

ESCRITOS JURÍDICOS:

- XXI *La libertad de testar y la legítima.*
XLII *Un alegato de bien probado*
XLIII *Informes del Asesor de Avalúos*
XLIV *Informes del Asesor de Avalúos*
XLV *El crimen de la guerra.*

VÍCTOR PÉREZ PETIT
(Miembro Correspondiente de la Real Academia Española.)

OBRAS COMPLETAS

CRÍTICA

VI

ΠΟΡΝΟΚΡΑΤΗΣ

EDICIÓN
NACIONAL

— MONTEVIDEO —

Claudio García y Cía - Editores - Sarandi 441

1 9 4 3

SE HAN IMPRESO DE ESTE LIBRO
DIEZ EJEMPLARES EN PAPEL
ESPECIAL, NUMERADOS, FUERA
DE COMERCIO.

DEDICATORIA

Al gran escultor nacional que
hizo el monumento a la Carreta, *José
Belloni*, mi amigo.

Copyright by Víctor Pérez Petit.
Reservados los derechos de reproduc-
ción y traducción para todos los paí-
ses. Queda hecho el depósito que
marca la Ley.

EL ARTE Y LA MORAL

LA "PORNOGRAFIA" DEL "NATURALISMO"

I

El criterio que actualmente se aplica a las obras de los escritores "naturalistas" para medir sus quilates morales, convirtiendo por el mismo modo lo que no tiene ni puede tener otra finalidad que la realización de la belleza en lección o ejemplo de esencia ética, constituye un verdadero hallazgo bizantino merced a la hipocresía, mala voluntad o soncera de los enemigos de aquella escuela literaria. Por lo que vamos viendo, se quiere reducir toda la literatura a una castidad forzada, semejante a la que imponían algunos caballeros feudales a sus jóvenes señoras cuando las guerras santas los llevaban por los caminos largos y tristes de Palestina. Entonces, era de rigor, si hemos de admitir lo que se encuentra escrito en cronicones indiscretos y mohosos, emplear un cinturón de hierro que aseguraba implacablemente la fidelidad de la dama, pues el romántico caballero se llevaba consigo, sin descuidarla un instante durante su trabajosa peregrinación al través de la tierra de los divinos misterios, la preciosa llavecita que podía abrir el candado del cinturón y revelar otros misterios a ojos profanos e impuros. Hoy, graves profesores de moral quieren colocar a las

LEMA:

*«Quiero cansarme de todo,
excepto de comprender.»*

obras de arte un cinturón protector por el estilo, no para resguardarlas precisamente a ellas, sino a nosotros, incautos visitantes de museos y frequentadores inocentes de literaturas; para preservarnos de las intenciones pecaminosas que fluyen de ciertos dramas y novelas, y de las picardías eróticas que evocan el pecho desnudo de la Venus de Milo y la masculinidad de los Apolos de mármol. Claro está que no es cosa tan fácil y hacendera aprisionar la voluntad de una dama o la curiosidad de un jovenzuelo, como se aprisiona una región determinada del cuerpo humano, y que si el capricho o la voluntad entran en juego, no hay tampoco cerrojo capaz de guardar un tesoro que no sabe guardarse a sí mismo. Mas, no eran estas reflexiones, un tanto complicadas y sutiles, las que podrían hacerse los valientes reconquistadores del Santo Sepulcro; como tampoco resulta serio argumento para los tutores de la moral en nuestros días recordarles que el joven o la niña que deseen dar satisfacción al instinto no irán a un museo a encenderse con una estatua de piedra, sino que se ocultarán en un rincón de la casa con una amiguita o con un primito: para estos tutores de la moral, incommovibles en sus convicciones como ídolos de piedra polinesios, no es el temperamento de una persona el que le hace casto o libidinoso: es el mal ejemplo que se recoge en los libros o en las obras de arte. Así, impávidos, sordos a toda reflexión, se lanzan a la lucha contra la inmoralidad de la actual literatura, llevando prefijada en el pensamiento una concepción del pudor y una llave de castidad en el bolsillo del chaleco. Si se les dijera ahora que su concepción de la moral moderna es falsa y que su candado es inútil, se

echarían a reír: esa risa, netamente sarcástica por supuesto, es la prueba más acabada de su superioridad.

Es un fenómeno realmente conmovedor la certeza que anima a los enemigos de la pornografía y del vicio. No tenemos otra cosa que hacer sino echar unas elegantes esclavinas sobre las esculturas o substituir la palabra "prostituta" por la de "hetaira", para eliminar de las obras de arte toda sugestión pecaminosa. Suprimido el desnudo en los museos y ciertas escenas amoratorias en los libros, el jovencito escapado del colegio y la niña que regresa del convento ignorarán, hasta que les llegue la hora, cómo ellos mismos llegaron al mundo. ¡Catones angelicales! ¡Cruzados heroicos del pudor! Adustos y fríos como suelen serlo los inefables evangelistas, llevan una Biblia debajo del brazo bien apretada para que no brinquen de entre sus páginas, cual descarados duendecillos, los encendidos cantares de Salomón. A prestarles crédito, el arte, el arte divino, debiera calzar sandalias, vestir un negro ropón de lino y dormir sobre la paja. Todo cuanto salga de estos moldes góticos y se desborde de los relampagueantes cálices propiciatorios, es abominación y culpa. Peca el venerable Homero cuando canta los horrores de una guerra desatada por la llama de una culpable pasión; peca el serenísimo Fidias al desnudar la carne femenina para mostrar a los siglos el mayor esplendor de la naturaleza; peca también el encantador Longo al aproximar dos sencillos pastores para que oficien ante el altar del dios perpetuador de la vida; pecan Tácito denunciando las vergüenzas y crímenes de Nerón; Marcial y Catulo, Horacio y Virgilio, comprobando las costumbres disolutas del mundo pagano;

el sombrío Dante al revelar el secreto de Paolo y Francesca, que les hizo interrumpir la lectura de un poema de amor; el gigantesco Miguel Angel al trazar en su fresco portentoso del *Juicio Final* el episodio de los prelados libertinos; pecan, en fin, todos esos iluminados y creadores, Shakespeare y Calderón, Molière y Goethe, Rubens y Boucher, Cervantes y Goya, que un día alzaron ante los ojos atónitos de la humanidad sus obras inmortales, olvidados del taparrabo que la mojigatería ha imaginado para cubrir algo que se les antoja una vergüenza en la obra del Supremo Creador.

De acuerdo con esta teoría tan profundamente ascética, debemos condenar la literatura inmoral, barrer el sucio turbión de lodo que han amontonado, en el transcurso de los siglos, esos míseros soñadores que, por tener vueltos los ojos hacia dentro, no vieron que sus mantos iban arrastrados por los estercoleros de la tierra; y luego, en un acto de firmísima contrición, cantar "saetas" de Semana Santa en la única región del mundo donde la religión es una carnavalada, pintar vírgenes de vidriales en el único país del mundo donde las vírgenes parecen idiotas y soñar con la zampoña de un pastorcillo rigurosamente inclinado sobre el espejo de un lago en la única heredad donde todavía se lee a Zorrilla y Espronceda (1). Y así veremos surgir toda una literatura mística, floreciente de nar-

(1) Esta demasía de lenguaje, empleada en una época de luchas y polémicas, acaso resulta hoy desorbitada. En el fondo, como expresión sintética de un pensamiento radical, continúa siendo exacta. Se mantiene aquí, no por ofender a grandes poetas, sino por censurar a grandes idiotas.

dos y lirios, cuajada de blancuras de lavandera criolla, capaz de provocar ensueños líricos en la madama de una pensión de "chansonetistas" francesas. Y así, también, se escribirán novelas castas para retardados mentales, poemas inocentes para niñas viciosas, dramas de abstinencia para mocitos andróginos y se harán cromos de merengue y crema para millonarios analfabetos y reblandecidos. Por tal modo, en fin, nuestros muchachos escaparán a las misteriosas tiranías del sexo, nuestros hombres graves olvidarán las queridas que les roban el dinero, y las señoritas que se nos muestran casi desnudas en los bailes y saraos de la más alta sociedad se diferenciarán de las pobres muchachas que venden su cuerpo por dos pesos en el fondo maloliente de un prostíbulo para comprar un pedazo de pan.

No debemos preocuparnos de corregir la sociedad, ni de educar sexualmente al animal humano, — hacer verdadera moral, moral kantiana, moral cristiana o lo que sea. Todo el mal está en la literatura: antes, en la clásica; después, en la romántica; ahora, en la naturalista. No son los viciosos los hombres; no son depravadas las costumbres. Los viciosos son los literatos, pintores, escultores, que se placen en traducir una forma de la naturaleza; la depravación está en representarnos (en "fotografiar", dicen ellos) una época, un instante de la vida humana. Entonces, claro está, lo lógico no es acudir al niño para corregir sus torpes inclinaciones; no es asaltar al hombre para afrentarle en sus livianas proezas; no es detenerse ante un alma femenina, como ante una flor, para quitarle los gusanos que la roen pétalo a pétalo, y rescatarla al sol y a la vida: no! Lo lógico, ¡catones irreductibles e irra-

cionales!, es cerrar los museos y ajusticiar los libros. Así se salva a la humanidad y así se corrige el mundo. Tertuliano hizo un día esta afirmación: "Las Sagradas Escrituras son un tesoro del cual se deriva toda la sabiduría del mundo; aquello que no esté conforme con ellas, es necesariamente falso". Otro hombre, que se llamaba Omar, entró otro día —allá por el siglo VII,— en Alejandría, montado en un camello, y dijo a las turbas, con el permiso de Amrú-ben-Alas, al incendiar la Biblioteca que encerraba todos los tesoros de la antigüedad: "Si estos libros no encierran más que mentiras, al fuego; si encierran verdades, todas están en el Korán: al fuego!" Ante tal afirmación de sabiduría y prepotencia, no hay más que inclinarse: la filosofía afirmativa de Tertuliano justifica el gesto destructor de Omar. ¿Para qué somos seres superiores en la escala zoológica? Demostramos nuestra superioridad destruyendo: un tigre, a zarpazos; un hombre, quemando a sus semejantes su patrimonio intelectual. El gato de la casa es el que no comprende cosa tan sencilla y razonable.

Hay, en las sociedades modernas, ciertos disimulos o hipocresías que en el fondo son, si bien se las examina, espantables calamidades. Y más que calamidades, contaminaciones poco menos que leprosas que corroen el organismo sin que el contaminado se dé cuenta más que de una leve sensación física o fisiológica. La hipocresía es un blando reptil que esconde detrás de una maceta de flores sus venenosas picaduras. Nada más peligroso que esos labios que os sonríen deseándoos la muerte; nada más venenoso que esas almas, ignorantes de la vida y del amor, porque el amor

y la vida los desampararon, aconsejándoos la moralidad.

