



NOSOTROS

LOS ORIGENES DE ROMA

Se inicia el ciclo histórico, o casi histórico, de Roma, con el régimen monárquico instituido por Rómulo, semifabuloso personaje, hijo de Marte y de Rhea Silvia, sacerdotisa albana (1); vástago bastardo y sacrilego que a causa de su mancha original hubo de ser expuesto por el rey Amulio (2) — si es que así se llamó el tirano y no Tarquecio — (3) a la orilla del Tíber, con Remo, su hermano gemelo.

Destácanse ya en esta primera noticia dos elementos religiosos: nacer la pareja de una Virgen, Rhea Silvia, — que lo era, siendo vestal — y vincularse al agua, cuyo jeroglífico expresado en la letra *m* llevan los dos hermanos en su nombre, lo mismo que Moisés, y por idéntico motivo.

Con ser tan desconcertantes, estos comienzos históricos no dejan de sugerir relaciones con un orden de cosas más concreto. La misma posesión de Rhea Silvia por Marte cobra, mirada con criterio positivista, una cierta verosimilitud. Sabemos que los Silvios — *los de la selva* — constituían una tribu dominante de Alba, teatro del suceso, (4) pudiendo admitirse muy bien que un varón de otro clan, consagrado a Marte y enemigo

(1) FLORO. *Hazañas Romanas*. Cap. I.

(2) TITO LIVIO. I.

(3) PLUTARCO. *Vida de Rómulo*.

(4) TITO LIVIO. I.

de los Silvios, fuera tomado en el relato por el mismo dios. De no entenderlo así, no se le halla explicación plausible al agravio inferido a los niños, que si acaso eran fruto del pecado de la vestal, tenían en cambio por progenitor al propio numen de la guerra.

Prosigue la leyenda refiriendo que los mellizos en cuestión fueron expuestos a la sombra de una higuera o cabrahigo silvestre: la higuera *ruminal* o *romular*. La circunstancia de dar la higuera un humor lácteo, y la de que, según parecer de Plutarco, (5) *ruma* designada en la vieja lengua del Lacio el pecho materno, nos mueve a ver en esta higuera uno de aquellos árboles nutricios que siempre dieron el símbolo de la perdida edad de oro.

Higuera *romular* puede significar, asimismo, higuera de la diosa *Romulia*, cuyo nombre le venía de presidir la crianza de los niños, y cuyo carácter pacífico resulta de que por único sacrificio se le ofrendaba leche, en un culto a la par incruento y abstemio.

Llamándola *ruminal*, como también se la designa, denotaríamos que los ganados seстеaban bajo su follaje; y con tal dato se afianzaría mi aserto de que esta higuera simboliza la edad de la paz. Nótese además que la loba legendaria se amansa conforme gana su sombra, a tal punto que amamanta de suyo a los recién nacidos. El quebrantahuesos, ave de Marte, no cesa de revolotear, a su vez, solícito y doméstico en torno del árbol, trayéndoles a los expósitos su generoso cebo.

Romular o *ruminal*, esta higuera se relaciona etimológicamente con la denominación de *Roma* que recibiera la ciudad del Tiber, que así se nos mostraría como hogar de concordia, destinado a restablecer entre los pobres hombres las apacibles glorias de una siempre añorada felicidad; en tanto que la vocación guerrera de la urbe, como la filiación marcial del fundador, habrían sido posteriores ornamentos de la tradición, intercalados por reyes y sacerdotes rapaces, en abierta transgresión con la leyenda del héroe y con calculado espíritu militar.

De todas maneras, pasa por averiguado y comprobado que hubo en Roma un doble culto de Marte: el uno con templo en el Palatino, el otro con templo en el Quirinal. (6) Cabe admi-

(5) *Vula de Rómulo*.

(6) MOMMSEN. *Historia Romana*. Cap. IV.

tir la prioridad de aquél, en conformidad a las mejores concordancias, y puede aceptarse aún, con buen juicio crítico, que se diferenciaba del otro en propiciar la guerra justa de la defensa santa, nunca la guerra injusta de la insólita agresión.

Si como lo quiere Mommsen, el nombre de Roma procede de la voz *ramnes* (7) correspondiente al latín de los orígenes, con que se designaba a los romanos, su significado sería *leñador*, y de este modo el linaje pacífico de los pobladores quedaría también de sobra acreditado.

Hecha esta prevención, se ve claro que la fábula de Rómulo no toca tanto en el terreno de lo prodigioso, cuanto en el campo de lo posible y aun de lo probable; siendo punto interesante comprobar en el héroe más que índole pendenciera y brutal, conducta recta y pasión por la justicia.

En efecto, Fáustulo — un pastor — recoge a los niños, llévalos a su cabaña y confíalos a los cuidados de su buena mujer. Ya adolescentes, Rómulo y Remo viven la vida frugal de los zagales, y son zagales ellos mismos, sin que por esto les falten letras y conveniente educación. (8) Floro nos señala a Rómulo como particularmente encariñado con el río y los montes. (9)

Legendario o histórico, el relato adquiere, de más en más, contornos de veracidad. Marte no vuelve a aparecer, ni dios alguno se complica en lo que sigue. Simbolizándose en la vida de Rómulo, según lo sospecho, las venturas del comunismo agrícola, vémosle en la adolescencia feliz guiar rebaños, encariñarse con los rincones agrestes, guardarle buena ley al hermano, y — lo más sugerente — ganarse con la paz su fruto óptimo, que es por cierto el estudio.

Vivía, pues, entre pastores de bien, alternando entre las letras (10) y el trabajo rural. Su apostura gallarda y su belleza — dice Plutarco — ofrecían claras muestras de su carácter. Era intrépido y de ánimo osado, prendas que se le conocieron, como también su buen tino político, en los encuentros que comenzaron a ocasionarse con pastores vecinos por la división de los pastos o en tiempo de cacería. El rey de Alba tenía por suyos, a lo que parece, los mismos prados en que Rómulo y sus

(7) *Id. id. id.*

(8) PLUTARCO.

(9) *Hazañas Romanas.*

(10) PLUTARCO. BOISSIER. *Paseos Arqueológicos.* (El Palatino) lo confirma.

zagales habitaban; de donde nacieron provocaciones y amenazas entre grupo y grupo (11). Vislúmbrase en esto la oposición armada entre la casa real de Alba, que practicaba e imponía la propiedad exclusiva del suelo, y los labradores comunistas, de quienes Rómulo vino a ser capitán. (12)

Tampoco se nota un natural violento en el héroe. Sabemos que lo singularizaban su mansedumbre y afabilidad con los oprimidos, su altivez y gran semblante con los opresores, entre los que sobresalían los mayoresales del ganado real. El alto renombre de los hermanos venía justamente de su magnanimidad, toda vez que era su oficio limpiar la tierra de ladrones y proteger al desvalido. (13) Lógico me parece entender que los ladrones mencionados no serían otros que los agentes del rey.

Tito Livio nos dice que después de las batidas los capitanes gemelos repartían el botín a la tropa, rasgo también de organización comunista, en que el soldado comparte por igual con su jefe el peligro y la ganancia. Fué más tarde cuando el egoísmo omnipotente, que hasta hoy prevalece, halló manera de encargar a otros del peligro y reservarse para sí los beneficios, con lo cual se duplicó la iniquidad de la guerra.

Debió cundir por todo el Lacio — por Lanuvio, por Aricio, por Tusculum — la fama de los rectos varones siempre dispuestos a proteger al débil, a dignificar al esclavo, a castigar la soberbia y el latrocinio de los ricos. El perseguido buscaba refugio a su lado, la hueste crecía, y ya daba recias batallas. "Congregaron y reunieron — escribe Plutarco (14) — a muchos esclavos, dando por aquí principio a sus *conatos osados y sediciosos*".

La guerra o correría debió agrandar su círculo. Acaso, a la manera de los cónsules, ambos hermanos se dividieron en dos cuerpos la ya crecida tropa; mas no con la misma suerte si se está a la tradición que refiere la derrota de Remo y su prisión por los vaqueros de Numitor; suceso que finalmente inflamó con nuevo pábulo el espíritu de la rebelión y preparó la caída del tirano Amulio.

(11) *Id.*

(12) TITO LIVIO, I.

(13) PLUTARCO.

(14) *Vida de Rómulo*. Pí. VII.

Plutarco cuenta, bajo palabra de Fabio y Diocles Papatario, que el ejército de Rómulo adquirió mayor importancia a la sazón. La tropa se dividió en centurias, cada una al mando de un caudillo (o manipulario), cuya lanza sobresalía entre todas, coronada con un manojo (o manipulo) de follaje.

Castigado Amulio, neutralizado Numitor, vencida Alba, o al menos debilitada, rescatado Remo, aquella multitud de esclavos en armas, que al azar de los combates no cesaba de peligrar siempre amagada de nuevos encuentros y asechanzas, hubo de buscar un sitio donde asentar campamento.

Sorpréndese Mommsen de que tan luego el Palatino fuera el lugar escogido, y no el mismo recinto de Alba o alguno próximo a él, abundante de pastos y vertientes. Es que a mi ver no se han tomado en cuenta hasta hoy, ya por deliberado sectarismo, ya por escepticismo histórico, las circunstancias especiales que determinaron la fundación de la ciudad. No se trataba de elegir un campo de pastoreo ni un privilegiado lugar de reposo. Rómulo no es un sacerdote que guía una procesión; es un guerrero seguido de soldados hambrientos, que busca un refugio y nada más. No se ha destacado firmemente hasta hoy que la gente de Rómulo era toda sediciosa; muchedumbre de esclavos condenados a muerte en las diferentes tribus de que habían desertado y pastores expatriados, si puedo hablar así, en trance de defender a la par su libertad y su vida. No llevaban mujeres siquiera, y así fué cómo hubiéronselas de raptar a los sabinos.

Po otra parte, no había que concebir excesiva esperanza en esa nómada rebelión de las incursiones. Remo, prisionero en Alba, había tratado en vano de sublevar al pueblo. Las pequeñas ciudades patriarcales del Lacio, confederadas al modo de una anficionía (15) habían tomado extremas precauciones contra la desertión de los esclavos.

Además había que comer, y faltaba el sustento. Los sembradíos, azotados con talas e incendios, no ofrecían más que su hosca soledad. Los ganados que hasta ayer pacían libres, hacían majada ahora muros adentro en las ciudades, y sólo con buena custodia bajaban a los pastos o al abrevadero. Quedaba como única perspectiva la guerra directa frente a las fortalezas

(15) MOMMSEN, H. R. Cap. III.

bien aprovisionadas; mas no el asalto por sorpresa, tan próspero a la intrepidez, sino el asedio largo que exige, por de contado, convoy de trigo a retaguardia.

Plutarco es explícito: "Era quizá también preciso, habiéndoseles reunido tantos esclavos y hombres sediciosos, o quedarse sin fuerzas con la dispersión de esta gente, o formar un establecimiento aparte. Los de Alba — agrega — no querían comunicarse con aquellos rebeldes ni tenerlos por ciudadanos." (16)

Y quedó decidida la fundación de la ciudad.

Pero como más que ciudad se buscaba empalizada y campamento, el monte Palatino convenía admirablemente a este fin. El Palatino se levanta como una isla en el centro de las otras colinas. (17) Era, pues, un lugar estratégico, una ciudadela natural, rodeada de otras seis fortalezas naturales. Además tenía agua muy cerca, con la vecindad del Tíber: cinturón de defensa en la guerra y ruta comercial en la paz.

Mas debo antes de proseguir considerar el valor histórico actual de las noticias de Floro, Tito Livio y Plutarco, — especialmente de este último — en cuanto hace a la fundación de Roma.

Relegado al confín de las leyendas, el episodio fué rechazado por las escuelas positivas. Los grandes restauradores del Derecho Romano y de la Historia de Roma atuvieron más bien que a las *fábulas* de los clásicos, a los datos *precisos* de la etimología, de la etnología, de las religiones comparadas.

Con soberbio desdén Mommsen repudia la idea de una verdadera fundación. La ciudad, según su tesis, habríase formado sola. Recuerda, para justificarse, la antigüedad de los juegos lupercales que celebraban anualmente los treinta pueblos latinos, en el monte donde se trazara después la Roma *quadrata*. Pero con esto no explica cómo se constituyó la ciudad, si bien se alcanza que lo fuera por paulatino arraigo de aquellas tribus que congregaba el Palatino en ocasión de los juegos.

Aún admitido esto, quedarían en pie las propias objeciones que Mommsen plantea a la elección de tal sitio. Las condiciones físicas del lugar no podían ser más mediocres: poco salubre y nada fértil, no prendía en el collado ni la vid ni la hi-

(16) PLUTARCO. Pf. IX.

(17) BOISSIER. Ob. cit. *El Palatino*.

guera. Con frecuencia se desbordaba el Tíber, y toda la región baja y la hondonada donde crecía algún pasto, se convertían en cenagal y pantano... Desdeña Mommsen la tradición de Rómulo, en que halla solamente un cuento que pretende ser historia, una tentativa ingenua para explicar tan extraña elección... Y no advierte que hartamente ingenuo es también él, que guiándose por una incierta referencia acerca de los juegos lupercales, no sabe darnos razón que valga — ni da ninguna en verdad — que nos muestre cómo el Palatino de los juegos se transformó en ciudad.

Es que a mi ver el sabio Mommsen, fiero amante del orden como todo alemán, no se avenía con la idea, después de todo poco teocrática, de que Rómulo hubiera sido meramente un conductor y libertador de esclavos... Que tanto puede en un alemán imperialista el prejuicio del orden público! Por consiguiente, había que buscarle a la ciudad del Derecho orígenes menos comprometedores. Malo es para la causa de los déspotas ensalzar a los revolucionarios. Mejor le sentaba al historiador teutón zafarse de los textos de Plutarco, de Ovidio, de Tácito, de Catón el Viejo, y demostrar de un modo o de otro que el Palatino venía siendo, desde antes de Rómulo, teatro de ceremonias piadosas que lentamente prepararon en el primitivo templo el recinto de las leyes.

Mommsen, pues, rechaza a Plutarco, autor de un cuento que quiere ser historia, mas no vacila en acogerse a Virgilio, con quien tanto coincide, que a buen seguro el capítulo IV de su Historia, en la parte que comento, ha brotado, como una niebla de un lago, del canto VIII de la Eneida.

Rómulo, así, se atempera con el sacerdote Evandro, y el áspero monte Palatino, ciudadela y guarida de la hueste libertaria, se purifica con cien reminiscencias religiosas: bosques sagrados, altares cubiertos de flores, humo de víctimas inmoladas, ritos arcádicos... Da tristeza, pero es cierto: Los revolucionarios, aun a la distancia de mil ochocientos años, intranquilizan a los espíritus conservadores.

Distinta es la posición, pero también falsísima, de Von Ihering, en su obra "El Espíritu del Derecho Romano", vasta armazón artificiosa, hecha como por encargo del gobierno imperial, afanoso por legitimar las peores cosas de Roma para amargo enseñanza de los quirites prusianos.

Hay un catolicismo religioso y un catolicismo jurídico, los dos romanos, y a cual más funesto: von Ihering es un católico de estos últimos. De ahí el fervor con que en su obra loa el derecho quiritaro y sus creaciones, y el empeño con que nos quiere encarcelar en ese palacio de hielo del formalismo antiguo. Pretende que nos extasiemos como él. Para lograrlo nos alucina con toda la fuerza de su asombrosa dialéctica. Su intento es deslumbrarnos. Sobre un fondo de tinieblas — las tinieblas del *no-derecho* de Rómulo — brilla de súbito la gracia de la ley, y al instante se aclaran los panoramas de la vida. Podría llamarse la de Von Ihering, teoría del fiat lux jurídico; bien que más luego admita y sostenga que los fundadores de Roma traían ya un cierto bagaje histórico, moral y consuetudinario de que habían participado en sus originarias comunidades. (18).

Para este jurista no cabe duda de que Roma, “a fin de que el contraste de su grandeza ulterior apareciese más deslumbrador, rebajó en todo lo posible el concepto de sus orígenes”.

Rómulo y sus secuaces habrían constituido, por complicidad de malhechores, una asociación de bandoleros. Habrían sido como el desecho de la humanidad. En los principios de esta *cosmogonía del mundo romano* habrían reinado, indómitas, la arbitrariedad y la violencia, recorriendo la larga carrera de *salvajismo natural, anterior a la fundación del estado*. Rómulo mismo habría sido un verdadero salvaje.

Afirma, pues, que el origen de Roma, según la leyenda, arranca de un estado de salvajismo y de anarquía; que sus fundadores no pasaron de ser bandidos y aventureros, *desterrados por los suyos*; gente sacrílega y atea que abandonó familia y dioses *por amor a una libertad sin freno*, sin otro lazo de unión que su común bandolerismo; *hombres del escabel más bajo de la historia; naufragos moralmente desnudos*; la hez de los pueblos... (19)

Así se lee a Plutarco! Así se odia a la libertad! De ese lúgubre modo se ofende el dolor de los hombres que con el fuego de su rebeldía encendieron las pocas antorchas del camino. Hay que llamarles malhechores porque hicieron armas contra los déspotas; hay que llamarles salvajes porque no se

(18) VON IHERING. *El Espíritu del Derecho Romano*. Lib. I. Tit. I.

(19) *Id. Id.*

acostaron en el lecho de Procasto; hay que situarlos en el escabel más bajo de la historia, porque fueron oprimidos; hay que llamarles bandidos, porque osaron sacudir su esclavitud. Así se lee a Plutarco! Así, por orden del Kaiser — o peor todavía — por disciplina universitaria, se mutilan los textos, se aniquila la verdad, y donde se destaca la figura de un capitán bienhechor, amparo de los débiles, castigo de los tiranos, los juristas del Kaiser nos dibujan la silueta de un bandolero vil.

Entre tanto, Fustel de Coulanges (20) con acierto verdaderamente francés, reaccionó contra semejantes demasías. “Se ha repetido frecuentemente — escribe — que Rómulo era un jefe de aventureros que se hizo un pueblo atrayendo en torno suyo a vagabundos y ladrones, y que todos esos hombres reunidos sin selección edificaron al azar algunas cabañas para guardar el botín. *Pero los escritores antiguos—añade con recitividad—nos ofrecen los hechos de otra manera; y nos parece que si se quiere conocer la antigüedad, la primera regla debe ser sustentarse en los testimonios que de ella proceden*”. Hay diferencia, felizmente, entre la Alemania de Guillermo y la Francia de Marat.

Pero está el daño del gran Fustel de Coulanges en esa unilateral teoría suya del culto doméstico, con que procura enseñarnos el desarrollo jurídico de Roma. Y hasta imagino que si ablanda los rasgos de Rómulo, desea con ello, aparte de ser autor veraz, dulcificar su imagen para que admiremos en él más que un guerrero libertario, un sacerdote del rito etrusco, imbuido en la ciencia augural. Sin embargo, todo fué Rómulo menos sacerdote. Revolucionario y redentor de los pueblos, doble tiranía le tuvo siempre alerta: la civil y la sacerdotal. Y si acaso se nos aparece como hombre versado en el vuelo de los pájaros, nada tenía ello de iniciático: estaba en el ambiente moral de su época. Seguramente el más sencillo de los campesinos de aquel tiempo sería tan augur como Rómulo.

Pero es bueno retornar a Plutarco y a la fundación de la urbe.

Hallábanse los jefes en crítica disyuntiva: o fundar la fortaleza o disgregar la multitud. Aquéllo abundada en dificultades, pues los prados más feraces y los campos bien regados es-

(20) *La Ciudad Antigua*. Lib. III, Cap. IV.

taban en manos ajenas; fuera de que entre tantos no sería fácil el acuerdo en la elección de lugar. Disgregarse, en cambio, representaba para muchos la muerte abyecta, o por lo menos el retorno a la pasada sujeción. Por ley de honor esto no podía consentirse; se optó, pues, por hacer pie.

Elegida que fué la proximidad del Tíber, consagrósele templo al dios Asilo; curioso templo que consistió en un rincón de refugio, no en un sitio de adoración. A él podían acogerse perseguidos y desterrados, sin distinción ninguna: no volvería el esclavo a su señor, ni el deudor a su acreedor, ni el homicida a su gobierno; se aseguraba para todos la completa inmunidad. (21) Tal la sagaz política del dios Asilo, que robustecía la fuerza de los rebeldes; mantenía vivo en la anfictionía albana el germen de la sedición, y metodizaba las incitaciones a la deserción libertadora, con que Roma aspiraba a restablecer el reino de la fraternidad.

En vano se pretenderá con Fustel de Coulanges descubrir un sacerdote en el Rómulo fundador de Roma. El dios Asilo, única divinidad de que se habla, tenía filiación netamente revolucionaria, y debía ser exiguo su predicamento en el Olimpo...

Mas suscitada la famosa diferencia entre los heroicos hermanos, pues que uno quería fundar la ciudad en el Palatino, y el otro en el monte Aventino, se confía a los agüeros la solución del entredicho. Y es interesante que fuera el buitre el ave escogida, y muy dignas de atención las características pacíficas de ese *totem*. Sabemos por Herodoto que Hércules — numen libertador — tenía por buen signo la aparición de un buitre; porque según el antiguo, este vultúrido que no toca jamás ni hombre ni animal vivo, ni sembradío, ni arboleda, sino que se alimenta de carne muerta, simboliza la equidad y el amor. En conclusión, quienes habían adoptado *totems* de tanta nobleza, revelaban un altísimo espíritu de confraternidad.

Con todo, y por razones bastante oscuras en verdad, hubo una escisión sangrienta entre aquellos lejanos libertadores. Sólo sabemos que se trabó lucha campal en que murieron Remo, Fáustulo y Plistino, quedando la victoria por Rómulo.

¿Mató éste a Remo? Parece que no. "En lo sucedido con

(21) PLUTARCO. Pf. IX.

Remo — enseña Plutarco — hay mucha oscuridad sobre la mano cuya fué la ejecución; y los más lo atribuyen a otros.” (22) Sólo consta que Rómulo, al nuevo día, dió sepultura al hermano en el monte Avéntino, con acendrada piedad.

Y como ya florecía el mes de Mayo a la margen del Tíber, y como aquellos pastores alzados en armas en defensa de su libertad, ansiaban grandemente el retorno a la dedicación agrícola, diéronle en ese punto los primeros límites a la Roma cuadrata. En el arado de reja de bronce unció Rómulo dos reses vacunas y fué señalando con apacible rastro el surco del pomerio.

Por tal manera se fundó a Roma, sin sacerdotes ni leyes, con la paciencia y el dolor de hombres heroicos que abandonaron un día a los pérfidos dioses de Alba, y a sus reyes y a sus jueces, en uno de tantos terribles y fecundos éxodos de la antigüedad, que originaron siempre las nuevas naciones, desde Israel hasta el Tíber, con la aventada miseria de las otras.

ARTURO CAPDEVILA.

Córdoba, 1919.

(22) PLUTARCO. *Comparación de Tesco y Rómulo*. Pf. V.

LA CIUDAD INVISIBLE (1)

En el éxtasis

Era tu amor el único digno de mi tristeza,
Se me volvió una llaga perenne tu belleza.

Hoy para no morir miro el rostro profundo
De mi madre. Mis ojos sienten llorar el mundo

Y agradezco a mi Dios el momento encantado
en que mi corazón trémulo te ha mirado,

Y agradezco a mi Dios que vivas, que respires
cerca de mi quebranto aunque nunca me mires.

Pudo un trivial amor encenderme las venas,
pero ellas en el cuerpo se volvieron cadenas.

Entregué mis estrellas hasta quedarme exhausto,
y aquella amada nunca comprendió mi holocausto.

Tú que estás inundada de cielo y eres clara,
como si eternamente el Cristo te mirara,

perfumaste mis siglos, tu claridad me diste.
Era este amor el único digno de hacerme triste.

(1) Del libro en prensa de este mismo nombre.

Estéril

Mujer, estás vencida y madre tú no fuiste.
Soportas un cilicio: tu carne transparente.
Pobre surco sin brote, aletargado y triste,
la boca del infierno te sorbió la simiente.

Mujer, tu corazón siente vergüenza y miedo
viendo a los niños ágiles jugar en los jardines,
y hasta la Eucaristía tiene un sabor acedo
en tus labios dormidos para los hombres ruines.

Los ojos terrenales temblorosos de vicio,
no sabrían amarte, mujer delgada y fuerte.
¿Por qué fuiste el madero que ardió en el sacrificio
del mundo? ¿Por qué Dios se gozó en ofenderte?

Cuando en el surco quede tu cuerpo soliviado
No temblará en tu muerte la cabellera blonda
de un hijo tuyo, fino y dulcemente abismado.
¡Si llamas de lo eterno no habrá quien te responde!

Pasan sobre tu vida los momentos hostiles
con una lentitud de ancianos desvalidos;
y tus ojos se vuelven sabiamente sutiles,
como ante la presencia de rostros conocidos.

Mujer, estás vencida; tu corazón se pierde,
No escucharás al hijo sollozar cuando mueras.
Todo estará tranquilo en la pradera verde.
¡Y reirán los niños de blondas cabelleras!

Pureza

Tu corazón que pudo
vivir entre las manos de la Virgen,
Albo como la frente de los muertos
sufre en la tierra de los hombres turbios.
¡Oh si pudiera darle mi tristeza
una solemne vestidura! Tiemblo
mirando las aristas del destino.

Tu corazón entre mis alas vive.
 Para salvarlo insinuaré mi vuelo.
 Siento que las estrellas me acompañan.

Inundaré el futuro
 de lágrimas. Sollozo en el silencio.
 Sobre las cumbres de mi corazón,
 tristes como los cantos en la niebla
 lloran las voces de la madre invicta.

Tu corazón, que pudo
 reir entre los ángeles, palpita
 en un silencio de caverna oscura.
 ¡Tu corazón renacerá en mis alas!

Anoche

La muerte vino anoche en el silencio.
 La esperé en la quietud como el mendigo
 espera la limosna. Mis sentidos
 se abrieron en un cauce luminoso
 para sentir su bien. Dos manos claras
 — sombras de Dios sobre mi carne débil —
 le cerraron las puertas de mi vida
 y mis virtudes al abrir los ojos
 la vieron alejarse avergonzada.

La muerte vino anoche con el miedo
 de la virgen que avanza en el umbral
 del cuarto del esposo.

¿Mis sentidos sedientos la llamaron
 o descendió a la tierra, como el fruto
 sigiloso que cae de los árboles?

Como un perfume

Vienes sobre mi vida con el firme
 poder de las virtudes absolutas,
 con la armoniosa claridad del niño
 que amedrenta los ojos de la muerte
 y ríe en el imperio de las cosas.

Mi alma como una red cogió la noble
y clara obstinación de tu belleza.
En las estrellas como en un milagro
dulcifiqué mis ojos para verte.

Mi sufrimiento, el amarillo enfermo
se acerca al sol para alegrar su rostro.
Yo sé que reiría bellamente
si lo envolvieran tus cabellos blondos
como dando limosna a mis sentidos.

Llorar sobre tus manos agriamente
para bañarte de alma desearía;
me penetré de tu hermosura entero
como los montes en la luz del Cristo.

No he besado tus párpados; pudiera
dejarte ciega de ansiedad; mi boca
sorbería la llama de tu cuerpo
como un perfume que se eleva al cielo.

Dulzura

Los árboles tranquilos
me dan su augusta claridad. Los montes
suaves y puros son como los hombros
de aquella amada que no dijo nunca
la palabra que había de salvarme.

El vuelo de las aves
sigo serenamente con los ojos
y un desvanecimiento del espíritu
me separa del mundo.
¡Oh dulzura de miel para morir!

Abierto está mi corazón lo mismo
que un valle para Dios. En él perfuman
los alicantos del jardín lloroso
y pasan las abejas en un vuelo
suave como las voces de los niños.

JAMES MAC NEILL WHISTLER

El estudioso del arte moderno, ha debido vencer hasta ahora, no siempre con gloria, una doble dificultad. La primera es la casi imposibilidad de conocer la mayoría de las obras que ha producido ese movimiento, diseminadas por las colecciones particulares de Europa y de las dos Américas; dificultad tanto mayor para nosotros que hemos debido conformarnos con el eco del vocerío que provocaron. La segunda dificultad es todo cuanto se ha dicho y se ha escrito sobre este asunto; son los episodios, las anécdotas, las teorías que en lugar de aclarar confunden el valor y el alcance de las obras; son los elogios y las diatribas; es la espesa nube de polvo que levanta la batalla siempre encendida.

El arte moderno se caracteriza por su espíritu revolucionario, tan universal que en el mismo campamento suele reunir a los temperamentos más diversos. Cada artista es un estandarte, cada obra un motivo de tumulto. y de entre las gesticulaciones de la multitud de artistas, aficionados y escritores que se agitan o luchan a su alrededor, la obra sale como puede, magullada, transfigurada, desfigurada siempre. Nunca se ha comentado tanto la obra de arte como en los últimos tiempos. Desde que Zola, Huysmans, Mirbeau y otros rompieron lanzas fervorosamente por la causa impresionista, que confundieron al propio tiempo que prestigiaron, los escritores no han dejado de intervenir en el debate de los valores artísticos.

Degas los odiaba a todos. No entienden nada, decía, cuando no les reprochaba que sirviera intereses personales, tomando la obra de arte como un pretexto para el desahogo de sus pasiones o de sus rencores. Y como si hubiese querido cerrarles todas las puertas, luchó con una tenacidad formidable para no dejar en la suya ningún resquicio a la divagación, para que todo fuera en ella evidencia, verdad concreta y tangible. ¿A qué comentar y

definir lo que ya es de por sí un comentario y una definición? La conciencia del obrero — que en Degas era admirable — he ahí lo único que debe tomarse en cuenta; Rodin en cambio admitió los comentarios y debió complacerse en ellos desde que cayó en la tentación de hacerlos él mismo. Gracias a los que tejió con tan desmedido afán su obra es mal conocida. “El verdadero Rodin”, proclamado por mil criterios distintos está todavía por definirse. Rodin fué la primera víctima del “rodinismo”, que fomentó a fuerza de tolerarlo en su propio taller.

Jacques Emile Blanche, a cuyo libro *Charlas de un pintor* (1), pertenece el estudio de Whistler que va a continuación, no odia como Degas a los literatos que escriben sobre arte, pero tampoco los tolera como Rodin. Pintor, buen pintor, acreditado como un maestro dentro del arte moderno francés, considera la pintura ante todo como un arte de valores materiales a los que hay que juzgar como tales; a cada obra primero como un organismo cuya fuerza y vitalidad dependen de como esté constituido. La impresión más sutil, la más inmaterial y divina dependen directamente en la obra de arte, de su organización técnica. El pintor moderno no admite otro elemento más que el material en la creación de la obra de arte. “No debemos olvidar, (ha podido decir Maurice Denis, artista decorador y teórico), que un cuadro antes de ser un caballo de batalla, una mujer, una anécdota cualquiera es esencialmente una superficie plana recubierta de colores dispuestos en un orden dado”. El artista analiza el valor de los medios expresivos, le interesan los secretos del oficio, y en tal terreno es natural que se considere el más autorizado, sino el único autorizado para juzgar.

Sin embargo, si un pintor investiga la naturaleza desde su punto de vista “material”, considerándola como color y forma o como valores y la observa intensamente hasta representarla con una precisión inexorable rehuyendo toda sugestión, toda reflexión que no sea exclusivamente técnica, concluirá, sin advertirlo, como a pesar suyo, por revelar el alma de la naturaleza. Todo pintor “realista” a fuerza de ser “verdadero” concluirá por ser un sutil investigador del alma de las cosas. Las formas expresivas lo son de una interioridad, no de una exterioridad. Por eso Degas que procuró cerrar todas las puertas, que se propuso

(1) *Propos de peinture. — De Dævid a Degas. — Première série.* — París, 1919.

delimitar a todo trance, circunscribiendo la obra a la materialidad del objeto representado, fué abriendo caminos por donde andaran generaciones enteras. Por eso las escuelas dichas realistas han sido fuertes y han triunfado. Los valores técnicos son indispensables en la obra de arte, pero no son suficientes. Cualquiera que sea la evolución del arte sus producciones se apoyarán en los dos elementos en que se han fundado hasta ahora, el elemento material y el elemento espiritual. Siempre habrá valores ocultos que examinar en la obra de arte, cuando menos habrá valores emocionales y por lo tanto será natural que el literato entre en este debate donde las actitudes mezquinas y los grandes propósitos se entreveran.

Pero, Jacques Emile Blanche, a más de buen pintor es un escritor excelente, digamos un literato excelente. Y es de felicitarse. A esta doble personalidad que completa una encantadora libertad de espíritu, debemos el regalo precioso y raro de las sentencias de un juez enterado, inteligente y justo. Su libro es una prueba de su sinceridad, de la rectitud de su espíritu claro, penetrante y delicado; es resultado de su larga experiencia de pintor curioso por excepción de todas las manifestaciones de la inteligencia; especie de memoria de su vida pública, donde los más grandes artistas franceses de la segunda mitad del siglo pasado desfilan, junto a algunos otros extranjeros, con su débil humanidad a cuestas, volubles, caprichosos, sensuales, absurdos, susceptibles de error, súbitos en la confianza y en la desconfianza, pueriles y grandes. Manet, Fantin-Latour, Degas, Renoir, Cezanne, Whistler, más de cincuenta años de vida artística de ambas orillas de la Mancha revividos.

Marcel Proust, en su prólogo a la obra, reprocha a Blanche esta familiaridad, natural en quien ha vivido a su lado, con que habla de artistas hoy célebres, cuyas taras la perspectiva del tiempo ha borrado. "Jacques Blanche crítico, dice, tiene como Sainte-Beuve el defecto de rehacer a la inversa el trayecto que recorrió el artista para realizarse, de explicar al Fantin o al Manet verdadero, el que no encontramos sino en su obra, por medio del hombre precedero, semejante a sus contemporáneos, hecho de defectos, que llevaba encadenado un alma original en constante protesta contra él, de quien trataba de separarse, de librarse por medio del trabajo".

¿Es realmente un defecto? ¿No llegaremos por este medio a una mayor independencia de juicio, a juzgar a Manet por

el valor específico de su obra, antes que por las teorías que se le atribuyen, reflejo de pasiones, inquietudes del momento, del espíritu combativo y hasta de los caprichos, más que de un hombre, de toda una generación de hombres? Puede afirmarse desde luego que es importante revelar al hombre cuando su nombre está presente en todas las mentes y su influencia es más efectiva que la de sus obras. Es importante para la obra misma que así queda despejada, librada a sus propias fuerzas. Es importante desde el punto de vista primordial de la libertad del espíritu. Ante un grande hombre, no todo ha de ser incondicional acatamiento. Sus verdades son relativas y limitadas como la vida de que disfrutó. La duda está permitida, el análisis, la discusión y la refutación también. Ciertamente, al tocarlos, los ídolos se desdoran, pero también se sabe de qué materia están hechos; y no es poca la ventaja. El reparo de Marcel Proust se justificaría en todo caso ante el avance soez de algunos escritores que no tienen reparo en traer el testimonio de una modelo para denigrar, so pretexto de verdad, la vejez de un artista glorioso que se debate en una impotencia trágica contra sus ochenta y tantos años y su ceguera. Es la batida del grande hombre, pequeñez y vileza de espíritu que nada tiene que ver con el libre examen.

El libro de Blanche es el más explicativo de todos cuantos se han publicado sobre arte moderno. Ninguno nos coloca tan de lleno en la acción que durante más de medio siglo llenó el escenario de la vida artística francesa. El lector puede dejarse conducir libremente. El guía es seguro, conoce todas las encrucijadas y los recodos del tortuoso camino. Sabe donde hay que detenerse, donde el panorama se ilumina y se extiende a pérdida de vista, donde se abren amenazantes los precipicios, donde se cierra el horizonte y el paisaje se cubre de sombras y se puebla de fantasmas.

Este estudio sobre Whistler, uno de los más interesantes del libro, es de por sí el mejor elogio que pueda hacerse del autor. Penetrante, cuajado de observaciones sutiles que encajan como rica pedrería, es un verdadero regalo para los curiosos de las manifestaciones del espíritu moderno.

Hay también en él mucho que aprender. Ojalá lo comprendan así aquellos que por su vocación deberían estar directamente interesados, nuestros artistas.

RINALDO RINALDINI.