Emilio Zola, que solía decir con ruda franqueza, verdades muy amargas, estampó un día ésta que ha quedado en uno de sus escritos: "Nuestro siglo tiene una educación del pudor que la hace tanto más hipócrita cuanto más se han civilizado sus vicios. Hoy, todo se hace, pero sería y ocultamente, como cosa vergonzosa... Hablar de ciertas cosas ha llegado poco menos que a merecer el calificativo de "inconveniencia"; así es que sólo es hombre honrado y distinguido el hombre que obra sin hablar. Pero, el que habla, aunque nada haga, como acontece a ciertos novelistas que yo conozco, se verá tratado de obsceno y de torpe, y arrastrado diariamente por el fango del arroyo".

La campaña seguida en nuestros días, con tan porfiado ardimiento, en contra de los escritores "naturalistas" que han tenido la avilantez de reproducir en sus libros los vicios sociales, ha sido y es implacable y despiadada. No se considera ni se tiene en cuenta el propósito perseguido. Emilio Zola es un cerdo; Alfonso Daudet, un reblandecido; Edmundo de Goncourt, un degenerado. No se tiene para nada en cuenta su talento. No se toman en consideración sus ideas, su concepción del arte, su renovación de las formas preestablecidas. Si Zola nos muestra a un alto político arrastrándose a los pies de una cortesana, el cochino no es el político, sino el novelista. Si Daudet nos presenta a un enjambre de vividores disfrazados de artistas para pasarse la vida cómodamente a costa de una pobre mujer, el rufián no es D'Argenson sino el autor de *Jack*. Si Goncourt nos hace el proceso de una infeliz criada rodando por el despeñadero de la miseria hasta

trocarse en una piltrafa humana, la culpa no es de la sociedad, sino del que denuncia sus lacras y miserias. “La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento”, — aconseja la zarandeada máxima de Claude Bernard. Pero los moralistas de nuevo cuño, que han hallado el medio de ser alguien en esta época de nivelación democrática, no lo entienden así. No se puede, no se debe escribir sobre ciertos asuntos, ni pintar determinados personajes. No hay por qué recordar las miserias de la carne. No se ve la utilidad de censurar estos vicios y aquellas costumbres. Quien escriba sobre tales vergüenzas es un inmoral; quien pinte tales cuadros, es un corruptor; quien denuncie tales lacras, es un pestífero. En suma: el libro propaga el vicio; más todavía, el arte hace el vicio. Y es inútil que el autor de *Fortunio* se dé a escribir en defensa de la literatura romántica esto que pareció una execrable osadía en su tiempo y que hoy nos parece una chata vulgaridad: “Es como si se dijera: los guisantes hacen brotar la primavera, cuando los guisantes brotan precisamente porque es primavera; y las cerezas porque las produce el verano. Los árboles tienen a los frutos y no los frutos a los árboles, — ley eterna e invariable en su misma variedad. Sucédense los siglos y cada uno produce su fruto, que no es seguramente el del siglo anterior. Los libros son el fruto de las costumbres”.

Los enemigos del “naturalismo” — como los del “romanticismo” en su época — no entienden o no quieren entender: la sociedad podrá ser corrompida, mas nadie tiene el derecho de denunciar su corrupción. Catulo, Tibulo, Propercio, Marcial y Horacio, el más

grande de los cinco, nos dejaron con sus versos un testimonio de las costumbres depravadas de su época — como no nos lo han dejado los más verídicos y documentados historiadores; — pero nada les debemos agradecer por eso: corruptores infames, hicieron todo el vicio de la latinidad. Ciertamente es que los jóvenes y señoritas de todos los tiempos no han menester de libros, pinturas ni estatuas para aprender picardías. En estadios y coliseos, antes; ahora, en colegios y seminarios, toman de aventajados condiscípulos sus primeras lecciones; en casa de sus papás, luego — y eso es lo más triste — suelen presenciar escenas nada edificantes; los amigos o amigas se encargan más tarde de ampliar los conocimientos que la vida les va ofreciendo; y la sociedad misma, al cabo, en medio de un baile, de una cabalgata, de una fiesta campestre, de una reunión cualquiera, completa la obra de educación inmoral con ejemplos vivos, con palabritas cogidas al vuelo, con algún escandalete más o menos estrepitoso. El diario o periódico — ¡el Cuarto Poder del Estado! — se encarga de poner puntos y comas, caricaturas y comentarios, detallecitos íntimos y circunstanciales para que nadie confunda a una mujer con un piano: en contra de esa inmundicia de la “crónica policial” que todos los días se nos entra en el hogar cuando el basurero se lleva el tarro de porquerías, ningún Catón ha alzado la voz, ¡es descortés y siderizador! Pero es que toda la corruptela está en los cuadros y libros. Yo no he leído jamás una cosa más exacta que ésta que he encontrado en la *Physiologie de l'amour moderne* de Paul Bourget: “Un papá muéstrese encantado: — “Mi hija, dice, no ha leído jamás

una novela". Pero, en cambio, la deja charlar con su hermano, recién salido del liceo, o encerrarse en una habitación con sus amiguitas. Los peores libros no están en los estantes de las bibliotecas; van y vienen por las calles, encuadrados en túnica y con vestidos cortos".

¡Cuánta verdad guardan estas escuetas palabras del gran novelista francés! La verdad, si es amarga y desagradable, suena siempre como un acorde disonante y hasta levanta el estómago... a los que le tienen averiado. También Emilio Zola quiso decir la verdad sobre el vicio de la embriaguez, que destruye al hombre, la familia y la raza, en *L'Assommoir*; sobre la lujuria, que rebaja la hembra y degrada a un pueblo, en *Naná*; sobre la sordidez campesina, en *La Terre*; sobre los agiotistas en *L'Argent*; sobre los encumbrados políticos, en *La fortune des Rougon*; sobre la explotación del proletariado en *Germinal*; sobre la desorganización del ejército y los vicios del imperio, en *La Débâcle*; sobre la despoblación de Francia, en *Fécondité*; — pero esas verdades no hicieron pensar en la mejor manera de conjurar las llagas y males denunciados. Tan sólo se pensó en la audacia del autor y en el lenguaje crudo que empleaba. Puesto que el maestro de la escuela naturalista describía vicios con singular aplicación, no podía menos de ser un vicioso. Ya que al hablar el lenguaje del pueblo, empleaba sus locuciones, no debía ser otra cosa que un corruptor. Es como si ahora, en nuestros días, se dijera: Bocaccio, que en su *Decamerón* reflejó las costumbres galantes y licenciosas de su época, hizo toda la corrupción del Renacimiento; Crébillon, reproduciendo los vicios de la so-

ciudad que tenía ante los ojos, engendró todas las torpezas de la Regencia. Dentro de poco, pues, declararemos nosotros que no es el París del segundo Imperio quien se desnudó ante Zola para revelar el secreto de la incurable tara que le hizo caer en los campos de Sedán, sino Emilio Zola quien corrompió las leyes y las costumbres, las mujeres y soldados del segundo Imperio.

Vamos, entonces, ya que la cuestión se plantea en semejantes términos, a analizar el sentimiento del pudor concebido por los enemigos del naturalismo literario.

II

El instinto de la reproducción es natural en el hombre. Llegado a cierto período de su crecimiento, más o menos avanzado según el clima, la raza y la alimentación, no deja de manifestarse en los seres bien organizados de una manera imperiosa. En el hombre primitivo es una necesidad que se satisface naturalmente o por medio de la fuerza, luchando contra otros adversarios o raptando la mujer que se desea. Las sociedades más adelantadas, contemplando los propios intereses y ya con una noción o principio de jurisprudencia, introducen en sus costumbres ciertas prácticas a fin de limitar la voluntad imperiosa o la fuerza bruta del hombre egoísta e impulsivo; y las sociedades modernas, al cabo, con toda una red de leyes, fórmulas y prejuicios, reducen todavía más la ley del amor libre para transformarla en un contrato que asegure

la estabilidad de la familia, el porvenir de los hijos y el orden de la colectividad.

Ley universal, el amor acopla todos los seres vivos de la creación. No sólo el hombre busca una compañera, sino que todos los individuos de la escala zoológica, desde el mejor organizado hasta el de estructura más rudimentaria, hacen lo propio, obedeciendo ciegamente al genio de la perpetuación de la especie. Los mismos vegetales, animados por esa intención de vida, cambian su polen y se fecundan al través de la distancia, en una explosión de flores de los colores más hermosos.

No puede, entonces, existir, en el ejercicio de una ley o función natural, inmoralidad de ninguna clase. Todos los organismos vivos experimentan con la cópula la confirmación de su fuerza vital; y tan natural e ineludible es aquella ley entre los seres sencillos y primitivos, entre los animales y los vegetales, que la realizan ante el esplendor del día, sin recato alguno; antes por lo contrario, luciendo todas las galas de su natural vestidura y lanzando a los aires sus himnos de alegría.

Pero el hombre se ha encargado de convertir la sabia y santa ley de la naturaleza en un acto vergonzoso; ha hecho de los órganos de la reproducción imágenes abominables, y ha resuelto que lo mismo que enorgullece a los seres puros, sanos y fuertes, exentos de maldad y de picardía, sea un hecho inmundo que debe ocultarse en el más oscuro rincón de la alcoba. Es que la hipocresía, que está viva como un cáncer en el fondo de la entraña del ser humano, ha creído que, disfrazando y transformando una ley del instinto, po-

día dar al hombre una superioridad sobre los demás seres de la naturaleza. En el mundo antiguo se veneraban los órganos de la reproducción: el culto del falo existió en las sociedades más avanzadas. En vez, el mundo moderno ha hecho que la humanidad se avergonzara de su propio cuerpo. Lo que antes era santo, ahora es protervo. Lo que antes se mostraba en público, en los juegos del circo, en las pinturas murales, hasta en las joyas y pendientes que usaban las mujeres, ahora se oculta cuidadosamente con vestiduras y se destierra del arte, de la vida y del hogar. Por supuesto, el hombre continúa satisfaciendo las necesidades del instinto; pero lo hace ocultamente: la vergüenza está, pues, no en el acto mismo, sino en la circunstancia de que otros lo vean realizar.