Los literatos han escrito abundantemente sobre Whistler en ocasión de su muerte. Según ellos, el encantador y singular artista era una especie de Mallarmé de la pintura, un necrómano en su torre de ébano, en medio de un jardín donde no penetra el sol.

El éxito parisiense de Whistler sucede en una época de decaimiento general. En pintura dominan los tonos grises así como en la música y en las letras; un gusto enfermizo por lo facticio, lo esotérico, lo excepcional y lo extraño. Fué la temporada de las hortensias azules y de los murciélagos, de las languideces y de las fiebres. El "whistlerismo" y el "mallarméismo" fueron en nuestra juventud, fórmulas de encantamiento, preciosidades dignas de nuestras desdeñosas personas; y estos neologismos despertaron la admiración de la masa. El retrato de la madre del artista, que adquirió el Luxemburgo, gustó por lo que ciertos snobs creyeron que tenía de mórbido, cuando, por sus méritos técnicos, es uno de los ejemplos más sanos que pueden proponerse al estudiante y de los más tradicionales.

La más de las veces un artista se impone a la admiración de sus contemporáneos por lo que tiene de más deleznable, y esta es la causa de tantos errores y falsos juicios. Las cualidades que nos deleitan en ciertas telas anónimas de los siglos pasados pasan actualmente inadvertidas para el aficionado atiborrado de literatura.

Entre mis más viejos recuerdos oigo todavía el nombre de Whistler en labios de los hombres que Fantin-Latour agrupó alrededor de Manet y del retrato de Delacroix. En el homenaje a Delacroix, colgado en el fondo del taller de la calle de las Bellas-Artes, un joven dandy, muy entallado en su larga levita, de negros cabellos crespos, una mecha blanca sobre la frente, de monóculo, la boca irónica, se vuelve hacia el espectador: es un elegante entre franceses tales como Baudelaire, Champfleury, Balleroy, Duranty, Legros, Braquemond, Fantin. Ese extraño personaje me intrigó durante mucho tiempo. Su nombre lo repetían sin cesar en sus conversaciones los discípulos Lecoq de Boisbaudran y de Gleyre, "los viejos" del Salón de Recusados a los que yo apenas me atrevía a interrogar. El "pequeño Whistler" había sido un americano original, en tiempos en que pocos extranjeros iban a estudiar a París. Había desaparecido pronto, después de una iniciación brillante, que se le tuvo menos en

cuenta que su porte, su monóculo y su espíritu, su impertinencia y su dandismo.

¿Qué pintaba hacia 1860?

Si nos preocupáramos conoceríamos la manera, antes de 1870, de un Manet, de un Renoir, de un Fantin o de un Carolus Duran, sus amigos. Pero de Whistler nada que ver hay en París. Citaban siempre la "Demoiselle en blanc", *sinfonía de blancos* en la que había trabajado durante meses en un taller sin muebles, íntegramente tapizado de blanco.

Ahora sé, porque la he visto recientemente, lo que era ese ensayo torpe e informe y no alcanzo a explicarme la profunda sensación que produjo cuando apareció.

Esta audacia y las pretensiones de su alumno rebelde irritaron a Gleyre, pero los camaradas consideraron como cosa sorprendente "excepcional" a esta figura blanca, tan endeble de valor, sobre un fondo inconsistente. Y hablaron de "armonías", de "nocturnos", de "sinfonías". ¿Era músico o pintor el Whistler este?

Un día mientras paseaba, en una salida de colegial, por uno de esos entresuelos de la avenida de la Opera, en que los impresionistas reunían sus obras, entre las cuales una bailarina vestida de tartalan, que había modelado Degas, ví a un hombre negro con un sombrero de copa de bordes planos; un sobretodo levitón le caía sobre los botines de puntera cuadrada; esgrimía, a manera de bastón un tiento de bambú; daba gritos agudos, gesticulaba delante de la vitrina que encerraba la figura de seda. En seguida me acordé de Whistler. Él era, efectivamente y bien pronto le encontré en casa de Degas, así que Ludovic Halévy me introdujo en ese santuario temible. Whistler había llevado un cartón de vistas de Venecia a la punta seca, que sacaba con mil precauciones de un estuche de vitela con cintas blancas... mucho papel para algunos garabatos que simulaban vagos reflejos de lámparas en el agua. Los grabados y las litografías de Whistler — los he visto, luego, a casi todos — no me parecen dignos de su reputación. Los primeros, los que hizo en París, son francos, sostenidos y recordarían a Méryon; los otros son más libres, a veces bonitos, pero débiles, sin carácter en su índole pintoresca a la manera de una viñeta, género en el que sobresalió más tarde el demasiado olvidado Mariano Fortuny.

Hacia 1885, colgados en lo alto de la Grosvenor Gallery, en cierto modo puestos en penitencia, advertí dos telas largas, angostas, encuadradas en marcos de oro mate, estriados y chatos, como la pintura de sus dos retratos, metidos, por decirlo así, en un grueso cañamazo de tapicería. Las figuras parecían estar a varios metros más allá del marco. Una era rosa y gris; una mujer vestida con un traje de tonos nacarados y en la mano un gran sombrero de paja; el conjunto tenía la cálida palidez de una peonía marchita. Era lady Meux "*arreglo número 2*". El otro cuadro, todo negro, pero de un negro traslúcido, como tinta sobre oro, era una figura angulosa de largo cuello adornado con perlas de coral: la efigie de Maud, la primera esposa de Whistler, su modelo preferido y la inspiradora de algunas de sus telas más características.

Hasta entonces nunca había tenido yo una revelación semejante de arte nuevo.

Viajábamos por Inglaterra con Helleu. Desde ese instante no tuvimos más que un deseo: ver a Whistler. Y fuimos a llamar a la puerta de la "White House", Tite Street, Chelsea. Para llegar al taller había que pasar por una serie de pequeños cuartos pintados de amarillo broche de oro y sin muebles; por el piso algunas esteras japonesas. En el comedor, azul y blanco, porcelanas chinas y objetos de plata antigua animaban la mesa siempre puesta, en cuyo centro, en un bol azul y blanco, nadaba un pez rojo.

Las paredes del estudio sin ningún adorno. En un rincón, lejos de la ventana, cae un cortinado de terciopelo negro delante del que "posa" el modelo. Dos caballetes esperan cerca de una inmensa mesa paleta con una serie de "tonos preparados". Son mixturas diferentes para cada tela y de las que se sirve el artista, desde la primera hasta la última sesión, para ejecutar su "arreglo" o su "sinfonía": tonos de carnación, blanco y rojo indio, o rojo de Venecia, amalgamados, tonos opacos para los vestidos; luego un montón de colores para el fondo; y el derivado de cada tono para las medias tintas, y de todas provisiones tales como un pintor de paredes reserva en sus baldes, a fin de extenderlas en vastas capas uniformes.

Whistler, con una espátula flexible amasa esta pasta mezclada en proporciones sutiles; luego, la diluye en petróleo con pinceles redondos de cabo largo.

Sobre la chimenea del estudio, un rosario de tarjetas de invitación para comidas, *soirées*, recepciones, nos recuerdan que estamos en casa de un "lion" de la temporada. Y el hombrecito se agita, habla fuerte en un crescendo de "¡oh! ¡oh!" y con un acento americano de parodia, acomodándose sin cesar, con su bella mano fina y nerviosa de prestidigitador, su monóculo anudado a una cinta de moaré; diríase que está listo para castigar al crítico imbécil o al millonario que vacila en desembolsar su dinero.

Después de interminables preliminares, consiente en mostrar algunos trabajos, no sin antes haberse hecho rogar como un virtuoso. Al fin empieza la representación. El caballete es colocado a la luz: Whistler, silvando, revuelve los cajones de un mueble "secretaire": lenta búsqueda que exaspera nuestra impaciencia. Al fin, dos índices con uñas de mandarín extienden hacia adelante un minúsculo *panneau* de madera o de cartón, lo colocan sobre el caballete, lo fijan temblando detrás del vidrio de un marco. Dos botines con tacos anteriores van y vienen, unos cabellos crespos se agitan, una boca ríe y suelta un "¡oh! ¡oh!" agudo. El visitante tiene un sobresalto y Whistler golpeándole en la espalda, le pide o más bien le ordena, una aprobación entusiasta: "¿Pretty?"

Y es una pequeña nube gris bordeada de oro mate: una "nota", un "arreglo", una "armonía", un "scherzo" o un "nocturno" que deberás admirar bajo pena de pasar por un filisteo. Sinó... sal por esa puerta, desdichado, y no vuelvas a Tite Street!

Otro año, Boldini nos llevó, a Helleu y a mí, a lo de Whistler. Como llegáramos mucho antes del te, al que nos convida a los tres, cometemos la indiscreción de insistir para que vuelva y nos muestre todas las telas cuyos altos y estrechos *chassis* advertimos apilados a la sombra de un biombo; y también, los ligeros estudios que guarda el misterioso mueble de los cajoncitos. Whistler, que está en buena disposición, y cuya confianza hemos ganado, se decide a mostrarlo todo, todo lo que un artista se reserva, y deja librado, después de su muerte al juicio de la posteridad. Temo que la mayor parte de los deliciosos bosquejos que el día aquel pasaron demasiado rápidamente por delante nuestros ojos hayan sido destruidos, o vueltos a trabajar, malogrados, definitivamente abandonados.

Gracias a esta visita comprendimos los procedimientos del artista que nos confesaba involuntariamente sus alegrías y sus tristezas, sus triunfos y de sus fracasos. Le sorprendimos en la intimidad, trance que sólo un hombre fuerte—y Whistler no lo era—puede pasar sin peligro. Mis compañeros y yo habríamos querido en ciertos momentos detener al imprudente que al revelarnos demasiados secretos, iba a quitarnos, también, algunas ilusiones.

Primero, pasamos en revista toda la serie de los grandes retratos: Whistler que no ha *concluido* durante su vida más de una docena, empezaba, sin cesar, alguno nuevo. La primera sesión transcurría en buscar la armonía, la composición y en un roce tenue, en una caricia de la tela donde la figura iba dibujándose apenas en una niebla ligera. En la segunda sesión precisaba las formas del personaje, extendiendo una nueva capa de pintura, delgada y fluida, que alimentaba a la primera sin hacerla más pesada. Desde entonces la obra como *cuadro* estaba terminada: el artista había puesto lo mejor de sí. Por un escrúpulo no entregaba tal cual el retrato que de este modo se habría salvado. Whistler le guardaba en vista de mejoras que realizará quizás, en la centésima sesión. Lo común era que lo echase a perder o lo borrara. Nosotros tuvimos la buena fortuna de ver algunos de los más bellos. Eran *Connie Gilchrist*, la bailarina de music-hall, “arreglo en amarillo y oro”; *Lady Archibald Campbell*; *Henry Irving*, en el papel de “Felipe de España”, cuyas mallas blancas filtradas en aceite a la manera de Velásquez; *Mrs. Forster*, “arreglo en negro”; *Maud*, “en negro y rojo”; un actor en traje de *Incroyable*, armonía opalina de grises y de rosas; algunos retratos de la serie de los “arreglos en negro y marrón”, tales como el *Rosa Corder*, *Mrs. Cassatt*, *los Leyland*, *Mrs. Waldo Story*.

Había también otros muy sucintos y menos acertados. Whistler arrebatado y divertido por nuestra sorpresa nos hizo gustar de la buena y de la mala cosecha, y tras armonías de los tonos más preciosos, aparecían obras menos raras, que no dejaban de ser bonitas, pero un poco insípidas. Eran también estudios de las encantadoras muchachas inglesas de puro garbo griego, cuyas formas gráciles ceñía con chales de coloración tenue.

Otro caballete estaba destinado a la serie de bocetos en

que creaturitas alocadas, musmes-Bilitis, afectadas y "hieráticas" (vocablo de entonces) agitaban abanicos y quitasoles sobre un cielo de turquesas enfermas a lo largo de alguna playa marina; mientras otras hierguen su bonito cuerpecillo junto a un raquíto arbusto de biombo japonés.

Esta antigua serie comprende algunas grandes figuras desnudas o ligeramente drapeadas, encantadoras por la sensualidad de sus formas rellenas y graciosas de mujeres-niñas. Whistler las dibujaba primero a lápiz sobre papel de empaquetar, o, con un pincel chato y angosto extendía en la tela una pasta traslúcida como esmalte. Esa especie de friso donde teorías de pequeñas paseantes disimulan bajo un drapeado malicioso su desnudez, recuerdan los dibujos semanales que Grevin hizo para el *Journal amusant* y a sus proyectos de trajes cautivantes. Whistler tenía pasión por esos bocetos tan vivaces, y lo veo aún dirigiéndose, en seguida de desembarcar en Boulogne, hacia la vendedora de periódicos en busca del "Grevin" de la semana y asegurándome que "es de lo más exquisito que hay en arte". Su viejo camarada, P. V. Galland, uno de los artistas franceses en quien apreciaba el dibujo y el gusto elegante era, junto con Grevin, de los pocos contemporáneos que citaba de buen grado. Tintoreto, Velázquez, Canaletto, las estatuitas de Tanagra, las estampas japonesas, Grevin y Galland: ¡Singular asociación!

Entretenido en vagar por el British Museum con su colega Albert Moore, sorprendió a Whistler, la analogía que existe entre ciertos mármoles griegos y el tipo inglés, belleza que inútilmente buscaríamos en la Grecia actual y en la que él se inspiró como Leighton, Alma-Tadema, para no citar sino a los más célebres campeones del academismo greco-británico, sus enemigos y a los que precisamente, atacaba con mayor aspereza.

En sus estudios antiguos, preciosas figuras ligeras como cristal de Venecia, Whistler ensayaba el arte de la decoración para el cual se decía nacido; pero no tuvo bastante valor o fuerza para imponerse como decorador con una obra de la que habló durante mucho tiempo, que preparó, pero no llevó a cabo. La biblioteca de la ciudad de Boston fué de este modo privada de un *panneau* que Whistler bosquejó y que nos habría gustado ver junto a las obras de Puvis de Chavannes y de Sargent. El proyecto era admirable.

Pero volvamos al taller de Tite Street y a nuestra visita de 1884.

Sobre un tercer caballete, un marco aún más pequeño esperaba "notas" de cielo y de mar; paisajes urbanos, callejones y pobres almacenes de Chelsea, patios de Dieppe animados de creaturas esbozadas al azar de sus paseos. Jamás salía sin su *boite a ponce* lista para fijar por medio de un arabesco ornamental la reunión de algunos tonos fugitivos. Luego coleccionaba, clasificaba esas plaquetas por las que pedía precios extravagantes y que iban acumulándose en cajas a falta de aficionados bastante clarovidentes o suficientemente ricos para pagárselos.

En el ejercicio cotidiano de la anotación, como musical, de una nube, de la espuma de una ola, de un reflejo en el cristal de un escaparate, llegaba a la perfección de su técnica. Su ciencia y sus medios estaban en justa relación con la talla de esas obritas para los que no tuvo rival. Por lo demás, él mismo insistía sobre el valor de sus "notas" y de sus "nocturnos" y ante el caballete sentíamosnos inclinados a participar de su preferencia, ya que la mayor parte de sus retratos eran promesas más que realizaciones. Para justificarse ante sí mismo, acusaba al modelo de falta de asiduidad y a las circunstancias de haberle detenido a mitad del camino. Desprovisto de facilidad, su labor era lenta y sabía sentirse con frecuencia incómodo ante la necesidad de tener que volver a atacar de lleno, en la misma sesión una figura entera. Y no admitía sino el retrato de cuerpo entero, o de lo contrario, la cabeza únicamente.

Cinco o seis veces, y con largos intervalos, firmó, con su orgullosa mariposa-monograma, grandes telas totalmente realizadas; sin embargo, cada día libraba un nuevo asalto, cada vez con mayor destreza.

Whistler no era un dibujante muy sabio. Le faltaba la soltura en la construcción del cuerpo humano que permite a un Rembrandt así como a un Mals, sobrellevar ágilmente las dificultades sin malograr, aún en un grupo numeroso de figuras y sin fatigarse en el curso de su ejecución, el brillo de las últimas pinceladas, la epidermis.

Sus buenos resultados dependían del azar que implica la falta de obediencia de la mano al cerebro. Sin contar que su sistema de las capas delgadas y ligeras superpuestas, en que una

recubre en cada sesión a la precedente, comporta transformaciones azarosas, felices o deplorables. A más el modelo se descorazonaba, lo mismo que el pintor. La obra era aplazada para más tarde, y sé de cierta muchacha que tuvo tiempo de casarse, de tener cinco hijos en Estados Unidos y volver diez años después al taller de la calle de Notre Dame des Champs. a ver terminar penosamente por un anciano un retrato empezado en Tite Street.

Cuando fracasa está al nivel de un "aficionado distinguido". Tal la princesa de la porcelana (antes en la Peacock room, en casa de Mr. Leyland); la cabeza es trivial, hábil y débil, mal construída; mala la calidad del dibujo, superficial y común. Tal el Sarasate, el Duet o el Montesquiou de algodón...

En el retrato en que Whistler aparece de frente, la mano hacia adelante, algunos críticos confundieron con monedas de oro que tanteara los efectos del mal modelado que la deforma. Adivínase en él irritaciones e impaciencias crueles en una lucha cuerpo a cuerpo con el modelo y el despecho de no alcanzar más seguido el resultado que obtuvo en el retrato de su madre o por ejemplo, en el de Carlyle, de miss Alexander, lady Archibald Campbell, lady Meux, Maud o Rosa Corder. Whistler negaba, o no quería admitir la buena suerte, que tiene tan amplio lugar en la creación de una obra maestra y, sin embargo, él es muy seguido juguete del azar, pensábamos en el taller melancólico, invadido ya por el crepúsculo, ante el maestro de pie, con sus arrugas, la boca contrída bajo su bigote a la D'Artagnan, preocupado y escrutador a pesar de considerarse el pintor más impecable, el más sabio, el más *consciente*. Si bien había sorprendido, escandalizado, con procesos de resonancia, a pesar de haber cubierto a Ruskin de ridículo y negado a todos sus contemporáneos, no tenía *autoridad*. Cada raro encargo de algún millonario era un pretexto para chicanas. A pesar de su intransigencia habría querido tener *éxito*. Sus obras las ejecutaba para nosotros, pintores de París, y para sus discípulos, que reducía al papel de simples compañeros de holganza, pero que por lo menos lo comprendían. Su monograma, su mechón blanco, el color de sus paredes, sus "ten o'clock" (1). su ex-

(1) Disertaciones de Whistler hacia 1885, sobre arte, a las 10 de la noche (de ahí su nombre) en el Prince's Hall de Londres. Oscar Wilde comenta irónicamente estas disertaciones. Pero Wilde inclinado hacia los prerrafaelistas era en pintura enemigo de Whistler que por su parte se limitaba a despreciarlo. (Nota del traductor).

centricidad, esto es todo lo que atrae al público inglés de 1885. Whistler que quisiera ganar mucho dinero gasta sin control. Pero no es verdad que lo agiten inquietudes pecuniarias. Whistler, hombre de grandes e imperiosas necesidades, siempre se ha "pagado tranquilamente" lo que deseaba. No vacila en elegir un objeto raro de plata o de antigua porcelana china "blue and white", reservándose el derecho de despachar, intimidándolo con su facundia, al comerciante que se atreve a recordarle a la realidad, de un vencimiento. Ofrece comidas donde la sociedad más elegante, reunida en torno al bol del pescado rojo, le oye pasmada apenas habla. Sus invitados le llaman "Jimmy" y Jimmy quiere ser todavía un dandy a la d'Aureville y pasar por joven; sin embargo ha pasado los sesenta años.

Una velada con él en el Café Royal o en una reunión mundana, dejaba una impresión dolorosa. Este demonio de hombre tan llamativo en público, parlanchín, de una vanidad infantil, trataba de justificarse. Como negaba su arte, aprovechaba al menos sus ventajas de conversador paradójico y exageraba sus extravagancias para atraer la atención del público. Si alguna vez rabió porque no pudo producir en la sociedad parisiense el efecto que se proponía, en cambio lo produjo en Londres siempre que quiso. Su éxito como conferencista, pleitista o ensayista era la comidilla de los periódicos. extendía su popularidad, lo "lionisaba".

A sus colegas les aconsejó—y luego fué una moda—que contestaran a los artículos de los críticos con cartas abiertas y que aún intentasen proceso contra los que les habían juzgado severamente. Espíritu combativo, lleno de ironía, igualmente hábil para expresarse con la pluma o la palabra, Whistler perseguía sin tregua a sus enemigos, es decir, a los periodistas, a los aficionados, a la "society". Escribía mucho con una caligrafía fina, ornamental, encantadora, que de la menor esquila, sobre un papel especial donde los blancos eran sabiamente reservados, hacía un objeto de arte. Su aspecto exterior así como el decorado de su casa, sus opúsculos impresos, sus cartas, todo tenía un sello individual, era parte de su estética. Su extremado refinamiento era demasiado ostensible y daba pena su empeño en ocultarse bajo un disfraz un poco charlatanesco ante la masa grosera e ingenua que al menos intrigaba ya que su pintura no podía conquistarla. La excentricidad que

a nosotros nos cansa, tiene para los ingleses un prestigio eterno.

Andaba con gusto rodeado de gente moza. Como Walter Sickert le interrogara sobre los grandes hombres de su tiempo, los Carlyle, los Disraeli, sorprendido a la vez de los mediocres desconocidos que actualmente incomodaban en el taller de Tite Street, contestó: "Prefiero los jóvenes locos a los viejos imbéciles". La verdad es que no tenía ninguna curiosidad fuera de su arte y del cultivo de su personalidad; no leía, se burlaba de toda pintura moderna, salvo la suya, y, como no pudiera corregir su necesidad de salir, de mostrarse en los lugares públicos, le gustaba que un cortejo tumultuoso de discípulos le acompañase por la ciudad. De noche vestido de frac, pero sin corbata, cuidadosamente peinado y su mecha blanca como un punto de interrogación sobre la frente, se difundía por Londres, comía excelentemente y soltaba frases crueles, que en seguida eran divulgadas.

¿Cómo, quien tenía tan noble concepto de su misión artística y que habría muerto de hambre antes que ceder y engañarse a sí mismo, no sobrellevó más dignamente su papel de jefe de escuela? ;Y no hay duda de que lo era! A sus discípulos que escuchaban y seguían con convicción sus principios tan verdaderos y tan razonados ¿por qué los trataba como a "reporters" encargados de divulgar sus epigramas? Para los demás, chispa ingeniosa, frases; para sí, reglas inviolables.

Al verle pavonearse fuera del taller habriasele tomado por un émulo en dandysmo de Oscar Wilde, a quien, sin embargo, despreciaba, y cuya "vulgaridad, ininteligencia estética e insinceridad" revelase constantemente. Las manifestaciones, digamos deportivas, del whistlerismo de entonces le enorgullecian y le divertían como una bravata de gran pintor no comprendido, perdido entre los semi-profesionales. Ante los fracasados y la gente elegante amiga de escándalo que formaba su banda, se embriagaba, erguía su talle de mayor de caballería. Pero sí, de vuelta, muy tarde de sus baladas nocturnas, esos mismos compañeros de holganza entraban en casa del maestro, lo encontraban de nuevo, inclinado, desde la aurora, sobre una placa de cobre, o plantado delante su tela. El "lion" de anoche se había convertido en un viejo de grandes anteojos, absorbido en su obra, ferviente ante la naturaleza, artista nutrido en los museos, apasionado por la pureza de la materia. Quería que

grande o pequeña, su obra fuese en todas sus fases digna de él; bella desde la primera sesión, perfecta “en todos sus estados”; que el dibujo fuese nerviosamente sutil, los “valores” exactos; a sus discípulos les prohibía que diesen una sola pincelada en ausencia del modelo. La probidad de sus intenciones era magnífica y ese embaudurnador fué de los últimos que se preocuparon de las condiciones materiales, sin las que la pintura al óleo *se plombe* pronto y no dura. Había conseguido nuevamente la transparencia de los maestros—con una técnica nueva y sin las preparaciones monocromas, que obligan al artista a pintar de acuerdo a dibujos y no de acuerdo a la naturaleza.

En una exposición de conjunto de sus obras adviértense, en sus comienzos y en su madurez, técnicas muy diferentes. Antes de 1860, Whistler, huyendo de la autoridad de sus padres que lo destinan a ingeniero, abandona Estados Unidos y llega a París cuando la escuela realista está en pleno desarrollo. Recibe la buena lección de Courbet, luego va a radicarse a Londres en momentos en que el prerrafaelismo, con Ruskin, reanima las pasiones. Y fué de este modo como pudo seguir las dos batallas de la segunda mitad del siglo XIX. Esos dos movimientos, como toda renovación artística, respondieron a una necesidad de sinceridad, de interpretación más fiel de la naturaleza. Tuvieron la misma preocupación todos los revolucionarios del siglo XIX. David como Manet, Holman Hunt como Courbet. Podríamos decir que todos los innovadores, de Cimabue en adelante, han creído someterse a “la Naturaleza”.

En los escritos teóricos y en las conversaciones de la “Pre-raphaelite Brotherhood” (hermandad), no se habla de otra cosa que de estudiar la naturaleza en sus menores efectos, dignos todos del pincel o del lápiz del artista. El prerrafaelismo que debían predicar hombres más literatos, más poetas que pintores, fué un acto de adoración a “la Naturaleza”. Remontémosnos hasta los cándidos primitivos, olvidemos las convenciones, dibujemos como lo haría un niño los seres y los objetos. La planta, la mata la hierba, el insecto, las cosas más humildes reproducidos con un cariño inocente. En la figura humana lo importante será el carácter, la actitud justa; los motivos para cuadro por modestos que sean, serán ennoblecidos por la conciencia del buen obrero.

Los hermanos apóstoles se distinguían entre sí por la di-

versidad de su temperamento. El robusto John Everett Millais se había enrolado por un azar de camaradería bajo el estandarte de Rossetti, de Madox Brown y de Holman Hunt, con los cuales vivió Whistler desde su llegada a Londres. Whistler hizo pasar los mismos modelos, se vinculó con ese grupo por entonces el más interesante, pero ni ellos, ni los "académicos" le comprendieron. Sin embargo, la historia vinculará parte de su obra a esta escuela de la "Queen's House", donde Whistler fué recibido por Rossetti y contrajo amistad con el poeta pintor que indudablemente influyó en él.

El Americano se instaló para siempre en aquel rincón de Chelsea. El Támesis que ya corre más tranquilo en este arrabal de Londres, entre los muelles bordeados de árboles en damero y sus casas del siglo XVIII de ladrillos violeta y de negros herrajes, pasaba antes bajo puentes de madera, comunes en las estampas de Hokusai. Saliendo de la "Queen's House" donde asambleas de estetas y de mujeres hermosas, de pesada cabellera y largo cuello inflado habían celebrado la "Blessed Damosel" y Florencia medioeval, Whistler entreveía en la bruma de la aurora sus futuros "nocturnos"; los pilotes del puente de Battersea, una canoa en el agua, una chimenea de usina de dos tonos atenuados; motivos para fantásticas armonías. ¿Era acaso necesario ir a buscar la inspiración en los viejos libros italianos? ¿Para qué tanta literatura, qué falta hacen los pensamientos para hacer un cuadro?

Whistler conservó un recuerdo afectuoso del encantador Dante Gabriel, pero no siempre sus relaciones fueron tranquilas. A propósito de un soneto que había escrito el poeta para una composición que tardaba en pintar, su terrible amigo le había dicho: "¿Para qué hacer el cuadro?" Transcribe el soneto en tela en lugar de grabarlo en el marco!... Y se acabó!..." Por lo demás, dominaba en el cenáculo el espíritu de Ruskin y Ruskin no tenía ninguna consideración para con el yankee. En el proceso Whistler-Ruskin, el célebre prosista pregunta a los jueces cómo puede costar 5.000 guineas una *pochade* hecha en dos odas. Y Whistler contesta: "No sé si he tardado dos horas o media hora para hacerlo. Quizás mi nocturno me ha costado apenas diez minutos de trabajo, pero es el resumen de una vida de observación".

Bajo las apariencias de una cordial camaradería, estos

hombres estaban ligados por simples costumbres de vecindad, por algunos gustos comunes, pero en el fondo los separaba una ininteligencia recíproca. Sin embargo, fué en ese círculo tan preciosamente "literario" donde Whistler desarrolló sus cualidades de buen pintor, las enseñanzas que llevó de Montmartre.

En París había frecuentado los talleres donde todavía se rendía homenaje a la rica paleta y a la técnica viril. El primero que influyó en el Americano fué el enorme y sano Courbet. En la primera manera de Whistler, la espátula precede en el uso a los pinceles. Es interesante ver en la colección de Edmund Davis Esq. "la Femme au piano" tan fuerte en su pesadez un tanto mal manpostada, al lado de un cuadrito casi tan viejo pero fluido ya: dos muchachas vestidas de blanco, a la Rossetti. Estas dos telas revelan la doble contribución de Francia y de Inglaterra en la formación de Whistler, que encontró entre uno y otro país el camino del propio dominio.

La mayoría de los camaradas franceses de Whistler eran discípulos de M. Lecocq de Boisbaudran.

Es lástima que nadie haya escrito una monografía sobre M. Lecocq, profesor modesto, pero de singular inteligencia. Fantin solía relatar los paseos de todo el taller a la campaña. Alguien tiraba en el campo un andrajo blanco para estudiar los valores variables, según las incidencias de la luz, y el maestro deducía de esas experiencias, en beneficio de sus alumnos, ejemplos que les ayudaban a comprender las leyes inmutables.

Whistler hablaba más de M. Lecocq que de Gleyre. Por lo demás, el verdadero educador de Whistler no fué un hombre sino un lugar: Londres, el punto más pintoresco del mundo para los que saben ver. Whistler fué el primero que descubrió sus mil y una maravillas, los variables efectos de una atmósfera prismática y matizada; las líneas de la arquitectura macisa y sobria, majestuosa aún en sus construcciones modernas, donde el ladrillo y el fierro aparecen desnudos, sin las mezquinas cornizas de rigor en nuestros frentes. Whistler, aunque hacía alarde de detestarla, sólo se complacía en Londres. Tuvo debilidad por sus mujeres de carnes como frutos, de cabellos más ambarinos que los de las venecianas y las sevillanas, hermosas como estatuas griegas. Las creaturitas de las calles, tan curiosamente vestidas con sus trajes de colores vivos que hacen irrupción en la bruma que los exalta: los pobres escaparates de los

negocios pintarrajeados proveyeron temas para maravillosas "variaciones" y Whistler encontró reunidas al borde del Támesis una Venecia, una Holanda y todas las partes del mundo.

Quiero más a su arte y le comprendo, quizás mejor que aquel a quien repugne el sabor británico, a la vez, amargo y azucarado como el jengibre. Whistler se deleitó en aspectos urbanos que llevo grabados en lo hondo de mi memoria desde las horas encantadas que pasé en Londres, de niño primero, como hombre luego, sin cansarme jamás de admirar.

En Cheyne Walk, Whistler realizó su obra de elección: "Le portrait de la mère de l'artiste".

Si véis este retrato de anciana, atraerá de inmediato toda vuestra admiración por Whistler. En él el pintor y el hombre se sobrepasaron a sí mismo. El perfil fino bajo los *bandeaux* de acero, la cofia de encaje impalpable, con sus lazos rígidos que caen sobre el pecho chato de anciana que pronto cubrirá un sudario; la atmósfera helada de la habitación austera y su colgadura de duelo de trama distinta, la silla angulosa, el taburete liso en que apoya los pies pegados el uno al otro como una figura yacente; y los rasgos deliciosamente aristocráticos, la linda nariz, la boca temblorosa, el mirar lejano, amortiguado pero tan viviente, la expresión altiva en quien ya está para morir, la cabeza medio caída sobre el cuello que involuntariamente se reclina... Se ha dicho que la imagen de la madre es para un artista una ocasión sin igual para sobrepasarse a sí mismo. El amor filial y la emoción patética de las horas que preceden a la separación desgarradora, se agregan aquí a la habitual emoción de Whistler. Este retrato es un gran paisaje anímico, un "nocturno" humano.

Al lado de esta obra maestra pondremos al Thomas Carlyle. Muy buena pintura, pero inferior, sin embargo, al retrato de la madre del artista. La idea es más o menos la misma: una figura de perfil sobre un fondo liso, la misma silla y en el piso la misma estera. La línea de la levita marrón, inflada delante conduce a la cabeza del gran anciano, también inclinada como si estuviera fatigada de pensar. La mirada dulce, triste e inquieta se aparta del espectador. Es un hermoso retrato, pero

que revela el esfuerzo del artista, la materia está sobrecargada, particularmente en la cara que fué pintada y repintada hasta el cansancio. El modelado que no deja de tener cierta semejanza con el de Courbet, ha perdido su consistencia a fuerza de repasarlo, empastado con exceso por la mano de Whistler que, como Tiziano y a veces Velázquez, está en plena posesión de sus medios, mientras se ve la trama de la tela que invita al pincel a ejercitarse libremente en ella.

Desde que se cubren los claros, los grises dejan de relucir como plata, el metal pierde su resonancia. Cuando la luz da de costado no se puede volver a tomar la obra sin riesgo de que el color adquiera en seguida la calidad del algodón. Para remediar, quizá, este inconveniente y por la dificultad que le creaba el modelado en relieve, Whistler decidió de pronto iluminar el modelo nada más que de frente y de lleno. Un objeto colocado en el eje de la ventana pierde su relieve y su volumen, desde que son los relieves marcados por la luz y la sombra los que dan la sensación de espesor. En cuanto los valores del objeto son más o menos iguales a los del fondo, la imagen es plana, como una hoja de papel. Además, en Whistler, los tonos claros y relucientes están atenuados por la distancia que separa al modelo de la ventana.

Buscó empeñosamente la posición que debe ocupar una figura en una habitación para alcanzar un bello efecto, tranquilo y uniforme; rechazó como convencional la luz que trae hacia adelante a las figuras dándoles una apariencia de alto relieve y convierte la obra en un *trompe-l'oeil*. Un cuadro que recuerda al panorama y trae el modelo hacia el primer plano, chocaba a Whistler como una "competencia desleal a la realidad". Con un gesto de la mano rechazaba lo que la mayor parte de los pintores, aún Rembrandt, traen hacia adelante. El relieve no le parecía "digno de la pintura, ni compatible con sus medios". Le preocupaba mucho el fondo en sus retratos. La calidad del fondo es todo el cuadro como "mancha" y armónicamente. Holbein y los primitivos llenan los fondos con objetos, paisajes que no dañan el contorno de la cabeza a pesar de que los detalles sean tan visibles como los de la boca y de los ojos. Los venecianos, Velázquez, los flamencos emplearon indistintamente el fondo uniforme, el drapado de un cortinaje, los cielos de convención o trozos de arquitectura. Los ingleses

del siglo diez y ocho de acuerdo con el gusto pomposo de sus clientes, les colocaron casi siempre en parques o bajo el pórtico de un castillo. Poco importa que el fondo sea simple o complicado, mientras esté en equilibrio con el asunto. M. Degas ha dicho irónicamente de cierta dama que aparecía muy alhajada, como bajo un proyector eléctrico y sobre un negro reluciente a la Bonnat: "¡Está posando ante el infinito y la eternidad!" salida que pierde su sentido si el tal infinito es "un tono justo".

Si el modelo es interesante de por sí, dejémosle todo su interés individual, sin la contribución de los muebles y los accesorios de su interior. Una pared gris puede ser de una gran elocuencia, según como la luz se derrame en ella; o sosa y mufla, como ocurre muy frecuentemente en ciertos retratos mezzuinos de Fantin-Latour. Lo importante es que, tarde o temprano, el pintor encuentre lo que conviene a su procedimiento. El fondo le es impuesto en cierto modo por su manera de pintar, desde que no se puede repasar en una sesión una figura, sin que también se vuelva sobre el fondo. Los retratistas rápidos y muy fecundos, como Van Dyck y los ingleses se fabricaron una fórmula de paisajes o de drapeados adaptables a orquestaciones variadas, según el tono del traje y de las carnaciones fáciles de establecer en ausencia del modelo.

Una ocasión encaminó a Whistler hacia una nueva dirección. Fué en su primera casa de Cheyne Row. Miss Rosa Corder, toda de marrón vestida, pasa por delante de una puerta del departamento, negra. Whistler admira la simplicidad de los grandes planos bien distintos, aunque atenuados de la silueta. Se pone a la obra y pronto surge ese maravilloso retrato, "Arreglo en marrón y negro", ejemplo acabado de su manera definitiva. Insisto en este hecho que *se trouva*, como dicen hoy por casualidad; él nunca trató de singularizarse con una visión extraña y arbitraria. Siempre puede *prepararse* la naturaleza antes de *copiarla*.