Sería, en verdad, curioso escribir un ensayo sobre los grados épicos que puede alcanzar la imbecilidad humana. ¿No se ha hecho el elogio de la pereza y el de la fiebre? He ahí una lucubración que podría dejar bastante malparado al animal bimanio que presume de rey de todos los animales. Diríase que con el desarrollo de su inteligencia el hombre se ha convertido a sí mismo, en ciertos aspectos, en un ser inferior. En el estado natural es sencillo, noble, franco, valeroso, puro, fuerte y sano; mas, a medida que la luz de su inteligencia se aviva y extiende, tórnase complicado, bajuno, hipócrita, cobarde, impuro, malsano y fofo. El primer destello de su talento consiste en ponerse en oposición a las leyes naturales; el segundo, en fastidiarse a sí mismo; el tercero, en molestar a los demás. Destruye los ideales superiores y se crea otros de chafalonía. Ha logrado un progreso o una ventaja, y en

seguida está ocupado en buscar piedras para entorpecer el camino. Alcanza una conquista, y de inmediato no tiene mayor preocupación que el idear la más pronta manera de anularla. Se hace dueño de una verdad, y ya está buscando el sistema o procedimiento de desconocerla. El hombre civilizado es el imbécil perfecto, porque habiendo anulado la curiosidad, que es fundamento del descubrimiento, se arroja a la "chicana", madre de todos los males. Acaso el progreso estribe en esa disconformidad perpetua del hombre consigo mismo; pero no debe olvidarse jamás que la disconformidad no es característica de los seres superiores, sino de los inferiores. El que encuentra todo mal, es, por lo general, el que no sabe hacer las cosas, ni siquiera de un modo regular.

Siguiendo tales normas de conducta, el hombre civilizado ha conseguido, por casualidad las más de las veces, una conquista; pero, en la inmensa mayoría de los casos no ha llegado más que a las formas de gobierno autocráticas, a idear la monogamia siendo por naturaleza polígamo, y a inventar el sentido del pudor siendo en la esencia un ser impuro. Siguiendo esas corrientes contradictorias de la naturaleza, cada día ha imaginado una ley nueva para reducir el círculo de sus facultades y derechos. Fija cadenas para atar sus necesidades. Luego, inventa el presidio para encerrarse a sí mismo. Se construye falsas ideas sobre el deber, sobre la virtud, sobre el derecho, sobre la justicia, sobre la necesidad, sobre el amor, sobre la vida, sobre la amistad, sobre el honor, sobre la familia, sobre la finalidad de los medios para lograr un fin, etc., — y luego, cuando no puede estornudar sin pe-

dirle licencia al que está delante, se dice a sí mismo que tiene una legislación avanzada, y se queda satisfecho. El idiota que mira contento el hilo de babas que le cuelga del dedo cuando se ha metido el dedo en la boca, no es más feliz. ¡Ah, el hombre! ¡qué pedazo de animal echado a perder! Ser libre en la naturaleza, se busca un amo y lo coloca en un trono para adorarlo y maldecirlo. Teniendo ante sus ojos como deslumbradores ejemplos la vida, desde la super-orgánica hasta la más perfecta, empuñase en trastornar sus dictados a fin de construirse una ética arbitraria y netamente empírica. Así, con tales procedimientos, ha imaginado la cárcel para castigar determinados delitos cometidos en ejercicio de la suprema ley de la propia conservación: ejemplo, Jean Valjean hundido en un calabozo por haber robado un pan. En cambio, decreta otras leyes para excusar acciones contrarias a la ley natural: ejemplo, Claudio Ruper eximido de pena por haber muerto a Cesarina, la esposa infiel. (1)

Y por iguales o parecidas razones sin duda, ha esclavizado su conciencia, su pensamiento y su corazón. Miente, finge, se humilla, protesta, sufre y reniega por contemplar el "qué dirán", para quedar bien con las "buenas formas", para adaptarse a la "moral convenida". No hay disparate mayúsculo que no cometa este poseído de su superioridad en la escala zoológica. Imagina buenas y malas acciones, a capricho del momento o de la época, para avergonzarse de una cosa que no importa a un águila o para enorgullecerse de

(1) Alejandro Dumas, hijo, *La femme de Claude*.

otra que no conmueve a una hormiga. Y ya en el colmo de su animosidad contra sí mismo, empuñase en realizar todo cuanto le disgusta, se afana por apagar sus alegrías, lucha por avivar sus odios y rencores, tuerce su natural, condena su alma. Si existe en el mundo un ser razonante incapaz de hacerse cargo de la idea de infinito, que no pierda el tiempo mirando a los cielos; que se hunda en el abismo de la imbecilidad del hombre y procure medirle.

Pues, por esa inexplicable necesidad de un sujeto que se dice inteligente, se ha convertido en indecencia la mayor y suprema ley de la vida; y por la misma necesidad, santificada ahora en los sermones de los Tartufos modernizados al estilo anglicano y papal, se ha procurado recluir la cópula entre dos cortinas de un lecho.

“No siempre —dice Max Nordau— ha sido esta la opinión de los hombres... Civilizaciones ricas, muy desarrolladas intelectual y moralmente, infinitamente superiores en idealidad a nuestra moderna civilización, la india y la griega, por ejemplo, se han colocado para las relaciones sexuales en un punto de vista natural y exento de prejuicios: honraban el conjunto del organismo humano sin que un órgano les pareciera más vergonzoso que otro; no tenían horror al desnudo; podían, por consiguiente, contemplarle con miradas castas y sin corazón corrompido; veían en la reunión de individuos de distinto sexo sólo el fin sagrado de la propagación, que hace de él un acto necesario, noble, particularmente elevado, y que en un espíritu sano y maduro no puede despertar indignas asociaciones de ideas. Las civilizaciones india y griega no habían

falseado y obscurecido totalmente — como nosotros lo hemos hecho — los instintos primitivos del hombre; por esta razón se sentían penetrados de una admiración y un reconocimiento perfectamente naturales hacia el acto de la generación, fuente de toda vida en el Universo. Honraban a los órganos que concurren a este acto, colocaban su imagen en los templos, los campos y las casas, como símbolos de la fecundidad; imaginaban divinidades especiales de la reproducción y les consagraban un culto que en la época de la degeneración de las costumbres declinó en un sensualismo grosero desprovisto de fin. Rodeada de símbolos que debían excitar su deseo de saber, la juventud no podía ser mantenida en esta ignorancia contra natura, que es uno de los objetos principales de nuestra educación: desde el instante en que los fenómenos de la vida sexual podían interesarla, la inteligencia estaba dispuesta a comprenderlos con claridad; era imposible que la fantasía se extraviase del camino recto para hacerse perjudicial; lo que se exponía a la mirada de todos no tenía el atractivo del misterio y de la prohibición. La juventud sin precauciones era más moral y estaba más exenta de prematuros apetitos que la nuestra. En efecto, ésta, a despecho de todas las precauciones, no puede mantenerse en una ignorancia que se cree saludable; pero bebe su conocimiento en las fuentes más impuras, a escondidas y por consiguiente en medio de excitaciones que envenenan la inteligencia o arruinan el sistema nervioso.”

La humana moral del cristianismo proscribió el desnudo del paganismo: fue una lucha de religiones, no una revolución de ideas. No hubo progreso, sino

retroceso en el orden ideológico y moral, — porque no puede ser lo primero todo lo que importa una subversión de las leyes naturales. Era, sin duda, obra meritoria y fecunda combatir la corrupción y el libertinaje que corroía los fundamentos de la sociedad de los últimos Emperadores latinos; pero toda la sabiduría radicaba en volver las cosas a su quicio. Se fue, en vez sin quererlo ex profeso, por supuesto, al extremo contrario, y, para lograrlo, una inspiración absurda, inventó el “pudor”. La sublime desnudez que creó la Belleza en Eleusis y Alejandría, fue revestida con toscos ropajes de cáñamo. Apagando el sexo con una hoja de parra, se extinguió la luz de los enormes creadores que no pueden ser sino eunucos una vez castrados.

El tremendo error ha consistido en creer que son una misma cosa el “sentido moral” y la “moral absoluta”. Ésta, para todas las filosofías, es invariable e inmovible; aquél, para todo el mundo, no es otra cosa que la manifestación sensible de lo que la inteligencia concibe por moral. Siendo, pues, tan tornadizo y variable, incongruente y estrafalario el juicio o el criterio del hombre, fácil es comprender las infinitas modalidades y variaciones que habrá dado al “sentido moral” en el transcurso de los tiempos y las edades.

Existe, indudablemente, la moral “relativa”, — la que los hombres, empeñados siempre en torcer el curso regular de las leyes naturales, — se han dado a sí mismos. Por ello es que, en cada período de la historia, ha privado una moral, la que ha consistido en la adaptación del individuo a las normas sociales; y, dentro de la esfera de ésta, otra pequeñita moral, más

estrecha aún naturalmente, aplicada a determinadas regiones geográficas y a ciertas colectividades humanas, que se ha denominado de “buenas costumbres”. Por eso, se dice que un individuo es moral cuando no viola los principios establecidos como norma general de conducta en una localidad y en un tiempo determinado, aunque su acción u omisión represente un atentado a los dictados de la moral teórica o absoluta. Así, verbigracia, el hombre que mata a una mujer porque le es infiel, es moral y no es pasible de responsabilidad legal alguna, porque las leyes y usos de nuestra avanzada legislación consienten al marido ultrajado abandonarse a sus salvajes instintos, tal como si fuera un nuevo espécimen de su antecesor remoto el hombre de las cavernas; y es inmoral, dentro de la moral absoluta, porque quita la vida a un semejante, existiendo como existen, socialmente, otras sanciones contra el adulterio. Tal vez se vaya más allá: al hombre que hace comprobar judicialmente el adulterio, imposibilitando de paso el matrimonio futuro de los culpables, se le mira como a un infeliz, y la sonrisita con que en lo sucesivo se le acogerá en todas partes, claramente le irá diciendo que no ha sabido conducirse como un verdadero “varón”. En cambio, a aquel que se ha hecho justicia por su mano, al que ha esgrimido el puñal de Calderón o la escopeta de Dumas, se le mirará siempre con simpatía y nadie vacilará en estrecharle la mano, a pesar de constarles a todos que la tiene tinta en sangre. Idéntica cosa acontece con los duelistas: a aquel que ha demostrado ser más bárbaro, de instintos más perversos, de odio más violento, se le celebra y acoge; al otro, al que disparó al aire o al

que no concurrió al terreno del honor para no asesinar al prójimo, se le desprecia y repudia. Convengamos en que si el ser humano ha progresado algo en punto de moral sobre sus antecesores los contemporáneos del reno y el mamouth, no ha sido precisamente por el sentimiento de piedad.

Ejemplos de la relatividad de la moral en el tiempo y el lugar, casi sería innecesario mencionarlos. Recuérdense la costumbre antigua de hacer desflorar las vírgenes por los extranjeros en el templo de Milita, antes de darlas en matrimonio; el culto de Príapo en las ciudades griegas y el del Falo en las ciudades romanas; la cesión voluntaria de la propia mujer a un viajero desconocido entre los Esquimales; el adulterio visto como una cosa legal y corriente en Etiopía; el ayuntamiento con personas del mismo sexo, que fue cosa naturalísima en tiempos de Anacreonte, de Petronio y de León X. Y ejemplos de la relatividad de la moral dentro de una misma época y hasta dentro de un mismo ambiente social, no tenemos por qué irlos a buscar tan lejos, pues nuestra época y nuestro mundo nos los ofrecen a montones. Nadie ignora que para los musulmanes, la mujer de calidad puede mostrar a todo el mundo sus piernas, con tal que cele el rostro con un velo; en tanto que para nosotros, los europeos y americanos, no existe inconveniente alguno en que la mujer deje ver su rostro en la calle, en los salones y en cualquier parte, reclamándosele en vez que no deje ver de extraños ni cinco centímetros de sus piernas por encima del tobillo (1). Esta moral "relativa", que

(1) Esto era así en la época en que se escribieron estas páginas polémicas. Actualmente, en los días que vivimos, la mu-

suele denominársela de "usos y buenas costumbres", tiene cosas realmente admirables. Ella prescribe que la mujer tiene que mostrarse recatada en los paseos; pero, al mismo tiempo, consiente que pueda concurrir al teatro o a un baile desnuda hasta la cintura. Prescribe igualmente que un padre, un esposo o un hermano puede pegarle un tiro, sin incurrir en las sanciones del Código Penal, al atrevido que abraza a una hembra de su familia; y tolera que en medio de una fiesta cualquier desconocido coja por la cintura y la estreche contra su pecho en la agitación de un vals a la hija, a la esposa o a la hermana. ¿Por qué es inmoral por la mañana el gesto mismo que resulta decente por la noche? ¿Por qué se prohíbe en la calle lo que se permite en los salones? Los moralistas acomodaticios que nos tratan de inmorales cuando describimos en libros tales escenas, poseen un cerrado manojo de argumentos góticos para convencernos de que la mujer que está en la calle no está en un salón y viceversa; pero no han logrado aún decirnos exitosamente por qué una mujer desnuda es inmoral y por qué otra igualmente desnuda es moral.

Siguiendo los derroteros de esta moral de circunstancias, el hombre se ha prefijado reglas encantadoras. Desde luego, inventó el "pudor" y lo incrustó en un sitio determinado del cuerpo humano. Oculto ese sitio, lo demás no importa un rábano. La mujer pue-

jer puede mostrar sus piernas hasta la rodilla, y un poco más si cabe, sin ruborizarse ni transgredir la moral. ¿Hasta dónde llegará en el futuro esa ascensión de la falda femenina, que ya no parece sino el levantamiento del telón "de boca" de un teatro?

de presentarse en público, ante una sala llena de espectadores y reverberante de luces, con los brazos, los hombros, el seno y las axilas desnudas. Puede pasear también por la calle, recogerse la falda y mostrar a los viandantes sus succulentas pantorrillas. Puede más todavía: suprimiendo prendas de su ajuar íntimo o utilizando tules y gasas transparentes, le es dado lucir sus redondeces, sus protuberancias, la anatomía de sus piernas y hasta los brochazos de tinta china con que Venus ha sombreado sus encantos: todo eso lo puede hacer para conquistar un novio o hacerse pagar un hotelito que el marido no puede comprarle. Hay un punto, nada más, que no debe mostrar, por lo menos en público. Las mismas bailarinas de la ópera o las cancionistas de casinos, están habilitadas para lucir ante el público sus más secretas bellezas y hasta para ejecutar los ademanes más lúbricos, con tal que no se les vea el pequeño triángulo reservado al pudor. Como se advierte, estas reglas curiosas resultan un tanto complicadas. Una bailarina, casi desnuda, ante la luz de las candilejas y ante una sala repleta de espectadores, es una cosa consentida, moral, que se festeja y aplaude; pero esa misma bailarina, vestida completamente, sentada junto a la mesa del café con un hombre extraño es una loca, una prostituta.

Y bien; una sociedad así, con una moral semejante, es la que ha condenado severamente los bailes de carácter ofrecidos por los artistas — escultores, pintores, etc. — en el *Quat's-Arts* de París. Allí, por lo menos, se luce una sinceridad que sólo puede parangonarse con el acendrado culto de la belleza que anima tales festivales. Cada invitado luce su ingenio, su eru-

dición, su buen gusto con el traje que lleva. Griegos, Romanos, Bárbaros, Etiopes, Egipcios, Anacoretas, Sacerdotes, personajes míticos y de leyenda, caballeros medievales y del renacimiento, ogros y monstruos, Colombineas y Pierrots, brujas, arcángeles y demonios, sátiros, bacantes y ninfas, astrólogos y guerreros, hindúes y chinos, picles rojas y mujicks, soldados y villanos, reyes y gnomos, mariposas y panteras, — todos demuestran el mismo respeto al tipo o la época histórica que encarnan, el mismo amor al ideal de belleza que han soñado. Y alguna vez, en el frenético maremágnum de telas multicolores, de flores prodigiosas, de joyas centellantes, de corazas, yelmos y espadas, de cintas, alamares y madroños, cruza como una visión de nieve un cuerpo femenino, — desnudo. Es Venus; es Diana; es Afrodita; — o la Náyade del Bosque, o la Ondina del Lago. Soberbia en su heroica desnudez, su blancura deslumbrante y la perfección de sus formas, alzan un clamor de admiración. Mas no es este clamor el alarido de la lujuria, el grito del hombre encebado, el ansia del instinto — ni siquiera ese tibio resoplido de las salas caldeadas que sigue, entre la niebla de los cigarros, los contoneos y descocos de una danzarina provocativa; — no: es un homenaje a la línea escultural, al triunfo de la belleza femenina. Aquella Tanagra, completamente desnuda, cruza el salón entre centenares de ojos que la miran, sin despertar una lascivia, sin provocar un manotón impúdico. Está más segura allí resguardada por su gloriosa desnudez, que la castellana del medio-evo con su cinturón protector. Está en medio de una multitud a la que anima solamente el fuego y el sentimiento del Arte.

¿Para qué la hoja de parra de la pobre madre Eva? La hoja de parra debemos llevarla nosotros en nuestro entendimiento. No hay en las cosas picardía como no la pongamos nosotros en ellas. Ya dijo algo de esto, con su singular delicadeza, aquel admirable espíritu que se llamó María Bashkirtseff: "Si olvidáis que eso es bello para ver que está desnudo, es que la belleza no era tan completa como para ocuparnos exclusivamente". Ante *La Source*, de Ingres, *Les trois graces*, de Regnault, *L'Amour et Psychè*, de Cánova, *La brune au miroir*, de Caro-Delvaile, — por citar unos ejemplos, — ¿quién mira esas carnes femeninas con ojos pecadores? Todo el mundo ha concluido por ir al Louvre donde mujeres prodigiosamente hermosas, desnudas y provocativas si se quiere, parecen salirse de sus marcos de madera, y nadie se sonroja al contemplarlas. Pero, si esos mismos cuadros y esculturas son mirados con concupiscencia por viejos verdes o mozalbetes sensuales, aparecerán como otros tantos ejemplos de corrupción. ¿Por qué? La pintura es la misma; la estatua no se ha transformado. Es que la curiosidad perversa del observador, antes que empaparse en su religiosa belleza, ha ido a buscar la intersección de líneas que señalan el hueco del sexo, el contorno blando y tibio de los senos.

La cópula, como el comer, como el congestionarse haciendo un esfuerzo, como el sudar lavando una escalera, como el irritarse o reírse ante un dolor o una alegría — como las demás funciones del organismo vital — no tiene de repugnante más que la significación que le prestamos. Esa significación no es el fruto de un raciocinio, ¡qué ha de ser!: es una mera sensación

física, y, en cierto modo, una resultante de la hipocresía que nos es innata. Ciertas normas, que nos hemos impuesto; ciertas ideas, que nos hemos dado para juzgar lo que de antemano ya diputamos como bueno o malo, han engendrado un sentido moral particularísimo, que la fuerza de la costumbre convierte luego en suprema ley. De ahí que aquellas obras que mejor se adaptan a la naturaleza o que mejor traduzcan la verdad, resulten inmorales cuando por una idea que nos hemos preestablecido sobre la idea de "lo moral", contrarían un sentimiento ficticio o una emoción falsa. Una pintura, un libro, una estatua, son inmorales, *no porque lo sean en sí*, sino por lo que nosotros vemos en ella.

Todos los días nos acontece cruzarnos en la calle con una mujer en estado de gravidez, y cada uno de los que la ven sabe perfectamente lo que esa mujer ha hecho para hallarse en tal estado. Sin embargo, nadie se escandaliza; nadie incurre en la torpeza de vituperarla: antes por lo contrario, se la respeta y se le cede sitio, porque para todos la maternidad es algo dignísimo y santo. Todos los días también nos enfrentamos, en paseos y salones, con parejas de jóvenes desposados, que van muy amarteladitos como que están en plena luna de miel; y para nadie es un secreto lo que esos dos enamorados harán en su casa cuando se encuentren solos. Un Oficial del Registro Civil les ha hecho firmar un papel y un sacerdote les ha echado su bendición: con eso sólo, se ven autorizados para realizar todos aquellos actos que nos escandalizarían si los mismos sujetos, por su libre y consciente voluntad, los realizaran sin el papellito y la bendición. ¿Qué

mayor significado moral tiene semejante requisito que ese otro de algunos pueblos antiguos, según el cual el hombre que deseaba unirse a una mujer debía raptarla a sus parientes? ¿Qué mayor autoridad posee un sacerdote sobre el propio padre de una muchacha para entregársela al que quiere ser su esposo? Son estos, evidentemente, "convencionalismos sociales", usos y costumbres que no tienen por causa más que la concepción caprichosa de un legislador o la fuerza de la tradición. Mas, dejemos eso; lo que nos importa es saber cómo y por qué tales prácticas o formalidades pueden transformar lo inmoral en moral. Se argüirá, tal vez, que el acto material de la cópula es lo indecente, y que realizándolo en privado, ocultamente, no se lastima el pudor de nadie. Pero, entonces, la inmoralidad o moralidad de una cosa ¿sólo depende de que se vea o no? ¿El que roba comete un acto moral o inmoral según cuadre que se descubra o no el robo? ¿Y por qué es inmoral la cópula y no lo es su natural consecuencia, la maternidad?