Su ejecución no cambió más. Los elementos están en cierto retrato de un almirante por Velázquez, en el museo de Madrid. Precisión perfecta. Solidez en los empastes. Se confunde muy fácilmente "solidez" con espesor de la materia. Los alemanes modernos, por ejemplo, y los peores entre nosotros creyeron que una técnica fuerte debe ser brutal, martillada y pesada, y dirán que es fofa, superficial la pintura, transparente

y fluida que deja ver el grano de la tela. Sin embargo la suavidad no depende del espesor y las finas destilaciones de trementina de un Whistler son más consistentes que la materia rugosa de ciertos Van Gogh. Como dice Corot, no hay más que forma y valores. A fuerza de no ocuparse más que del *tono*, abstracción hecha de los valores, los impresionistas pintaron cada vez más hueco, despreocupándose de la *materia* (1). Whistler pensaba que un objeto de arte, pintura, pastel, grabado, dibujo, debe ser un objeto precioso, tanto por su materia como por su ejecución.

¡Me parece estar hablando de un antepasado!

La lucha que desde hace diez años (2) sostienen los defensores de la pintura pretenza clara contra la pretendida pintura negra, da a la obra de Whistler un sentido histórico. En el ciclón de teorías, la cuestión corría el riesgo de extraviarse, o de no resolverse. Y ¿es realmente útil que se resuelva? Según Whistler el impresionismo era "la negación de la luz".

Negar al negro es tan pueril como negar al azul o al malva; decir que Whistler ejerció una mala influencia sobre su época equivale a cargar con el mismo reproche a Claude Monet o a Cezanne. ¿Por qué razón lo que no es flor ha de ser estiércol?

La exposición de Whistler con que se nos va a regalar, servirá de pretexto a controversias profesionales y confundirá a algunas "conciencias inquietas". Un mes después de la clausura de los Independientes, tendremos que analizar a otro "Independiente" que al lado de los partidarios del *tono entero* nos propone un impresionismo de *claro-oscuro*.

¿Quién habría dicho que Cezanne y Whistler serían en el siglo XX jefes de brigada?

Whistler habría podido ser un guía como Corot lo fué para Pizarro, Monet, Sisley, Manet mismo. Corot predicó constantemente el estudio de los "valores", es decir la exacta proporción de los tonos, los unos relativamente a los otros comparados con el blanco puro que en la paleta es la luz extrema y con el negro que es todo lo contrario. Whistler poseía lógica, "gusto", distinción. No confundamos este vocablo tan desacreditado con in-

(1) (Claude Monet, Sisley después de 1880, y hasta Pizarro).

(2) Este estudio fué publicado primero en 1905 en la *Renaissance Latine*, número de marzo. -- Nota del traductor.

sulsez, amaneramiento, afectación académica. Mas ¡ay! la “distingución” whistleriana, debía seducir a las niñas “distinguidas”, y sobre todo servir para una especie de renovación del espíritu decorativo que, por lo demás, limpió nuestras habitaciones de detalles inútiles y del estilo Morris, odioso sucedáneo del “medioeval”. Con algunos vasos de colores bien elegidos aprendió la gente a hacer, del más ordinario departamento un interior decente. Este gusto completamente japonés descansó a un público cansado de las fórmulas neogóticas de ese Williams Morris que inspiró Rossetti. Pero fuera de Walter Sickert ningún verdadero pintor comprendió lo que Whistler había realizado al reducir la paleta a sus elementos primeros, limpiándola de las lacas, los malos verdes, los cromos y los codmios, cargándola con las sólidas e inmutables tierras que mezcladas le dan todo lo que necesita, gracias a una transposición que de ningún modo es más arbitraria que la de Claude Monet. Los “tonos preparados” y el negro eran acreditados de nuevo en el mismo momento en que el impresionismo francés no empleaba más que los colores del arco iris en tonos puros (1). Dos exposiciones efectuadas recientemente en Londres, nos han permitido comparar entre sí a gran cantidad de obras hechas con una y otra paleta. En la New Gallery, la *Société Internationale* fundada por Whistler y que hoy preside M. Rodin, rendía homenaje solemne a su fundador, mientras que un *marchand* parisiense había desembalado en la Grafton Gallery las reservas de su comercio.

Tratábase de establecer del otro lado del estrecho una válvula de escape para el sindicato que quiere conquistar al viejo y al nuevo mundo. La tentativa fué buena y habría sido mejor si la elección de las obras se hubiese hecho con más juicio: “esta caza al negro”, como decía Sickert, fué mal llevada. Manet negro y blanco como el Greco, triunfó: pero Degas, el incomparable dibujante, nada tenía que hacer en un conjunto de paisaje de Monet, de Sisley y de subimpresionistas, bonitos por lo general, pero cuyo color uniformemente gris, opaco y ya *plombée* nos cansaba pronto. ¡Qué error esta colección de pequeños estudios, todos semejantes, paliduchos y *sin luz* en que los efectos de sol, los cielos suavemente azules de la Is-

(1) Walter Sickert debía fundar veinte años después una escuela propia sobre el whistlerismo y el impresionismo francés.

la de Francia como los cielos tempestuosos tenían el mismo aspecto inarchito y rancio que ha tomado ya la sala Caillebotte! La composición defectuosa, la falta de selección, la concepción azarosa, y más que nada la *monotonía* de esos rincones cualesquiera del arrabal, en primavera o bajo la llovizna, concluían por exasperar. En cambio Renoir se afirmaba en su famosa "loge" tan rica en negros suntuosos, en marrones y en rojos que no habría renegado Delacroix. También triunfaban las naturalezas muertas, maceradas y salobres de Cezanne, con su pesadez de mármol, esmaltados como viejas cerámicas; pero había que soportar una serie de paisajes muy florecientes de las orillas del Sena y del Marne. La pretendida "pintura alegre" era sombría; la clara canción prometida no surgía. En resumen, nada de "alegría de vivir", nada de "ventana abierta", nada de estridente; la pátina del tiempo ha fundido y recubierto de un polvo tenaz esta pintura clara que debía vencerle. Si en la *Grafton Gallery* no teníamos la sensación de la luz es que el poder luminoso de una tela no depende de los tonos que se eligen para pintarla, sino de las *oposiciones* de claro y de oscuro de que se han valido todos los maestros, desde los venecianos hasta Manet, pasando por Rembrandt, Velázquez, Watteau, Delacroix, Diaz y Courbet, para conseguir sus efectos.

Es inexplicable que se haya creído de repente que la luz sólo podía obtenerse con tonos claros. La historia de la pintura prueba lo contrario, y me parece que la Saskia de Rembrandt nada tiene que envidiarle en brillo a *l'homme a la mentonnière* de Van Gogh. Tengo a la vista una mañana de abril en las colinas de Argenteuil por Monet, junto a unos antiguos Corot de Italia. Pues bien, los Corot son los que siguen siendo jóvenes, frescos, luminosos.

Toda pintura, después de los veinte años, baja de tono. Se sostiene por la distribución de los valores. Un paisaje de Gainsborough, un Canaletto, un Manet de 1867, hecho según las viejas recetas, tengo la prueba a la vista, tiene más poder luminoso que un Sisley. Los tonos enteros puestos en manchas puras, aun en Seurat y Signat, pasan, oscurecen, y desde que su poder de coloración se destruye, el cuadro muere. El *tono puro* es tan peligroso como el "bitum" tan reprochado a los pintores de 1830. ¿Y Cezanne? me dirán. Ese es único, la pureza de sus tonos y de su pincelada un prodigio.

La exposición Whistler en la New Gallery era luminosa por otra suerte de pureza en la pincelada. La deliciosa Miss Alexander, desde la entrada, recibía a los visitantes con su gracia de pequeña princesa española. Pocas telas conozco tan claras como ésta. Los cabellos de la creatura amalgamados como el lomo de los corzos de Courbet. Los verdes jaspe, los blancos lechosos de la pollera son de una materia cuyo sabor no podría disgregarse, y su pasta lisa es como el cristal.

Qué reposo, qué sobriedad, qué gusto seguro. Whistler sabe lo que la naturaleza permite reproducir al hombre con algunas tierras. "Querer rivalizar con el sol es absurdo", decía, y en alguna parte ha escrito:

"Cuando sopla viento este y el Palacio de Cristal brilla, el artista cierra los ojos y se mete en su taller".

El primer deber del paisajista es elegir un motivo del que se pueda sacar un cuadro. Whistler no trata de pintar lo que está por sobre el tono en que ha acordado su instrumento (1).

Si pintó fuegos artificiales fué para probar la exactitud de su teoría. Por lo demás, únicamente para esos cuadros Whistler usó de su memoria, mirando largamente; luego cerrando los ojos repetía a un alumno encargado de observar el mismo espectáculo, los detalles que le habían llamado la atención, a fin de grabarlos en la retina. En sus cinco o seis nocturnos—recuerdos de Cremorn-Gardens—Whistler ha iluminado la noche.

En los últimos años de su vida, Whistler volvió a París. Había casado con la viuda del arquitecto Godwin. La pareja se estableció en el número 110 de la rue du Bac, en un pabellón cuyas ventanas daban sobre los jardines de conventos. Los muebles y la decoración eran los mismos de Londres, paredes pintadas de amarillo, porcelanas chinas blancas y azules, y algunas sillas. El artista tenía su taller en la calle de Notre-Dame-des-Champs. Mallarmé le llevó a la juventud literaria y fué

(1) Prueba de orgullo y de humildad. Whistler reconoce su fuerza y la afirma a la vez que advierte su alcance y se somete. Los más capaces entre nosotros, los más fuertes, malgastan energías preciosas en tocar fuera del diapasón en que su instrumento debía estar acordado. Esto que podía tomarse por inquietud espiritual no suele ser sino simple rastacuerismo intelectual. Es también en la mayoría de los casos causa de la vulgaridad de nuestra pintura. No salirse de su diapasón es prueba de un agudo sentido artístico, cada día más raro.—*N. del T.*

un hermoso día aquel, en que el poeta leyó su traducción francesa del *Ten o'clock* en el salón de Mme. Eugéne Manet (Berthe Morisot).

Ví poco a Whistler en esta época; estaba en manos de empresarios de gloria y se había convertido en el favorito de las pequeñas revistas, transformado, disfrazado, desterrado. Le dieron la cinta roja de la Legión de Honor, espero que fuera para su mayor felicidad. Pero no así había ambicionado ser feliz, y los homenajes oficiales con que lo agraciaron eran muy pesados para su fina persona. En todo caso esa felicidad no duró mucho.

Lo advertí por última vez, viudo lamentable, quebrado, mientras vagaba por la calle de Paris, en Trouville, durante la temporada de carreras. No me atreví a hablarle. Le había querido mucho y, me permito creerlo, comprendido, sin que él cayera en cuenta.

JACQUES EMILE BLANCHE.

ALMA PROVINCIANA

A Alejandro Lemos.

¡ Oh alma provinciana,
Sombra de los rincones olvidados,
Evocación de edad que es muy lejana,
Soledad de los sitios sosegados,

Estancias silenciosas,
Escala dolorida de la hiedra,
Suave humildad de las sencillas cosas,
Tapias verduzcas, corazón de piedra,

Alma de las consejas
Junto al hogar de placidez nocturna,
Muda ternura de las cosas viejas,
Alma del lugar, simple y taciturna :

Sé siempre bendecida,
En el claro reír de la mañana
Y en las últimas tardes, en la vida
Y en la muerte, siempre, alma provinciana !

Feliz quien nace y muere
Bajo la mansa luz del mismo cielo.
Si en los zarzales el dolor le hiere
Sus lares le propician el consuelo !

Si alguna vez respiro
Distante del amparo de mis lares,
He de tornar en alas de un suspiro
A aspirar el solaz de estos lugares.

Mi espíritu abrumado
Por el hastío de la vida vana
Volverá a confortarse a tu aparta lo
Nido de paz, oh alma provinciana!

Tus amados recuerdos
Pasarán uno a uno por mi mente
En desfilar de pensamientos lerdos,
Reviviendo a la gracia de tu ambiente;

Como el manojito tierno
De flores que murió en la rinconera,
Abierto en la velada del invierno
Trae un lejano olor a primavera.

Evocaré en la ausencia
La inefable emoción del tiempo ido,
Porque todo mi ser está en la esencia
De estas cosas queridas difundido:

La casona desierta,
Las higueras del patio, la fragancia
De la vid, el portillo de la huerta,
El blanco amor que sonrosó en la infancia.

Acude en horabuena,
Calma la fiebre de mi frente, sana
Mi mal, mi corazón serena,
Reintegra mi ser, alma provinciana!

Esta flauta sencilla
Que he tañido en la huerta virgiliana
Sobre la húmeda hierba de la orilla
De las acequias, alma provinciana,

Por tí tuvo sonido,
Canté las dulces cosas familiares:
La depongo en tu seno, agradecido,
Guárdala en la quietud de estos lugares!

ALMA PROVINCIANA

No llevaré en la mano
Las alforjas del viático, vacías;
Cargaré las cosechas del verano,
Las fragantes vendimias de mis días.

Marcharé con el oro
De los racimos de mis ilusiones,
Dejando sobre el céfiro sonoro
El lánguido morir de mis canciones.

Cuando yo parta lejos
Bajo la tarde por la senda arcana,
Envuélveme en tus últimos reflejos
De claridad, oh alma provinciana!

ATALIVA HERRERA

Mendoza, 1919.

UN POETA POCO CONOCIDO

EVARISTO SILIÓ

I

Para poder apreciar en su justa medida, con probabilidades de acierto, la labor literaria de un autor, fuerza es, asegura la moderna crítica, estudiar antes el hombre y el escenario en que le tocó moverse, ya que en su producción pueden reflejarse de visible modo, no sólo sus condiciones de carácter, su temperamento, y su posición social, sino la época en que le cupo en suerte vivir, la escuela literaria a la que por innatismo tal vez se afiliara y sus lecturas predilectas. Sin este preliminar estudio, que llamarse puede de previa orientación, córrase el albur de que marre cualquier juicio que se pretenda formular como definitivo sobre las obras del escritor que logró elevarse siquiera sea unas pulgadas sobre el común nivel de sus contemporáneos.

Que la idiosincrasia tiene importancia suma en los hechos del humano ser, casi está fuera de discusión, como nadie puede dudar, pues la propia y ajena experiencia se encargarían de disipar la duda, de que los caracteres amables, bondadosos y tolerantes alcanzan en la vida mayores aciertos que los atrabiliarios, quejicosos y descontentadizos; y si bien la voluntad y el comercio intelectual con nuestros semejantes, que obra las más de las veces como acerada lima, logran suavizar ingénitas asperezas y domeñar innatas rebeldías, convengamos también en que, en no pocas ocasiones, el éxito o fracaso de nuestras iniciativas y empresas dependen, no de cuanto nos cerca sino de nosotros mismos, de nuestro temperamento que no está a merced del hombre modificar a su capricho. Basta reflexionar un poco para advertir que en igualdad de circunstancias no proce-

derán de igual manera el sanguíneo y el bilioso; y ante tales hechos por el estudio abonados, cabe preguntar en espera de respuesta siempre afirmativa: ¿no hay seres que al mundo llegan con dote pesadísimo de melancolías, y otros con inagotable caudal de carcajadas, y así uno cubre con albo cendal cuanto contempla, y otro arroja sin querer sobre cuanto pinta o narra el funerario crespón de sus abrumadoras tristezas? ¿Pueden acaso estimarse de igual suerte las producciones de quien labora agobiado por los fantasmas de incierto porvenir, que las nacidas en el tranquilo y risueño gabinete de estudio sabiéndose a cubierto de los tornadizos cambiantes de la fortuna? Luego, si en la producción del artista se refleja, aún a despecho suyo, el autor, su temperamento, su modo de ser, el influjo de su época y el ambiente social en que se educara, de avisados es tener en cuenta tales factores cuando el crítico con mirada inquisitorial pretende escudriñar, poner en el fiel de la balanza y someter al público juicio, aciertos y tropiezos, caídas y triunfos.

Tal inquisición es la que podrá intentar, respecto a Evaristo Silió quien, viviendo en la península, tenga la fortuna de dar con los datos necesarios para acometerla con lucimiento. Cuanto se diga hoy referente a él desde aquí, y sin tales noticias, ha de resultar deficiente, lo que vale confesar de antemano, sin que la confesión nos ruborice, que el presente estudio, sólo puede aspirar al modesto título de *Ensayo crítico*.

II

¡Qué siglo el XIX, para la lírica española! Los viriles acentos de Quintana, del duque de Frías, de Juan Nicasio Gallego, mecen su cuna; al llegar a la juventud, delira con Espronceda, ama con Arolas, resucita leyendas con Zorrilla, se queja con Bécquer, se descristianiza con Bartrina, y ya en edad madura, después de rendir pasajero tributo a foráneas influencias, logra orientarse un tanto, para terminar los últimos años de su atormentada existencia lanzando al viento sus cadenciosos *Gritos* con Núñez de Arce, o con Campoamor dudando de todo, de lo divino y de lo humano. Del melifluo Meléndez Valdés, se llega a las pujantes estrofas de *Hernán, el lobo*, no sin antes pasar por las lirás quejumbrosas de un pseudo romanticismo falso y

NOSOTROS

enervador. ¡Fué mucha la ruta andada por la española poesía en plazo tan relativamente breve! Diríase que deseaba ponerse al compás de los otros pueblos de la vieja Europa, que con sus acentos atraía la atención de todos los seres sensibles de la tierra; que tenía prisa en llegar, aunque fuese por pedregosos atajos a las altas cumbres del Parnaso, y que en sus atropellados titubeos e innegables avances, desviándose hoy de la ruta ayer emprendida, pensaba que la nueva forma, la última que intentaba encerrar en la sonora caja de su laúd, había de reflejar con más exactitud que las anteriores, las palpitaciones, sobrado veleidosas por lo pasajeras, del alma colectiva del pueblo hispano.

III

Comienza a vibrar la lira de nuestro poeta — y hora es ya de que hablemos de Silió — cuando aun Espronceda señorea todas las mentes, y el *Canto a Teresa* hace palpar de emoción los virgíneos pechos; cuando las aladas estrofas de Becquer vuelan como mariposas de boca en boca, y las *oscuras golondrinas* revolotean más que por los aires por las marfilinas telas, de todos los pianos peninsulares; cuando, en suma, el alma juvenil, hastiada de romanticismo más que exagerado extravagante, buscaba en su derredor algo que le hablase de su vida íntima, real, no de falsas y arrebatadoras pasiones. Zorrilla entusiasma y adormece con el encanto musical de sus estrofas; Espronceda nos hace olvidar no pocas veces nuestra propia personalidad, en cambio el poeta sevillano nos invita a encerrarnos en nosotros mismos, pues todos pasaron, y los que vengan pasarán, horas de fiebre y de insomnio y todos han creído y creerán en Dios, cuando se sientan envueltos por el aterciopeado mirar de la mujer amada.

Mas la despreocupación de Espronceda, sus asomos de cínica rebeldía, sus revolucionarios impulsos, todo ello es más fingido que real, y en cambio es verdadero el hábito de ternura que flota sobre todas las composiciones del poeta andaluz. Quizás por esta causa, hastiadas de lo irreal y buscando en el fondo de una lira el alma del viviente, las generaciones que fueron avanzando desde fines del segundo tercio del pasado siglo, admirando mucho al autor de *El Diablo Mundo* no lo antepusie-

ron a Becquer, que conmovía más hondamente con sus composiciones breves, como breves suelen ser en los primeros lustros de la vida, por lo pasajeras y fugaces, las impresiones que recibe el alma de la siempre mariposeante juventud.

IV

Y esta nota de brevedad, rápido centelleo del pensamiento, típica en los alemanes, del mismo siglo, en Goethe, en Heine, en el andaluz Becquer, en el catalán Bartrina, y a veces, no siempre, en el inmortal Campoamor, es la que se advierte en toda la modesta labor poética del malogrado Silió. Tal vez a haber prolongado el cielo su vida, hubiérale legado a la posteridad largos poemas en los que se hubiesen admirado sus dotes narrativas, de observador, de pensador profundo, que de todo ello hay vislumbres en lo que de él conocemos; mas lo poco que se ha podido coleccionar no pasa de ser desahogos emotivos, no pocos circunstanciales, vaciados al papel con la misma rapidez con que aparecían en su mente atormentada y abatida.

No es posible creer que la evolución del alma poética peninsular antes aludida, y a la que se plegó el estro del vate montañés, fuese ilógica, antes al contrario, después que la poesía dió de mano a los asuntos clásicos, cuando dejó de escanciar su sed de belleza pura en las fuentes harto frecuentadas de Grecia y Roma, se fué trocando poco a poco en subjetiva hasta llegar a serlo en grado eminente, y lo del mundo real, vivido y palpitante, visto al través del temperamento del poeta, se transformó, imprimiendo en cuanto escribiera el sello de su propia personalidad, alegre, viril, arrolladora, imperativa en unos, suave, mansa, tranquila y entristecida en otros.

¿Fué un bien o un mal para la diosa de alas de oro que el poeta pulsara el laúd a impulsos de sus individuales e íntimos sentires? ¡Quién sabe! De prudentes es no engolfarse en tan peligrosa inquisición para dar, al terminarla, la supremacía ya al objetivismo ya al subjetivismo, pues como dijo Boileau "todos los géneros son buenos, menos el fastidioso". La poesía puede ser sobre buena, excelente, ya nos describa las bellezas de la madre tierra, ya lance al viento atrevidas ideas, ya cante íntimas pasiones, mientras éstas no sean en absoluto individua-

les sino sentidas por un número crecido de mortales; deduciéndose, por tanto, de lo expuesto, que lo bien rimado que en cualquiera de tales puntos se apoye lleva trás sí no solo respeto y aprobación sino aplauso sincero.

V

Silió era montañés; había nacido en un pueblecito cercano a Santander (1) y de niño vieron sus ojos

“los viajeros que trasponen la montaña”

invitándole, sin duda, el espectáculo a entornar su infantil mirada, para, al concentrarse en sí mismo, hacer nacer en su espíritu el deseo de trasponer él también aquellos montes con irreductibles ansias de más mundo, de más espacio. Quizás en estas primeras impresiones, recibidas en la edad en que todo se graba en el cerebro como con buril de fuego, pudiera hallarse la causa de ese tedio abrumador que fué mientras vivió su constante compañero.

¿Será verdad que la montaña entristece? Si así fuese ¿cómo explicar la severa melancolía del castellano viejo, la visible y plañidera tristeza del pampeano? No; ni los castellanos páramos, ni las empinadas cumbres engendran tristezas. Estas anidan en nuestras almas, en los más desde que al mundo llegan, en los menos nacidas a impulso del concepto pesimista de la vida, de los dolores que nos agobian, de los desengaños que nos arañan.

Silió fué un alma soñadora, entristecida quien sabe porqué, que cantó su juvenil, y por lo tanto incomprendible pesar; y como hay muchos seres, que en pugna con su corta vida, aciertan a vislumbrar las roedoras pesadumbres que afligen a la humana estirpe, no será aventurado suponer que hay quienes como él apenas traspuesto el umbral de la vida, han afirmado, y afirmarán entre recelosos y confiados,

“¡qué sólo Dios sabe de dónde vengo
y a dónde voy!”

Si fué el temperamento de nuestro poeta dado siempre a

(1) En Santa Cruz de Iñuga, en 1841.

la melancolía; si se le puede aplicar lo dicho por Rivadeneira a propósito de otro autor, esto es que "la tristeza le angustiaba el corazón" ¿debe sorprendernos que en todos sus cantares, haya dejos de amargura? ¿No era lógico que su aflicción interior se reflejara en sus escritos? ¿Tiene acaso la culpa el chajá de que sea triste su cantar?

En su colección de poesías titulada *Desde el valle*, no póstuma, como dice Fitzmaurice-Kelly, ya que se publicó en Madrid en 1868 y el poeta no murió hasta 1874, y en las trece composiciones que encierra, siempre, en mayor o menor dosis, se vierten plañideras lamentaciones, melancólicos conceptos; y es que, según él mismo nos lo avisa.

"tan solo las trovas que inspira la pena
le es dable cantar".

Afirmó nuestro sin rival polígrafo Menéndez y Pelayo que "la inspiración de Silió es algo monótona y enfermiza". Sin embargo, leída su producción tan corta por desgracia, y habida cuenta de la edad en que el alma del poeta voló de la tierra al cielo, quizás no le cuadra el calificativo de monótona; y en lo que respecta al dictado de enfermiza, bien puede ser que tuviera el alma no "enferma de tanto amar", como dijo otro poeta, sino de ver cuantas son las miserias que sufre el humano linaje, y cuántos los desengaños e infortunios que le acechan y de él hacen presa de la cuna al ataúd. Tal vez la benevolencia induzca a pensar, que en plena juventud, tuvo la clara visión de lo que es el humano vivir, y sobre él filosofa como hacerlo pudiera el hombre cargado de años y por lo tanto de experiencia.

Legítima esta creencia la siguiente composición que tituló:

LA VIDA

A la voz que en sí propia ser y alma lleva
del germen de la vida surge una nueva
generación,
y nueva caravana, sin rumbo cierto,
va indecisa del triste vital desierto
por la extensión.

Su espíritu se inquieta, su anhelo crece,
de su inocencia el sueño se desvanece
por siempre ya:
su pecho por la dicha fugaz se afana,
y así por el desierto la caravana
marchando va.

Y así generaciones sin cuento han ido
 perdiéndose a lo lejos, el pecho herido
 del mismo afán;
 así espiran las tristes glorias humanas,
 y así por el desierto las caravanas
 pasando van.

Oídas y escuchadas con deleitoso silencio estrofas tan sentidas, ¿no ha de sorprendernos, un poeta que en edad temprana acierte a pintar con tan tristes pero a la par tan verídicas pinceladas las diferentes etapas del humano vivir? ¿Quién como él acertó a describir en dos estrofas, hermosamente cinceladas, el amor noble y santo, este amor que realiza el milagro de levantar en medio del desierto de la vida, el hogar, oasis reparador de fuerzas y energías? ¿No hay en esta composición honda filosofía, certera visión de cuanto al hombre ocurre mientras peregrina por sobre la haz de la tierra?

VI

Vana fué nuestra diligencia para dar con sus dos poemas *Santa Teresa de Jesús* y *El Esclavo*, publicados en 1867 por el bardo santanderino; como hasta ahora la amistosa diligencia puesta a contribución no pudo poner mano en el tomo *Poesías* publicado en 1897, precedido de un prólogo, firmado por Menéndez y Pelayo. Lo único, pues, que conocemos de nuestro poeta es el librito *Desde el valle*, al que ya nos hemos referido anteriormente.

Abrese él, verdadera filigrana poética, con la composición *Una tarde*, en la que el autor da caros reflejos de su personalidad, poesía sino la mejor, la más feliz de todas, porque fué leída por él mismo en una tertulia literaria de Madrid, y al día siguiente comentada con frases laudatorias por la prensa. Contribuyó a dar celebridad al vate no solo el tinte melancólico de que está impregnada la poesía, y la voz más que apagada, húgubre con que fué leída, sino la improvisación de don Manuel del Palacio, presente en la reunión.

La poesía de Silió dice así:

¡Tarde horrible! el horizonte
 la alta esfera negro velo
 recubrió;
 triste, oscuro estaba el monte,
 triste el valle, triste el cielo
 triste yo!

El sol su luz postrimera
 apagaba tras un erro
 de "mistó";
 muda estaba la pradera,
 mudo el guarda, mudo el perro,
 mudo yo!

Así dije: al fin marchamos
 a la ruina y al desastre
 todos los hombres de pró
 ¿Y qué pesetas ganamos?
 Ni una el sabio, ni una el sastre
 ¡ni una yo!

VII

Que Silió nos interesó siempre lo demuestra el hecho de haber evocado su recuerdo en un artículo publicado en 1890, en diario, si muy valiente de reducida circulación, escrito que, no hay porque ocultarlo, ponía al descubierto nuestra completa ignorancia de los datos biográficos del poeta en quien nos ocupamos. Hoy, merced a la exquisita bondad del erudito historiador y filólogo santanderino, don Eduardo de Huidrobro, puntualizar podemos, y hasta con algún detalle, la corta vida del bardo montañés.

Nacido en Santa Cruz de Iñuga, vivió en su nativo valle, y en Santander hasta los dieciseis años en que pasó a Valladolid, dedicándose ya con entusiasmo, y en edad tan temprana a la poesía. A los diecisiete años, escribió un drama *Fe, Esperanza y Caridad*, y alentado por la buena acogida de esta obra teatral, y por los aplausos con que los entendidos saludaban sus composiciones líricas, se trasladó a Madrid, que como sirena ha atraído siempre a los provincianos aspirantes a la gloria literaria. Ya en la Corte, deseando abrirle horizonte a su inteligencia, aprendió italiano, francés, inglés y alemán, sin dar de mano a sus tareas periodísticas que se especializaron en la crítica literaria y teatral.

En 1867, publicó su poema *Santa Teresa de Jesús*, y un año después el tomito de poesías *Desde el valle*. De estas obritas a la que se agregaron el comienzo de otro poema llamado *La Magdalena*, y una leyenda en verso intitulada *El Esclavo*, se hizo en 1897 una buena edición que no hemos logrado ver.

Silió falleció en su pueblo natal el 7 de abril de 1874. Joven, pues, murió el inspirado poeta, muerte comprensible ya

que vivir no podía, en el último tercio de la pasada centuria, quien como él sentía, quien como él temía afean sus blanquísimas alas de poeta con el barro materialista de sus contemporáneos. Aspiraba como trovador, y trovador cristiano, a otra patria en la que no hubiese utilitarios valladares para sus ansias de impoluta belleza; y ante la certidumbre de que sus anhelos se estrellaban contra lo irremediable, fabricó, según frase hoy en moda, su torre de marfil, vivió su vida interior, y en este buscado aislamiento a que le condenara cuanto se agitaba en su redor, surgió el poeta de sentimiento, apesadumbrado, triste, pero sin el lloriqueo ni la sensibilidad cursi de tanto gárrulo imitador de Becquer. En su amargura, en su dolor por la calma apetecida y no hallada, no hay el plan de antemano preconcebido de entristecer al lector; no; su tristeza es ingénita y la espontaneidad la perfuma e invita al recogimiento. Tiene algo de Chenier, más de Leopardi, recordando algunas composiciones a Bartrina; pero Silió es más lírico que el primero, y lejos de ser escéptico como el vate catalán, es creyente. De la lucha que en su cerebro se entabla, y que a veces se advierte, sale triunfante la fe, esa fe que puso la pluma en sus manos, para que escribiera el recordado poema *Magdalena* que la muerte no le permitió terminar.

De que de tal suerte le apretaba la tristeza que no podía alegrarse aun en pugna con su deseo, buena prueba es la siguiente composición dirigida a una dama con motivo de festejar sus días. Oigase para apreciar, con la sincera exposición de sus ideas, la honda pena que minaba su existencia:

Un férvido canto de varia armonía
de rápidas notas y plácido son,
alzar hoy del arpa que pulso quería,
queriendo que hiciera mayor tu alegría
mi alegre canción!

Mas vano mi intento, feliz cantilena
del arpa que pulso no pude elevar,
porque ¡ay! a su acento que lánguido suena
tan sólo las trovas que inspira la pena
me es dable cantar!

Y en vano me finjo la dicha cercana,
y alzar quiero un punto la voz del placer,
pues voz más potente me grita inhumana
que en triste recuerdo se torna mañana
la dicha de ayer!

Y en vano buscando del gozo la idea,
 hoy vuela mi mente do un tiempo le ví,
 dó gira la danza feliz de mi aldea,
 que hoy sólo el alarde risueño campea
 del júbilo allí!

Allí de la bella, que oyó sus clamores
 hoy orna el amante la agreste mansión,
 con místicos ramos y cintas y flores,
 que emblema sencillo de dichas y amores
 pacíficos són.

La pura alegría que el alma recrea,
 los dulces placeres, hoy reinan allí;
 mas hoy del mañana me finjo la idea,
 y en triste reposo contemplo la aldea
 dó el júbilo ví!

Un sol que declina con ténues fulgores
 tras árida cumbre nublándose va,
 suspiran los tristes nocturnos rumores
 y secos los ramos y mustias las flores
 deshójanse ya!

Así lo que emblema de gozo es un día
 se nubla, a mis ojos, del tiempo al través;
 y así, cuando quiero cantar la alegría,
 mi mente contempla la pena sombría
 que llega después!

Por eso, perdona si mi cantilena
 no pude hoy, amiga, feliz entonar;
 que el arpa en mis manos alegre no suena,
 que sólo las trovas que inspira la pena
 me es dable cantar.

VIII

El poeta creyente se descubre en varios de sus cantares. En su composición dedicada *A un artista*, escrita en fáciles quintillas, se leen conceptos tan cristianos como los siguientes:

Canta, pues, artista, canta
 con ese sublime anhelo
 que el espíritu agiganta,
 fija en la tierra la planta
 y la mirada en el cielo!

¡Canta, y que el mundo se asombre
 al volar del genio en pos
 a esos espacios sin nombre,
 donde ya el alma del hombre
 siente el aliento de Dios!

Ante la duda que palpa, porque le cerca y rodea, y pretende al entrar en su pecho derribar el portalón de su fe, Silió se hiergue, y desplegando sus alas remonta el vuelo en procura de la luz de angélicas regiones. Titubea rara vez, tanto que si en *Meditación*, glosando el concepto de Zorrilla contenido en los dos primeros versos que copia, dice:

Los pensamientos que me entristecen
¿de dónde vienen? ¿a dónde van?
cuando a mi llegan mi fe oscurecen,
y cuando lejos desaparecen,
crece mi amargo, doliente afán!

Como si se hubiese acobardado él mismo ante la impiedad del concepto vertido en el tercer verso, agrega con laudable valentía:

Y en esta vaga región oscura
tal vez las sombras de mi amargura
pasar con ellos jamás veré,
hasta que el alma triunfal remonte
su vuelo en busca de otro horizonte
que ansiosa mira mi eterna fé.

Esta misma confianza en la divinal morada, último refugio de las almas, le induce a decir *A una niña*:

Ven, niña de azules ojos
y de dorados cabellos,
ven y dime, hermosa mía,
¿por qué has bajado del cielo?

cual composición, después de describir las penas de éste con razón llamado valle de lágrimas, termina:

Vé, pues, y ruega al que escucha
de los ángeles el ruego,
que te vuelva, hermosa mía,
que te vuelva pronto al cielo.

IX

Al paladear la vida, en la edad en que a otros sabe a dulzura y a encantos, él la encontró desabrida, no, aceda. En vano en alas de su juventud quiere que le sonría. y con sus nacarados dedos descorra el velo de lo sombrío para que pueda recrear su espíritu con los alegres matices de los ensueños. Su

empeño, como demostrado queda, es inútil, vana su porfía, ya que lo más alegre que ante sus ojos aparece, ha de verlo siempre a través de su pesimista catalejo, de este catalejo que, por arte especial, habla a su oído para decirle que mañana ha de ser ponzoñosa añoranza, creadora de positivo penar, lo que el día anterior fuera manantial de aunque sanos volanderos placeres.

Una de sus poesías, escrita según se cree en 1867, *Una fiesta en mi aldea*, composición que pudo ser la primera hoja de la corona a que aspirar podía el estro del bardo montañés a haber el cielo prolongado su vida, expresa con exactitud, más que el estado momentáneo de su alma, su temperamento poético, esa ensoñadora tristeza que se anidó y acurrucó en su cerebro.

Oigase como comienza:

Hoy es fiesta; hay romería
delante de mi balcón...
¡Huya ante tanta alegría
la eterna melancolía
que me oprime el corazón!

¡Ea!, danzadores, ¡ea!
¡prosiga el baile campal!
¡Bailad, muchachas! que sea
la fiesta de nuestra aldea
la más alegre del val.

y véase con que doloroso acento termina, tanto que casi el lector siente que la emoción le quiebra la voz en la garganta:

Hórrido valle donde el duelo mora.
en medio de tu calma aterradora
que el ánimo quebranta,
hay un mortal que desvelado canta,
pero es un triste que cantando llora!
¡Oh! tú que miras el anhelo mío
volar del mundo a la región que adoro.
el ruego escucha que en mi afán te envío.
ve que en la noche del dolor sombrío
también si canto, cuando canto lloro!