Si existe algo en este bajo mundo que nos aproxime a la divinidad y ponga en nosotros, siquiera sea de modo inconsciente, la fuerza invencible que nos hace dueños de las edades futuras, es el instinto de la procreación. Sin presentir su grandeza, sin buscar en su ejercicio otro fin que el placer que la naturaleza ha puesto en él, *creamos*, creamos una vida, como no puede crearla más que un Dios. Todos los siglos venideros están, durante el minuto fugaz y supremo, en nuestras manos. Todas las generaciones que vendrán sobre el planeta dentro de cincuenta, de cien, de mil, de diez mil años, dependen de nosotros, dependen de ese mi-

núsculo acto material que cumplimos, claro está, sin entrar en tales misticismos y filosofías, sino obedeciendo ciegamente al impulso del sexo, al mandato arcano de la naturaleza. Y la mujer, que para atraernos y conquistarnos ha sido dotada por la misma naturaleza de encantos físicos y órganos adecuados, llegada su hora, su hora santa e inmortal, bajo el imperio de las ineludibles fuerzas de la vida, todo lo abandona, padres, familia, pudor, fortuna, bienestar, todo cuanto pudiera disuadirla de entregarse al desconocido de ayer que el destino le ha deparado, y se abandona al llamado del sexo y entra a cumplir su rol de madre, el rol para el cual ha sido creada, mil veces bendito. ¡No! ¡la maternidad jamás es una vergüenza! ¡la maternidad nunca, en ningún caso, es un crimen! La vergüenza, el crimen, la ignominia están en las leyes y en las costumbres que impulsan a una pobre muchacha a ocultar su hijo o a atentar contra su propia vida para ocultar lo que ha hecho. Cada vez que en la página policial de un periódico se estampa la noticia de que una mujer se sacrifica o sacrifica el fruto de su vientre a esa moral implacable de nuestras sociedades burguesas, nuestra condenación, la condenación que surge espontánea de nuestra conciencia, no es para aquella que sólo obedeció al impulso irrefrenable del instinto, sino para los hipócritas y desalmados moralistas que hacen un deshonor y una vergüenza del acto más grande y trascendental de la naturaleza. Entonces, si la maternidad es siempre venerable y santa, ¿por qué hemos de escarnecer la función orgánica que la origina y hemos de cubrirnos los ojos ante esos seres que el clamor de la vida ha aproximado?

Es que nosotros, los seres humanos, a diferencia de los animales, nos hemos hecho el sentido del pudor, con el cual nos creemos superiores. Mas al idear este sentimiento, —muy legítimo cuando es aplicado a normas de conducta que derivan de verdaderos principios de ética,— hemos incurrido en el error de diputar como actos vergonzosos y repudiables actos necesarios para la vida, actos que nos ha impuesto nuestra propia organización, actos en fin que no pueden ser condenables desde que en ellos radica, por imperio soberano de la naturaleza, la perpetuación de los individuos y las especies. Ese sentido del pudor, aplicado al acto de la generación, es únicamente una costumbre del hombre; que si el hombre tuviera la costumbre de andar desnudo, como los griegos en la edad de oro, y de cumplir la cópula, como los romanos ante el cubiculario, nadie se percataría de ello, ni prestaríamos más atención que la que prestamos al ayuntamiento de dos moscas.

Dedúcese de todo esto, que cada uno de nosotros substituye su propia representación a la ajena; que pone algo de impuro en aquello que no lo es por naturaleza; que creamos una vergüenza donde otro no la puso. Extendiendo entonces tal manera de sentir, llegamos a ver inmoralidades en un libro o un cuadro, en los que no procuraron sus autores más que la realización de la belleza. Yo puedo contemplar una tela de Zorn, de Biessy, de Dubufe, por ejemplo, guiado tan sólo por un sentimiento artístico, como el placer del que capta la armonía de las líneas y la entonación justa de los colores, — con la emoción, en fin, del que puesto ante una manifestación del talento humano, co-

mulga espiritualmente con su idea creadora y experimenta las sugerencias que de ella emanan; y puedo también, como cualquier palurdo o como un viejo reblandecido, despreocuparme de aquella realización de belleza y no ver en esas mujeres que hacen su "toilette" o aparecen en el baño o junto a una fuente, más que unos animales de placer, un montón de carnes sonrosadas hechas para las caricias. La perversidad, pues, no estará en el artista pintor, que no buscó despertar nuestro instinto, sino hablarnos a nuestra inteligencia; la perversidad, evidentemente, está en la manera de ver y de interpretar.

Igual cosa acontecerá con un libro. Será hermoso, grave, instructivo si nos colocamos en el punto de vista que tuvo en cuenta su autor al escribirlo; y será horrible, perverso, inmoral si substituimos la idea creadora del literato por nuestra idea sensual de tristes pecadores. Eso es lo que no consideran los enemigos de la novela naturalista, y ahí está también el fondo y la esencia de su más tremenda equivocación. Confundir, ahora, la misión del Arte con la misión de la Moral se nos antoja cosa imposible; no obstante, no lo es, ya que toda una legión de críticos y moralistas se ha echado en ladradora jauría sobre las obras que se desentienden audazmente de las normas de una moral preestablecida. Y, sin embargo, si existen dos cosas que no pueden ni deben confundirse, son la Moral y el Arte. Procura éste la realización de la belleza; persigue aquélla la realización del bien. Lo bueno y lo bello, — diga lo que quiera Platón (1) — no son una misma co-

(1) En el *Gorgias* vemos que Sócrates insiste reiteradamente sobre esta idea: "cometer una injusticia es una cosa más mala

sa. Existen muchas cosas buenas que no son bellas, como existen muchas cosas feas que son buenas. Pintando caracteres fundamentalmente inmorales —incestuosos, asesinos, perjuros, ladrones de bienes o de coronas, Eschylo, Eurípides, Sófocles, todos los inmensos creadores, han logrado la representación de diversas formas de la belleza arcana. A su vez, enumerando los atributos que pueden perfeccionar el alma humana, los moralistas nos han ofrecido la imagen de un eremita, de una visionaria, de un monje que no pueden ser vistos como modelos de belleza física. El concepto de lo "útil" y el mismísimo "arte docente" no tienen que ser confundidos con la belleza. Es muy útil una polea o un trípode; sin embargo, ¿quién osaría decir que son bellos? Son muy hermosas las rosas y las estrellas; mas, ¿qué utilidad pueden tener para nosotros? En cuanto al "arte docente"... ¿qué libro con más pretensiones al respecto que el intitulado *Las veladas de*

y fea que ser víctima de ella, dada la identidad del Mal con lo Feo y la del Bien con lo Bello". ¿Qué es lo que hace que una cosa sea bella? El placer o la utilidad, — o sea, en resumen, la utilidad y el placer refundidos, en un ser. ¿Y de dónde nace la fealdad de una cosa? Del dolor o del mal, o sea, simplemente, del dolor y del mal a la vez, como una simple entidad o ser. De donde deducimos que una cosa es más bella que otra, en que la una provoca más placer o más bien, o más bien y placer a un tiempo; y que una cosa es más fea que otra porque nos ocasiona más dolor o más mal, o más dolor y mal a la vez. Si aplicamos estos principios a la injusticia cometida y a la injusticia recibida, resultará evidente que es menos doloroso cometerla que sufrirla. En consecuencia no es por el dolor solamente, ni por el mal y el dolor en conjunto por lo que la injusticia cometida

San Petersburgo? ¿y existe, acaso, en la literatura universal mamarracho más grande? Algunos vates han escrito, también, sobre el cultivo del maíz, sobre la honestidad de las mujeres, sobre la carrera de las armas: cosas muy útiles o muy morales o que nos proporcionan una enseñanza. Pero, una emoción o un ensueño de belleza continúan proporcionándolo esos otros vates que, a la manera de Horacio, no se preocuparon ni de la moral ni de la utilidad, sino de escribir versos hermosos y perfectos.

III

Teorías Estéticas, viejo libro de Richter, pleotórico de enseñanzas siempre nuevas, que debieran leer y consultar los que presumen inventar una filosofía del arte cuando se les ocurre algo revolucionario, contiene, entre otras, esta idea que nos viene a nosotros

resulta más grande que la recibida; es por el mal. Pero, entonces, dado que el mal es inseparable de lo feo, es preciso que sea más feo cometer que no recibir la injusticia. El más grande de los males, concluye Sócrates, es no recibir el castigo correspondiente a la injusticia cometida. (Ver en el *Gorgias* la controversia entre Sócrates y Polus desde que el primero pregunta al segundo: Μανθάνω οὐ ταῦτόν ἡγεῖ σὺ, ὅς ἐστις καλὸν τε καὶ ἀγαθὸν καὶ κακὸν καὶ αἰσχρόν. — según parece, tú no crees que lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo son una misma cosa?). — Por lo demás, Platón ha vuelto una y otra vez en varios de sus diálogos (*La República*, *Filebo*, *Fedro*, *El banquete*) sobre su concepción de lo bello. Para Platón, el bien es de una categoría más elevada que la belleza: la verdad absoluta, la belleza absoluta, el bien absoluto son sinónimos, pero el bien en sí es el principio superior de las ideas. Según Platón, entonces, todo lo bueno es

como anillo al dedo: "Nunca lo inmoral es por sí mismo poético. Lo es únicamente por su conjunción a otra cualidad, por ejemplo, la fuerza o la inteligencia".

Desde luego, se advierte claramente que el eminente pensador condena sin alzada aquellas obras en las que espíritus extraviados, amoraes o zafios se han plácido en lo torpe sin otra finalidad que la de halagar o satisfacer curiosidades perversas. Algunos frescos murales, recogidos entre las ruinas de Pompeya —decoraciones de sentinas o lupanares,— que hoy forman parte del Musco Secreto, y cuya reproducción gráfica podemos ver en el volumen VIII de la importantísima obra de H. Roux y L. Barré intitulada *Herculanum et Pompei* (1), evidencian claramente la justeza de la observación de Richter: esos cuadros, reproduciendo escenas amoratorias y actitudes libidinosas sin ninguna condición artística, con la sola finalidad de incitar a la clientela al acto venéreo, no tienen otro interés que el

bello y verdadero; pero, ideológicamente, lo bello es una de las varias manifestaciones del bien. En cuanto a ese ensueño o representación metafísica concebido por el filósofo para explicar el origen de las esencias o ideas primordiales, merced al cual seguimos el revuelo de las almas en torno de la luz cegadora de lo Absoluto, empapadas de la verdad desconocida y nutriéndose de sus jugos eternos, y las vemos después, al apartarse de aquel manantial de vida, perder sus alas y seguir viviendo en lo sucesivo dentro de la mísera vestimenta de barro que es nuestro cuerpo, sólo animadas por un minúsculo latido de luz, trasunto de la del reino de que han sido desterradas, se encuentra en las páginas del *Fedro*. Esta ideación de las reminiscencias espirituales como fuente originaria de la belleza, es una de las más nobles y originales de toda la filosofía de la antigüedad.