La profunda tristeza que se refleja en estas estrofas, esa tristeza herrumbrosa que corroía su alma, bien puede sospecharse que, con sus descarnadas manos, le abrió el alcázar de la muerte, y ésta con certero golpe de su guadaña, al doblarlo cual débil tallo, le robó, por lo poco que pudo dejar escrito, cómodo lugar en el senado de los inmortales.

X

Que todos sus escritos, y en esto va nuestro parecer de acuerdo con el ajeno pensar, son ripios extraídos de una misma cantera, no puede ni siquiera controvertirse. Halló en la mina a que su espíritu bajara un solo filón que por lo gris, ya que no por lo brillante, le sedujo, y en su breve vivir en él golpeó con fuerza, complaciéndose luego en asolear, aunque fuese por cortos instantes los fragmentos del poético mineral que su soñadora fantasía le había arrancado a las escondidas galerías de su alma; y si es, cierto como afirma Gracián, que los libros no deben medirse por lo que cargan los brazos, sino por lo que alumbran la inteligencia, bien puede afirmarse que en el tomito *Desde el valle*, única obra que de este autor conocemos, hay endechas que son suspiros, y cantares que son lágrimas, suspiros y lágrimas que mientras suene, plácido y armonioso, tranquilo y sosegado el cadencioso idioma de Castilla, lograrán conmover a las almas delicadas. ; Y a qué mayor gloria puede aspirar un poeta como Silió eminentemente subjetivo!

R. MONNER SANS.

Setiembre de 1919.

POESIAS

Musicos callejeros

Son tres. El viejo toca un ronco violoncelo,
el hijo, un jovenzuelo, se empeña en el violín,
y la hija, una linda muchacha apenas púber,
con boina de añil,
tañe sonoramente una vieja guitarra
que paseó, acaso, por barrios de Madrid.
Me he detenido a oír la callejera orquesta
sin querer, sin sentir,
como quien se quedara clavado en una calle
sin razón, porque sí...

Y más que los encantos de esta música pobre,
sé que me ha detenido, de pronto, sin sentir,
esta linda muchacha de los ojos ingenuos,
con boina de añil,
que, sin mirar a nadie, tañedora impassible,
parece que nos dice: "¡Qué desgracia es vivir!"

¡Músicos callejeros, románticos bohemios,
que ponéis en las calles de la ciudad fabril
un aroma de fiesta, de poesía y de ensueño,
un radiante sentir:
vosotros me traéis esas viejas costumbres
de lejanas ciudades, de un distante país,
donde váis por las calles despertando en las **almas**
un ensueño feliz!...

¡Músicos callejeros, seguid vuestro camino;
ignorados artistas, por la senda seguid:
yo sé que hay una gloria para vosotros siempre,
que hay almas que os adoran en silencio feliz!...

Son tres. El viejo toca un ronco violoncelo,
el hijo, un jovenzuelo, se empeña en el violín,
y la hija, guitarrista, de carita doliente,
con boina de añil,
que, sin mirar a nadie, tañedora impasible,
parece que nos dice: "¡Quién pudiera vivir!..."

El Surtidor

Esta lanza de agua siempre enhiesta
que se deshace en flor allá en lo alto,
regocija el jardín con dulce fiesta
y sonoriza todo con su salto.

Eternamente hacia los cielos sube,
como una aspiración que lucha en vano:
su chorro erguido sueña con la nube...
¡En eso siento al surtidor mi hermano!...

Y día y noche, y noche y día canta
el surtidor, en su vibrante chorro,
un himno a lo que solo se levanta!

Mirándolo, en la noche, solo, pienso:
"¡Yo soy un surtidor que siempre corro
muy hacia arriba, como un chorro inmenso!"

En la media noche

Es ya la medianoche. Vamos, deja
la pluma en paz, poeta atormentado;
ya has escrito tus penas demasiado
y en verso has puesto tu infinita queja.

No escribas más aquella historia vieja
de tu amor juvenil y desgraciado...
¡Solo estás en tu cuarto desolado
y nadie te consuela o te aconseja!

Es ya la medianoche. Ve y descansa...
Tienes la cara pálida y doliente...
¡Veremos si tu pena así se amansa!

Duerme, duerme. ¡oh, niño miserable!
¡Oh, pobre niño de afligida frente!
¡Oh, niño grande, niño irremediable!...

LÓPEZ DE MOLINA.

Rosario.



BENITO PÉREZ GALDÓS

Nacido en Las Palmas, el 10 de Mayo de 1845.—Fallecido en Madrid,
el 4 de Enero de 1920.

BENITO PEREZ GALDOS

Acaba de perder España su gloria más pura y representativa. España ha perdido su mejor historiador, el que supo ahondar con más cariño y acierto en el alma popular.

Labor tan vasta y compleja como la realizada por Benito Pérez Galdós, escapa a todo comentario de circunstancias, y requiere, siempre que se intente decir algo nuevo y meditado, el debido reposo y espacio, de que hoy no disponemos, ante el deber ineludible y urgente de rendirle nuestro homenaje. Hemos preferido, al artículo apresuradamente escrito y ligeramente concebido, la palabra autorizada de quienes han tenido ocasión de conocerlo y estudiarlo concienzudamente, legándonos como Clarín, páginas inolvidables, en las que resplandece el espíritu inmortal de Galdós. No tienen, pues, estas líneas otro valor, que el de un tributo exteriorizado con tanta pena como admiración.

Encierra la obra del insigne novelista, todas las tormentosas vicisitudes de un pueblo que ha sufrido los más indecibles trastornos políticos y religiosos, nublando su camino con la espesa polvareda levantada por sus mezquinas y sangrientas luchas. La gloria de esa enorme labor, reside, en haber podido analizar, con un humorismo saludable, los valores sociales que han intervenido en el interminable reñidero, sin caer en un embanderamiento excesivo, que hubiera perturbado la firmeza de su pluma, serena, bien orientada y educadora como ninguna. Bien decía Clarín, que Galdós se distinguía de todos los escritores españoles por "la claridad, franqueza y sentido práctico y de justicia". Efectivamente, sus novelas están animadas por una inquebrantable decisión renovadora, cuya persistencia ha debido influir con eficacia en la conformación espiritual de la España nueva. Hoy, ante el aluvión revolucionario que invade

el mundo entero, podrá parecernos algo tibia y descolorida la campaña que Galdós ha realizado con ahinco en una serie de novelas que han sido leídas con cariño por un pueblo poco acostumbrado al silencio de las bibliotecas; pero no debemos olvidar el ambiente en que le tocó vivir y el momento histórico en que debió actuar.

No es ésta la oportunidad para pintar aquella época sombría, de grave descomposición política, en la cual, el fanatismo religioso subrayó con sangre la feroz terquedad de algunos candillejos empeñados en obstaculizar a todo trance, el progreso de las fuerzas liberales. Todo ello aparece en los *Episodios nacionales*, donde el genio de Galdós ha dibujado con sin igual maestría, las singulares características de los hombres que más participación tuvieron en las guerras fratricidas. Y es así, como vemos surgir por entre la incomparable amenidad de su prosa chispeante y aguda, la silueta severa y arisca del terrible caudillo guipuzcoano, Zunalacárregui; o bien, la de su implacable y victorioso rival, Espartero. Reviven, al calor de su infatigable pluma, todos los héroes de la sangrienta cruzada, y tienen las páginas de sus magníficos *Episodios*, el don genial, de evocar con vivísimo colorido, las pasiones y menudencias de un pasado trágico, que emerge por entre la trama novelesca, con la certera precisión que reclama la historia.

¿Con qué dolor debió escribir Galdós esos libros que retienen entre sus hojas las causas inequívocas de la decadencia espiritual y material de su patria! Cómo ha sabido su inimitable realismo, resucitar las épocas alternativas de una guerra suicida, y cómo adquieren singular relieve, aún dentro de la impersonalidad de su producción, las atinadas observaciones, con las cuales ha querido el venerable maestro, contribuir a la renovación de un organismo enfermo.

Nadie ha puesto en España tanto amor como el creador del inquieto Araceli, en dar a sus obras una inconfundible finalidad social y ética. Nadie ha comprendido como Galdós, el dolor que roe las entrañas de las clases pobres, sojuzgadas por la desesperante estrechez económica y las mil pequeñeces de la diaria disimulación. Su gran bondad ha saturado de emoción y ternura, las incidencias de todo un mundo que se agita en sus obras, esclavizado por una moral hipócrita. En *Fortunata* y *Jacinta*, una de las más grandes novelas contemporáneas, en

La de Bringas, en *Misericordia* y en otras muchas, su alma ha ido al encuentro del pueblo, impulsada por el más acendrado fervor humanitario.

Hemos recordado más arriba una frase de su gran amigo Leopoldo Alas, en la que, el inolvidable crítico, señalaba el espíritu de justicia que impera en la obra galdosiana. Galdós comprendió, que el principio de toda regeneración social, ha de fundarse, imponiendo una justicia desligada de los compromisos religiosos, ya que en España, al decir de Juan Guixé (1), “la justicia no existe sino como divina, administrada con cánones religiosos, adulterados por las pasiones y los intereses “terrenales”. Desde *La Fontaña de Oro* hasta sus últimas obras, no ha dejado de inspirarse el ilustre novelista, en el más sano y elevado liberalismo, convencido de que así contribuía a emancipar al pueblo español de la tenaz tiranía clerical, infundiéndole al mismo tiempo, un sentimiento social más amplio y generoso.

Sin bulla, pacientemente, sin desfallecimientos de ninguna índole, ha ido levantando el enorme y armonioso monumento literario que hoy admira el mundo entero. Bien podemos repetir ante su muerte, los bellos conceptos con que Altamira comienza un libro sobre otro gran español: “Acaba de morir “ uno de los hombres extraordinarios en quienes, de tiempo en “ tiempo, condensa la humanidad los más puros y admirables “ triunfos de su ascensión penosa hacia la bondad, el desinterés “ y el culto de lo verdadero”.

ALEJANDRO CASTIÑEIRAS.

En 1889 LEOPOLDO ALAS, publicó un ESTUDIO CRÍTICO-BIOGRÁFICO de Benito Pérez Galdós. A continuación lo reproducimos casi entero, salvo unas breves divagaciones iniciales. El Galdós de la edad madura, está en ese estudio, en cuerpo y espíritu, visto por un crítico de talento como fué CLARÍN. El cual escribió en muchísimas otras ocasiones sobre el gran novelista, hasta el punto de haberse formado con todos sus artículos sobre las distintas novelas, un nutrido tomo titulado GALDÓS y encabezado por el presente estudio crítico-biográfico. (Leopol-

(1) JUAN GUIXÉ: *Idea de España*.

do Alas, (*Clarín*), OBRAS COMPLETAS, Tomo I, *Renacimiento*, Madrid, 1912).

... Nació en las Palmas, el 10 de Mayo de 1845; de modo que, según él confiesa entre suspiros, pronto cumplirá cuarenta y cuatro años. Nada me ha querido decir de los primeros de su vida, pero no debe de ser porque desprecie los recuerdos de la infancia hombre que tan bien sabe pintar el espíritu de los niños y sus armas y gestas. Su memoria ha de estar llena, a mi juicio, de los días de la niñez, y es muy probable, aunque él por ahora no quiera declararlo, que, si no los hechos exteriores, por lo menos los pensamientos, emociones y deseos del primer crepúsculo de su vida no sean insignificantes, merezcan conocerse para recreo del lector y para poder estudiar a fondo la historia del artista poderoso, que hoy nos oculta con velos de discreción y modestia muchas cosas que pudieran servir para penetrar mejor en el alma de sus obras. Por ciertas confidencias, me atrevo a esperar, algo temerariamente, que algún día el mismo autor de *Celipines* y *Miaus juniores* nos dé un libro que se parezca a los *Recuerdos* de su ilustre colega ruso el creador de *Guerra y paz* y *Ana Karenine* (1).

Y tengo esta esperanza, porque al cerrar la serie de escasísimas noticias que me entrega, con algún remordimiento de que sean tan pocas, dice: "Como usted ve, nada de esto merece que se le cuente al público; se lo digo por carecer de otras noticias de más valor, o porque las de verdadero interés son de un carácter privado y reservado, al menos por ahora y en algún tiempo." Si esto último quisiera decir que para algún día podíamos esperar de la pluma que trazó la historia de Monsalud, Araceli y el Amigo Manso la narración auténtica de otra vida, de donde todas esas se engendraron, si así fuera, bien podríamos perdonar hoy lectores y *biógrafo* la reserva, la modestia y los velos del insigne novelista.

Soy de los que opinan que en la historia de los hombres la de su infancia y adolescencia importa mucho, sobre todo cuando se trata de artistas, los cuales casi siempre siguen teniendo mucho de niños y adolescentes. En rigor, ser artista es... se-

(1) Efectivamente, sino un libro, Galdós publicó en la *Esfera* (III, 1916) unas *Memorias de un desmemoriado*, que son recuerdos de su vida.
— N. DE R.

guir *jugando*. Las mujeres, los adolescentes y los artistas... y algunos locos, entienden de cierta clase de intereses del alma, que son letra muerta para los banqueros, los hombres de Estado y ¡qué lástima! hasta para los sacerdotes, las más veces.

Y... nada sabemos de la infancia ni de los primeros años de pubertad de Pérez Galdós. El no dice más que esto: "que en el Instituto estudió con bastante aprovechamiento." "Nada se me ocurre decirle — nada — de *mis primeros años*. Aficiones literarias las tuve *desde el principio*, pero sin saber por dónde había de ir."

¿Cuál es el *principio* a que Galdós se refiere? ¿A qué edad hace él remontarse ese amanecer de sus aficiones?

No lo sé, ni me decido en este punto, a aventurar conjeturas. En todo caso, no creo que haya sido un niño precoz, ni a lo Pascal y a lo Pope, ni menos cual esos otros que parecen pedantes en miniatura, como Alcalá Galiano, enclenque y petulante, coplero a los cuatro años, según nos refiere él mismo. Si alguna precocidad hubo en Galdós, debió de ser de esas recónditas en que la observación callada y la fantasía solitaria hacen el gasto. No debió de ser novena maravilla para deudos y amigos, ni mono sabio, ni flor temprana de estufa, sino más bien amigo del aire libre, alumno asiduo y entusiasta de lo que llaman nuestros vecinos *l'école buissonnière*, la que cantó Víctor Hugo en muchas de sus novelas épicas, y especialmente en la famosa poesía *Les feuillantines* de *Rayos y Sombras*. Ni por su compleción, ni por su carácter y aptitudes físicas, muestra Galdós resabios ni consecuencias de una vida antihigiénica en la infancia; ni tampoco la índole de sus cualidades de artista nos habla de prematuras fatigas intelectuales ni de hipertrofias del sentimiento o de la voluntad en los primeros lustros o en la edad crítica.

Pero confieso que no es de mi gusto insistir en tales cavilaciones y conjeturas, cabiendo en ellas tanta inexactitud y estando ahí el objeto de estos cálculos para reírse de ellos si van descaminados, como es posible.

Sin embargo, ni en esta materia, ni más adelante, se puede prescindir de entrar en inducciones para suplir, hasta cierto punto, la falta de noticias seguras.

Aunque también es cierto que esta libertad no es muy amplia, pues hay que irse con tiento al conjeturar y suponer he-

chos, ideas, inclinaciones, etcétera, etc., por varias razones, una de prudencia y otras de insuficiencia.

Es claro que aun en el caso de que fuera yo zahori para reconstruir la vida de Galdós, por dentro y por fuera, con lo que él es actualmente y con lo que de él puede adivinarse en sus libros, no había de penetrar en lo que él quiere tener reservado, *por ahora al menos*. Pero además, existe insuficiencia de medios, no sólo por mis escasas facultades de *Curier* de almas, sino porque los novelistas, y especialmente los novelistas de la clase de Galdós, son acaso los escritores que menos se dejan ver a sí mismos en sus obras. Esa *impersonalidad* del autor, de que tanto se ha hablado, sobre todo de Flaubert acá, si era en éste y algunos otros novelistas convicción sistemática, firme, seria, obedecida constantemente mejor que otros dogmas de escuela, es en Galdós todavía más natural y segura, sin obedecer acaso a propósito técnico, a una creencia estética; es más segura y natural porque nace del carácter y del temperamento. Y aquí, por vía de paréntesis, advierto al lector que empiezo a mezclar biografía y crítica, es decir, que hablando del *hombre*, ya voy diciendo algo del *novelista*.

Se ha dicho, en general con razón, que la novela es la *épica* del siglo, y entre las clases varias de novela, ninguna tan épica, tan impersonal como esta narrativa y de costumbres que Galdós cultiva, y que es hasta ahora la que ha producido más obras maestras y a la que se han consagrado, principalmente, los más grandes novelistas. El que lo es de este género es... todo lo contrario de un Lord Byron, el cual, como se ha dicho hasta la saciedad, y con razón en conjunto, viene a hablar de sí mismo en *casi* todas sus obras, y es, según frase de un crítico, como un torrente profundo que corre entre altas paredes de peñascos, en un cauce estrecho. Se ha dicho también que el gran arte es, en suma, crear almas, y se puede añadir: para el novelista propiamente *épico*, crear almas... pero no a su imagen y semejanza. Adán se parece a Jehová Eloím demasiado, o tal vez más exactamente, Jehová se parece demasiado a Adán; aquí hay lirismo. En la novela como la escribe casi siempre Balzac, o Zola, o Daudet, y aun Tolstoi, o Gogol... o Dickens (aunque éste es más *lírico*, o Galdós, por muy sutil que sea el análisis que se aplica a encontrar el alma del autor, en la de los personajes, hay que reconocer que los más de éstos nada tienen que

ver con la *realidad* psicológica del que los inventó. Cierto es que el artista, aun el más épico, siempre saca mucho de sí, *se copia, se recuerda*; pero también existe el *altruismo* artístico, la facultad de transportar la fantasía con toda fuerza, con todo amor, a creaciones por completo transcendentales, que representan tipos diferentes, en cuanto cabe diferencia, del que al autor pudiera representar más aproximadamente. Esta facultad, que es de las más preciosas en grandes novelistas de este género, en los poetas épicos, en los grandes historiadores, y en los grandes pensadores y políticos, esta facultad la posee Galdós en grado que alcanzan pocos, y es, con la gran imparcialidad de su espíritu sereno (en cuanto cabe) lo que más contribuirá a dar larga vida a sus obras.

Por todo lo cual, no es posible, sin grandes temeridades, inducir por los libros de nuestro *autor* mucho de lo que pudo haber sido en su infancia... y más adelante. Sólo diré en este punto, que acaso en los juegos de Araceli en la Caleta de Cádiz, en los arranques de Celipín, en la hija de Bringas y sus jaquecas llenas de fantasías, en las visiones de Mian mínimo y en otros fenómenos y personajes semejantes, de los 42 tomos de novela escritos por Galdós (1), se podría, rebuscando y aventurando hipótesis y *transportando* circunstancias, encontrar algo de la niñez del que es hoy *don Benito* para sus íntimos.

De lo que no hay ni rastros en sus novelas es del sol de su patria; ni del sol, ni del suelo, ni de los horizontes; para Galdós, novelista, como si el mar se hubiera tragado las Afortunadas. Este poeta que ha *cantado* al mismísimo arroyo Abroñigal, y que se queda extasiado — yo le he visto — ante el panorama que se observa desde las Vistillas; que cree grandioso el Guadarrama nevado (como D. Francisco Giner)... jamás ha escrito nada que pueda hablarnos de los paisajes de su patria; no sueña con el sol de sus islas... a lo menos en sus libros. Jamás ha colocado la acción de sus novelas en su tierra, ni hay un solo episodio o digresión que allá nos lleve; es en este punto Galdós todo lo contrario de Pereda, su gran amigo, que se parece al Shah de Persia en lo de llevar siempre consigo tierra de su patria. Aun sin trasiadar a las Afortunadas a sus personajes, podría Galdós decirnos algo de las impresiones que conserva, como poeta que de fijo fué en sus soledades y con-

(1) Hasta 1889, fecha de este ensayo. — N. DE R.

templaciones de adolescente, de los paisajes de la patria; pero como es el escritor más opuesto, en todos sentidos, a lo que llamamos el *lirismo*, en la acepción más lata y psicológica; como en vez de hacer que sus personajes se le parezcan pone todos sus conatos en olvidarse de sí por ellos y ser, por momentos, lo que ellos son (siguiendo en esto el buen ejemplo de Dickens que hasta imitaba, ensayándose al espejo, las facciones y gestos de sus criaturas), no hay ocasión en ninguna de las obras de nuestro novelistas para esos saltos de la fantasía por encima de los mares y de los recuerdos. Galdós, en suma, es en sus obras completamente peninsular. La patria de este artista es Madrid; lo es por adopción, por tendencia de su carácter estético, y hasta me parece... por agradecimiento. El es el primer novelista de verdad, entre los modernos, que ha sacado de la corte de España un venero de observación y de materia romancesca, en el sentido propiamente realista, como tantos otros lo han sacado de París, por ejemplo. Es el primero y hasta ahora el único. A Madrid debe Galdós sus mejores cuadros, y muchas de sus mejores escenas y aun muchos de sus mejores personajes. Si los novelistas se dividieran como los predios, se podría decir que era nuestro autor novelista *urbano*.

Aunque en una y otra de sus obras nos habla del campo, especialmente en *Gloria* y en *Marianela*, y a saltos en muchos de sus *Episodios nacionales*, bien se puede decir en general que Galdós no es principalmente paisajista, como lo es, por ejemplo, su amigo el insigne Pereda. Y por cierto que esta palabra paisajista, muy usada en el sentido traslaticio, tomándola de la pintura para la poesía, no es exacta en el sentido que yo quiero exponer aquí; el escritor paisajista es el que ve en la naturaleza el panorama y también el *modelo* de retórica, el que habla de la naturaleza a lo pintor, y así tan solo. Pero hay algo más que esto en el poeta de la naturaleza, que no sólo la pinta sino que la siente *por dentro*, pudiera decirse; ve en ella, además del cuadro, una música, una historia, casi casi un elemento dramático. En Pereda, Tolstoi, verbi gracia, hay todo eso. Galdós no es así; si pinta bien el cielo, los horizontes, montañas, mares, valles y ríos, árboles y mieses, no es por especial vocación y con preferencia y con lo más exquisito de su arte, sino cuando el caso necesariamente lo pide, y porque su gran imaginación y pluma hábil se lo dejan describir bien todo. Pues por todo

esto, por no ser Galdós paisajista, o mejor *naturalista* (ya se comprende en qué concepto hablo ahora) no hay en sus libros reminiscencias de su patria. No se trajo este poeta pegada a la retina la imagen del sol de sus islas. Por eso no desprecia los gorriones, ni los chopos, ni las demás vulgaridades de la naturaleza *burguesa*, podría decirse, que se encuentra en los alrededores de Madrid, verbi gracia, como despreciaba sus similares de París Teófilo Gautier, refiriéndose a un poeta que había vivido en Oriente.

Podría resumirse en un rasgo general (no rigurosamente exacto, pero sí comprensivo de lo más de la idea) lo que vale la naturaleza en las novelas de Galdós, diciendo que es... *el lugar de la escena*, que representa esto o lo otro. La naturaleza en sus libros rara vez aparece sola, cantando esa gran música instrumental en que el hombre no interviene, o entra a lo sumo como accidente en la general armonía; y esto mismo se da la mano con la calidad del eminente *antilirismo* que ya he notado en el arte de Galdós. Como la Odisea, a pesar de ser una serie de viajes por el Mediterráneo, no pinta la hermosa naturaleza sino como fondo del retrato de Ulises, y casi también como en Shakespeare, la naturaleza *decorativa* acompaña al hombre para acabar de explicarlo, para darle asunto en que muestre cómo vive, cómo siente, cómo piensa, así en la novela de Galdós, las llanuras de Castilla, las montañas del Norte y los horizontes claros y los cielos puros de Andalucía acompañan a sus personajes, y por ellos salen a plaza, y a ellos se subordinan en el orden estético, siendo, en fin, todo lo contrario de lo que viene a suceder, verbi gracia, en *El sabor de la tierruca*, de Pereda, para dar un ejemplo de que todos pueden acordarse.

Dicho todo esto, en digresión más o menos enlazada con el hilo del discurso, queda visto lo necesario para comprender por qué no hará mucha falta en novelista como Galdós conocer muy a fondo y con pormenores lo que fué de su vida en su tierra y lo que aún ve de ella, cuando cierra los ojos y recuerda la niñez y la adolescencia, ya lejanas.

II

“Vine a Madrid el 63 y estudié la carrera de leyes de mala gana (la historia eterna de los españoles que no han de ser

Gamazos); *allá*, en el Instituto, fui bastante aprovechado; aquí todo lo contrario. Tengo una idea vaga de que en los tres o cuatro años que precedieron a la revolución del 68 se me ocurrían a mí unas cosas muy raras. Hice algunos ensayos de obras de teatro, todo bastante mediano, excepto una cosa que me parece que era menos mala, si bien me alegró de que no hubiera pasado de las Musas al teatro; y el 67 se me ocurrió escribir *La Fontana de Oro*, libro con cierta tendencia revolucionaria. Lo empecé aquí y lo continué en Francia; al volver a España, hallándome en Barcelona, estalló la revolución, que acogí con entusiasmo. Después estuve algún tiempo como atortolado, sin saber qué dirección tomar, bastante desanimado y triste (no siendo exclusivamente literarias las causas de esta situación de espíritu). En aquel tiempo (del 68 al 72) era yo punto fijo en el Ateneo viejo, pero me trataba con poca gente; apenas hablaba con dos o tres personas."

Por este tiempo a que Galdós se refiere en las anteriores líneas, que copio de una de sus cartas en que más quiso decirme, fué cuando le conoció D. José Pereda, la otra columna de Hércules de nuestra novela contemporánea. Creo que el lector verá con gusto que yo deje al mismo Pereda la palabra. Nadie como él puede decir su primera impresión al encontrar al que había de ser su compañero de armas y de glorias, amigo de veras y constante, con esa clase de afecto y simpatía que no suelen abundar en las relaciones privadas de los artistas, y menos en las íntimas, secretas y de pura intención. Pero hable Pereda, y Dios le pague en la medida que yo se lo agradezco las noticias y observaciones con que me regaló hace pocos días el ilustre autor de *La puchera*:

"... Le mando estos cuatro garabatos en respuesta, o mejor dicho, en cumplimiento del encargo que me hace usted en su carta del 12, y siento que sea tan apurado ya el plazo, porque el tema ese merece larga plática, que yo *echaría* con gusto, porque tengo el corazón repleto del asunto. Relatado al vuelo, queda reducido a muy poco lo que podrá usted ver en la semblanza mía, hecha por Galdós, que precede a *El sabor de la tierruca*. Él no había publicado más que *La Fontana de Oro* y algunos artículos literarios que a mí me gustaban mucho, muchísimo. Yo era a la sazón padre de la patria, y había echado al mundo las dos series de *Escenas montañosas*, muy conocidas de Galdós.

Un día de verano del 71, esperaba yo en el vestíbulo de una fonda de esta ciudad a que bajara un amigo mío a quien había avisado que le esperaba allí. Maquinalmente me puse a leer la lista de huéspedes que tenía delante, y vi que uno de ellos era D. Benito P. Galdós. Con ánimo de visitarle pregunté por él inmediatamente a un camarero que pasaba. "Allí le tiene usted", me respondió señalando a un joven vestido de luto que salía del comedor. Me hice cruces mentalmente, porque no podía imaginarme yo que tuviera menos de cuarenta años un hombre que se firmaba *Pérez Galdós*, y además Benito, y además hablaba de los tiempos de D. Ramón de la Cruz y de la Fontana de Oro como si los hubiera conocido. Yo tenía entonces treinta y ocho años.

"Hablando hablando, resultó que nos sabíamos mutuamente de memoria, y desde aquel punto quedó arraigada entre nosotros una amistad más que íntima, fraternal, que por mi parte considero indestructible, cuando lejos de entibiarse con las enormes diferencias políticas y religiosas que nos *dividen*, más la encienden y estrechan a medida que pasan los años. Yo me explico este fenómeno por la admiración idolátrica que siento por el novelista y por la índole envidiable de su carácter dulcísimo; pero ¿cómo se explica en él la *fidelidad* que me guarda y el cariño con que me corresponde? En fin, que no acabaría si me pusiera a escribir sobre este tema. Todos los veranos nos vemos aquí (en Santander). En algunos de ellos me ha proporcionado el regaladísimo placer de pasar unos cuantos días conmigo en Polanco. Nuestra correspondencia epistolar ha sido frecuentísima durante algunos inviernos, y muy rara la carta en que hemos tratado en serio cosa alguna; y tanto de esas correspondencias como de nuestras conversaciones íntimas, he deducido siempre, que fuera de la política y de ciertas materias religiosas, en todas las cosas del mundo, chicas y grandes, estamos los dos perfectamente de acuerdo. ¿Será este el vínculo que más nos une y estrecha? Un detalle curioso: Galdós, que sería capaz de quedarse *en cueros vivos* por mí, no me regala sus obras cuando las publica, sin duda por no tomarse la molestia de empaquetar los ejemplares y mandarlos al correo..."

He copiado todo lo anterior porque pinta a Galdós... y al retratista. Quiere explicarse Pereda cómo a pesar de las diferencias religiosas se quieren tanto él y Galdós; pues es porque

la vida del espíritu es para las almas dignas de tan hermoso nombre, lo que era la milicia para Calderón de la Barca, una religión de hombres honrados. Menéndez y Pelayo detendíelo con entusiasmo a Galdós en la Academia, y diciendo de Lord Byron: "Espíritus dotados de tal energía, sea cualquiera el cauce por donde le han hecho correr, tienen en su propia fuerza inicial un título aristocrático que se impone a todo respeto" (1), es un capitán de esa milicia, un sacerdote de esa religión de *espíritus enérgicos*. Galdós y Pereda son los Dióscuros del arte realista moderno en España, y a pesar de moverse en escenario muy diferente la fantasía de cada cual, ofrecen muchas afinidades sus ingenios. Si se me dice quién son en nuestras letras contemporáneas los artistas más inspirados por la vida real, menos sistemáticos, más genuinamente españoles, por cuanto representan no el purismo arcáico, sino el genio español tal como debe ser en estos días, respondo que Galdós y Pereda. Y si se me dice quién son los artistas de pluma menos vanidosos, menos *mujeres*, más sinceros, llanos, modestos y de veras cariñosos, respondo: Galdós y Pereda. Lo cual no quiere decir que no reconozca las mismas cualidades en otros pocos, pero en grados distintos.

La Fontana de Oro, aunque bien acogida, no tuvo por lo pronto todo el buen éxito que merecía, y muchos no la leyeron hasta que la fama del autor fué creciendo, gracias a los *Episodios Nacionales*. Pero a *La Fontana de Oro* le pasa lo que a las primeras novelas de los Rougon - Macquart de Zola, que son excelentes, a pesar de no haber llamado la atención al principio más que de los pocos hombres de gusto que no aguardan para saborear lo bueno a que la fama lo sancione. Flaubert leía con deleite la *Conquista de Plassans*, cuando apenas se hablaba de Zola, cuando ni un sólo artículo se consagraba a esta novela. En España también pasaba lo mismo: *La Fontana de Oro* deleitaba a un juez experto y de gusto, don Francisco Giner, por ejemplo, pero no daba a su autor todo el renombre que merecía desde luego. Tal vez esto contribuía a las vacilaciones y a la inquietud moral del novelista. De estas *dudas de la conducta*, de esta impaciencia nerviosa que producen los tanteos de una vocación que no se reconoce a sí misma por com-

(1) Para mí, esta frase es sublime, de un *sublime crítico* fecundo en enseñanza. Encierra el principio más exquisito de la crítica moderna.

pueto y con exactitud, algo nos dice, por reflejo, Salvador Monsalud, el protagonista de la segunda serie de *Episodios Nacionales*. El también estaba seguro de servir para algo, y no sabía qué, y de todo probaba, y era político, y guerrero... y filósofo a su modo, y hasta ensayaba en el piano sus cualidades musicales... hasta acabar por romper las teclas con un martillo. "En aquella época se me ocurrían a mí unas cosas muy raras", nos dice más arriba Galdós, y estas cosas debieron ser comecón de la voluntad, tanteos ideales de su fortísimo temperamento de artista, algo semejantes a los de Monsalud.

Acaso, acaso, ante la Revolución y la indiferencia del público por las cosas del arte, Galdós soñó en ser hombre de acción, como soñó toda la vida Byron que despreciaba a ratos en sí mismos, al *hablador*, al *poeta*, y como soñaba Stendhal, cuyo santo patrón no era Homero, ni Dante, sino Napoleón I. Y es posible que el propósito, al principio para el mismo Galdós obscuro, indeciso, de escribir la historia novelesca de nuestra *epopeya* nacional del presente siglo, fuese en parte como una derivación de aquel prurito activo del entusiasta de la revolución y del joven ensimismado, *de luto* y triste a quien se le ocurrían aquellas cosas raras. Hay también un modo de ser *hombre de acción* en el arte, y las novelas de Galdós revelan al artista de este género; Galdós generalmente no profundiza en el sueño, en la vaga idealidad, sino en la vida social y en la moral, pareciéndose en esto último a muchos escritores ingleses, que por cierto él estima grandemente. Los *Episodios Nacionales* fueron populares en seguida porque, si no en los primores del arte que hay en muchos de ellos, en lo principal de su idea y en las brillantes, interesantísimas cualidades de su forma pudieron ser comprendidos y sentidos por el pueblo español en masa. Galdós no debe su popularidad a vergonzosas transacciones con el mal gusto vulgar, sino al vigor de su talento, a la claridad, franqueza y *sentido práctico* y de justicia que revelan sus obras. En muchas de éstas, especialmente en las escritas desde *La Dcs heredada* inclusive acá, hay mucho más de lo que puede ver un lector distraído, de pocos alcances en reflexión y en gusto, pero en todas hay además ese gran *realismo del pueblo*, esa feliz concordancia con lo sano y noble del espíritu público, que lejos de ser una abdicación del artista verdadero, es señal de que pertenece su ingenio a las más altas regiones del arte, de que es de

aquellos que la historia consagra, porque sin dejar de ser grandes solitarios cuando suben a las cumbres misteriosas del Sinaí de la poesía, bajan también, como el Moisés de la Biblia, a comunicar con el pueblo, y a revelarle la presencia de los *Eloim*, que han sentido en las alturas...

“El año 1873—dice Galdós en el documento citado—escribí *Trafalgar*, sin tener aún el plan completo de la obra; después fué saliendo lo demás. Las novelas se sucedían de una manera... *inconsciente*. *Doña Perfecta* la escribí para la *Revista de España*, por encargo de León y Castillo, y la comencé sin saber cómo había de desarrollar el asunto. La escribí a empujones, quiero decir, a trozos, como iba saliendo, pero sin dificultad, con cierta afluencia que ahora no tengo”. Esta *falta de conciencia* al escribir, y esta falta de plan de que habla Galdós, recuerdan los primeros libros de Daudet, que también *salieron* así, como quiera, es decir, como quería la rica vena de la juventud vigorosa segura de sí misma, de su abundancia y fuerza. Tanto en Daudet como en Galdós las obras de la edad madura no salieron *tan fácilmente*, los dos se quejan de que les cuestan ahora más trabajo; pero esto consiste en que los productos del ingenio maduro y reflexivo, para ser de más peso y transcendencia, necesitan más *conciencia* de lo que se hace, aunque sea sin contar ya la graciosa y destuidada espontaneidad de la juventud del artista, que ha de ser un gran maestro. Y con todo, esa *Doña Perfecta* que salió a empujones, muchos la consideran, yo no, como una de las obras más perfectas, mejor compuestas de su autor insigne.

Pero ya llegamos a *Gloria*; ésta sí que es para muchos, para los más, la novela de las novelas de Galdós; a lo menos fue la que le dió más *gloria*, y no sé si dinero, la que le puso a la altura de los primeros novelistas en el concepto de la mayoría. Pues todavía, a pesar de todo eso, no aparece en *Gloria* el autor pacienzudo y reflexivo que trabaja una novela, como una cosa seria y que no se hace todos los días ni cada pocos meses, según con mucho juicio advierte el mismo Daudet a los que le llaman perezoso. Oigamos a Galdós:

“*Gloria* fué obra de un entusiasmo de quince días. Se me ocurrió pasando por la Puerta del Sol, entre la calle de la Montera y el café Universal; y se me ocurrió *de golpe*, viendo con claridad toda la primera parte. La segunda es postiza y *tour-*

mentée. ¡Ojalá no la hubiera escrito! X... tuvo la culpa de que yo escribiera esa segunda parte, porque me dijo (¡demonio de críticos!) que debía sacar las consecuencias de la tesis y apurar el tema”.

Nada dice Galdós de cómo nació *Marianela* ni los datos (si estos son datos) que ha querido comunicarme añaden más a lo dicho, sino que “desde *La Desheredada* acá ha ido advirtiendo que cada vez le cuesta más el trabajo, sin duda por ser más reflexivo...”

Agotada, por ahora, la fuente de las noticias auténticas, todo lo demás que yo pudiera decir de oídas de la poco accidentada vida de Pérez Galdós, sería repetición de lo que han dicho los periódicos que en épocas distintas publicaron artículos biográficos del que ya todos o casi todos llaman primer novelista español. Por esos artículos saben los lectores que el autor de *El amigo Manso* fué periodista, que *militó* desde joven, del modo que su carácter, género de vida y aficiones se lo consintieron, en el partido liberal monárquico, en el cual figura todavía, hoy en calidad de diputado a Cortes por Puerto Rico. Saben todos también que Galdós no es amigo de exhibiciones ni reclamos, que se retira temprano, no va al teatro, que le da jaqueca; ni tampoco frecuenta lo que llamamos el gran mundo, aunque tiene buenas relaciones en las clases más altas... Prefiero, a dar una edición más de esta clase de notas biográficas, terminar por esta vez mi cometido hablando de *mí* Galdós, es decir, del que yo conozco, trato, quiero y admiro (1).

III

Galdós llegó a mi admiración y a mis simpatías, como a las de casi todos sus lectores, ganándose por la excelencia intrínseca de sus obras este homenaje espontáneo. Tiene razón Pereda: el *Benito Pérez Galdós* no sonaba a gran artista, joven y original

(1) Por no repetir lo tantas veces publicado, omito hablar de la fama de Galdós en el extranjero, y me abstengo de enumerar las traducciones que en nueve lenguas se han hecho de varios de sus libros. En las Revistas principales de América, Inglaterra, Francia, Italia, etc., Galdós es hoy considerado por los más famosos críticos como uno de los grandes novelistas contemporáneos, el mejor de España sin duda. Galdós y Armando Palacio, que en los Estados Unidos es un novelista popular, como podría probarse, son dos españoles de ahora que han entrado ya en el turno privilegiado de la *lectura universal*.

y revolucionario de la novela. Era yo estudiante de Filosofía y Letras en Madrid, cuando por vez primera me fijé en el nombre de Pérez Galdós leyendo en una librería la cubierta del *Audaz*, segundo libro del escritor que entonces me figuraba como un constitucional que en sus ratos de ocio escribía obras de *vaga y amena* literatura. Enfrascado en la lectura de filósofos y poetas alemanes, me parecían entonces poca cosa muchos de mis contemporáneos españoles... a quienes no leía. Ya iban publicados varios *Episodios Nacionales* cuando caí en la cuenta de que debía leerlos... Y a los pocos meses era yo, sin más recomendación que estas lecturas, el primer admirador de aquel ingenio tan original, rico, prudente, variado y robusto que prometía lo que empezó a cumplir muy pronto: una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo.

Conocí a Galdós en el Ateneo, en el Ateneo *nuestro*, el antiguo, el bueno, el de Moreno Nieto y Revilla, en el salón de retratos. Vi ante mí un hombre alto, moreno, de fisonomía nada vulgar. Si por la tranquilidad, cabal y seria honradez que expresa su fisonomía *poco dibujada* puede creerse que se tiene enfrente a un benemérito comandante de la Guardia civil, con su bigote ordenancista, en los ojos y en la frente se lee algo que no suele distinguir a la mayor parte de los individuos de las armas generales ni de las especiales. La frente de Galdós habla de genio y de pasiones, por lo menos imaginadas, tal vez contenidas; los ojos, algo plegados los párpados, son penetrantes y tienen una singular expresión de ternura apasionada y reposada que se mezcla con un acento de malicia... la cual, mirando mejor, se ve que es inocente, malicia de artista. No viste mal... ni bien. Viste como deben hacerlo todas las personas formales; para ocultar el desnudo, que ya no es arte de la época. No habla mucho, y se ve luego que prefiere oír, pero, guiando a su modo, por preguntas, la conversación.

No es un sabio, pero sí un *curioso* de toda clase de conocimientos, capaz de penetrar en lo más hondo de muchos de ellos, si le importa y se lo propone. Se conoce que una de las disciplinas que menos le agradan a este literato... es la retórica. Es todo lo contrario de esos *hombres de letras* que en su vida han hablado en sus papeles más que de papel impreso o manuscrito; es de los artistas que no aman el material por el material. Si hubiera modo de ser novelista por señas, lo sería. Aunque en sus

obras abundan los párrafos numerosos, pintorescos, llenos de colores, no hay aquí más que una válvula para otras tantas ideas e imágenes, no el prurito del período sonoro y rotundo, ni menos el afán pictórico-literario de hacer de las nueve o diez partes de la oración una paleta de colores. Cuando Galdós escribe mejor es cuando no piensa siquiera en que está escribiendo, y cuando tampoco el lector se fija en aquel intermediario indispensable entre la idea del autor y el propio pensamiento. Y Galdós escribe casi siempre así, y se puede decir que escribe... como viste, sin asomos de pretensiones, y porque no hay más remedio que escribir para explicarse. Su conversación no tira a ser chispeante, pero pocas veces deja de insinuar, si se trata de asuntos de importancia, algo que, si de pronto no brilla ni impresiona mucho, se va haciendo camino en nuestro espíritu y se hace recordar mucho tiempo después. Lo de *latet anguis in herba* se puede decir del ingenio de Galdós. Nadie como él para engañar a los tontos que no ven el talento sino cuando viste uniforme, cuando enseña bordaduras y cimera que hieren los sentidos. Lo mismo que con él sucede con sus libros, cuya profundidad no quieren o no pueden conocer muchos, porque el autor no se lo anuncia con tecnicismos de estética o de sociología o de cualquier otra cosa de cátedra, ni tampoco con amaneramientos filosóficos o sentimentales, o declamatorios o populacheros.

Si hubiéramos de juzgarle por comparaciones, creo que se podría recordar, como el más semejante al de sus obras, el espíritu que predomina en los artistas ingleses de la novela, y aun en general se podría añadir que Galdós tiende a ser como varios personajes de sus últimas novelas: un español a la inglesa. Sus viajes más frecuentes al extranjero van a parar a Londres, y sus lecturas favoritas son ahora las novelas inglesas... y los libros de ciencia positiva, de aplicación inmediata... Y ya que llego a estas materias, y llego con prisa porque el espacio se acaba, *extenderé* una especie de padrón espiritual de *don Benito*, guiándome por las señas de lo que yo he observado, y prescindiendo de amplificaciones que serían convenientes, pero que ya no caben en los estrechos límites de este folleto (1).

(1) Si tuviera espacio recordaría la *ciencia de Madrid* que posee Galdós, y el placer que causa recorrer con él los barrios bajos, escudriñando curiosidades y evocando escenas históricas en el lugar de la escena. *El Curioso Parlante* quería como a un hijo de sus más caras aficiones al autor de los *Episodios*, y admiraba que sin haberlos vivido

Galdós es hombre religioso; en momentos de expansión le he visto animarse con una especie de unción recóndita y pudorosa, de esas que no pueden comprender ni apreciar los que por oficio, y hasta con pingües sueldos, tienen la obligación de aparecer piadosos a todas horas y en todas partes. De este principalísimo aspecto de su alma nos hablan, por modo artístico, varios personajes y escenas de sus novelas, por ejemplo, y sobre todo, ciertos misticismos muy bien sentidos y expresados de *La batalla de los Arapiles*, y singularmente aquel Luis de Gonzaga de *La familia de León Roch*, cuando próximo a la muerte, desde su jardín contempla el cielo estrellado, detrás del cual está el Dios de su fe de santo. Pero Galdós, fiel a su espíritu *inglés*, hasta para la religión prefiere el lado práctico de las cosas; y así, *Doña Perfecta* y *Gloria* particularmente, y el mismo *León Roch*, en general, tratan la cuestión de las cuestiones, la religiosa, como interés humano, como asunto sociológico. Igual tendencia lleva a la filosofía, que también, es claro, anda a cada paso por sus novelas, con los disfraces de la poesía, indispensables para que se pueda transigir con ella en el arte. La filosofía de Galdós no es *positivista*, pero sí *positiva*, en el sentido de referirse a sus elementos éticos, *políticos* y físicos principalmente. La especulación por la especulación, el ensueño poético filosófico no son de su gusto; la ciencia la quiere Galdós para algo práctico; el interés de la filosofía está en su aplicación a la conducta de los hombres... ¿Y el amor?

El único Dios pagano que queda y que tanto tiene que ver, bien sentido, con filosofías y aspiraciones religiosas, el amor, ¿qué es de él en este novelista? Pues sólo puedo decir que yo no sé si en la vida tuvo novia mi ilustre amigo, que me ha contado muchas cosas... de otros, pero jamás sus *primeros amores*.

conociese tan bien aquellos tiempos a que Mesonero Romanos consagraba un culto. Yo he visto un regalo de Mesonero a Galdós... era un pedazo de pan—del año del hambre.—Otro punto digno de tocarse: Galdós en sus relaciones con los demás literatos. No trata a muchos con intimidad, pero admira a algunos muy de veras: por ejemplo, a Valera, cuya *Pepita Jiménez* tiene por un dechado de estilo. No le gustan los poetas, a no ser muy buenos. Se muere de risa con los versos de los poetastros académicos. Es de los que comprenden la sana alegría de leer a veces entre carcajadas sin hiel ilustres disparates. No sé quién le ha dado un tomo de versos místicos de Cañete, Cueto, etc., capaces de acabar con una religión positiva... De lo que no cabe hablar, ni en sumario, es de lo que *es* y *significa* Galdós en la novela moderna española; de esto no se puede tratar en cuatro palabras...

ni los demás de la serie, si la hubo. Y en este terreno las conjeturas pecarían contra la prudencia. Sin embargo, diré que si pudiera ser ley psicológica del artista que a la larga su fantasía fuera a reproducir los sueños de sus preferencias, la mujer que más le gusta a Galdós, acaso la que vive en su recuerdo, y no sé si en algo más que el recuerdo, es la que se parece a María Egipcíaca por la hermosura del rostro, pero más a Camila y a Fortunata por el espíritu; mujer muy española, de rompe y rasga hasta cierto punto, honrada por temperamento, suelta de modales, sin que lleguen a libres, la mujer más lejana de lo que llaman el *cant* en Inglaterra; porque Galdós, a mi juicio, irá a la Gran Bretaña por costumbres, política y hombres... pero no por mujeres. Siguiendo el orden de lo que llaman *en la escuela* los fines racionales, viene después del amor (con que la escuela no cuenta) el arte... ¿Qué opina y siente Galdós del arte? Pues opina que se les debe dejar a los artistas. Sentencia profundísima que explica latamente y con garbo Menéndez y Pelayo al poner, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, como chupa de dómine al jesuita Jugmann. Pero Galdós no admite de buen grado a los críticos en el santuario, y en esto hace mal, pues deben entrar en él también los que además de críticos sean artistas, como, verbigracia, el citado Menéndez y Pelayo. A la música ha sido, y creo que es todavía, muy aficionado nuestro autor; cuando era estudiante, y tal vez algún tiempo después, era *punto fijo*, como él dice, en el Real, probablemente en el Paraíso, del cual conservan recuerdos sus obras, singularmente *Miau*, un apodo creado en aquellas altas y filarmónicas regiones. En *La Desheredada* hay todo un himno de grandiosa y vehemente poesía a una de las obras maestras de la música clásica, y, por último, el obispo Lantigua de *Gloria* es el símbolo de los aficionados de corazón y sin oído, de la divina Euterpe: el pánfilo de la música, porque la adora sea como sea; manera de entenderla que tiene su filosofía; y que tal vez se da la mano con el wagnerismo de los últimos wagneristas, los que dicen que Wagner no lo era. Respecto de la pintura, baste decir que Galdós dibuja más que medianamente, que él mismo ha ilustrado algunos de sus *Episodios Nacionales*, y que hace años, allá en Santander, por el verano, tomó en serio el hacer acuarelas con todas las reglas y todos los chismes del arte.

De la escultura, que es el arte que Cánovas del Castillo

encuentra más distinguido, no sé lo que piensa Galdós. Supongo que pensará que no tenemos escultores y que por eso le gusta a Cánovas. Llegamos, o mucho me equivoco, al *fin económico*, y aquí sólo hay que decir que Galdós es de los pocos españoles que pueden vivir con relativa holgura de lo que escriben, entendiendo por escribir el hacerlo como Dios manda y en puro arte de las letras. Sus libros, sobre todo la edición ilustrada de los *Episodios*, le han dado pretexto para viajar por toda España, creo que sin excepción de una provincia. Galdós prefiere a Santander para el verano, a Zaragoza para los días heroicos y a Sevilla para siempre y para soñar con ella... y a San Sebastián para maltratarlo, como buen santanderino de verano. Del *fin político* no hay que hablar; ya he dicho que es Galdós diputado por Puerto Rico, y sigue la política liberal monárquica. Opina que *esto es una perdición*, como opinamos todos, desde el príncipe o capitán general activo hasta el que pesca en ruín barca, o sea un cacique de campanario; pero añade Galdós que desde que ve la política española de cerca se ha convencido de que, si esta *manifestación de la actividad* anda mal y tiene grandes vicios, no está peor que otras muchas *manifestaciones*. Y también en esto acierta.

LEOPOLDO ALAS (CLARÍN).

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO juzgó la obra de Galdós, determinando el lugar que ocupa en la novela moderna española, en el DISCURSO leído en la Real Academia el 7 de Febrero de 1897, contestando al de recepción del novelista. Ese juicio fundamental merece ser recordado, y aquí lo reproducimos por entero, menos el exordio. Claro está que al publicarlo lealmente, sin supresiones, aun reconociendo la elevación y justeza del juicio del mayor crítico español, debemos dejar constancia de que ni podemos compartir sus opiniones confesionales de creyente ortodoxo, ni aceptar todas sus observaciones sobre la novela naturalista francesa, de la cual fué siempre Menéndez y Pelayo encarnizado enemigo.

... Hablar de las novelas del Sr. Galdós es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años. Al revés de muchos escritores en quienes sólo tardíamente llega a manifestarse la

vocación predominante, el señor Galdós, desde su aparición en el mundo de las letras en 1871, apenas ha escrito más que novelas, y sólo en estos últimos años ha buscado otra forma de manifestación en el teatro. En su labor de novelista, no sólo ha sido constante, sino fecundísimo. Más de 45 volúmenes lo atestiguan, pocos menos que los años que su autor cuenta de vida.

Tan perseverante vocación, de la cual no han distraído al Sr. Galdós ninguna de las tentaciones que al hombre de letras asedian en nuestra patria (ni siquiera la tentación política, la más funesta y enervadora de todas), se ha mostrado además con un ritmo progresivo, con un carácter de reflexión ordenada, que convierte el cuerpo de las obras del Sr. Galdós, no en una masa de libros heterogéneos, como suelen ser los engendrados por exigencias editoriales, sino en un sistema de observaciones y experiencias sobre la vida social de España durante más de una centuria. Para realizar tamaña empresa, el Sr. Pérez Galdós ha empleado sucesiva o simultáneamente los procedimientos de la novela histórica, de la novela realista, de la novela simbólica, en grados y formas distintos, atendiendo por una parte a las cualidades propias de cada asunto, y por otra a los progresos de su educación individual y a lo que vulgarmente se llama el *gusto del público*, es decir, a aquel grado de educación general necesaria en el público para entender la obra del artista y gustar de ella en todo o en parte.

Por medio de esta clave, quien hiciese, con la detención que aquí me prohíbe la índole de este discurso, el examen de las novelas del Sr. Galdós en sus relaciones con el público español, desde el día en que salió de las prensas *La Fontana de Oro* como primicias del vigoroso ingenio de su autor, hasta la hora presente en que son tan leídos y aplaudidos *Nazarín* y *Torquemada*, trazaría al mismo tiempo las vicisitudes del gusto público en materia de novelas, formando a la vez, en un curioso capítulo de psicología estética, otro no menos importante de psicología social. Porque es cierto y averiguado que desde que el Sr. Pérez Galdós apareció en el campo de las letras se formó un público propio suyo, que le ha ido acompañando con fidelidad cariñosa, hasta el punto de que ahora se encuentran el novelista y su labor, con mucha gloria del novelista sin duda, pero también con aquella anónima, continua e invisible colaboración

del público, a la cual él tan modestamente se refiere en su discurso.

Cuando empezó el Sr. Galdós a escribir, apenas alboreaba el último renacimiento de la novela española. El arte de la prosa narrativa de casos ficticios, arte tan propio nuestro, tan genuino o más que el teatro; tan antiguo, como que sus orígenes se confunden con los primeros balbuceos de la lengua; tan glorioso, como que tuvo fuerza bastante para retardar un siglo entero la agonía de la poesía caballeresca mediante la maravillosa ficción de *Amadís*, y para enterrarla después cubriéndola de flores en su tumba; arte que dió en la representación de costumbres populares tipo y norma a la literatura universal y abrió las fuentes del realismo moderno, había cerrado su triunfal carrera a fines del siglo xvii.

Su descendencia legítima durante la centuria siguiente hay que buscarla fuera de España: en Francia, con Lesage; en Inglaterra, con Fielding y Smollett. A ellos había transmigrado la novela picaresca, que de este modo se sobrevivía a sí misma y se hacía más universal y adquiría a veces formas más amenas, aunque sin agotar nunca el rico contenido psicológico que en la *Atalaya de la vida humana* venía envuelto.

Pero durante el siglo xviii, la musa de la novela española permaneció silenciosa, sin que bastasen a romper tal silencio dos o tres conatos aislados: memorable el uno, como documento satírico y mina de gracejo más abundante que culto; curiosos los otros, como primeros y tímidos ensayos, ya de la novela histórica, ya de la novela pedagógica, cuyo tipo era entonces el *Emilio*. La escasez de estas obras, y todavía más la falta de continuidad que se observa en sus propósitos y en sus formas, prueba lo siltario y, por tanto, lo infecundo de la empresa, y lo desavezado que estaba el vulgo de nuestros lectores a recibir graves enseñanzas en los libros de entretenimiento, cuanto más a disfrutar de la belleza intrínseca de la novela misma; lo cual exige hoy un grado superior de cultura, y en tiempos más poéticos no exigía más que imaginaciones frescas, en quien fácilmente prendía la semilla de lo ideal.

Así entramos en el siglo xix, que tuvo para España largo y sangriento aprendizaje, en que el estrépito de las armas y el fiero encono de los opuestos bandos ahogaron por muchos años la voz de las letras. Sólo cuando la invasión romántica penetra

triunfante en nuestro suelo, empezó a levantar cabeza, aunque tímidamente, la novela, atendida al principio a los ejemplos del gran maestro escocés, si bien seguidos en lo formal más que en lo substancial, puesto que a casi todos los imitadores, con ser muchos de ellos varones preclaros en otros ramos de literatura, les faltó aquella especie de segunda vista arqueológica con que Walter Scott hizo familiares en Europa los anales domésticos de su tierra y las tradiciones de sus montañas y de sus lagos. Abundaba entre los románticos españoles el ingenio; pero de la historia de su patria sabían poco, y aun esto de un modo general y confuso, por lo cual rara vez sus representaciones de costumbres antiguas lograron eficacia artística, ni siquiera apariencias de vida, salvo en el teatro y en la leyenda versificada, donde cabía, y siempre parece bien, cierto género de bizarría y poética adivinación, que el trabajo analítico y menudo de la novela no tolera.

De este trabajo, que dentro del molde de la novela histórica prosperó en Portugal más que en Castilla, por el feliz acaso de haberse juntado condiciones de novelista y de grande historiador en una misma persona, se cansaron muy presto nuestros ingenios, que suelen ser tan fáciles y abundosos en la producción, como rehacios al trabajo preparatorio; tan fértiles de inventiva, como desestimadores de la obscura labor en que quieta y calladamente se van combinando los elementos de la obra de arte. Vino, pues, y muy pronto, la transformación de la novela histórica en libro de caballerías adobado al paladar moderno; y hubo en España un poeta nacido para mayores cosas, que pródigamente despilfarró los tesoros de su fantasía en innumerables fábulas, muchas de ellas enteramente olvidadas y dignas de serlo; otras, donde todavía los ceñudos Aristarcos pueden pedir más unidad y concierto, más respeto a los fueros de la moral y del gusto, más aliño de lengua y de estilo; pero no más interés novelesco, ni más pujanza dramática, ni más fiera osadía en la lucha con lo inverosímil y lo imposible.

Este género, sin embargo, tenía sus naturales límites. Si a la novela histórica, entendida según la práctica de los imitadores de Walter Scott, le había faltado base arqueológica, a la nueva novela de aventuras, concebida en absoluta discordancia con la realidad pasada y con la presente, le faltaba, además del fundamento histórico, el fundamento humano, sin el cual todo

trabajo del espíritu es entretenimiento efímero y baladí. Si las obras de la primera manera solían ser soporíferas, aunque escritas muy literariamente, las del segundo período, además de torpes y desaseadas en la dicción, eran monstruosas en su plan y aun desatinadas en su argumento. El arte de la novela se había convertido en granjería editorial; y entregado a una turba de escritores famélicos, llegó a ser mirado con desdén por las personas cultas, y finalmente rechazado con hastío por el mismo público literato cuyos instintos de curiosidad halagaba.

Pero al mismo tiempo que la novela histórica declinaba, no por vicio intrínseco del género, sino por ignorancia y desmaño de sus últimos cultivadores, había ido desarrollándose lentamente y con carácter más original la novela de costumbres, que no podía ser ya la gran novela castellana de otros tiempos, porque a nuevas costumbres correspondían fábulas nuevas. Tímidos y oscuros fueron sus orígenes; nació, en pequeña parte, de ejemplos extraños; nació, en parte mucho mayor, de reminiscencias castizas, que en algún autor erudito, a la par que ingenioso, nada tenían de involuntarias. Pero ni lo antiguo renació tal como había sido, ni lo extranjero dejó de transformarse de tal manera que en su tierra natal lo hubieran desconocido. El contraste de la realidad exterior, finamente observada por unos, por otros de un modo más rápido y somero, dió a estos breves artículos de pasatiempo una base real, que faltaba casi siempre en las novelas históricas, y todavía más en los ensayos de novela psicológica, que de vez en cuando aparecían por aquellos tiempos.

Pero la observación y la censura festiva de las costumbres nacionales se había encerrado al principio en marco muy reducido: escenas aisladas, tipos singulares, pinceladas y rasguños, a veces de mano maestra, pero en los cuales, si podía lucir el primor de los detalles, faltaba el alma de la composición, faltaba un tema de valor humano, en cuyo amplio desarrollo pudiesen entrar todos aquellos accidentes pintorescos, sin menoscabo del interés dramático que había de resultar del conflicto de las pasiones y aun de las ideas apasionadas. Tal empresa estaba reservada a una mujer ilustre, en cuyas venas corrían mezcladas la sangre germánica y la andaluza, y cuyo temperamento literario era manifiesta revelación de sus orígenes. Si un velo de idealismo sentimental parecía interponerse entre sus ojos y la realidad que contemplaban, rompiase este velo a trechos y era bastante

transparente para que la intensa visión de lo real triunfase en su fantasía y quedase perenne en sus páginas, empapadas de sano realismo peninsular, perfumadas como arca de cedro por el aroma de la tradición, y réalzadas juntamente por una singular especie de belleza ética que no siempre coincide con la belleza del arte, pero que a veces llega a aquel punto imperceptible en que la emoción moral pasa a ser fuente de emoción estética: altísimo don concedido sólo a espíritus doblemente privilegiados por la virtud y por el ingenio.

No puede decirse que fuera estéril la obra de Fernán-Caballero; pero sus primeros imitadores lo fueron más bien de sus defectos que de sus soberanas bellezas, y en vez de mostrar nuevos aspectos poéticos de la vida, confundieron lo popular con lo vulgar y lo moral con lo casero, creándose así una literatura neciamente candorosa, falsa en su fondo y en su forma, y que sólo las criaturas de corta edad podían gustar sin empa-lago.

Así, entre los ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Sr. Pérez Galdós. Los grandes novelistas que hemos visto aparecer después, eran ya maestros consumados en otros géneros de literatura; pero no habían ensayado todavía sus fuerzas en la novela propiamente dicha. No se habían escrito aún ni *Pepita Jiménez*, ni *Las Ilusiones del Doctor Faustino*, ni *El Escándalo*, ni *Sotileza*, ni *Peñas Arriba*.

Alarcón había compuesto deleitosas narraciones breves, de corte y sabor transpirenaicos; pero su vena de novelista castizo no se mostró hasta 1875 con el salpimentado cuento *El sombrero de tres picos*. Valera, en *Parsondes* y en algún otro rasgo de su finísimo y culto ingenio, había emulado la penetrante malicia y la refinada sencillez del autor de *Cándido*, de *Memnón* y de los *Viajes del escarmentado*; pero su primera novela, que es al mismo tiempo la más célebre de todas las suyas, data de 1874. Y, finalmente, Pereda, aunque fuese ya nada menos que desde 1864 (en que por primera vez fueron coleccionadas sus *Escenas montañosas*) el gran pintor de costumbres rústicas y marineras, que toda España ha admirado después, no había concedido aún a los hijos predilectos de su fantasía, al Tuerto y a Tremontorio, a D. Silvestre Seturas y a D. Robustiano Tres Solares, a sus mayorazgos, a sus pardillos y a sus indianos, el espacio su-

ficiente para que desarrollasen por entero su carácter como actores de una fábula extensa y más o menos complicada. No hay duda, pues, que Galdós, con ser el más joven de los eminentes ingenios a quienes se debió hace veinte años la restauración de la novela española, tuvo cronológicamente la prioridad del intento; y quien emprenda el catálogo de las obras de imaginación en el período novísimo de nuestras letras, tendrá que comenzar por *La Fontana de Oro*, a la cual siguió luego *El Audaz*, y tras él la serie vastísima de los *Episodios Nacionales*, inaugurada en 1873, y que comprende por sí sola veinte novelas, en las cuales intervienen más de quinientos personajes, entre los históricos y los fabulosos; muchedumbre bastante para poblar un lugar de mediano vecindario, y en la cual están representados todas las castas y condiciones, todos los oficios y estados, todos los partidos y banderías, todos los impulsos buenos y malos, todas las heroicas grandezas y todas las extravagancias, fanatismos y necedades que en guerra y en paz, en los montes y en las ciudades, en el campo de batalla y en las asambleas, en la vida política y en la vida doméstica, forman la trama de nuestra existencia nacional durante el período exuberante de vida desordenada, y rico de contrastes trágicos y cómicos, que se extiende desde el día de Trafalgar hasta los sangrientos albores de la primera y más encarnizada de nuestras guerras civiles.

El Sr. Galdós, entre cuyas admirables dotes resplandece una, rarísima en autores españoles, que es la laboriosidad igual y constante, publicaba con matemática puntualidad cuatro de estos volúmenes, por año: en diez tomos, expuso la guerra de la Independencia; en otros diez, las luchas políticas desde 1814 a 1834. No todos estos libros eran ni podían ser de igual valor; pero no había ninguno que pudiera rechazar el lector discreto; ninguno en que no se viesen continuas muestras de fecunda inventiva, de ingenioso artificio, y a veces de clarísimo juicio histórico disimulado con apariencias de amenidad. El amor patrio, no el bullicioso, provocativo e intemperante, sino el que, por ser más ardiente y sincero, suele ser más recatado en sus efusiones, se complacía en la mayor parte de estos relatos, y sólo podía mirar con ceño alguno que otro; no a causa de la pintura, harto fiel y verídica, por desgracia, del miserable estado social a que nos condujeron en tiempo de Fernando VII reac-

ciones y revoluciones igualmente insensatas y sanguinarias; sino porque quizá la habitual serenidad del narrador parecía entoldarse alguna vez con las nieblas de una pasión tan enérgica como velada, que no llamaré política en el vulgar sentido de la palabra, porque trasciende de la esfera en que la política comúnmente se mueve, y porque toca a más altos intereses humanos, pero que, de fijo, no es la mejor escuela para ahondar con entrañas de caridad y simpatía en el alma de nuestro heroico y desventurado pueblo y aplicar el bálsamo a sus llagas. En una palabra (no hay que ocultar la verdad, ni yo sirvo para ello), el racionalismo, no iracundo, no agresivo, sino más bien manso, frío, no puedo decir que cauteloso, comenzaba a insinuarse en algunas narraciones del Sr. Galdós, torciendo a veces el recto y buen sentido con que generalmente contempla y juzga el movimiento de la sociedad que precedió a la nuestra. Pero en los cuadros épicos, que son casi todos los de la primera serie de los *Episodios*, el entusiasmo nacional se sobrepone a cualquier otro impulso o tendencia; la magnífica corriente histórica, con el tumulto de sus sagradas aguas, acalla todo rumor menos noble, y entre tanto martirio y tanta victoria sólo se levanta el simulacro augusto de la Patria, mutilada y sangrienta, pero invencible, doblemente digna del amor de sus hijos por grande y por infeliz. En estas obras, cuyo sentido general es altamente educador y sano, no se enseña a odiar al enemigo, ni se aviva el rescoldo de pasiones ya casi extinguidas, ni se adula aquel triste género de infatuación patriótica que nuestros vecinos, sin duda por no ser los que menos adolecen de tal defecto, han bautizado con el nombre especial de *chauvinisme*; pero tampoco se predica un absurdo y estéril cosmopolitismo, sino que se exalta y vigoriza la conciencia nacional y se la temple para nuevos conflictos, que ojalá no sobrevengan nunca; y al mismo tiempo se vindican los fueros eternos e imprescriptibles de la resistencia contra el invasor injusto, sea cual fuere el manto de gloria y poder con que quiera encubrirse la violación del derecho.

Estas novelas del Sr. Galdós son históricas, ciertamente, y aun algunas pueden calificarse de *historias anoveladas*, por ser muy exigua la parte de ficción que en ellas interviene; pero por las condiciones especiales de su argumento, difieren en gran manera de las demás obras de su género, publicadas hasta en-

tonces en España. Con raras y poco notables excepciones, así los concienzudos imitadores de Walter-Scott, como los que, siguiendo las huellas de Dumas, el padre, soltaron las riendas a su desbocada fantasía en los libros de monstruosa composición, que sólo conservaban de la historia algunos nombres y algunas fechas, habían escogido por campo de sus invenciones los lances y aventuras caballerescas de los siglos medios, o a lo sumo de las centurias décimasexta y décimaséptima, épocas que, por lo remotas, se prestaban a una representación arbitraria, en que los anacronismos de costumbres podían ser más fácilmente disimulados por el vulgo de los lectores, atraídos tan sólo por el prestigio misterioso de las edades lejanas y poéticas. Distinto rumbo tomó el Sr. Galdós, y distintos tuvieron que ser sus procedimientos, tratándose de historia tan próxima a nosotros y que sirve de supuesto a la nuestra. El español del primer tercio de nuestro siglo no difiere tanto del español actual que no puedan reconocerse fácilmente en el uno los rasgos característicos del otro. La observación realista se imponía, pues, el autor, y a pesar de la fértil lozanía de su imaginación creadora, que nunca se mostró tan amena como en esta parte de sus obras, tenía que llevarle por senderos muy distintos de los de la novela romántica. No sólo era preciso el rigor histórico en cuanto a los acontecimientos públicos y famosos, que todo el mundo podía leer en la *Historia* del Conde de Toreno, por ejemplo, o en cualquier otro de los innumerables libros y Memorias que existen sobre la guerra de la Independencia, sino que en la parte más original de la tarea del novelista, en los episodios de la vida familiar de medio siglo, que van entreverados con la acción épica, había que aplicar los procedimientos analíticos y minuciosos de la novela de costumbres, huyendo de abstracciones, vaguedades y tipos convencionales. De este modo, y por el natural desarrollo del germen estético en la mente del Sr. Galdós, los *Episodios* que en su pensamiento inicial eran un libro de historia recreativa, expuesta para más viveza y unidad en la castiza forma autobiográfica, propia de nuestra antigua novela picaresca, presentaron luego combinadas en proporciones casi iguales la novela histórica y la de costumbres, y ésta no meramente en calidad de accesorio pintoresco, sino de propia y genuína novela, en que se concede la debida importancia al elemento psicológico, al drama de la conciencia, como generador del drama exterior, del

conflicto de las pasiones. Claro es que no en todas las novelas, aisladamente consideradas, están vencidas con igual fortuna las dificultades inherentes al dualismo de la concepción; y así hay algunas, como *Zaragoza* (que es de las mejores para mi gusto), en que la materia histórica se desborda de tal modo que anula enteramente la acción privada; al paso que en otras, como en *Cádiz*, que también es excelente en su género, la historia se reduce a anécdotas, y lo que domina es la acción novelesca (interesante por cierto, y romántica en sumo grado), y el tipo misterioso del protagonista, que parece trasunto de la fisonomía de Lord Byron. Pero esta misma variedad de maneras comprueba los inagotables recursos del autor, que supo mantener despierto el interés durante tan larga serie de fábulas, y enlazar artificiosamente unas con otras, y no repetirse casi nunca, ni siquiera en las figuras que ha tenido que introducir en escena con más frecuencia, como son las de guerrilleros y las de conspiradores políticos. Son los *Episodios Nacionales* una de las más afortunadas creaciones de la literatura española en nuestro siglo; un éxito sinceramente popular los ha coronado; el lápiz y el buril los han ilustrado a porfía; han penetrado en los hogares más aristocráticos y en los más humildes, en las escuelas y en los talleres; han enseñado verdadera historia a muchos que no la sabían; no han hecho daño a nadie, y han dado honesto recreo a todos, y han educado a la juventud en el culto de la Patria. Si en otras obras ha podido el Sr. Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso y logró, no ser más que novelista español; y sus más encarnizados detractores no podrán arrancar de sus sienes esta corona cívica, todavía más envidiable que el lauro poético.

Cuando Galdós cerró muy oportunamente en 1879 la segunda serie de los *Episodios Nacionales* (1), la novela histórica había pasado de moda, siendo indicio del cambio de gusto la indiferencia con que eran recibidas obras muy estimables de este género, por ejemplo, *Amaya*, de Navarro Villoslada, último representante de la escuela de Walter-Scott en España. En cambio, la novela de costumbres había triunfado con Pereda, ingenio de la familia de Cervantes; la novela psicológica y ca-

(1) Como es notorio, Galdós completó la vasta obra con otras tres admirables series, a partir de 1898, el año siguiente de leído este discurso. — N. DE R.

suística resplandecía en las afiligranadas páginas de Valera, que había robado a la lengua mística del siglo XVI sus secretos; comenzaba a prestarse principal atención a los casos de conciencia; traíanse a la novela graves tesis de religión y de moral, y hasta el brillantísimo Alarcón, poco inclinado por carácter y por hábito a ningún género de meditación especulativa, había procurado dar más trascendental sentido a sus narraciones, componiendo *El Escándalo*. Había en todo esto un reflejo del movimiento filosófico, que, extraviado o no, fué bastante intenso en España desde 1860 hasta 1880; había la influencia más inmediata de la crisis revolucionaria del 68, en que por primera vez fueron puestos en tela de juicio los principios cardinales de nuestro credo tradicional. El llamado problema religioso preocupaba muchos entendimientos y no podía menos de revestir forma popular en la novela, donde tuvieron representantes de gran valer, si escasos en número, las principales posiciones del espíritu en orden a él: la fe íntegra, robusta y práctica; la fe vacilante y combatida; la aspiración a recobrarla por motivos éticos y sociales, o bien por *dilettantismo* filosófico y estético; el escepticismo mundano, y hasta la negación radical más o menos velada.