(1) Firmin Didot frères, París. 1840.

de una mera documentación histórica. Los pequeños libritos atribuidos a los estoicos por Horacio en uno de sus *Epodos* (los libros de Astyanasis, Cyrenaico, Elephantis y Philœnis, que las damas de la época ocultaban bajo los almohadones de su lecho), escritos seguramente con el mismo espíritu, no debían valer más que aquellas pinturas licenciosas. Ahora, en nuestros días, las obras semejantes constituyen legión. En ediciones clandestinas, sin pie de imprenta, groseramente impresos, con o sin grabados obscenos, corren de mano en mano folletos y libracos, ajenos totalmente a la literatura. Como espécimen, mencionemos aquí el desvergonzado opúsculo atribuido a Alfredo de Musset, *Dos noches de amor de Gamiani*.

No hay por qué insistir sobre tales obras: ellas no tienen nada que ver con nuestro ensayo, si no es en una a modo de comprobación del pensamiento de Richter. En este, existe algo más que ahora debemos comentar.

Así como lo feo, lo horrible, lo cómico son elementos artísticos, mediante los cuales el poeta, el dramaturgo o el novelista pueden realizar una obra fuerte, sana y bella, — así lo inmoral, explotado con gran inteligencia por un artífice que busca una alegoría provechosa o la realización de un arquetipo de belleza, puede ser a su turno elemento de singular valía artística. Nada más horrible que esa Medea de la tragedia griega con sus manos tintas en sangre; nada más repulsivo y perverso que ese Yago del drama shakespeariano; nada más chato y bajo que ese adulterio de madama Bovary; nada más feo que ese Quasimodo de la novela de Hugo; nada más ridículo que las marisabidillas Madelon, Cathos, Filaminta y Armanda de Molière;

nada más cómico que Falstaff, ni más brutal que Calibán, ni más sanguinario que Ricardo III o Macbeth; — y, sin embargo, con todos esos elementos completamente antagónicos a los principios del bien y de la belleza, los grandes creadores nos han dado obras de un valor artístico enorme, que cuentan entre las más hermosas de la literatura universal. ¿Por qué, entonces, lo inmoral no puede a su vez constituir un elemento realizador de la belleza, según lo entiende Richter?

“No sé verdaderamente —dice Emilio Zola— lo que se llama moral o inmoral; pero distingo sin trabajo al escritor de talento del que no lo tiene, y creo que al primero todo le está permitido. Véase la historia y ella nos dirá que en Francia se le ha permitido todo a Rabelais y en Inglaterra a Shakespeare. *Una página bien escrita tiene moralidad propia*: esta moralidad es la belleza, la vida, la expresión; y sería patente imbecilidad querer doblegarlas a las conveniencias sociales y a la virtud de la educación y de la moda. *Para mí no hay más obras obscenas que las que están mal concebidas y peor escritas*”.

La historia de la poesía, de la escultura, de la arquitectura, etc., confirma esta verdad. No existe, en efecto, deformidad física, torpeza o degradación moral, vicio, vesania o lacra humana que alguna vez no haya encontrado su imagen representativa en la obra de arte, y en todas las épocas con el transcurso de los siglos, y entre todos los pueblos con el cambio de las civilizaciones, creadores admirables nos han ofrecido mediante la utilización de tales elementos, expresiones indiscutibles de belleza. En las pinturas, estatuillas, jarrones, lampadarios, joyeles, pendientes, etc., que se

conservan en el Museo Secreto de Nápoles — descubiertos entre las ruinas de aquella gran ciudad romana que sepultó bajo un torrente de lava una erupción del Vesubio — se reproducen falos y escenas libidinosas de un singular descoco y atrevimiento, en la mayoría de las que, un espíritu estudioso advierte, por sobre su patente inmoralidad, la intención manifiesta de plasmar un rito. No hablamos, naturalmente, de las escenas amatorias a que nos referimos antes, hechas para los lupanares y con una subalterna intención; ahora hablamos de esos falos enormes que llevaban pendientes en el cuello, labrados y trabajados en maravillas de orfebrería, las matronas romanas, como una glorificación de la vida, como un signo de la eternidad de la raza, que la religión, la ley y las costumbres admitían entre sus más intocables principios. En los templos y palacios semi-derruidos de Grecia y de Roma, sobre la blancura deslumbrante del Paros, en frontones y bajo-relieves que han atravesado los tiempos suscitando la admiración devota de los hombres más graves, se ven ninfas y sátiros, héroes y diosas, figuras todas ellas donde triunfa el desnudo y se reproducen cuadros eróticos, gestos tradicionales que ruborizarían a cualquiera si en ellas no se notara la intención manifiesta de perpetuar una memoria histórica, una práctica religiosa, el símbolo de toda la vida de una civilización. En el templo de Konarka, en la India, que data del XIII siglo, sobre su monumental fachada de piedra y en el grandioso vestíbulo (Yagamohana), una imaginación exacerbada se ha placido en amontonar figuras de ambos sexos en actitudes rituales, de una obscenidad semejante a la de las pinturas pompeyanas, co-

mo una representación viva de la fecundidad del Sol, al que ese templo está consagrado. Y en los carros sagrados de la misma India, en el de Chandernagor y en el de Mazulipatam, particularmente (que en las grandes festividades del culto se sacan a la admiración de millares de fieles, hombres, mujeres y niños), el erotismo más crudo ha esculpido actos genésicos que acaso espantan nuestros ojos de occidentales, pero que allá, bajo el sol de fuego del Asia, dentro del marco ecuatorial del palpitante imperio indio, resultan, por la virtud de sus creencias religiosas, un altísimo ejemplo educador, algo así como un comentario vivo de la Ley de Manou, que prescribe a los seres humanos como su primer deber el de la procreación, con esta admirable sentencia: "cada uno debe saldar la deuda de los antepasados".

Si es suprema ley de la vida la reproducción de los seres y si la misma naturaleza ha dotado a todos éstos con los órganos adecuados a aquélla, no es admisible calificar de inmorales obras que reproduzcan, estudien o comenten el amor. Tanto valdría calificar de inmorales las pinturas que diseñan una boca y los libros que describen un banquete: el acto de comer, cumpliendo una acción obligada del organismo, es perfectamente legítimo y moral. Sólo una representación ficticia, adoptada por una convención caprichosa de los usos y costumbres de un pueblo o de una época, puede desconocer una ley natural y convertirla en algo repudiable y vergonzoso. Esas representaciones, en la gran mayoría de los casos, sólo sirven para evidenciar la torpeza o necedad de los hombres. Entre los hindúes, el cocodrilo es sujeto de veneración; en muchos pue-

blos del mundo antiguo, la serpiente era un animal sagrado. ¿Es que estos animalitos reportan o han traído alguna vez a los seres humanos beneficios y ventajas? Indudablemente, siempre han sido perniciosos, pues que con ellos va la muerte. Entonces, es necesario creer en una representación mítica de cerebros propensos a la credulidad para que aquellos repugnantes animales cobren un sentido inverso, convirtiéndose en protectores de la comarca que infestan. Esa representación absurda, de un fetichismo realmente inferior, revela una cerebración idéntica a la que transformara una paloma en una potencia enemiga o a una lechuza en un símbolo de la fatalidad. Ese absurdo en el raciocinio es el que, indudablemente, ha engendrado este otro que mueve ahora a los nuevos Catones a calificar como inmoral el acto de la generación. Convengamos, pues, en que eran y son más sensatos los que veneraban antes el falo y los que hoy entonan himnos a la ley del amor, que los moralistas de nuevo cuño empeñados en ruborizarse de lo que hicieron su padre y su madre para traerlos al mundo.

Pero, no son sólo el símbolo de una obra y la finalidad educadora que persigue, atributos que explican y anulan su aparente inmoralidad. A veces, también, en las obras de arte, el desnudo y el erotismo aparecen sin representar ninguna idea ni perseguir una enseñanza. Preocupado el creador por la sola realización de la belleza, busca a su alrededor los materiales que la vida le ofrece, y así, tal como son, buenos o malos, bellos o feos, empléalos sin más cuidado que el de combinarlos según su talento o su inspiración. Entonces aparece el desnudo franco, completo, — el desnu-

do por el desnudo mismo. Ni se busca celarlo con un velo flotante, ni se esconde o escamotea tal rincón del cuerpo de Venus. ¿Por qué hacer una ignominia del mayor esplendor de la naturaleza, cual lo es un hermoso y perfecto cuerpo femenino? ¿Hay algo más puro que la armonía de líneas de un torso, que la gloriosa redondez de unos senos; hay algo más deslumbrante que la blancura de la carne, apenas sonrosada por oculta corriente de sangre? Si es bella una flor, a pesar de provenir de subterráneas combinaciones químicas de sustancias putrefactas, y si es bella una estrella, a pesar de esa tremenda combustión de gases y de materias que son su propia vida, ¿por qué ha de dejar de serlo el cuerpo humano armonioso de formas, bien adaptado a sus funciones, el más limpio y sereno entre todos los cuerpos organizados de la creación? El desnudo, por el solo hecho de ser hermoso y perfecto, tiene una moralidad propia: ni puede ofender los ojos ni lastimar la conciencia. Sólo pueden experimentar rubor ante él los ignorantes, los hipócritas o los degenerados. El alemán Heinze que imaginó la ley de la hoja de parra para cubrir el sexo, demostró únicamente que ante la Venus de Médicis o ante el David de Miguel Angel, era incapaz de absorberse en la contemplación de la belleza al punto de olvidar la virilidad del uno y los senos de la otra. Animales así, hacen lo que todos los animales: se van derecho, impulsados por el instinto, a los órganos de reproducción. Por fortuna, quedan todavía los otros, los que guardan, como el más alto estigma de la raza, el sentimiento de la belleza y no ven una obra artística sino como la realización de aquélla.

Después del desnudo, del desnudo absoluto, existe en los cuadros de pintura el desnudo comentado, el desnudo historiado, — que es el asunto, escena o espectáculo cogido de la vida para hacer lo que se llama una “composición”. En los cuadros y pinturas de los geniales primitivos, en los frescos de los artistas gloriosos, en Miguel Angel como en Botticelli, en Boucher como en Vanloo, en el Maître des Moulins como en Rubens, en Domenico Morelli como en Altdorfer, en Henner como en Fragonard, se encuentran desnudos atrevidos, escenas escabrosas, detallecitos obscenos, sugerencias picarescas que no responden a ningún pensamiento trascendental, representativo de una idea mítica o encarnación de una potestad subhumana. Son audaces y libres, porque tales elementos, en la conciencia del creador, fueron necesarios para obtener la belleza.

Pero avancemos un poco más aún: he aquí los dibujos picarescos de Deveria, de Numas Bassaget, de Gavarni, de Villette, de Steilen, de Guillaume, de Gerbault. Lo mismo que en la célebre estampa de Henri Goltzius intitulada *La coupe de Bacchus et la Volupté tandis que l'Univers est en feu et que périt le genre humain*, e igual que en la no menos célebre estampa de Challe intitulada *La soubrette officieuse ou la femme de chambre complaisante*, fácil es de advertir en la obra erótica de todos ellos el deliberado propósito de abordar temas escabrosos, de recrearse con picardías sexuales, de movernos a la alegría “gauloise” como con esos cuentos de sobremesa en que suelen entretenerse los hombres. La misma idea directriz preside la concepción de las ilustraciones de Binet para *Le pay-*

san et la paysanne pervertis, de Restif de La Bretonne, para *L'Indiscret* de Borel, para *Le curieux* de Baudoin, para las estampas de Tassaert *Lovers and Spouses*. Una mujer desnuda reclinada en los almohadones del lecho de una tienda de campaña, en medio de un bosque, está ya en los brazos de su caballero, que le aprisiona un seno con experta mano: he ahí la composición de Goltzius; otra mujer, tendida boca abajo en su cama, alzada la camisa hasta la cintura, muestra sus globos posteriores mientras su mucama se apresura a servirla con un trisnel y un joven adorador comparece en la puerta: he ahí la composición de Challe. Asuntos son éstos que, expresados así no parecen prestarse a la consecución de una obra bella. No obstante, ved la reproducción de esas estampas en la interesante obra de John Grand-Carteret *Le Décolleté et le Retroussé*. Son obras magníficas de arte en las que no se sabe qué admirar más, si el equilibrio y perfección de la "composición", la espontaneidad y armonía del dibujo o la riqueza y elegancia de los detalles. El mismo sensualismo que fluye de la composición de Goltzius y la materialidad de la escena del trisnel aparecen como idealizados por el talento de los artistas: sonreímos ante su descaro e inconveniencia; pero más nos atraen los lujos de su imaginación, la habilidad técnica con que han vencido todos los obstáculos, y, sobre todo la fastuosidad asiática con que han adornado el asunto para rescatarlo de la vulgaridad. El talento del artista transforma así la osadía en relámpago, la prosaica realidad en sustancia de ideaciones superiores, los lados flacos del desnudo en carne de belleza. Desde ese momento no vemos aisladamente los senos mórbidos, las nalgas

al descubierto, ni la intención pecaminosa: admiramos la belleza total del cuadro y la originalidad de la idea que se nos ofrece. La sensación desinteresada que es característica del fenómeno estético impera en nosotros sobre cualquier otra sensación física. Experimentamos igualmente la alegría que siempre acompaña la percepción de lo ingenioso, de lo sutil, de lo agradable, de la dificultad vencida, en una palabra. Si el predominio de lo artístico no se impusiera en tales realizaciones a todas las pequeñas vulgaridades o torpezas que están a la vista, nunca las aceptaríamos con agrado, — antes por lo contrario, las rechazaríamos con asco, como rechazamos lo feo, lo innoble, lo repugnante, lo puramente obsceno.

Esa inmoralidad que, por virtud del genio creador, se transforma en elemento estético y se funde con la obra misma para hacer valer en realce sus específicas buenas cualidades (a la manera como lo feo pone en evidencia lo hermoso y el elemento cómico al elemento trágico), es la que justificamos y defendemos en la obra de los poetas, pintores, escultores, etc. Como se advierte, al revés de la inmoralidad buscada por la inmoralidad misma, que tan sólo aviva pensamientos inferiores, ésta de que ahora hablamos, por la sola virtud de la fuerza intelectual a que se refiere Richter, cobra una dignidad y significación casi insospechada. Y tan es cierto lo dicho, que no se encuentra otra explicación valedera a la fama que rodea a ciertas obras que han cruzado los siglos despertando la admiración de las sucesivas generaciones. El justamente célebre *Cantar de los Cantares*, joya inapreciable hundida en el arcón enorme que guarda las tradiciones y

la fe del pueblo predilecto de Jehová, ¿no está pleno de ansias sensuales, de gritos de pasión concupiscente, de nominaciones indecorosas? Recordad de memoria los inflamados versículos “¡Cuán hermosos son tus pies en los calzados, oh, hija del príncipe! Los cercos de tus muslos son como ajorcas, obra de mano de maestro. Tu ombligo, tal una taza redonda, que no le falta bebida. *Tu vientre, montón de trigo cercado de lirios. Tus dos pechos, como dos cabritos mellizos de gama...* Tu estatura es semejante a la palma; y tus pechos a los racimos. Yo dije: Yo subiré a la palma, asiré sus ramos; y tus pechos serán ahora como racimos de vid; y el olor de tus narices, como dos manzanas...”, etc., etc. Pero, ¿a qué traer de tan lejos, del fondo del solar hebraico, testimonios que confirmen nuestra tesis? Más cerca, con mayor calor de humanidad, nos los ofrecen los escritores paganos de la latinidad, que ya presentían la presencia de Cristo. Ahí tenemos, al alcance de todos, la novela o cuento milesio de Apuleyo, calcado en la *Luciada* de Luciano, intitulado *Metamorfosis* o el *Asno de Oro*.

He aquí un esquema de la fábula: un joven griego nombrado Lucio, en una de sus tantas andanzas por el mundo, acierta a dar con su cuerpo, en malhora, con la casa de Milón. Allí, la criada Fotis, con la que el atolondrado muchacho anda en líos amorosos, le echa encima un ungüento y un ensalmo, merced a los que se ve metamorfoseado súbitamente; y de ahí para adelante su pobre alma pecadora metida dentro del cuerpo de un asno va rodando por el mundo, pasando de mano de ladrones a la de molineros, de la de pícaros a la de nobles gentes, sin encontrar unos pétalos de ro-

sas para volver, en comiéndolos, a su primitiva forma humana. No puede darse asunto más sencillo y pueril, ni más genialmente tratado tampoco, ya que el autor agota tablillas y tablillas con las aventuras y desdichas que asaltan de continuo al desdichado asno. La composición del relato no evidencia ninguna singularidad: los once libros de que está compuesto, son una conmixti6n de episodios sin arquitectura. Naturalmente, la novela, en aquellos tiempos, estaba en pañales, como quien dice. El episodio de Psiquis, intercalado en la obra, muy donosamente escrito por de contado, abarca poco menos que su cuarta parte. Lo demás, es puro retoricismo. En suma, una obra que no puede parangonarse a las superiores de su especie, que recién empezaron a constituir un verdadero género literario a partir del siglo XVIII. Y además de todo eso, estotro: aquí y allá, entre episodios risueños —como el de Psiquis, ya indicado, en el que vemos una Venus celosa como una cocinera y un Júpiter familiar como un rechoncho burgués,— y episodios trágicos —como el de la madrastra que se enamora de su hijastro y le hace perecer de celos,— surge de pronto uno de esos cuadros obscenos que indignarían al rojo blanco a estos moralistas que nos han salido ahora. Véase, desde luego, los juegos a que se entregan Lucio y Fotis antes que la pomada milagrosa de Pánfila le cambie al mozo su figura humana; véase el enredo de Bárbaro y Fílesiótero; aquel otro del molinero, en el cual nos enteramos de que para vengarse el pobre hombre del feo papel que le hace desempeñar el muchacho que es amante de su consorte, le conduce a su habitación y hace allí con él lo que él hacía con ella; y véase, en fin,

para no citar más, el capricho de aquella dama “muy respetada y muy rica” que pagó generosamente al criado de Tiaso a fin de que éste le permitiera convertirse en la Pasáfae del asno. ¿Qué escritor moderno o antiguo ha ido más allá que Apuleyo en la descripción de tales extravagancias eróticas? ¿Dónde hallaremos pintado tan a lo vivo y con igual suma de detalles escalofriantes un espectáculo como ese de la enardecida dama, atrayéndose el favor del asno con sus monerías y seducciones hasta ver colmados sus deseos por la caricia brutal de la bestia?

Y bien; a pesar de todo eso, *El Asno de Oro* de Apuleyo es una de las grandes obras clásicas que cuentan en el tesoro literario de la humanidad. ¿Por qué? Sencillamente, porque lo inmoral del cuento milesio ha sido utilizado por el talento de un admirable retórico, que era a la vez un místico y un filósofo, todo en una pieza. Ese arte fino, sutil, alambicado a veces, las más verdaderamente profundo — que convertía al escritor en un impecable retórico y le constreñía a ser humano y soñador cuando la ocasión llegaba, — ha hecho de lo obsceno un “motivo”, — un tema que podría enunciarse así: forma retórica de expresar lo inexpressable; arte de hacer admitir lo inadmisible; procedimiento para lograr que lo bajo, prosaico y brutal parezca bello y sugestivo. Un esputo, un regüeldo, una imprecación grosera, un ademán impúdico, un acto vergonzoso, nos lastiman de inmediato así que se manifiestan. No obstante, el genio de un verdadero artista puede trocarlos en sujetos calológicos. Recordad aquella palabra que Víctor Hugo pone en boca de Cambronne en *Los Miserables* al narrar el episodio final

de la batalla de Waterloo. Es la palabra más sucia, y malsonante del idioma; pero, puesta allí, en aquel momento, como una rebeldía instintiva del heroico soldado al que se intima la rendición, resulta épica. El talento enorme del narrador convierte el vocablo in-noble en un relámpago de gloria. Pues igual cosa acontece en estos asuntos relacionados con el sexo: cuanto de impuro o de torpe puede existir en ellos desaparece como lavado por el agua lustral del ingenio del artífice. No de otro modo se idealiza la ciénaga infecta cuando sobre ella palpita el escintilar de un astro.