Galdós, que sin seguir ciegamente los caprichos de la moda, ha sido en todo tiempo observador atento del gusto público, pasó entonces del campo de la novela histórica y política, donde tantos laureles había recogido, al de la novela idealista, de tesis y tendencia social, en que se controvierten los fines más altos de la vida humana, revistiéndolos de cierta forma simbólica. Dos de las más importantes novelas de su segunda época pertenecen a este género: *Gloria* y *La Familia de León Roch*. Juzgarlas hoy sin apasionamiento es empresa muy difícil: quizá era imposible en el tiempo en que aparecieron, en medio de una atmósfera caldeada por el vapor de la pelea, cuando toda templanza tomaba visos de complicidad a los ojos de los violentos de uno y otro bando. En la lucha que desgarraba las entrañas de la Patria, lo que menos alto podía sonar era la voz reposada de la crítica literaria. Aquellas novelas no fueron juzgadas en cuanto a su valor artístico: fueron exaltadas o maldecidas con igual furor y encarnizamiento por los que andaban metidos en la batalla de ideas de que ambos libros eran trasunto. Yo mismo, en los hervores de mi juventud, los atacué con

violenta saña, sin que por eso mi íntima amistad con el Sr. Galdós sufriera la menor quiebra. Más de una vez ha sido recordada, con intención poco benévola para el uno ni para el otro, aquella página mía. Con decir que no está en un libro de estética, sino en un libro de historia religiosa creo haber dado bastante satisfacción al argumento. Aquello no es mi juicio literario sobre *Gloria*, sino la reprobación de su tendencia.

De su tendencia digo, y no puede extenderse a más la censura, porque no habiendo hablado la única autoridad que exige acatamiento en este punto, a nadie es lícito, sin nota de temerario u otra más grave, penetrar en la conciencia ajena, ni menos fulminar anatemas que pueden dilacerar impiamente las fibras más delicadas del alma. Una novela no es obra dogmática ni ha de ser juzgada con el mismo rigor que un tratado de teología. Si el novelista permanece fiel a los cánones de su arte, su obra tendrá mucho de impersonal, y él debe permanecer fuera de su obra. Si podemos inducir o conjeturar su pensamiento por lo que dicen o hacen sus personajes, no por eso tenemos derecho para identificarle con ninguno de ellos. En *Gloria*, por ejemplo, ha contrapuesto el Sr. Galdós creyentes de la ley antigua y de la ley de gracia: a unos y otros ha atribuido condiciones nobilísimas, sin las cuales no merecerían llevar tan alta representación; en unos y otros ha puesto también el germen de lo que él llama intolerancia. Es evidente para el lector más distraído, que Galdós no participa de las ideas que atribuye a la familia de los Lantiguas; pero ¿por dónde hemos de suponer que simpatiza con el sombrío fanatismo de Daniel Morton, ni con la feroz superstición, todavía más de raza y de sangre que de sinagoga, que mueve a Ester Espinosa a deshonar a su propio hijo? Tales personajes son en la novela símbolos de pasiones más que de ideas, porque *Gloria* no es novela propiamente filosófica, de la cual pueda deducirse una conclusión determinada, como se deduce, por ejemplo, del drama de Lessing, *Nathán el Sabio*, que envuelve, además de una lección de tolerancia, una profesión de deísmo. El conflicto trágico que nuestro escritor presenta es puramente doméstico y de amor, aunque sea todavía poco verosímil en España: es el impedimento de *cultus disparitas* lo que sirve de máquina a la novela; lo que prepara y encadena sus peripecias: el nudo se corta al fin, pero no se suelta: la impresión del libro resulta amarga, desconsoladora,

pesimista si se quiere; pero el verdadero pensamiento teológico del autor queda envuelto en nieblas, porque es imposible que un alma de su temple pueda reposar en el *tantum religio potuit suadere malorum*. Galdós ha padecido el contagio de los tiempos; pero no ha sido nunca un espíritu escéptico ni un espíritu frívolo. No intervendría tanto la religión en sus novelas si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más o menos definido y concreto, pero indudable. Y aunque todas sus tendencias sean de moralista al modo anglo-sajón, más bien que de metafísico ni de místico, basta la más somera lectura de los últimos libros que ha publicado para ver apuntar en ellos un grado más alto de su conciencia religiosa; una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale; un contenido dogmático mayor, aun dentro de la parte ética, y de vez en cuando ráfagas de cristianismo positivo, que vienen a templar la aridez de su antiguo estocismo. Esperemos que esta saludable evolución continúe, como de la generosa naturaleza del autor puede esperarse, y que la gracia divina ayude al honrado esfuerzo que hoy hace tan alto ingenio, hasta que logre, a la sombra de la Cruz, la única solución del enigma del destino humano.

Pero tornando a *Gloria*, diremos que, aunque esta novela nada pruebe, es literariamente una de las mejores de Galdós, no sólo porque está escrita con más pausa y aliño que otras, sino por la gravedad de pensamiento, por lo patético de la acción, por la riqueza psicológica de las principales figuras, por el desarrollo majestuoso y gradual de los sucesos, por lo hábil e inesperado del desenlace y principalmente, por la elevación ideal del conjunto, que no se empaña ni aun en aquellos momentos en que la emoción es más viva. Con más desaliño, y también con menos caridad humana y más dureza sectaria está escrita *La Familia de León Roch*, en que se plantea y no se resuelve el problema del divorcio moral que surge en un matrimonio por disparidad de creencias. atacándose de paso fieramente la hipocresía social en sus diversas formas y manifestaciones. El protagonista, ingeniero sabio e incrédulo, es tipo algo convencional, repetido por Galdós en diversas obras, por ejemplo, en *Doña Perfecta*, que, como cuadro de género y galería de tipos castizos, es de lo más selecto de su repertorio, y lo sería de todo punto si no asomasen en ella las preocupaciones anticlericales

del autor, aunque no con el dejo amargo que hemos sentido en otras producciones suyas.

Con las tres últimamente citadas abrió el Sr. Galdós la serie de sus *Novelas españolas contemporáneas*, que cuenta a la hora presente más de veinte obras diversas, algunas de ellas muy extensas, en tres o cuatro volúmenes, enlazadas casi todas por la reaparición de algún personaje, o por línea genealógica entre los protagonistas de ellas, viniendo a formar todo el conjunto una especie de *Comedia humana*, que participa mucho de las grandes cualidades de la de Balzac, así como de sus defectos. Para orientarse en esta gran almacén de documentos sociales, conviene hacer, por lo menos, tres subdivisiones, lógicamente marcadas por un cambio de manera en el escritor. Pertenecen a la primera las novelas idealistas que conocemos ya, a las cuales debe añadirse *El Amigo Manso*, delicioso capricho psicológico, y *Marianela*, idilio trágico de una mendiga y un ciego; menos original quizá que otras cosas de Pérez Galdós, pero más poético y delicado: en el cual, por una parte, se ve el reflejo del episodio de Mignon en *Wilhelm Meister*, y por otra aquel procedimiento antitético familiar a Victor Hugo, combinando en un tipo de mujer la fealdad de cuerpo y la hermosura de alma, el abandono y la inocencia.

La segunda fase (tercera ya en la obra total del novelista) empieza en 1881 con *La Desheredada*, y llega a su punto culminante en *Fortunata y Jacinta*, una de las obras capitales de Pérez Galdós, una de las mejores novelas de este siglo. En las anteriores, sienta decirlo, a vueltas de cosas excelentes, de pinturas fidelísimas de la realidad, se nota con exceso la huella del naturalismo francés, que entraba por entonces a España a banderas desplegadas, y reclutaba entre nuestra juventud notables adeptos, muy dignos de profesar y practicar mejor doctrina estética. Hoy todo aquel estrépito ha pasado con la rapidez con que pasan todos los entusiasmos ficticios. Muchos de los que bostezaban con la interminable serie de los *Rougon Macquart* y no se atrevían a confesarlo, empiezan ya a calificar de pesadas y brutales aquellas narraciones; de trivial y somera aquella psicología, o dígase psico-física; de bajo y ruin el concepto mecánico del mundo, que allí se inculca; de pedantesco o incongruente el aparato pseudo-científico con que se presentan las conclusiones del más vulgar *determinismo*, única ley que en estas

novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman *bestia humana*, víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual, además de decapitarse al ser humano, se aniquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de dos voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión. Había, no obstante, en el movimiento naturalista, que en algunos puntos era una degeneración del romanticismo, y en otros un romanticismo vuelto al revés, no sólo cualidades individuales muy poderosas, aunque por lo común mal regidas, sino una protesta, en cierto grado necesaria, contra las quimeras y alucinaciones del idealismo enteco y amanerado; una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignísimos de entrar en la literatura, cuando no pretenden ser exclusivos; y una nueva y más atenta y minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, como creía disparatadamente el patriarca de la escuela, sino del simple método de observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado; pero que, como todo procedimiento técnico, admite continua rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en arte.

Galdós aprovechó en numerosos libros de desigual valor toda la parte útil de la evolución naturalista, esmerándose, sobre todo, en el individualismo de sus pinturas; en la riqueza, a veces nimia, de detalles casi microscópicos; en la copia fiel, a veces demasiado fiel; del lenguaje vulgar, sin excluir el de la hez del populacho. No fué materialista ni determinista nunca; pero en todas las novelas de este segundo grupo se ve que presta mucha y loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma y el temperamento. Así, en *Lo Prohibido*, verbi-gracia, Camila, la mujer sana de cuerpo y alma, se contrapone física y moralmente al neurótico y degenerado protagonista. Por abuso de esta disección, que a veces da en cruda y feroz, Polo, el clérigo relajado y bravío de *Tormento*, difiere profundamente de análogos personajes de los *Episodios*, y quizá sea más humano que ellos; pero no alcanza su talla ni su prestigio épico.

La mayor parte de las novelas de este grupo, además de ser españolas, son peculiarmente madrileñas, y reproducen con pasmosa variedad de situaciones y caracteres la vida del pueblo bajo y de la clase media de la capital; puesto que de las cos-

tumbres aristocráticas ha prescindido Galdós hasta ahora, ya por considerarlas mera traducción del francés y, por tanto, inadecuadas para su objeto, ya porque su vida retirada y estu-
diosa le ha mantenido lejos del observatorio de los salones, aun-
que con los ojos muy abiertos sobre el espectáculo de la calle. Tienen estos cuadros valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros; tienen a veces gracejo indisputable en que el novelista no desmiente su prosapia castellana; tienen, sobre todo, un hondo sentido de caridad humana, una simpatía universal por los débiles, por los afligidos y menesterosos, por los niños abandonados, por las víc-
timas de la ignorancia y del vicio, y hasta por los cesantes y los llamados *cursis*. Todo esto, no sólo honra el corazón y el entendimiento de su autor, y da a su labor una finalidad muy elevada, aun prescindiendo del puro arte, sino que redime de la tacha de vulgaridad cualquiera creación suya, realza el valor representativo de sus personajes y ennoblece y purifica con un reflejo de belleza moral hasta lo más abyecto y ruin; todo lo cual separa profundamente el arte de Galdós de la fiera insensibilidad y el *dilettantismo* inhumano con que tratan estas cosas los naturalistas de otras partes. Pero no se puede negar que la impresión general de estos libros es aflictiva y penosa, aunque no toque en los lindes del pesimismo; y que en algunos la fete-
dez, el hambre y la miseria, o bien las angustias de la pobreza vergonzante y los oropeles de una vanidad todavía más triste que ridícula, están fotografiados con tan terrible y acusadora exactitud, que dañan a la impresión serena del arte y acongojan el ánimo con visiones nada plácidas. ¡Qué distinta cosa son las escenas populares de ese mismo pueblo de Madrid, llenas de luz, color y alegría, que Pérez Galdós había puesto en sus *Episodios*, robando el lápiz a Goya y a D. Ramón de la Cruz! Y en otro género, compárese la tétrica *Desheredada* con aquella in-
mensa galería de novelas *lupanarias* de nuestro siglo XVI, en que quedó admirablemente agotado el género (con más regocijo, sin duda, que edificación ni provecho de los lectores), y se verá que algo perdió Galdós con afrancesarse en los procedimientos, aunque nunca se afrancesase en el espíritu.

¡Fatal influjo el de la tiranía de escuela, aun en los talentos más robustos! Porque los defectos que en esta sección de las obras de Galdós me atrevo a notar proceden de su escuela

únicamente, así como todo lo bueno que hay en ellas es propio y peculiar de su ingenio. Es más: son defectos cometidos a sabiendas, y que, bajo cierto concepto de la novela, se razonan y explican. La falta de selección en los elementos de la realidad; la prolija acumulación de los detalles, en esa selva de novelas que, aisladamente consideradas, suelen no tener principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras con enmarañada y prolífica vegetación, indican que el autor procura remedar el oleaje de la vida individual y social, y aspira, temerariamente quizá, pero con temeridad heroica, sólo permitida a grandes ingenios como el suyo y el de Balzac, a la integridad de la representación humana, y por ella a la creación de un *microcosmos* poético, de un mundo de representaciones enteramente suyo, en que cada novela no puede ser más que un fragmento de la novela total, por lo mismo que en el mundo nada empieza ni acaba en un momento dado, sino que toda acción es contigua y simultánea con otras.

Pero hay entre estas novelas de Galdós una que para nada necesita del apoyo de las demás, sino que se levanta sobre todas ellas cual majestuosa encina entre árboles menores, y puede campear íntegra y sola, porque en ninguna ha resuelto con tan magistral pericia el arduo problema de convertir la vulgaridad de la vida en materia estética, *aderezándola y sazónándola*—como él dice—*con olorosas especias*, lo cual inicia ya un cambio en sus predilecciones y manera. Tal es *Fortunata y Jacinta*, libro excesivamente largo, pero en el cual la vida es tan densa; tan profunda a veces la observación moral; tan ingeniosa y amena la psicología, o como quiera llamarse aquel entrar y salir por los subterráneos del alma; tan interesante la acción principal en medio de su sencillez; tan pintoresco y curioso el detalle, y tan amplio el escenario, donde caben holgadamente todas las transformaciones morales y materiales de Madrid desde 1868 a 1875, las vicisitudes del comercio al por menor y las peripecias de la revolución de Septiembre. Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están los personajes y el medio ambiente. Todo es vulgar en aquella fábula, menos el sentimiento; y, sin embargo, hay algo de épico en el conjunto, por gracia, en parte, de la manera franca y valiente del narrador, pero todavía más de su peregrina aptitud para sorprender el íntimo sentido e interpretar las ocultas relaciones

de las cosas, levantándolas de este modo a una región más poética y luminosa. Por la realización natural, viviente, sincera; por el calor de humanidad que hay en ella; por la riqueza del material artístico allí acumulado, *Fortunata y Jacinta* es uno de los grandes esfuerzos del ingenio español en nuestros días, y los defectos que se pueden notar en ella y que se reducen a uno solo, el de no presentar la realidad bastante depurada de escorias, no son tales que puedan contrapesar el brío de la ejecución, con que prácticamente se demuestra que el ideal puede surgir del más humilde objeto de la naturaleza y de la vida, pues, como dice un gran maestro de estas cosas, no hay ninguno que no presente una faz estética, aunque sea eventual y fugitiva.

Si alguna de las posteriores fábulas de nuestro autor pudiera rivalizar con ésta, sería, sin duda, *Angel Guerra*, principio de una evolución cuyo término no hemos visto aún; pero de la cual debemos felicitarnos desde ahora, porque en ella Galdós, no sólo vuelve a la *novela novelesca* en el mejor sentido de esta fórmula, sino que demuestra condiciones no advertidas en él hasta entonces, como el sentido de la poesía arqueológica de las viejas ciudades castellanas; y entra además, no diré que con paso enteramente firme, pero sí con notable elevación de pensamiento, en un mundo de ideas espirituales y aun místicas, que es muy diverso del mundo en que la acción de *Gloria* se desenvuelve. Algo ha podido influir en esta nueva dirección del talento de Galdós el ejemplo del gran novelista ruso Tolstói; pero mucho más ha de atribuirse este cambio a la depuración progresiva, aunque lenta, de su propio pensamiento religioso, no educado ciertamente, en una disciplina muy austera, ni muy avezado, por sus hábitos de observación concreta, a contemplar las cosas *sub specie aeternitatis*, pero muy distante siempre de ese ateísmo práctico, plaga de nuestra sociedad aun en muchos que alardean de creyentes; de ese mero pensar relativo, con el cual se vive continuamente fuera de Dios, aunque se le confiese con los labios y se profane para fines mundanos la invocación de su santo nombre.

Esta misma tendencia persiste en *Nazarín*, novela en cuyo análisis no puedo detenerme ya, como tampoco en el de la trilogía de *Torquemada*, espantable anatomía de la avaricia; ni menos en los ensayos dramáticos del Sr. Galdós, que aquí, co-

mo en todas partes, no ha venido a traer la paz, sino la espada, rompiendo con una porción de convenciones escénicas, transplantando al teatro el diálogo franco y vivo de la novela, y procurando más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo que lo hacen Ibsen y otros dramaturgos del Norte. Si no en todas estas tentativas le ha mirado benévola la caprichosa deidad que preside a los éxitos de las tablas, todas ellas han dado motivo de grave meditación a críticos y pensadores; y aun suponiendo que el autor hubiese errado el camino, *in magnis voluisse sat est*, y hay errores geniales que valen mil veces más que los aciertos vulgares.

Tal es, muy someramente inventariado, el caudal enorme de producciones con que el Sr. Galdós llega a las puertas de esta Academia. Sin ser un prosista rígidamente correcto, a lo cual su propia fecundidad se opone, hay en sus obras un tesoro de lenguaje familiar y expresivo. Ha estudiado más en los libros vivos que en las bibliotecas; pero dentro del círculo de su observación, todo lo ve, todo lo escudriña, todo lo sabe; el más trivial detalle de artes y oficios, lo mismo que el más recóndito pliegue de la conciencia. Sin aparato científico, ha pensado por cuenta propia sobre las más arduas materias en que puede ejercitarse la especulación humana. Sin ser historiador de profesión, ha reunido el más copioso archivo de documentos sobre la vida moral de España en el siglo XIX. Quien intente caracterizar su talento, notará, desde luego, que, sin dejar de ser castizo en el fondo, se educó por una parte bajo la influencia anatómica y fisiológica del arte de Balzac; y por otra, en el estudio de los novelistas ingleses, especialmente de Dickens, a quien se parece en la mezcla de los detalles mirados como con microscopio, en la atención que concede a lo pequeño y a lo humilde, en la poesía de los niños y en el arte de hacerles sentir y hablar; y finalmente, en la pintura de los estados excepcionales de conciencia, locos, sonámbulos, místicos, iluminados y fanáticos de todo género, como el maestro Sarmiento, Carlos Garrote, Maximiliano Rubín y Angel Guerra. Diríase que estas cavernas del alma atraen a Galdós, cuyo singular talento parece formado por una mezcla de observación menuda y reflexiva y de imaginación ardiente, con vislumbres de iluminismo, y a veces con ráfagas de teosofía. Se le ha tachado unas veces de frío; otras de

hiperbólico en las escenas de pasión. Para nosotros, esa frialdad aparente disimula una pasión reconcentrada que el arte no deja salir a la superficie: *parcentis viribus et extenuantis eas consulto*, como decían los antiguos. En su modo de ver y de concebir el mundo, Galdós es poeta; pero le falta algo de la llama lírica. En cambio, pocos novelistas de Europa le igualan en lo trascendental de las concepciones, y ninguno le supera en riqueza de inventiva. Su vena es tan caudalosa, que no puede menos de correr turbia a veces; pero con los desperdicios de ese caudal hay para fertilizar muchas tierras estériles. Si Balzac, en vez de levantar el monumento de la *Comedia humana*, con todo lo que el él hay de endeble, tosco y monstruoso, se hubiera reducido a escribir un par de novelas por el estilo de *Eugenia Grandet*, sería ciertamente un novelista muy estimable; pero no sería el genial, opulento y desbordado Balzac que conocemos. Galdós, que tanto se le parece, no valdría más si fuese menos fecundo, porque su fecundidad es signo de fuerza creadora, y sólo por la fuerza se triunfa en literatura como en todas partes.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO.

El más sutil y sugestivo de los críticos contemporáneos españoles, AZORÍN, ha juzgado la obra de Galdós en un sobrio y sustancioso capítulo de su libro LECTURAS ESPAÑOLAS. Galdós pasa por él, en persona, ya ciego, en el ocaso de su larga y honrada vida de trabajo, como dice Azorín en las páginas que van a leerse.

En el ocaso de una larga y honrada vida de trabajo, don Benito Pérez Galdós se ha quedado casi ciego. No puede ya escribir por sí mismo sus libros; los dicta. Don Benito Pérez Galdós es un anciano alto, recio, un poco encorvado; viste sencillamente; cubre su cabeza un sombrero blando, redondo, un poco grasiento; no recuerda ningún mortal haber visto sobre el cráneo del novelista ningún sombrero hongo. La modestia de don Benito respecto a indumentaria es propia de todo gran trabajador intelectual. No podemos imaginarnos atildado, prendido de veinticinco alfileres, a un hombre — Flaubert o Spencer, Nietzsche o Leopardi — cuya única preocupación son las cosas

de la inteligencia, un hombre absorto en una honda, noble y desinteresada labor intelectual. Luego, en nuestro don Benito este su sombrero ajado, su gabán lustroso y su terno casi pobre, sientan a la maravilla; la vida opaca, gris, uniforme, cotidiana, es la que ha sido pintada por el novelista; gris, opaco, como un comerciante, como un pequeño industrial, como un labrador de pueblo, se nos aparece don Benito en su indumentaria.

Habla poco el autor de los *Episodios*; de cuando en cuando hace una pregunta; escucha atento la charla; permanece largos ratos en silencio. Sus ojos no brillan ni fulgen con resplandores de vida interna; su cara no expresa ni alegría, ni tristeza, ni entusiasmo, ni indignación. Lentamente, pausado, con su gabán usado y su bufanda blanca en invierno, va caminando el ilustre anciano por las calles, entra en el Congreso, escribe unas cartas, se acerca a un corro, escucha en silencio—siempre en silencio—lo que se charla y se vocifera entre manoteos e interjecciones. Ahora, después de haberse inclinado sobre las blancas y voraces cuartillas durante años y años, lustros y lustros, nuestro gran novelista ha perdido la vista. Ya se le ve menos por las calles; rara vez aporta por el Congreso; sus trabajos — como don Juan Valera en sus últimos años — los dicta a un secretario.

¿Qué debe la literatura española a este grande, honrado, infatigable, glorioso trabajador? ¿Qué le debe España? ¿Qué le deben las nuevas generaciones de escritores? Aparece Galdós en la literatura patria cuando los modernos procedimientos literarios — ya iniciados en otros países — eran aquí desconocidos. El esfuerzo filosófico que representaba el positivismo había de trascender al arte de las letras; teníamos en España una tradición antigua de realismo en nuestra novela picaresca; mas hay algo en el realismo contemporáneo desconocido de los noveladores antiguos; existe un elemento que ahora, en estos tiempos, ha entrado por primera vez en las esferas del arte. Nos referimos a la trascendencia social, al sentido en el artista de una realidad superior a la realidad primera y visible, a la relación que se establece entre el hecho real, visible, ostensible, y la serie de causas o concausas que lo han determinado. El realismo moderno — implantado aquí por Galdós — estudia, por lo tanto, no sólo las cosas en sí, como hacían los antiguos, sino el ambiente espiritual de las cosas.

La pasión política ha enturbiado en estos últimos tiempos el juicio de muchas gentes; se ha llegado a menospreciar, vejar y maltratar a un hombre insigne que, como ciudadano honrado, fiel cumplidor de sus deberes, ha creído que debía intervenir en la política de su patria, y en ella ha intervenido según su criterio, según sus sentimientos, según sus preferencias. Y, sin embargo, este hombre, vejado injustamente, ha revelado España a ojos de los españoles que la desconocían; este hombre ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad; este hombre ha dado a ideas y sentimientos que estaban flotantes, dispersos, inconexos, una firme solidaridad y unidad; este hombre, a través de su vasta, inmensa obra, a lo largo de los numerosos volúmenes que han salido de su pluma, ha ido haciendo lo que Menéndez y Pelayo ha hecho análogamente en otro orden de cosas: ha reunido en un solo haz, en una sola corriente, la muchedumbre de *sensaciones* que andaban dispersas, que han sido creadas parcialmente, fragmentariamente en tiempos diversos.

Don Benito Pérez Galdós, en suma, ha contribuido a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes. Cuando pasen los años, cuando transcurra el tiempo, se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez y Pelayo, a Joaquín Costa y a Pérez Galdós. El trabajo de aglutinación espiritual, de formación de una unidad ideal española, es idéntico, convergente, en estos tres grandes cerebros.

La nueva generación de escritores debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser: ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista. Ha habido desde Galdós hasta ahora, y con relación a todo lo anterior a 1870, un intenso esfuerzo de acercamiento a la realidad; comparad, por ejemplo, una novela de Alarcón con otra de Pío Baroja. Se han acercado más a la realidad los nuevos escritores y han impregnado, a la vez, su realismo de un anhelo de idealidad. La idealidad ha nacido del mismo conocimiento exacto, del mismo amor, de la misma simpatía por una realidad española pobre, mísera, de labriegos infortunados, de millares y millares de conciudadanos nuestros que viven agobiados por el dolor y mueren en silencio. Galdós — como hemos dicho — ha realizado la obra de revelar España a los españoles.

Abrid sus libros: ahí está, en primer término, Madrid, con su pequeña burguesía vergonzante; con su comercio de la calle de Postas y de la plaza de Santa Cruz, comercio clásico, restos de una época ya casi desaparecida; los interiores de casas de huéspedes; las tertulias de los cafés; los ministerios y oficinas; Villamil, el infeliz, el bueno, el desgraciado; el amigo Manso; Manolo Infante; la de Bringas; Orozco, el grande, el magnánimo; los estrafalarios Babeles; Pepe Rey, víctima de atroz fanatismo. Ahí está, en el segundo volumen de *Angel Guerra*, retratado Toledo, con sus callejuelas enrevesadas y pinas; sus conventos de monjas, con sus huertos en que crecen cipreses y rosales; sus sosegadas iglesias, de cuyos muros, enjalbegados con nítida cal, penden cuadros del Greco — que allí y no en los fríos museos tienen toda su vida—; las posadas, como las de Santa Clara, la Sangre, la Sillería, con sus trajinantes y cosarios que vienen y van a Illán, Illescas, Cebolla, Torrijos, Escalona; el Tajo, hondo y torvo; los cigarrales lejanos, en que “la vegetación es melancólica y sin frondosidad; el terruño, apretado y seco”.

Ahí están, en fin, las innumerables páginas que el maestro ha escrito como fruto de sus excursiones por España, calladamente, viajando en tercera, platicando con labriegos y artesanos, y en las que Galdós nos ha pintado pueblos como Madrigal de las Altas Torres — la patria de Isabel la Católica — y Viana de Navarra, “los más vetustos y sepulcrales que he visto en mis correrías por España”, dice el maestro. “Su sueño — añade — es como de ancianidad y niñez combinados, juntos en reposo inocente”. Ese sueño duerme España entera: Galdós, novelista; Galdós, en más de cien volúmenes, ha trabajado porque despierte y adquiera conciencia de sí misma.

AZORÍN.

A la voz de los grandes críticos españoles queremos unir la del más grande crítico de América: JOSÉ ENRIQUE RODÓ. El ilustre uruguayo juzgó la obra de Galdós, en 1897, con motivo de la publicación de MISERICORDIA, parangonándola con la de los más famosos creadores de almas del siglo XIX. Como el lector sabe, Galdós no ha desmentido la profecía que formulaba Rodó en las últimas líneas del artículo, cuya parte general reproducimos.

La más excelsa de las facultades del artista es la que, haciéndole solo partícipe, entre los hombres, de un sublime atributo de la Divinidad, le convierte en generador de seres vivos, sobre los que no tiene poder la codiciosa mano de la Naturaleza y que no han de ser gobernados por otra ley que la que en el instante de la concepción les fija e impone el creador impulso de su albedrío. Arrebatarse el fuego sagrado que enciende la llamada de la vida será siempre la insaciable aspiración, la martirizadora inquietud del arte grande, titán rebelde para quien la Naturaleza, dueña de la vida, desempeña el papel del tirano Júpiter del mito. Si se concede que las almas de artistas componen, dentro de la humanidad, una aristocracia, un patriciado de las almas, la aristocracia mejor, la superioridad jerárquica entre esas almas, fuerza es reconocerla a las que crean, a aquellas a quienes ha sido concedido el dón genial de la invención. Hay las que alcanzan a crear un héroe inmortal, o una acción impecable en la que intervienen varios héroes, dotados todos ellos de eterna vida; y hay, por encima de éstas, las que vivifican series enteras de ficciones, "multitudes de almas"; las que realizan, con su inmensa obra, un mundo dentro del mundo; aquellas que parecerían inspiradas por una sublime envidia de la Naturaleza y de su infinita capacidad creadora.

Comunicar individualidad y ser inextinguible a un alma distinta de la nuestra, en la que no reproduzcamos, al idearla, ni nuestro carácter ni nuestras pasiones, y cuya vida ficticia haya de ser tan palpitante y tan intensa como la de las criaturas de la realidad, y aun, sin llegar a tanto, volcar el alma propia en la envoltura de un héroe imaginado que la perpetúe y la levante sobre la miserable fragilidad de la arcilla de que estamos hechos, como se perpetúa el alma satánica de Byron en sus Corsarios y sus Laras,—es ya ser un creador. Pero llamarse Shakespeare, Molière, Walter Scott, Dickens, Balzac, y dar ser y movimiento, con soberano empuje, a una multitud entera, en la que, como en abreviada imagen o compendio del conjunto humano, aparezcan, con todos los caracteres de lo real, las fases luminosas de la existencia y sus sombras, la virtud y el vicio, el odio y el amor, las pasiones buenas y las malas, es para mí tan alto y portentoso triunfo, que pienso que el orgullo humano no puede aspirar a una más completa y deslumbradora realidad de la tentación del Paraíso: *Seréis como dioses*, porque dentro

de nuestra condición no cabe mejor ni más cumplida manera de crear.

Dos clasificadores laboriosos,—Mrs. Cristophe y Cerfberr,—penetraron, no ha mucho tiempo, en la profundidad de la obra inmensa del creador de *Eugenia Grandet* y *El Padre Goriot*, y presentaron luego a los dos mil personajes que tejen la trama de aquella inmortal epopeya de la realidad, cuidadosamente ordenados, estudiados y descritos, como en los diccionarios biográficos de hombres célebres, en un voluminoso *Repertorio de "La Comedia humana"*. Algo semejante se hará en el futuro ordenando la multitud varia y enorme de *Les Rougon Macquart* (1); algo semejante se ha hecho ya acaso con Dickens; y análoga tarea de erudición y estudio realizará algún día la erudición española con ese otro mundo formidable e inmenso de Galdós, que abarca, desde la pintoresca muchedumbre de los *Episodios*, hasta el revuelto mar de la vida contemporánea, palpitante en la cavidad de cien novelas.

Mundo verdaderamente inmenso y formidable! Respecto de Galdós, y limitando esta observación a los contemporáneos nuestros, yo sólo me atrevería a señalar en Zola y en Tolstoy (invertid, si os place, el orden en que he escrito esos dos nombres, y acaso haréis justicia), ejemplos de una superioridad de fuerza creadora. Y avanzando más, yo no me comprometería a encontrar en la novela contemporánea, nombre que, fuera de esos dos, merezca estar más alto. Es cierto que esta superioridad podría ser victoriosamente impugnada, valga el ejemplo, por los adoradores de Daudet (ídolo mío; aunque no para las ocasiones de las plegarias grandes), en cuanto a la espiritualidad, a la gracia, a la fineza, al hábil arte de contar, a todas esas condiciones que, dentro de la novela española, podríamos llamar *alarconianas*, consagrando de nuevo un calificativo que ya tiene su significación distinta y peculiar en la tradición del viejo teatro; pero para mí es indudable que el arte de Galdós respira en un ambiente más amplio y más abierto que el del autor de *Numa Roumestan*; en un ambiente donde se escucha más cercano aquel soplo de augusta y bienhechora libertad que azota las ásperas cumbres de Cervantes y Shakespeare. — Es cierto también, que en su filosofía de moralista y de *sociólogo* echará

(1) El voto de Rodó ha sido cumplido. Existe el volumen *Les personnages des Rougon Macquart*. — N. DE R.

acaso de menos el lector devoto de Tolstoy, la originalidad profunda, la innovadora audacia, el sello personal, la profética intuición de lo distante; pero hay en ella un hermoso sentimiento de amor, un grande instinto de justicia, y hay un criterio constantemente límpido, un criterio ecuánime y sereno, en el que el *buen sentido* deja de ser vulgar y se convierte en fuente de sana y apacible hermosura. — Es cierto, todavía, que fuera vano buscar, en los procedimientos de su estilo, la cultura preciosa, el estudio hondo y sutil de los secretos musicales de la expresión, ni de la plasticidad virtual de la palabra; o aquel trabajo de perfección y exactitud que conduce, por ejemplo, a la prosa tersa y transparente de *Madame Bovary* o de *Pepita Jiménez*; pero sería difícil hallar, entre los contemporáneos, quien tuviese más identificado con la esencia de su naturaleza literaria, ese grande arte de la “naturalidad exterior”, no concedido a muchos de los más jurados naturalistas; el arte de la grande, humana y conmovedora sencillez, que habla a todos embelleciendo el lenguaje de todos, y que llega a inspirar, aun a los refinados y los exquisitos, el envidioso sentimiento de Diógenes, cuando arrojó de sí la copa hermosamente trabajada, viendo al pastor beber el agua en el hueco de su mano.

Y en la grandeza cuantitativa, y en el inmenso efecto de conjunto, de la obra, sólo el maestro de Medán puede reivindicar, sobre Galdós, el primado entre los contemporáneos. Con nunca interrumpido impulso, la ciudad interior de esa estupenda fantasía se puebla de nuevas torres y de nuevas gentes. La fecundidad, que es la más relativa de las cualidades literarias, equivale a la posesión de un don altísimo cuando escribir significa crear. Mediana condición en el viejo Dumas, es maravilla en Balzac y en Dickens. La fecundidad de Galdós es de la alta calidad de la de estos últimos; es de las positivas y de las grandes, porque es de las que responden a esa irresistible necesidad de producción que se manifiesta con el poderoso empuje de un organismo que desempeña la ley de su naturaleza.

Plantea uno de los personajes de *L'Inmortel* de Daudet esta cuestión interesante: — Si acaso Róbinson hubiera sido artista, poeta, escritor, ¿hubiera creado en la soledad, hubiera producido? — Y al doblar de la página, otro de los personajes de la novela, — el artista Vedrine, — resuelve la cuestión contestando a quien le pregunta por qué trabaja si no ama el aplau-

so ni la gloria. “—Pues por mí, dice el noble escultor, por mi gusto personal, por la necesidad de crear, de espontanearme.”— He ahí la brava respuesta de un artista de raza. Imaginad al autor de los *Episodios* en la isla desierta, y su vena asombrosa podría agotarse por la imposibilidad de la observación social, perenne venero de su arte, pero no por falta de estímulos creadores. — Don Pedro Antonio de Alarcón personificó en el triste ocaso de su vida, y personifica Tamayo en las contemporáneas letras de España, ese raro dominio de la voluntad sobre la energía instintiva de la vocación, que es necesario para que se condene o se resigne a la inactividad y al silencio el artista que todavía es capaz de producir. Perdamos el temor de que Galdós, aun cuando un día la decepción llegue a su espíritu, encuentre en su voluntad la misma fuerza. ¡Ah, no! El grande y querido maestro no se llevará consigo a la tumba, — como se jactaba de hacerlo, en su retrainimiento soberbio y melancólico, el autor de *El sombrero de tres picos*, — personajes íntimamente delineados que no se hayan hecho carne en el papel. Galdós se acompañará siempre de nosotros, los lectores, para las confidencias de su fantasía.

JOSÉ ENRIQUE RODÓ.

Ahora vamos a conocer de cerca al Abuelo en sus últimos años, en la intimidad de su casa de Madrid. Nos relata una entrevista con él, el periodista español Juan González Olmedilla, que le visitó en nombre de IDEAS Y FIGURAS, revista que fundó nuestro compatriota Alberto Ghiraldo en Madrid, el 1º de Mayo de 1918. Precisamente en el primer número, apareció esta crónica que reproducimos.

Tarde de primavera, cálida y dorada. El barrio de Argüelles sonríe bajo el sol. Estamos en la calle de Hilarión Eslava, ante la puerta de una casita mozárabe: es la morada del maestro.

El pequeño patio-jardín distrae nuestra espera, mientras el Abuelo da su venia para saludarle. Hay en el patio una fuente de azulejos y algunos bustos marmóreos que emergen entre el verde de las hojas, brillantes por el reciente riego.

La escalinata—adosada al muro, en el que hay algunos

azulejos de Daniel Zuloaga—nos conduce al vestíbulo: Un pequeño museo rectangular se ofrece a nuestros ojos. A la derecha, junto a la puerta de entrada, una anaquelera, bajo el adagio latino: *Parva propria magna, aliena magna parva*. Es el lema que el maestro adoptó para su obra y para su vida, en un gesto de orgullosa modestia. Allí están—alta ejecutoria de humanidad—las traducciones que de la inmensa y poliforme labor de don Benito hicieron espíritus justos de otros países:



Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia, Rusia... A la izquierda, el despacho donde Galdós trabajaba el año pasado y que ya abandonó—definitivamente—para reducirse a la proximidad del lecho. En las paredes, paños egipcios, fotografías, lienzos: uno, admirable, de Sorolla, que perpetúa la edad de hierro del creador; otro, de un marino de los comienzos del siglo pasado; otro, de las hermanas de don Benito. La escalera, bajo la amable luz meridiana de una montera de cristales, nos conduce a la galería de la planta alta. Todo es alegre, claro, sencillo, honesto y ho-

gareño. Lo construcción, abierta al aire y soleada, nos recuerda nuestras amadas casas andaluzas.

La alcoba del maestro. Un vaho cálido, de calor de estufa, nos envuelve. Frente a la entrada, de espaldas a la luz del mirador, está el glorioso viejo, casi ténido en la amplia butaca, envueltas las piernas en una manta, el cuerpo enfundado en un gabán negro, tocada con una gorra gris la cabeza, que fué nido y crisol de tantos seres inmortales; entre las nobles manos pródigas y generosas, un habano apagado y ya en sus postrimerías; los ojos que vieron pasar la realidad de medio siglo y que escrutaron, videntes, las simas de tantas almas; los ojos que evocaron—cerrados para mejor ver, en las horas de fiebre creadora—la vida entera de nuestra pobre España de los tristes destinos en los últimos años de su grandeza; los ojos que abarcaron, en una mirada de águila, desde Trafalgar hasta Santiago de Cuba, ahora casi cegados—deslumbrados, quizá por el desfile de sus propias visiones,—se escudan tras unas gafas de cristal oscuro de las realidades presentes, de la parvedad de nosotros, los hombres actuales, y acaso achacan, optimistas aún, a la veladura sombría de su cansancio, las sombras inquietantes de nuestro porvenir.

Don Benito sonrío, bondadoso, a nuestra palabra balbuciente por la emoción. Como creemos que el reposo es el mejor homenaje para un artista agobiado ya bajo el peso de todos los laureles, eludimos la letanía de los admiradores—prostituida, además, en tantos labios insinceros,—y concretamos la finalidad de nuestra visita, invocando el nombre de este fuerte e ilusionado compañero que nos dirige.

—¡Ah! Yo quiero mucho a Ghiraldo—nos dice el maestro,—y prometo a usted las cuartillas que él ya me pidió y que no podría negarle. Ghiraldo tiene, además de mi admiración por cuanto hizo, mi respeto profundo, porque detrás de una juventud que, como la suya, no se manchó con mezquinas ambiciones, hay siempre un secreto sagrado que respetar.

Calla Galdós; busca las cerillas, palpando su falda; entonces, nos adelantamos a encender su cigarro, humildes lazarillos del hombre “ciego como Homero y como Belisario”. En nuestra impaciencia de periodistas, le insinuamos, irreverentes, la conveniencia de que nos dicte, *ipso facto*, el artículo prometido...

—¡ Hombre, ahora! ¿Qué quiere usted que se me ocurra?
¡ Si yo apenas tengo ideas!

Sin embargo, tras una breve pausa, don Benito nos indica el tema de su trabajo para *Idcas y Figuras*.

—Será un saludo a la Argentina, la patria de Ghiraldo y de tantos “hombres libres”. Yo quiero ir a allá, yo soñé un tiempo pisar la misma tierra, joven y ubérrima, que pisaron Belgrano y San Martín. Pero... por dejarlo siempre para el año que viene, “para mañana”, como decimos los españoles ante todos los grandes proyectos, han llegado la vejez, la enfermedad, la ceguera... y ya no puedo ir sino con el pensamiento.

—¿Va usted a dictarme todo eso, don Benito?

Y el gran anciano accede a nuestra demanda anhelante, dándonos con este efímero cargo de amanuense una de las más hondas emociones de nuestra vida. Dicta don Benito una oración entera, hace que se la lean, y continúa, sin una sola enmienda, sin un tropiezo, con la naturalidad y la sencillez supremas que presiden toda su gigantesca obra. Cuando ha terminado, le leemos, ya completo, el trabajo, y él, con modestia, que nos llena de rubor, nos pregunta:

—¿Cree usted que se podría corregir algo? Fijese, no se me haya pasado alguna palabra mal puesta...

—¡ Don Benito, por Dios!—exclamamos.

—Sí, sí—insiste el Abuelo,—creo que *repetimos* mucho la palabra “argentina”. A ver, si hubiera otra...

Hace una breve pausa, y nos pregunta, con una humildad implacable para nuestra pequeñez de discípulos indocumentados:

—¿Cómo se llama a los de Buenos Aires? ¿Bona, bona...?

—“Bonaerense”, maestro—contestamos nosotros por complacerle (1).

—Bueno, pues ponga usted “bonaerense” en lugar de “argentina” donde me refiero a la prensa—concluye certeramente el Abuelo, y firma después, casi a tientas, las cuartillas que le presentamos.

El cigarro de don Benito se ha apagado de nuevo; volvemos a encendérselo, y mientras inquirimos algunos detalles de su vida actual, observamos minuciosamente la modestia de la habitación en que Galdós pasa la mayor parte de las horas:

(1) El cronista español ignora, como se ve, y es natural, que los de Buenos Aires nos llamamos generalmente porteños. — N. DE R.

Junto al ventanal, el lecho humilde de viana curvada, bajo la advocación de un Cristo de viejo marfil; al lado, la mesilla de noche, con algunos frascos y una manecilla, de marfil también. Un lavabo, algunas sillas, una mecedora y un ropero de luna—amén de la mesa donde trabaja el secretario,—componen el ajuar. Todo sencillo y con el sello íntimo de los muebles familiares desde un lejano antaño.

La amplia mesa—presidida por un busto del maestro, hecho por Victorio Macho—ofrece, en su desorden, la evidencia del trabajo cotidiano: una *watermans*—que don Benito ya no usa sino para firmar—yace constantemente en su cajita azul, como la espada, “famosa por la mano viril que la blandiera”, reposa junto a su dueño, no mancillada por extraña mano, en el lecho de piedra de la capilla gótica, bajo el glorioso recuerdo de hazañas no igualadas. Cartas—de la América española y del extranjero, en su mayoría,—periódicos, cuartillas..., una caja de habanos, una lente de gran aumento para intentar leer algunas veces..., y, a uno y otro lado del busto, junto a la pared, formando pilas, varias cajas, rotuladas a mano, en esta forma: *Créditos pagados, Créditos pendientes de pago, Asuntos literarios, Originales, Cartas...* Aun buscamos más; queremos saber qué libros lee ahora el maestro, y revolvemos los papeles, entresacando del confuso acervo un gran Atlas de España, un tomo de comedias de Lope de Vega, una guía de Londres...

Galdós se levanta a las siete de la mañana; se hace leer la prensa hasta las diez o las once, en que sale a dar un paseo en coche, y, si hace bueno, pasea un rato a pie por el Parque del Oeste. Almuerza temprano, frugalmente, fuma sus habanos, oye la lectura “de algunos libros que necesita estudiar o recordar”, son sus palabras; recibe las visitas y, a prima noche, se recoge a dormir. Cuando tiene alguna obra entre manos, trabaja mañana y tarde, en las horas que la ola incesante de sus admiradores de todo el mundo le deja libre; alguna vez, va al estudio de Victorio Macho, a posar para el monumento; por temporadas, asiste a los ensayos de sus obras... He aquí el sereno y humano ocaso del maestro: trabajar, darse—como una limosna de amor,—a sus devotos, y descansar... lo suficiente, para alejar en lo posible la hora de nuestra orfandad definitiva de grandezas.

Alfonso impresiona unas placas; encendemos otra vez el tabaco de don Benito y, cuando nos disponemos a partir, éste,

siempre hospitalario y amable, nos dice:—¿No conoce usted a Margarita Xirgu? Va a venir de un momento a otro...

En efecto: a poco, un coche de punto se detiene a la puerta; un criado anuncia a la admirable artista, y don Benito, con alegría infantil de abuelo cariñoso—el abuelo de aquella dulce *Marianela* que los Quintero dieron a la escena española,—se revuelve inquieto, en su amplio butacón:

—¡Margarita! ¡Aquí viene Margarita!

Se oyen unos pasos impacientes y decididos—de mujer acostumbrada al triunfo,— y la Xirgu irrumpe en la alcoba, jubilosa, radiante, llena de amor y admiración—de la admiración suya para el maestro y de la nuestra para su arte.—La actriz besa la mano creadora, acaricia la frente que aprisionó el ensueño, envuelve en su gratitud y su entusiasmo la figura embelesada de Galdós, que, sin verla, pero sintiendo su alma grande de mujer y de artista aletear junto a él, exclama, mientras aprisiona las delicadas manos enguantadas de blanco:—¡Qué guapa está usted, Margarita!

Don Benito sonríe, contento. Su satisfacción nos contagia a todos, como la alegría del patriarca se extiende a los hijos amorosos. Un amable ambiente de paz, de veneración, de sencillez y nobleza, fortalece nuestras almas.

Salimos a la calle, felices por haber asistido a una hora grata para el Abuelo, con la alegría de haberle visto alegre.

JUAN GONZÁLEZ OLMEDILLA.

LETRAS AMERICANAS

Los Aventureros, drama premiado con medalla de oro en el concurso internacional promovido por la Sociedad de Autores de Colombia, con motivo del Centenario de la batalla de Boyacá, por *Luis T. Paz y Niño*, Teniente coronel de infantería.—Quito, Ecuador. Imprenta nacional, 1919.

Entre la balumba de papel impreso que aporta el correo, sera inoficioso decir que superabundan los versos. El "estro divino", en invierno y en verano, conmueve de uno al otro extremo las seculares entrañas de los Andes, aun cuando rara vez llega a conmover al paciente lector que se da el trabajo de hojear las páginas bien o mal impresas. De cuando en cuando suelen interrumpir, sin embargo, la monotonía de los sonetos, apreciables ensayos críticos o históricos, y una que otra novela.

El teatro, en cambio, que se cultiva en esas lejanas regiones, si es que existe, se conduce como las mujeres discretas: tiene horror a la publicidad. De ahí que la llegada de un drama revista todos los caracteres de un acontecimiento, y si ese drama ha sido premiado con medalla de oro por una sociedad de autores —vulgo "alakranes"—y de autores de envidia intelectual como los colombianos, la pieza no puede tener desperdicio. Es explicable, pues, el interés con que apenas desenvuelto, hemos devorado este "manjar" confeccionado en Quito y premiado en Colombia.

Veamos su contenido:

Se trata de un drama que por los personajes que entran en juego, el lugar y época en que se desenvuelve, puede ser incluido entre los históricos. ¿Quiénes son esos *aventureros*? Pues nada menos que Pizarro, Almagro, oficiales y soldados de la conquista.

Estamos en Atacámes. El autor no precisa la fecha, pero ha de ser en víspera de la invasión al Perú. Frente a la tienda

de Pizarro, es conducido Andacocha, un indio prisionero que no figura, por simple omisión, probablemente, en la nómina oficial de los personajes. Olvidábamos decir que la intención del autor ha sido escribir en verso. Pizarro y Almagro increpan al indio que no ha cumplido su palabra, pues

... ahora se congregan
tu padre y sus aliados, no muy lejos,
para venir en muchedumbre.

El indio replica que si el padre llega a saber que él ha muerto, la venganza será más terrible. Ruiz, capitán de la nave de la empresa, lo defiende. Pizarro, más precavido, dice que no conviene perder tiempo, y da orden de zarpar; pero eso disgusta a Almagro, se arma una trifulca, y

ALMAGRO

Fuego de Dios. Que me ofenden
vuestras mal dichas palabras.

PIZARRO

Os ofenden... (*sarcásticamente*).

ALMAGRO

Me provocan!
Satisfacedme!...

Total nada. Interviene Ruiz, el apaciguador, y los invita a seguir hacia el sur, donde hay oro, esmeraldas, toda clase de piedras. En eso llega Rivera, teniente de Pizarro, gritando ¡a las armas! Ruiz invoca a la patria, y después de hacer una cruz con la espada de ambos "socios" los obliga a renovar el pacto. Cuando deciden embarcarse, vuelve Andacocha con varios indios y obtiene su rescate mediante un collar de esmeraldas, y después de rehusar la invitación de Ruiz, Andacocha dice a los suyos:

Id con cautela al bosque de los ceibos
Sulima está en la cueva
que mira al sol; y por aquel sendero
oculto que sabéis, llevadla a prisa
hasta los brazos de mi padre.
Atento
voy yo a seguir las huellas de los blancos.

El segundo acto tiene por escenario la isla del Gallo. En la primera escena aparecen Sulima, a quien por lo visto, la cueva no le sirvió de escondite eficaz, y Jerez, suboficial de la cara-

vana aventurera. La hija de Yumara y hermana de Andacocha, habla de esta manera:

Qué frío! Al soplo de la brisa gélida
mi carne se ha aterido
y siento como si mi cuerpo hincaran
con agudos espinos.

Sulima, la hija del Sol, ama a Jerez y entre ambos se entabla un largo diálogo acerca de la misión de los aventureros. Aparecen Erminia y don Francisco. La primera, hija de don Pedro de los Ríos, gobernador de Panamá, cuenta que su padre, amostazado, envía a Tafur en busca de los aventureros, no habiendo regresado aún a Panamá Ruiz y don Diego. Erminia, prometida de Ruiz, no resiste al deseo de ver a su amado, y contra la voluntad de su padre, se embarca también. Tafur la pretende; pero ella lo detesta.

La hija del gobernador encuentra encantadora a la india, se hace amiga y pide a don Francisco que la deje en libertad. El aventurero manifiesta que es prenda de su socio don Diego, pero está inmaculada y piensa devolverla a Yumara. Sulima, profundamente agradecida, pide al cielo que colme de dones y otorgue luengos días al insigne capitán, que en estos momentos, como en el primer acto, piensa en marchar. Con la libertad de Sulima, el asunto parece terminado; pero héte aquí que en la escena cuarta, un soldado indiscreto hace saber que el hermano, es decir, aquel Andacocha del primer acto, no existe. Sulima lo oye y exclama *terriblemente exaltada*: (1)

Mi hermano! Qué decis...? Le habeis matado...
cobardemente... en la prisión...

La escena "imprecativa" se interrumpe por el paso de soldados y enfermos que van a embarcarse. Luego, asistimos a una larga discusión entre Tafur y don Francisco, acerca de si deben o no volver a Panamá. La escena se anima y se llega al punto capital. Pizarro traza la famosa raya *de oriente a occidente*.

Soldados vedla. Allá (al norte) cárceles, miserias...
y acá... riquezas... fama (al sur)
El que quiera partir de mi fortuna
que me siga.
(Y pasa la raya él primero).

En definitiva, se quedan 14, entre los cuales—no sé si lle-

(1) Las acotaciones son del autor.

vamos bien la cuenta—entra Erminia, que no quiere volver a Panamá, porque su padre pudiera suponer que está enamorada de Tafur. ¿Y Sulima? Sulima, después que ha sabido la suerte que corrió su hermano, sólo piensa en vengarse, y para conseguirlo sigue a los aventureros, manifestando afecto por Erminia. El diálogo en que una india se decide a abandonar patria, familia, etc., es de una sencillez encantadora.

ERMINIA

Esperad, Jerez, Oviedo.
Y qué será de Sulima...?
(*Cuando repara en ella, se dirige a abrazarla*)
Sulima adiós! yo te ruego
que no nos guardes rencor.
Te quedas sola...? Y al pueblo
cómo te regresarás?

SULIMA

Me voy con vos....!

ERMINIA

No te entiendo.

SULIMA

¿No quereis que os acompañe?

ERMINIA

Serás mi hermana! (*abrazándola*)

Final: Tafur regresa a Panamá. Pizarro y sus catorce zarpan en un bote y se dirigen a la isla de las Gorgonas, como antes se dirigieron a la del Gallo.

Esta manía de cambiar de islas justifica el título del drama.

He aquí los versos que declama el señor don Francisco antes de embarcarse:

Hurra, valientes aventureros,
que sois el timbre de vuestro hogar;
que sois la gloria de las Españas
y los señores del vasto mar...

rendid la frente casi tostada
por los ardientes rayos del sol,
y aquí, al comienzo de nuestra gloria,
dédosle gracias a nuestro Dios!

(*Se sacan los cascos y se arrodillan. — Pausa. — Un momento de oración.*)

Hurra! abnegados aventureros,
que habéis dejado patria y hogar...
ved la indecisa línea azulada
del continente... la véis allá....?

Ese es el mundo que abandonamos
pero que un día nuestro será,
porque el esfuerzo de nuestros brazos
pese a la suerte, nos lo dará!

ERMINIA

Para engazarlo como un brillante,
como una piedra de gran valor,
en la corona de nuestra patria
que nos ha dado sangre y honor;

para amasarlo con nuestra sangre,
con nuestras luces, con nuestra fe;
para ponerlo bajo la sombra
de esta bandera... de este laurel!

(Saca, de entre su vestidura, la bandera española y una rama de laurel. — Las entrelaza sobre su cabeza).

La previsión de Erminia es de un superabundante efecto... patriótico.

CORO

Gloria a la patria de los valientes,
de los que en busca de glorias van!

*

* *

En el tercer acto encontramos a los aventureros en las Gorgonas. Se inicia la escena con un extenso diálogo de Sulima y Erminia (ambas pálidas, demacradas, y sin fuerza alguna). Sabemos que Erminia está loca y que Sulima a pesar de su flacura, no ha abandonado el propósito de vengarse. La loca sueña con Ruiz y cree verlo en forma de fantasma.

¿No oyes? me llama Ruiz... allá en las rocas.
(desaparece)

SULIMA

No llegan todavía
de mi venganza las terribles horas...
Voy a salvarla y esta misma noche
sabré si debe subsistir la loca...!

y no obstante la flacura y la extenuación sale precipitadamente. Sabemos, sin embargo, que se aplaza la terrible venganza para el acto siguiente.

En este acto desempeña un gran papel un fantasma que cree ver Erminia en su delirio, y largos soliloquios. Las escenas VIII y IX, por ejemplo, consisten en un extenso parlamento de Sulima.

.....
Pero, por qué me he dormido...?
Quién se opone o me retarda...?
(con vehemencia)
Yo misma yo, la terrible

de corazón; yo, la hermana
de Andacocha, la que ha tiempos,
juró odio eterno a la raza
del español; la culpable
yo sola soy, porque blanda
cedo al afecto amoroso
de Erminia...

.....

Sulima vil, tú no llevas
la sangre de los Yumaras

Y entonces, ¿cómo, dónde vengarse?

¿Cómo...? Ya está... envenenarles
el cercano pozo de agua
de que ellos beben... Después...
aunque yo muera ignorada
No! Que hace tiempo me adoran
las vírgenes de mi patria!

Vase por la derecha, el teatro queda desierto, pero a causa de un ligero resplandor seguido de una detonación lejana, vuelve despavorida.

¿Qué será eso? Debe ser un buque que se acerca y viene en busca de los españoles. ¿Quién se lo dice? Los dioses, después que la virgen bebe *chicha* y los invoca.

Oh grandes dioses, habladme.

(Imprime a su cuerpo horribles movimiento convulsivos. Se le erizan los cabellos. Su rostro se desencaja y se le crispan las manos. Hace que se defiende de alguien que intenta poseerla, arroja espuma por la boca. Se arrastra como una culebra. Con la modulación de una voz humana se oye un ruido sordo y rítmico.)

Voz:

De esa mar sonora
surca las aguas en resuelto rumbo
breve nave española;
ya se acerca atrevida
y atracará a la costa.

Entonces ya no hay duda.

SULIMA:

Tiempo es aún, la sangre de Andacocha
clama venganza...
a... envenenar el pozo!
Después...? sepulcro me darán las ondas.

Vienen varios soldados, y mientras, sin saber porqué, presumen que también se ha enloquecido, Sulima regresa muy campante y les dice que vuelve Ruiz... Jerez y sus compañeros la creen loca, y todos se van.

El cuarto acto se inicia con un diálogo de los soldados sobre el mismo tema. Al final de la escena se oye un cañonazo

que confirma el vaticinio. El mismo Pizarro, intrigado, le pregunta cómo lo ha sabido. Ella le cuenta que pertenece a una raza divina y que un sacerdote predijo que su raza sería ahogada en sangre y limo por otra que les arrebataría el suelo. Esa raza es la hispana. Sulima se desvanece. Medina interviene para llamar la atención de don Francisco acerca del barco que llega. Erminia le increpa su conducta. No sabe qué hacer. Se abrasa, pide agua. El esclavo Cordova viene con una calabaza. La enferma se la arrebató y bebe su contenido. El agua está envenenada. *El veneno la obliga a hacer mil contorsiones* dice una acotación. Se acercan a la orilla. Todos se echan la culpa, inclusive Pizarro. Llega Almagro, y al verla negra dice:

De qué muere? ¡Apartad!
Esta es la huella de un veneno
... parece.

RUIZ. — ¡Mi Erminia envenenada!
Juro vengarte...!

SULIMA. — (*Con aspecto terrible se acerca a Ruiz majestuosamente*).
Una venganza lleva
tras de sí muchas...

RUIZ. — ¿Quién habló?

TODOS. — (Espantados). — Sulima...

SULIMA. — Mató a mi hermano vuestra bala artera...
y un veneno a esta virgen.

Yo, a Andacocha, vengué... y os toca de ella...

(*Viendo que Ruiz la acomete*)

Yo... en las aguas...

Huye hacia el mar, pero un soldado que sabía que iba a suceder eso, la hiere, diciendo: Aquí...

SULIMA. — (*Dando traspiés y haciendo un gran esfuerzo les dice a los españoles*):

mi sangre...

en vuestras manos... Una mancha eterna.

Hemos hecho un esfuerzo verdaderamente terrible, contorsivo, para reflejar fielmente el contenido de las 153 páginas que constituyen el "libreto" que ha merecido la medalla de oro, equivalente, hoy, al premio que discernían los atenienses en cada olimpiada. ¿Qué decir, ahora a título de crítica, impresión, llámesele como se quiera? Francamente: con todo el respeto que nos merece el ejército ecuatoriano y especialmente la sección infantería a la cual pertenece el autor y con toda la veneración que puede inspirarnos el augusto areópago de Colombia, es de las peores cositas que nos han llegado de aquellas alturas. Cuando se trata de ensayos juveniles, pase; pero aquí

tenemos que habérmolas con todo un señor teniente coronel, y duele tener que decir que cualquier tentativa de crítica, resulta completamente fuera de rieles. La pieza no hay por donde agarrarla. Ni caracteres, ni situaciones, ni ambiente, ni lenguaje. Los personajes, son unos títeres a quienes se les ha puesto un aparato fonográfico que imita la voz humana. Ni un gesto, ni un grito que revele la vida, tal cual la sentimos. Todo resulta algo así como si en una olla se arrojaran y se hicieran cabriolar letras de imprenta. El único momento que se siente algo, es al final del segundo acto, cuando Pizarro traza la raya e invita a seguirlo, y se malogra por frases huecas, como la que pronuncia Erminia, la cual semejante a una chiquilina que salta una zanjita, dice: *ya pasé*. Agréguese los versos de comparas carnavalescas que pronuncia o declama Pizarro, que hemos reproducido y se tendrá una mediana idea de lo que es eso. Ante semejante inconcreción, todo análisis huelga. Sin embargo, cabe anotar a título de curiosidad, más que otra cosa, lo siguiente:

El primer acto está completamente de más. El indio Andacocha, personaje que se presenta en primer término, desaparece del drama en una forma infantil en el mismo acto. Sulima y Erminia, las únicas mujeres del drama, sólo las presenta el autor en el segundo. Todo lo que sucede en el primer acto podría haberse "relatado" en una breve escena del segundo, arrancando de allí la venganza de Sulima. Esta india terrible y espantosa, verdadera gorgona, arrastra su venganza durante los tres actos para saciarla con una inocente, casi tan cautiva como ella. Los aventureros a quienes uno desearía ver realizar grandes cosas, o se quejan o cambian de lugar en pos de una gloria que nunca llega... Son aventureros de *papier maché*.

*
* *

No es con agrado, por cierto, como hemos escrito la nota que antecede; pero no es posible que pase en silencio el premio otorgado por un conclave de "intelectuales americanos" a una diluída logorrea presentada en forma de obra representable.

¿Cuándo se convencerán los escritores americanos que para perjeñar un drama, una comedia mediana, se necesita, por lo

menos, tener la misma capacidad que para disertar sobre balística, estrategia o alegatos. Entre nosotros hay muchos que corren la aventura de estos aventureros; pero no tenemos noticias de que nadie los haya premiado.

Es de esperar, pues, que no se repita.

El dilema de la gran guerra, por *Francisco García Calderón*. París. 1919.

Este libro del insigne escritor peruano, consta de una Introducción, seis capítulos titulados, respectivamente, *La Función de la Guerra, Estado y Democracia, Nacionalismo contra Universalismo, El Imperio, La Raza Tutelar, Dos Testamentos*, y una Conclusión que lo cierra a manera de síntesis.

Dada la naturaleza de la materia que estudia y tratándose de quien se trata, no es siquiera posible reflejar en una nota bibliográfica la impresión que sugiere una rápida lectura. Complica la tarea, el caudal informativo y el bagaje erudito que abróquelan su contenido, desde las primeras líneas, y se mantiene en el mismo tren hasta la última página. Pero ya que no es posible comprobar la parte informativa ni discutir la interpretación de las doctrinas que atribuye a determinados filósofos, sociólogos, historiadores, etc., misión reservada a quien se proponga examinar y analizar detenidamente la obra y que bien lo merece, por cierto, nos concretaremos a dar un resumen esquemático de la misma, anotando de paso algunas observaciones de carácter general que la lectura nos ha sugerido.

*
* *

En el capítulo primero expone las doctrinas germánicas acerca de la función de la guerra. Desfilan nombres cuyas ideas con motivo de la contienda se han vulgarizado en el mundo entero. Hegel, Treitschke, Bernhardi. La guerra es necesaria, la guerra es benéfica, la guerra es inevitable porque constituye una condición de la vida. Ya lo dijo el viejo Heráclito: *Omnia secundum litum fiunt*. Todo es el resultado de la lucha. La J.édica ha rebasado el estrecho límite del gabinete del filósofo, del historiador, del literato, para ubicarse en la Universidad, en la escuela, en el taller, en la trastienda. Por fin ha conquista-

do el hogar de los súbditos sin distinción de clases, y el niño la respira en el ambiente desde los primeros vagidos, la convierte en carne de su carne extrayéndola del seno materno. Es así como se forja la formidable maquinaria destructora asistida por setenta, ochenta o cien millones de almas. Es verdad que hay excepciones. Obreros y paisanos, las provincias no subyugadas, banqueros, comerciantes, una parte de la aristocracia dedicada a la industria, el socialismo no enfeudado al kaiser. Pero sus aspiraciones pacifistas se embotan contra la mole que elevan los apologistas de la sangre.

Al concepto germánico se opone el concepto occidental. Aquí no se repudia sistemáticamente la guerra; no se predica el precepto evangélico de ofrecer la mejilla izquierda a quien azota la derecha; pero obedece a otras causas y persigue otros fines. Se verifica para remover, suprimir los obstáculos que obstruyen lo que entendemos por civilización, progreso, derecho, justicia y no para sojuzgar, imponer, dominar, exterminando a quien no acepta íntegramente el aporte del vencedor.

Ahí está el dilema que plantea la gran guerra y que, por la extensión que abarca, por los elementos que pone frente a frente, no sólo interesa a los contendientes, sino al mundo entero.

Los capítulos siguientes desenvuelven prolijamente esos dos conceptos, que, lo repetimos, constituyen los dos ejes alrededor de los cuales gira toda la obra. Al estado germánico y germanizante, despótico, imperialista y como tal gregario, se opone la democracia fundada en la voluntaria cooperación de los individuos. En el primero predomina aún la vieja fórmula *quod principe placuit*, en la segunda la soberanía de los más, que al obrar se ajustan a principios éticos y jurídicos. En el estado despótico el súbdito obedece; en la democracia, el ciudadano, delibera. Pero desde luego, es necesario distinguir: los súbditos de un estado despótico no constituyen hoy una recua de esclavos, que como las huestes de Jerjes, marchan impulsados por el látigo del zar o del kaiser. Son sujetos que proceden con toda conciencia. Como los cruzados, se creen investidos de una misión: el rescate del mundo presa de la lepra democrática, que fatalmente conduce a la corrupción, y por ende a la disolución de sus elementos. No basta, sin embargo, quererlo. Es necesario "poder", y para poder es indispensable "creer" que se forma parte de una raza predestinada a asumir tan magna tutela. Y

esa misión está encomendada a la raza germánica, que constituye el *homo europeus* por excelencia en oposición al *homo alpinus*, que puebla la cuenca del Mediterráneo y se ha difundido por el resto del mundo.

Estos conceptos concuerdan con los dos Testamentos, el antiguo y el nuevo. "Alemania—dice (pág. 229)—no reniega del cristianismo; pero vuelve en sus cotidianas meditaciones a la religión de Israel. Prefiere el antiguo Testamento al nuevo, la estrecha fe de las tribus guerreras a la doctrina que llevó el Apóstol a todas las gentes. Bajo la mirada de un dios tétrico, Israel no perdona a los vencidos, mata a los hombres, mujeres y niños. Vencedor lleva a sus nuevos dominios la crueldad minuciosa del oriental. David envía carros con ruedas de hierro para que pasen sobre el cuerpo de los Amonitas, despedaza a éstos, los arroja en hornos donde se cuecen ladrillos". En esta adusta ley se inspiran las doctrinas y la práctica del más guerrero de los pueblos contemporáneos.

En conclusión: "¿Cabe en el gran dilema una síntesis que resuelva las oposiciones intelectuales y políticas? Según la lógica de Aristóteles, subsistirá uno de los términos de esa disyuntiva, cuando termine el duelo de dos civilizaciones. O la fuerza injusta o la justicia desarmada y generosa; el pasado feudal o el porvenir socialista; la multiplicación de estados secundarios o el Imperio del mundo".

¿Qué sería una humanidad germanizada? Después de una transitoria paz volverían las guerras zoológicas; en la uniformidad de ideas y de costumbres se eclipsaría el genio; se extendería el régimen de castas a todas las naciones. Un pueblo sacerdotal y guerrero, Alemania, gobernaría este imperio inferior".

"En Francia — en cambio — nada turba su soberanía, ni el tumulto de los afectos, ni las rebeldías del instinto. La inteligencia francesa, es un órgano diferenciado que se separa de la sensibilidad y se ejercita libremente sin el cuidado de consideraciones inferiores. La duda y la crítica mantienen su supremacía a despecho del sentimiento. En los alemanes permanecen confundidas la inteligencia y la sensibilidad, y ni la historia ni las ciencias son disciplinas serenas. Orden, claridad, simetría, tales son los caracteres de la razón francesa en sus

doctrinas políticas y en sus jardines, en las fórmulas de su filosofía y de su arquitectura”.

Si esto es Francia, París sintetiza todas las virtudes francesas.

“En París se concentran las diversas elegancias de esta nación quijotesca. Es la capital de occidente, la armoniosa ciudad en que se juntan las fuerzas francesas y las aspiraciones del mundo liberal. Por eso el primer acto alemán fué el avance sobre la metrópoli francesa... París se convirtió así en la fortaleza de la razón... No muere esta ciudad en que se juntan las gracias de la tierra. En sus puertas historiadas ha expirado otra vez la ola bárbara, asalto de sangre primero; tributo de espuma después; odio petulante que se convertirá en amor cuando renuncien las razas infantiles a su agitación y a su informe abundancia y se inclinen ante las reglas eternas de la belleza. Mientras tanto, desde la torre eléctrica de la esperanza, continúa enviando la ciudad privilegiada al mundo mensajes celestes, ideas trepidantes”.

Así termina el libro.



Ahora bien, ¿se han dado cuenta los lectores, aun cuando sólo sea someramente, del contenido de la obra, o por lo menos de las ideas esenciales que la informan?

Si contestan afirmativamente, quizá se les ocurra agregar: Enterados; pero convengamos en que ya estábamos un poco al tanto de ese pleito expuesto en forma de dilema. Conocemos su anatomía, las “pruebas” aducidas y los incontables “alegatos” formulados por ambas partes. El presente es una pieza más del mismo género a favor de la tesis aliada. No le restamos ningún mérito: exposición clara, citas oportunas, conclusiones rigurosamente ajustadas a las premisas que sienta; pero dicho sea con toda sinceridad, no es eso lo que, tratándose de un pensador de la talla del señor García Calderón, esperábamos, porque es lo menos que podría exigírsele. Hubiéramos deseado menos citas, menos alardes eruditos y, en cambio, un concepto ¿cómo diremos?, más científico de la función de la guerra, teniendo en cuenta no lo que piensan a su respecto

quiénes la declaran y la practican, sino los efectos que en realidad produce a despecho de los principios o teorías que aparentemente la originan. Desearíamos que ese examen se practicara libre de todo prejuicio de raza, de bandera y de educación. Desearíamos que se guardase en su presencia la actitud que asume el geólogo que examina los estragos de un terremoto, dejando al estadígrafo el recuento de las víctimas, al médico la curación de los heridos, al ingeniero la remoción de los materiales y al poeta el grito de dolor que provoca el espectáculo.

El tal sentido, el trabajo del señor García Calderón se resiente de *parti pris* y se desenvuelve dentro de las ideas corrientes. Fuera de la coordinación, de la exposición, de la factura que le es propia, no aporta nada nuevo a lo sabido. Las consideraciones finales, con ser exactas y merecidas limitan su horizonte, si se tiene en cuenta para medirlo el camino recorrido y los siglos que la humanidad tiene por delante en su ininterrumpida marcha a través del tiempo. ¿Qué hubiera contestado un filósofo ateniense contemporáneo de Pericles, si alguien se hubiera atrevido a profetizar que la ciudad que reunía la suma de saber, de gracia y de belleza, estaba llamada a desaparecer en plazo no lejano? Escipión al llorar sobre las ruinas de Cartago ¿no pensaría acaso que si algún día le sucediese lo mismo a la invencible Roma, su ruina significaría el desmoronamiento del mundo entero? Pocas centurias después, no ya Atenas y Roma, el Imperio todo se derrumbó, y sin embargo, el mundo se rehizo y quienes aparecían como destructores entraron como elementos constitutivos del nuevo orden de cosas establecido sobre aquellas ruinas. La humanidad, semejante al agua de una cascada, se precipita en busca de su nivel y así como nada valen los obstáculos que se le oponen al paso, tampoco dejará de correr por el hecho de que desaparezca una parte en su trayecto. Ni el imperialismo vencedor, germánico o lo que fuere, podrá desviar el mundo en su marcha hacia las conquistas éticas que trabajosamente persigue, ni la desaparición de un combatiente podría detenerla. Quizá sean condiciones esenciales para que ese proceso igualitario o nivelatorio se origine, comenzando por el nivel étnico, las luchas periódicas, cuya causa ostensible suele ser tan presto un incidente de frontera, o un grito disonante en la puerta de una embajada.

De cualquier manera que sea, la realidad histórica es ésta: que no obstante dos mil años de prédica cristiana, de las demostraciones concluyentes de Apóstoles, pedagogos, filósofos, economistas, poetas llorones y publicistas sensibleros, la guerra es un hecho cada vez más general y universal. Aquí tendríamos uno de los primeros fenómenos interesantes, pues, digno de un estudio "científico". Otra de las cuestiones fundamentales sería la de determinar si la guerra no es el factor más poderoso para la "unión" de los pueblos. Considérese que hoy, después de la formidable lucha, Alemania está más unida que nunca al resto del continente; el círculo de relaciones se ha ensanchado enormemente y necesitará dos o tres choques más fuertes aún que el reciente, para que la fusión presente los caracteres que ofrecen los distintos pueblos que durante la edad media "lucharon para unirse". La tendencia a la "unidad", característica del siglo XIX ¿no continúa aún hoy obrando en zonas que se consideraban antagónicas? La presunta liga de las naciones no contiene en germen la futura gran nación? Y esa liga ¿es el producto de la paz o de la guerra? Y para que, en realidad, se lleve a cabo ¿no será indispensable que a fuerza de repetidos choques, más formidables que el reciente, desaparezcan los caracteres diferenciales que impiden la unión en un solo pueblo de todos esos pueblos?

No creemos, en conclusión, que el dilema de la guerra se hubiera resuelto por el extremo del germanismo, aún en el supuesto de que Alemania fuese vencedora. Su imperio momentáneo hubiera originado una reacción equivalente en sus efectos al triunfo de los aliados en lo que se ajusta a la trayectoria histórica indesviable en sus líneas generales. Las ideas de la Grecia conquistada, dominaron al conquistador y el ochenta por ciento de las instituciones jurídicas de Roma, perduran aún, a pesar de los siglos que van acumulándose sobre las ruinas materiales del Imperio.

Estas breves observaciones no restan a la obra interés ni amenguan en manera alguna la importancia que ella reviste; pero, lo repetimos, hubiéramos deseado que sus conclusiones se ajustasen más a la realidad histórica que a las doctrinas y teorías de juristas, filósofos y sociólogos, por grande que sea su autoridad.

Sin ánimo de polémica. — El señor Luis Dobles Segreda, en carta que nos dirige de Costa Rica, protesta amistosamente por los “reparos” que emitimos en esta sección de Nosotros al vocabulario de los personajes que aparecen en un tomito de bosquejos titulado *Por el amor de Dios...*

Adjunta también una carta abierta, inserta en tres números del *Diario de Costa Rica*, donde amplía su defensa. Nos trata de mogigatos, y sostiene que no puede pintarse un sujeto del pueblo sin emplear el instrumento que lo caracteriza, y así como sería imposible presentar a lo vivo un canceroso sin describir el alifafe, tampoco cabe “hacer vivir” un pordiosero sin repetir las muletillas de color subido con que mecha su jerga corriente. ¿Es exacto el canon estético del autor? El dice que sí, y cita en su apoyo el ¡jué pucha!, empleado y repetido por Ascasubi, Hernández y Estanislao del Campo. Pero el jué pucha no es lo “otro”, como no lo es *c...aramba ni jo...roban*. Lejos, muy lejos de nuestro ánimo prohiñar la literatura chirle, plagada de perífrasis y sonsonetes que sólo acarician dulcemente el oído aterciopelado de la damisela que “burbujea” en la mente del autor; pero *c... aramba*, resulta un poco *jo... ro-bón* eso de tropezar así, como quien dice en cueros, en cada línea con la *c...* con la *p...* y con la *j...*

Esperamos que el señor Segreda se dará por satisfecho, y créanos que cuando las circunstancias lo imponen, también nosotros hurgueteamos en la maleta de los pordioseros de Heredia.

Y tan amigos como antes.

LUIS PASCARELLA.

Otros libros y folletos recibidos:

SANTIAGO ANTIGUO, por Sady Zañartu, Santiago de Chile.

ENSAYO SOBRE EL POETA RAFAEL CARDONA, por Napoleón Pacheco S.—San José, C. R., 1919.

VENTURA GARCÍA CALDERÓN Y SU OBRA LITERARIA, por Enrique D. Tovar y R. — Agencia General de Librería. París.

PRÓLOGO DE LAS FIESTAS DE PRIMAVERA. Versos de R. Meza Fuentes. Portada de Chao. Decoraciones y Ex-libris de Isaías. 1919. (Procedencia: Santiago de Chile).

PSICOLOGIA

Ensayo sobre la Psicología del Hombre de Genio, por el *Dr. Hernani A. Mandolini*. Un tomo de 277 páginas.—Talleres gráficos de E. S. Arból Buenos Aires, 1919.

He aquí un tema que nos ha atraído con fuerza; ya en 1915 le dedicamos varias páginas y desde antes lo venimos estudiando junto a los demás problemas del genio. Fruto de nuestras investigaciones es un libro que debió aparecer hace más de un año y que distintas circunstancias nos obligaron a postergar para muy en breve, para Marzo próximo, en que verá la luz. Naturalmente el criterio que nos inspira es muy distinto al del Dr. Mandolini, además de abarcar aspectos que él no toca para nada, y contener algunas novedades científicas que nos mueven precisamente a publicarlo; en fin, acerca del punto abordado por este autor nos hallamos, en gran parte, en completo desacuerdo. Sirva el anterior anuncio para excusarnos de entrar en este momento en un análisis minucioso del libro que ahora nos ocupa.

El Dr. Mandolini se ha inspirado, según advierte, en un sano eclecticismo. Pero lo cierto es que ese eclecticismo es más aparente que real y la única vez, acaso, que lo es de verdad, trata de conciliar teorías inconciliables.

Entre la teoría lombrosiana y la contraria el Dr. Mandolini adopta, al parecer, una postura intermedia; el genio no es un degenerado ni un enfermo; pero los accidentes morbosos son factores que favorecen al genio. Es un remedio peor que la enfermedad y si a esto agregamos lo que viene a continuación no sería exagerado afirmar que el Dr. Mandolini, a pesar suyo, es más absoluto y exagerado que el mismo Lombroso.

En efecto, el Dr. Mandolini avanza aquella teoría, que no cuenta en su favor (como pretendemos haber demostrado en

nuestro libro) ningún hecho valedero; y encima de ello dedica todo un capítulo a los genios criminales, dándole al asunto más importancia que Lombroso, pues este escribió en su *Hombre Criminal*, en el capítulo dedicado a los delincuentes de genio, que tales delincuentes en realidad carecen de genio y dan muestra, más bien, de astucia e ingenio, lo que no es lo mismo.

Por último, al estudiar la sexualidad del genio, cree encontrar tantas y tan grandes anomalías que llega a sostener que "la unisexualidad, si bien aparece como un fenómeno anormal en la mayoría de los hombres no lo es en el genio" teoría monstruosamente paradójal que Lombroso jamás subscribiría, no obstante su notoria aficción por la hipérbole y su poco aguzado poder crítico. Ella equivaldría rotundamente a afirmar el carácter degenerativo del genio, de lo contrario habría de concebir que los hombres de genio forman una especie dentro de la especie, no estando sometidos a las leyes del humano linaje, aberración biológicamente imposible y que la observación más elemental desmiente. No hay vueltas: si el genio adoleciera de la repugnante degeneración que le adjudica el Dr. Mandolini sería un enfermo y un anormal, como los son quienes sin ser genios la padecen. Pero es tanto más injustificado erigir en tesis ese concepto cuanto que la inmensa mayoría de los genios auténticos han sido bajo el punto de vista sexual perfectamente normales y por dos o tres casos dudosos y excepcionales, y otros dos o tres de tipos a lo Wilde que no son genios sino *mattoides* (para usar una expresión lombrosiana) es decir sujetos con apariencia de genio pero sin la substancia del genio, se cuentan, a centenares, los genios de pronunciada y ejemplar virilidad.

En cuanto a la parte psicológica propiamente dicha, el Dr. Mandolini indudablemente acierta cuando considera que el genio es una síntesis — aunque esto no es novedoso. Más no ha destacado suficientemente los factores que intervienen en esta síntesis y produce, por esto mismo, la sensación de algo vago y difuso. En nuestro entender esos factores son cuatro. En nuestro libro los analizamos con algún detalle.

En el último capítulo el Dr. Mandolini afirma que el genio puede considerarse como una variación brusca de la especie; esta hipótesis es exacta, en nuestra modesta opinión; pero justamente es el caso de que aquí el Dr. Mandolini se deja arras-

trar por el eclecticismo más de lo prudente y trata de encajar ese concepto en el cuadro de las doctrinas de Lamarck y de Le Dantec, en lugar de tomarlo tal como la ha expuesto y corroborado experimentalmente de Vries, su sabio fundador. Porque estos eclecticismos recuerdan, con harta frecuencia, los compromisos de la política — de la mala política, se sobreentiende. Y ningún mutacionista los acepta, desde que está probado que la mutación se produce sin acumulación previa de variaciones, y sin intermediarios. En fin, el Dr. Mandolini no prueba su aserción, cosa indispensable tratándose de una teoría de ese fuste.

Por cuanto llevamos dicho podría creerse que este libro acusa en su autor cualidades negativas. Traicionaríamos nuestro pensamiento si esto se dedujera. Verdad es que esta obra es susceptible de múltiples reparos; verdad es que el Dr. Mandolini adelanta con frecuencia teorías y conceptos atrevidos sin documentarlos debidamente, pero no menos cierto es que esta obra certifica en su autor buena preparación general, alta y digna curiosidad científica, gran amor por el estudio y un estilo fácil y claro. Con estas condiciones le bastará despojarse de las fallas anotadas para hacer en lo futuro obra muy útil y eficiente.

ALBERTO PALCOS.

LIBROS VARIOS

El Divorcio y la Emancipación civil de la mujer, por E. del Valle Iberlucea.—Casa Editorial «Cultura y Civismo». Buenos Aires, 1919.

El libro que sobre *El Divorcio y la Emancipación Civil de la Mujer* ha publicado el senador socialista Enrique Del Valle Iberlucea, merece ser tratado con mayor detención de lo que hemos de hacer en esta breve nota, pues encara y fundamenta una verdadera revolución en el sistema actual de nuestro Código Civil, la cual será un hecho el día que el senado—cuerpo dormido, nada propicio a los cambios y reformas—sancione el proyecto de emancipación civil de la mujer de que es autor el mismo Dr. Del Valle Iberlucea.

Como dice la advertencia de los editores, de aprobarse este proyecto "la mujer argentina pasaría a ocupar una situación privilegiada en comparación con las mujeres de los demás países. Pleno goce de todos sus derechos civiles, supresión de todas las incapacidades, derecho de administración de sus propios bienes—si aceptan los conyúges el régimen de separación de patrimonios—y en el caso de admitir el de la comunidad que nos rige, son tales las modificaciones introducidas en él para salvaguardar los bienes y la independencia de la mujer, que habrían desaparecido por completo todos los rastros del viejo concepto de la autoridad marital legalizada. Reconócese igualmente para la mujer casada el derecho inalienable de administrar el producto de su propio trabajo, el de tener un patrimonio reservado. Reconócese a la madre natural el derecho de ejercer la patria potestad, y establece el proyecto la protección social de la madre abandonada, imponiendo al padre el cumplimiento de obligaciones hacia la madre y el hijo para asegurar el mantenimiento de una y otro".

En este volumen se publica el proyecto completo presentado al Senado, así como el despacho favorable de la Comisión de Códigos, de que se dió cuenta en la sesión del 25 de Setiembre ppdo, pasando a la orden del día; además, los fundamentos amplios del mismo, desenvueltos por el Dr. Del Valle Iberlucea en once capítulos, nutridos de doctrina histórica, jurídica y social y noblemente inspirados por el sentimiento de redimir a la mujer de la esclavitud legal a que todavía está sujeta. Al final de su extensa exposición, recuerda oportunamente el senador Del Valle "que en los días gloriosos de la Revolución un ilustre tribuno de la democracia argentina—me refiero a Montevideo—afirmaba ya en *El Grito del Sud* que entre los derechos imprescriptibles del hombre se encuentran también los derechos no menos importantes de la mujer".

Integran este importante libro, la discusión del proyecto del senador Del Valle, que tuvo lugar en el Museo Social Argentino en junio de 1918 y en la cual tomaron parte, además del citado, varios profesores de la Facultad de Derecho; y una conferencia sobre *El Divorcio*, pronunciada por el autor en 1902, cuando aún no se había incorporado al Partido Socialista.

Todos estos trabajos revelan una consagración rectilínea y tenaz, continuada a través de los años, a la misma obra de elevación humana.

Las doctrinas sociológicas de Alberdi, por *José Ingenieros*. — Editorial ¡Adelante! Agencia Sud-Americana de libros.

Asociándose al homenaje tributado por el Concejo Municipal de Buenos Aires a la memoria de Juan Bautista Alberdi, dando su nombre a una calle importante de esta ciudad, la *Editorial ¡Adelante!*, de reciente fundación, publica en el primer folleto de la serie que se propone editar, una síntesis metódica del pensamiento alberdiano, hecha por un estudioso concienzudo como es José Ingenieros, talentoso historiador de las ideas argentinas en obras de todos conocidas.

El trabajo que ocupa más de 60 páginas, es completo, como lo declara el índice de sus seis capítulos, que respectivamente tratan de: Las primeras ideas sociales de Alberdi; los postulados sociológicos de las *Bases*; los pensamientos complementarios; la interpretación económica de la historia americana; la moral del trabajo y el juicio de la posteridad.

Los mejores cuentos, de *Antonio Monteavaro*. — Ediciones Mínimas. Buenos Aires.

El último número, el 44, de las *Ediciones Mínimas*, que dirige el señor Leopoldo Durán, contiene *Los mejores cuentos* de Antonio Monteavaro. Nos ha sido grato ver recordado con esta selección a aquel bohemio desdichado que fué nuestro amigo, y en quien se malogró uno de los más dúctiles talentos de su generación: lamentable vida de viciado por el vicio terrible del alcohol. Es de esperar que no tarden sus mejores escritos, cuentos, críticas y crónicas en ser publicados en un volumen de *La Cultura Argentina*, como su director lo desea; por el momento, agradezcamos al director de *Ediciones Mínimas* este sencillo homenaje a la memoria de Monteavaro.

El presente cuaderno contiene una novela corta: *La obsesión del heroísmo*; y dos cuentos: *El robo más cruel* y *Hacia el pasado*.

Cultura.—(México.)

Una de las más simpáticas editoriales de América es la que publica la Antología mensual *Cultura*, bajo la dirección de Agustín Loera y Chávez y de la cual nos hemos ocupado repetidas veces con merecido elogio.

Los últimos volúmenes de *Cultura* que hemos recibido constituyen tres antologías excelentes. Pertenecen al tomo XI y contienen respectivamente:

El N.º 1, una selección hecha y anotada por el Pbro. Jesús García Gutiérrez, de *La Poesía Religiosa en México* (siglos XVI a XIX);

el N.º 2, una selección de páginas de Ramón del Valle Inclán: *Cuentos*, *Estética* y *Poemas*, hecha por Guillermo Jiménez;

y el N.º 3, los *Jardines de Francia* del ilustre poeta mexicano Enrique González Martínez, admirables versiones poéticas del francés.

Ediciones Selectas América.

Los últimos números de las *Ediciones Selectas América*, cuadernos quincenales que publica con acierto don Samuel Glusberg, traen muy buenas páginas de escritores del Plata: una *Selección lírica* de Rafael Alberto Arrieta (N.º 11); *La visión optimista* por Vicente A. Salaverry (N.º 12); una nueva, breve colección de poemas de Fernández Moreno, titu-

lada *Versos de Negrita*, entre los cuales hay algunos delicadísimos (N.º 13); y una interesante conferencia leída por Joaquín V. González en el Museo Nacional de Bellas Artes, sobre la *Música y Danzas Nativas* (N.º 14).

Almanaque de trabajo. 1920

Hemos recibido el año 3.º correspondiente a 1920, del *Almanaque del Trabajo*, que editan José Rouco Oliva y Marcelino Folgar.

Interesante publicación, llena de informaciones útiles de diverso carácter como todas las de su índole, ésta contiene además secciones especiales referentes al movimiento socialista y obrero en la Argentina y en el mundo, que la hacen especialmente necesaria para ciertas consultas. Es de particular interés entre todas, la historia del movimiento socialista en la Argentina, empezada en los anteriores volúmenes y seguida en éste cronológicamente durante los años de 1899 y 1900.

Otros libros y folletos recibidos en 1919:

UNA TESIS DE FILOSOFÍA EN EL SIGLO XVIII EN LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, por Enrique Martínez Paz. Córdoba, 1919.

OPALOS — Prosas por Julio Herrera y Reissig. *Ediciones Selectas América*. Cuadernos mensuales de Letras y Ciencias. Director: Samuel Glusberg. Tomo I, núm. 4. B. A., 1919.

CIELO Y TIERRA. — Prosas por Martín Gil. *Ediciones Selectas América*. Tomo I, núm. 5. Buenos Aires, 1919.

CANCIONES PARA LOS NIÑOS por Ernesto Mario Barreda. *Ediciones Selectas América*. Tomo I, núm. 6. B. A., 1919.

AMADO NERVO, por Eduardo Talero. Con varias poesías del próximo libro póstumo "El Arquero Divino". *Ediciones Selectas América*. Tomo I, núm. 7. Buenos Aires, 1919.

CUENTOS DE AYER por Alberto Gerchunoff. *Ediciones Selectas América*. Tomo I, núm. 8. Buenos Aires, 1919.

RUBÉN DARÍO, por Leopoldo Lugones. *Ediciones Selectas América*. Tomo I, núm. 9. B. A., 1919.

POESÍAS, por Edmundo Montagne. *Ediciones Mínimas*. Cuadernos mensuales de Ciencias y Letras. Director: Leopoldo Durán. Año IV, núm. 39. B. A., 1919.

ALGUNAS PÁGINAS de Remy de Gourmont. *Ediciones Mínimas*. Año IV, núm. 40. Buenos Aires, 1919.

EL CANTAR DE LOS CANTARES, dramatizado por Jean de Bonnefón. Versión y notas de Rafael Cabrera. *Ediciones Mínimas*. Año IV, núm. 41. B. A., 1919.

JARDINES DE FRANCIA. — Versiones poéticas de Enrique González Martínez. *Ediciones Mínimas*, núm. 42 y 43. B. A., 1919.

UNIFORMIDAD DE SUELDOS PARA LOS MAESTROS PRIMARIOS Y NECESIDADES CONEXAS, por J. B. Zubiaur, B. A. 1919.

CRITERIO BÁSICO - PRÁCTICO EN LA ORIENTACIÓN DE LA ENSEÑANZA PRIMARIA (conclusiones) por F. Julio Picarel, B. A., 1919.

LE PLUS GRAVE PROBLÈME INTERNATIONAL DE L'AMÉRIQUE LATINE "Petite Collection Américaine", Paris 1919.

EL URBANISMO EN LA ARGENTINA, por Emilio A. Coni. B. A., 1919.

CATALUÑA Y SU VOLUNTAD, por J. Conaugía Fontanilles. (De la edición de "Cuba Contemporánea", correspondiente a Mayo de 1919). Habana, 1919.

LA FRANCE NOTRE MÈRE INTELLECTUELLE, conférences et articles, por Alfonso Mejía Rodríguez (Colombiano), 1918.

DISQUISICIONES CRIMINOLÓGICAS, por J. G. Angulo. (Extracto de la revista "Ideas", año IV. Núm. 21). Buenos Aires, 1919.

ARIANA Y DIONISIOS. — Opera-Ballet en un acto sobre el poema mitológico de Leopoldo Díaz puesto en música por Felipe Boero. Buenos Aires, 1919.

NAHUATLISMOS y BARBARISMOS. — Estudio lexicográfico por Ricardo del Castillo, prólogo de J. Núñez y Domínguez. México, 1919.

LA MORTALIDAD Y MORBILIDAD EN LA PROVINCIA DE TUCUMÁN, por Alejandro Senéz. Universidad de Tucumán. B. A., 1919.

INFORMES DEL DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES INDUSTRIALES. Nº 8. — Fidel Zelada. — Estudio del "Tagetes Anisata" Lillo, n. sp. (productora de aceite esencial). Universidad de Tucumán. 1918.

LA DISOLUCIÓN DE LA SOCIEDAD CONYUGAL EN EL DERECHO ARGENTINO, por el Dr. Ernesto Quesada (segunda edición). B. A., 1919.

DON JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA. OBISPO DE PUEBLA Y OSMA. VISITADOR Y VIRREY DE LA NUEVA ESPAÑA, por Jenaro García. México, 1918.

FEDERICO NIETZSCHE. — Selección y notas de Xavier Icaza, J. R. *Cultura*. Tomo X, núm. 1. México, 1919.

ANTOLOGÍA DE LA VERSIFICACIÓN RÍTMICA, por Pedro Henríquez Ureña. *Cultura*. Tomo X, Nº 2. México, 1919.

MARK TWAIN. — Trad y estudio de Genaro Fernández Mac Gregor. *Cultura*. T. X, núm. 3. México, 1919.

ANTOLOGÍA DE POETAS MUERTOS EN LA GUERRA. (1914-1918). Versiones de Pedro Requena Legarreta. Un ensayo y notas de Antonio Castro Leal. *Cultura*. Tomo X. Núm. 4. 1919. México.

LOS DIOS DE LA MONTAÑA Y LA SENTENCIA DORADA, de Lord Dunsay. Traducción y prólogo de Rafael Nieto. *Cultura*. Tomo X, Nº 5, 1919.

JUNÍN Y AYACUCHO, por Daniel Florencio O'Leary. *Biblioteca de la Juventud hispano-americana*. Editorial "América", Madrid, 1919.

CLEMENCEAU, por Georges Lecomte. Versión castellana. París. Casa Editorial Garnier hermanos.

LA EVA DE MAÑANA, EL ADÁN DE TODOS LOS TIEMPOS Y EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA. Conferencia dada en la escuela "Presidente Roca" el 26 de Abril de 1919, a pedido del Círculo de Profesores Normales, por la señorita Victorina Malharro. B. A., 1919.

RESIDENCIAS COLONIALES DE MÉXICO. 84 ilustraciones. Texto de don Manuel Romero de Terreros. Monografías mexicanas de arte. México, oficina impresora de la secretaría de Hacienda, departamento editorial MCMXVIII.

LA REPRESENTACIÓN DE CUBA LIBRE EN ITALIA DURANTE LA ÚLTIMA GUERRA DE INDEPENDENCIA, por F. F. Falco. Habana 1919.

EL PROBLEMA DEL PACÍFICO. OPINIONES DE LA PRENSA FRANCESA. (Petite collection américaine. París 1919.

LA QUESTION DU PACIFIQUE ET LA PRESSE FRANÇAISE. Petite Collection américaine. París 1919.

DOS LIBROS DE AGUSTÍN ALVAREZ, por Amílcar Razosi. Rosario, 1919. Biblioteca "La Idea", folleto núm. 1.

DISCURSOS DE RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA SECCIÓN DE LITERATURA, SR. CARLOS DE VELASCO, Y DE CONTESTACIÓN DEL DR. MAX HENRÍQUEZ UREÑA, leídos en la sesión solemne celebrada el 4 de Enero de 1919. Academia Nacional de Artes y Letras. Habana, 1919.

LA FIGURA HISTÓRICA DE ALBERDI. (Segunda edición), por Ernesto Quesada. B. A., 1919. (Folleto).

HEROÍSMO CIVIL. (*El Congreso de 1816*), por Victor Juan Guillot. Conferencia pronunciada por el autor en el Salón de Actos Públicos del Colegio Nacional Mariano Moreno el 9 de Julio de 1919. B. A. 1919 (Folleto).

ALBERDI Y LA LIGA DE LAS NACIONES, por Adolfo S. Carranza. B. A. 1919. (Folleto).

ALBERDI ECONOMISTA, por Adolfo S. Carranza. Tucumán, 1919. (Folleto).

EL OCASO DEL DOGMATISMO LITERARIO. Discurso leído el día 1.º de Octubre de 1918, en la apertura del curso académico de 1918 a 1919 por el Dr. Max Henríquez Ureña, profesor de Gramática y Literatura y Director de la Escuela Normal de Oriente. La Habana, 1919.

DESDE EL CASTILLO DE FIGUERAS. Cartas de Estrada Palma (1877-1878). Introducción, bosquejo biográfico y notas por Carlos de Velasco (De las Academias de la Historia y de Artes y Letras). Biblioteca de "Cuba Contemporánea". Vol. II. La Habana, 1918.

FRANCISCO LECOQ. SU TEORÍA Y SU OBRA. Conservación y transporte de carnes por el frío. 1865-1868. Por Ramón J. Cárcano. B. A.

PRINCIPIOS ELEMENTALES DE TELEGRAFÍA SIN HILOS, por R. D. Bangay. (Un volumen de 300 págs. con 302 figuras). London. The Wireless Press, Ltd. Madrid, Compañía Nacional de Telegrafía sin hilos, 1918.

NUOVA CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA QUIMIOTERAPIA INTRAVENOSA DE LOS PAPILOMAS POR EL EMÉTICO, por el Dr. Salvador Mazza. B. A., 1918 (Folleto).

EL LABORATORIO DE LA SANIDAD MILITAR DURANTE EL AÑO 1918. (Trabajo diario, Investigaciones, Instrumentales ideados, Vacuna antitífica, Consideraciones generales, Proyecto de edificio nuevo), por el Dr. Salvador Mazza. B. A., 1919. (Folleto).

BOCETO DE CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE ADOLFO AGORIO, por Agustín M. Smith. Montevideo, 1919. (Folleto).

SOLIDARIDAD EDUCACIONAL AMERICANA, por el Dr. J. B. Zubiaur. B. A., 1919. (Folleto).

LA ACTIVIDAD EN EL BUENOS AIRES INDIANO COLONIAL, por Emilio A. Coni (de la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*. Año IX, tomo XVIII). B. A., 1919.

ALBUM DE LA GUERRA, por Columba. B. A.

PROYECTO PARA ORGANIZAR EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y ARTE ESCÉNICA DE BUENOS AIRES, presentado al Superior Gobierno de la Nación, por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. 1919. (Folleto).

JUICIOS HISTÓRICOS: ERNESTO RENÁN, por el Dr. Diego Carbonell, Rector de la Universidad de los Andes. Mérida, MCMXIX. (Folleto).

PER LA VITTORIA ALLEATA. Celebrando l'intrepida misiones aviatoria italiana in Argentina e il volo da Valparaiso a Buenos Aires del tenente Antonio Locatelli (5 Agosto 1919). Poema por G. Agénore Magno. B. A., 1919.

SUR LE SEUIL. Roman franco-argentin. 1914-1917. Por Robert Dar-netal. Paris. Agence Generale de Librarie et Publication. B. A. 1919.

LA INMIGRACIÓN DESPUÉS DE LA GUERRA. Encuesta realizada por el Museo Social Argentino. 1919. (Boletín Mensual: Año VIII. Tomo VIII).

¿REPÚBLICA O AUTOCRACIA SOCIALISTA?, por Nicholas Murray Butler. Conciliación Internacional. Boletín 22 de la División Interamericana. Agosto de 1919.

ANTOLOGÍA POÉTICA HISPANO-AMERICANA. Con notas biográficas y críticas por Calixto Oyuela. B. A. Angel Estrada y Cia., editores 1919. (Tres tomos).

FUCA MULATO. Poema por Menotti del Picchia. (2.ª edição). Com una apreciação de Julio Dantas. S. Paulo, 1919.

FACILIDADES OFRECIDAS A LOS ESTUDIANTES EXTRANJEROS EN LOS COLEGIOS Y UNIVERSIDADES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE LA AMÉRICA DEL NORTE, por Samuel Paul Capen. Traducido bajo la dirección de la división Inter-Americana de la Asociación Americana para la Conciliación Internacional por Carmen Torres Calderón de Pinillos. Departamento del Interior de los E. U. Oficina de Educación. Boletín, 1918, núm. 16. Washington, 1919.

DEL AULA. Aporte a la enseñanza de la Literatura, por Emilio Alonso Criado. B. A., 1919.

LO QUE HE VISTO EN ALEMANIA DURANTE Y DESPUÉS DE LA GUERRA, por Margarita H. de Bose. (Publicado en NOSOTROS, núm. 123). B. A., 1919.

EL EPICUREÍSMO DE OMAR KHAYYAM. *Nuevas Rubaiyat en verso castellano*, por C. Muzio Sáenz Peña. (Publicado por la revista NOSOTROS, núm. 124). B. A., 1919.

LA INTERNACIONAL SOCIALISTA. Informes de los delegados argentinos doctores Juan B. Justo y Antonio de Tomaso. (Congreso S. I., Berna, 4-10 Febrero 1919. — Conferencia de la Comisión S. I., Amsterdán, 26-30 Abril 1919). Texto de las proposiciones aprobadas. Partido Socialista B. A., 1919. (Folleto).

CIVILIZACIÓN ARGENTINA. *La obra de "La Prensa" en 50 años*. Por Juan Rómulo Fernández. B. A., 1919.

SEMBLANZA DE SARMIENTO, por Roberto Bunge. (De la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, Año IX, T. XVIII). B. A., 1919.

LA EVOLUCIÓN DEL PANAMERICANISMO, por Ernesto Quesada. (De la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo XLI). B. A., 1919.

ANUARIO ESTADÍSTICO. 1917. Boletín N.º 42. República Argentina. Departamento Nacional del Trabajo. B. A., 1919.

"LA PERCEPCIÓN DE LA BELLEZA". Conferencia pronunciada por Camilo Muniagurria. Rosario 1919.

EDUARDO ZAMACOIS. *Semblanza a vuelo pluma* por Alejandro Andrade Coelho. Quito (Ecuador). 1919.

CONSEJOS A MI HIJA, por J. M. Bouilly. Trad. de Elena Alvarez-Dumont. Ilustraciones de Varela de Seijas. Ed. Saturnino Calleja, Madrid.

CAPERUCITA ENCARNADA. — Cuentos de Calleja en colores. Madrid.

PINOCHO AL POLO NORTE. — Cuentos de Calleja en colores. Serie Pinocho. Madrid.

PINOCHO EN JAUJA. — Cuentos de Calleja en colores. Serie Pinocho. Madrid.

LA FORTUNA DE TITÍ. — Cuentos de Calleja en colores. Madrid.

ANALES DE INSTRUCCIÓN PRIMARIA. — Año XVI - XVII. Tomo XVI. Nos. 1, 2 y 3. Enero, Febrero y Mayo de 1919. Montevideo, 1919.

MI PRIMER PASO por Salomón Wapnir. B. A., 1919.

POR LAS TIERRAS DE QUETZAL por Gustavo A. Ruiz. B. A., 1919.

TEMAS CONSTITUCIONALES. EL INCISO 22 DEL ARTÍCULO 86 por Eduardo Madariaga. *Tribuna Libre*, II Año, N.º 60. B. A.

UNA DECLARACIÓN EXTREMISTA por C. Villalobos Domínguez. (Publicado en la *Rev. Argentina de Ciencias Políticas*, t. XVIII). B. A., año 1919.

NUESTRO FEUDALISMO Y LA SALVADORA DOCTRINA GEORGISTA por C. Villalobos Domínguez. Conf. leída en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba el 20 de Julio de 1919. Ed. de la "Sociedad Georgista de Córdoba". Córdoba, 1919.

X. X.

NOTAS Y COMENTARIOS

Paul Adam.

Escritor poderoso y original, Paul Adam, el gran novelista francés fallecido a principios de este año, ha sido menos traducido y leído en los países de lengua castellana de lo que merece su obra vasta, varia y rica hasta la fastuosidad y el despilfarro. Su capacidad de creación fué imponente: su obra de novelista, compuesta de más de cuarenta volúmenes, forma en conjunto una de esas animadas representaciones de la vida en el presente y en el pasado, como sólo las producen los grandes maestros, los Balzac, los Zola, los Galdós.

Obra colorida y tumultuosa, por toda ella se derrama y desborda el temperamento vigoroso, ardiente, exuberante de ese hombre de cuerpo macizo y rostro enérgico. No es, sin embargo, igual y monótona. Paul Adam era un talento complejo y su mirada de contemplador y de artista se volvía en las más diversas direcciones. Lo mismo le atraía lo antiguo que lo actual, y también el futuro. Hizo historia novelesca en sus libros: historia de Bizancio, de las guerras del siglo XV, de la época que siguió a la Revolución; hizo, puede decirse, obra de sociólogo, representando la expansión militar francesa a través del siglo XIX, desde las campañas napoleónicas hasta la conquista del Sudán; también hizo obra de utopista. Dotado como Zola del raro don de pintar las multitudes, de hacerlas vivir, era asimismo un fino psicólogo del alma individual. No menos original y personal que sus concepciones novelescas fué su estilo.

Ciertamente era Paul Adam uno de los más grandes escritores contemporáneos de Francia. Como lema simbólico, al pie de su obra debiera escribirse el título de uno de sus libros más conocidos: *La Fuerza*.

Ediciones de "Nosotros".

Oscar Tiberio es el pseudónimo consagrado de un poeta cuyo renombre no es de hoy. Sólo que en estos últimos años callaba. Vuelve ahora a su público con un nuevo libro de versos, titulado *Cantos de mi camino*, que Nosotros ha editado.

Este libro, presentado con recomendable esmero tipográfico, está formado de 78 sonetos que traducen líricamente los muchos aspectos de la ciudad en donde el poeta reside: La Plata.

El libro es noble y sereno, y de él hemos de ocuparnos detenidamente en el próximo número.

Un libro de Armando Donoso.

La Clara Senda, el nuevo libro de Armando Donoso, el reputado crítico chileno, colección de sus mejores estudios filosóficos y literarios, que ha editado la *Cooperativa Editorial "Buenos Aires"*, lleva impresa esta dedicatoria: "Para los amigos de Nosotros, el sencillo homenaje de este libro".

Todos nosotros, los hombres de esta revista de cultura, fraternalmente abierta a cuanta noble inteligencia quiera colaborar en la tarea común, agradecemos de corazón al crítico ilustre y amigo, el que nos haya generosamente recordado en el frontispicio de su serio y hermoso libro.

Homenaje a Ricardo Palma.

Mercurio Peruano, la importante revista limeña que dirige Víctor Andrés Belaunde, ha dedicado un número extraordinario (Octubre y Noviembre de 1919) a la memoria del ilustre escritor peruano Ricardo Palma, recientemente fallecido. Este número forma un volumen de más de 200 páginas, inteligentemente compuesto y que merece ser conservado en su biblioteca por todos aquellos que se interesan por las letras americanas.

Está dividido en cuatro secciones. La primera contiene los artículos escritos especialmente para este homenaje, acerca de Palma y de su obra de tradicionista, poeta, satírico, crítico, filólogo, historiador, por distinguidos escritores peruanos y nuestro ministro en el Perú, don Antonio Sagarna; la segunda, una an-

tología de los escritos de Palma, en que todos los aspectos de su producción literaria están manifestados por sus mejores páginas; la tercera, una serie de los más brillantes juicios vertidos sobre la obra del Maestro en el pasado, por escritores peruanos y extranjeros; la cuarta, la crónica de los funerales de Palma.

NOSOTROS, que también ha publicado algunos números extraordinarios en homenaje de ilustres americanos fallecidos, y no ignora por tanto el esfuerzo y la responsabilidad que ello comporta, felicita calurosamente al *Mercurio Peruano* por la excelencia del número de que aquí se trata.

Nuevo Directorio de "Nosotros".

En la asamblea realizada el 29 del pasado mes de Diciembre, quedó formado del modo siguiente el nuevo directorio de la Sociedad Cooperativa Nosotros, que edita esta revista: *Presidente*, doctor Carlos Ibaguren; *Vicepresidente 1º*, doctor Roberto Gache; *Vicepresidente 2º*, doctor Pedro Miguel Obligado; *Secretario*, doctor Julio Noé; *Prosecretario*, señor Alejandro Castiñeiras; *Tesorero*, doctor Joaquín Rubianes; *Vocales*: señor Nicolás Coronado, doctor Manuel Gálvez, señor Leopoldo Lugones, doctor Carlos C. Malagarriga, señor Alvaro Melián Lafinur, señor Carlos Muzio Sáenz Peña, señor Carlos Obligado, doctor Rafael Obligado y doctor Eduardo Talero; *Síndico*, doctor Santiago Baqué.

En la misma reunión fué aceptada la renuncia que del cargo de Tesorero que desempeñaba, había presentado el doctor Emilio Ravignani.

NOSOTROS.

La administración de NOSOTROS compra ejemplares del número 6 y 7 de esta revista (doble) a cinco pesos cada ejemplar.