Puede, igualmente, traerse por vía de ejemplo a la cuestión que venimos dilucidando, el *Satiricón* de Petronio. De un extremo a otro del relato, lucen escenas eróticas poco edificantes, de acuerdo con nuestra moral, entre Ascilto, Gitón, Eucolpio, Licas, Hermeros y Trimalción. Por todo el libro cruza un tibio aliento afrodisíaco que parece desprenderse del cuerpo de la impúdica Trifera y del liberto Hermeros. Las incidencias escabrosas poco tienen que envidiar a las presentadas por Apuleyo: dígalos la cena de Cuartila, en la cual se desflora a Panniquis; díganlo los amores homosexuales de Gitón y Ascilto; dígalos la narración de Eumolpo sobre el niño de Pérgamo, al que sedujo en la misma casa de sus padres donde encontrara hospedaje. Pero, toda esa montaña de aberraciones, donosamente pintadas por un artífice que maneja su idioma con primores de dicción y centelleos de ironía, nos documenta mejor que un cronicón histórico sobre las costumbres disolutas del imperio romano en tiempos de Nerón. El realismo de Petronio, crudo, sincero, evocador, supera al verismo cuidadosamente retórico

de Apuleyo. Si en el *Asno de Oro* nos fue dado observar la vida de los ladrones, escuchar los gritos de la calle, asistir a la venta de pescado, ver al molinero, al jardinero, al rentista en sus menesteres, aquí, en el *Satiricón*, con más vigor y colorido, con mayor fuerza evocadora, se nos da la pintura fidelísima de turgorios infectos, de posadas astrosas, de callejas malolientes, entre las cuales hierve la ralea de aquella lejana humanidad — buhoneros y truhanes, mendigos y vagabundos, cortesanas y efebos, ricachos ensoberbecidos y grotescos, poetas famélicos, jóvenes disolutos y bullangueros, opacas gentes del pueblo ejerciendo los oficios más sospechosos. Y es tanto el cuidado o la habilidad del artífice, que sabe diferenciar siempre su propio lenguaje del que pone en boca de sus gentes vulgares: hablan éstos según su condición, con las incorrecciones y modismos propios de los individuos del pueblo, en un latín semibárbaro; pero cuando recoge el relato por su cuenta, el autor se expresa con esa elegancia de dicción que ha hecho la fama de su prosa. En suma, es tan consumado y hermoso el arte con que está realizada la obra del refinadísimo ironista latino, que pese a todos los lunares e inmundicias que puedan señalársele, la crítica más adusta continúa admitiéndola como una de las más bellas de la antigüedad. Entonces, si todo esto es así, ¿cómo puede argüirse que lo inmoral anula la belleza artística?

IV

Los enemigos de la novela “naturalista” han encontrado para combatirla una fórmula que consideran

el último extremo de la sabiduría y reputan, muy convenientemente, como incontrovertible. La fórmula reza así: “ese género de obras no puede colocarse en manos de señoritas”.

Doña Emilia Pardo Bazán, una de las figuras prominentes de la literatura española en la actualidad — y acaso la única mujer concienzudamente escritora después de Fernán Caballero,— recogió el argumento, y en aquel su libro de batalla intitulado *La cuestión palpitante*, tan lleno de buen sentido como bien documentado, lo rebatió victoriosamente con muy pocas y cuerdas palabras: “Lo primero que habría que empezar por dilucidar —dice— es si conviene más a las señoritas vivir en paradisiaca inocencia, o conocer la vida y sus escollos y sirtes para evitarlos; problema que, como casi todos, se resuelve en cada caso con arreglo a las circunstancias, porque existen tantos caracteres diversos como señoritas, y lo que a ésta le convenga será funestísimo quizá para aquélla, y vaya usted a establecer reglas absolutas. Es análoga esta cuestión a la del alimento; cada edad y cada estómago lo necesita diferente; proscribir un libro porque no todas las señoritas deben apacentar en él su inteligencia, es como si tirásemos por la ventana un trozo de carne bajo pretexto de que no la comen los niños de teta. ¿Cuán hartos estamos de leer elogios de ciertos libros, alabados tan sólo porque nada contienen que a una señorita ruborice! Y, sin embargo, literariamente hablando, no es mérito ni demérito de una obra el no ruborizar a las señoritas”.

No puede decirse mejor. Desde luego, es arduo problema pedagógico resolver qué género de obras

son las que más convienen a la juventud en general; y, extendiendo un poquillo más la cuestión, averiguar cuál es el deber de los padres y maestros en materia de enseñanza. Frente a la tesis que afirma rotundamente que no debe ilustrarse a los jóvenes en ciertas particularidades sexuales, — llegándose al punto de proscribir el estudio de la anatomía, — para no despertar su imaginación y moverlos por el camino de la obscenidad, levántase la tesis contraria, que afirma que más conviene educar al niño en los secretos de la naturaleza para prevenirle contra riesgos y enfermedades, y educarle científicamente en vez de abandonarle sin ayuda a los consejos de la curiosidad y del instinto. Juzgan los partidarios del primer sistema que en las manos de los adolescentes no pueden ponerse sino libros de la "Biblioteca Rosa" o de la "Biblioteca para Señoritas", como si fuera por intermedio de los libros únicamente como se aprendieran las primeras picardías. Sin embargo, si nos tomásemos el trabajo de reflexionar un poco, muy pronto advertiríamos que esas primeras lecciones sexuales las dan la propia naturaleza, la curiosidad siempre despierta en los años mozos, sobre todo cuando se cela alguna cosa, las conversaciones con los compañeros de colegio y los consejos de otras amiguitas más adelantadas en años y experiencia. Lo que tan ocultamente se quiere mantener, es en realidad el secreto del polichinela, pues en llegando a la pubertad no hay muchacho ni niña que no sepa o averigüe, sin necesidad de libros, cuanto desee sobre esta materia. Y entonces, si todo eso es así, ¿qué ventajas trae el esconderles la verdad y en engañarles con libros perfectamente idiotas? Considerad que esos li-

bros que pasan por muy morales, sólo enseñan a la juventud a hacerse una falsa concepción del mundo y de la vida. Sobre la amistad, sobre el desinterés, sobre el honor, sobre la virtud, sobre la justicia, sobre la verdad, sobre el cariño y el amor, sobre los mil casos y circunstancias que crean las relaciones sociales, aprende el niño y el adolescente una serie de postulados muy bonitos, muy morales, hasta conmovedores si se quiere, que más tarde, en la brutal realidad de la existencia, verá desmentidos a cada paso. Y entonces, a cada paso también, será un tropiezo, un engaño o un dolor: se verá burlado en sus negocios por hombres más despiertos y menos escrupulosos; por amigas más atrevidas y menos sinceras; por sucesos que no ha sabido prever y por contingencias que ignoraba en absoluto. En estos tiempos que alcanzamos, más utilitarios que idealistas, más de acción que de renunciamento, vale más estar armado y prevenido en contra de las acechanzas de los hombres y de la vida, que lanzarse desprevenido a la ruda lucha de la existencia. Los varones serán más fuertes y felices conociendo de antemano a sus enemigos naturales, y las mujeres más prevenidas contra las pasiones que las aguardan en la primer revuelta del camino. Y desde el punto de vista de la higiene, de la salud física y fisiológica, tendrá mucho que ganar con una educación libre, conscientemente dirigida, toda esa juventud en la cual asienta el futuro de la raza.

¿Que ciertos libros, dramas, cuadros y esculturas no son propios para los jóvenes? Bueno; — pero no quiere decir que se prohíba a los artistas que los compongan o escriban. El artista creador trabaja para

la humanidad: ésta es la que debe hacer la distribución de su caudal. Las grandes obras artísticas no *se realizan* para los niños de teta, ni para los imbéciles, ni para los hipócritas, sino para los hombres, para las inteligencias dignas de avalorarlas y comprenderlas. Es sencillamente absurdo condenar toda la humanidad a no poder ver una estatua porque un niño no debe contemplarla; a no leer un libro valeroso porque su lectura puede traer un sonrojo a las mejillas de una señorita; a no aprovechar de una idea revolucionaria, de un descubrimiento científico, de una conquista del derecho, porque un jovencito no puede entender eso. Que se dé a la juventud lo que más le convenga y a los hombres maduros lo que reclaman; pero que no se sacrifique o anule el progreso de la estirpe porque no sepamos aplicar los tesoros y descubrimientos que nos brindan las artes y las ciencias. Si es absurdo tirar por la ventana el trozo de carne de que nos habla la ilustre autora de *Un viaje de novios*, a pretexto de que no pueden comerla los tiernos infantes, resulta igualmente absurdo pretender alimentar con biberón a los hombres porque ese es el sistema de alimentación que más conviene a los niños. No hay vuelta que darle.

Por otro lado, los enemigos del naturalismo literario, erigidos en implacables censores, han olvidado decirnos cómo entienden la enseñanza de la moral. Quieren hacer prevalecer — ya lo hemos visto — un género literario, que podía denominarse: “género púdico”; mas como son incapaces de una ciencia cultural del alma, — de unas *Geórgicas del alma*, — se limitan a combatir las ideas del maestro de Medan, el cual

entiende, un poco a la manera de Bacon, que antes de ocurrir al remedio es necesario conocer al paciente y a la enfermedad. Y, sin embargo, el método a seguirse para corregir vicios o males sociales, así como para enmendar caracteres y destruir malas pasiones, es de capital importancia en este pleito de la inmoralidad del arte.

Para los inventores del “género púdico” — moralistas sin texto, filósofos sin filosofías, meros declamadores de aparato, — no importa que un “gentleman” de Londres pague con cinco libras esterlinas el lirio de una chiquilla pobre de nueve o diez años de edad: esas son cosas de la miseria de las gentes humildes y de la degradación de ciertos individuos de la “élite” social: si el mundo está hecho así y existen en él males inevitables que se perpetúan al través de los tiempos, ¿qué le vamos a hacer? Lo malo, lo inmoral, lo pernicioso es hablar de tales cosas o escribir sobre semejante materia, como lo ha hecho Ives Guyot en *La traite de vierges*, revelando a todo el mundo lacras y miserias que tendríamos que mantener ocultas. Para estos mismos defensores del “pudor público”, no importa que una señorona de París abra sus salones a sus distinguidas relaciones a fin de presentarles al futuro esposo de su señorita hija, que ha sido su amante; lo malo es coger ese mismo episodio y escribir alrededor de él un drama — como lo ha hecho Maurice Donnay con *L'Autre Danger*, — revelando así a la sociedad la corrupción que la mancipla. No importa que un noble arruinado venda su título y su honor a la hija de un chocolatero millonario para devorarle la dote; ni que un general o príncipe ru-

so, en una noche de orgía, le rompa la cabeza a una desdichada vendedora de caricias con una botella de champagne; ni que tantas y tantas Madamas Cardinal negocien con la juventud de sus hijas explotando el vicio de jóvenes gomosos y de vejetes lúbricos; ni que una familia de estafadores de alto coturno se vea agasajada por la sociedad más distinguida; ni que las recién casadas, apenas vueltas de la iglesia y desceñida su corona de azahares no tengan más premioso cuidado que el de no quedar encinta para poder continuar su tren de diversiones y no perjudicar su perfil; no importa que tratantes de blancas disfrazados de empresarios teatrales saquen a la luz de las candilejas su viviente mercadería para inflamar la bestia vestida de frac hundida en la penumbra de la sala: todo eso es la vida, que no vamos a corregir con novelas ni con dramas.

El pensamiento directriz de la escuela naturalista, como es sabido, no es otro que este: la verdadera misión de la moral moderna consiste en descubrir los males sociales, ponerlos en evidencia y procurar corregirlos suscitando su horror y su vergüenza. Si Emilio Zola, los hermanos Goncourt, Alfonso Daudet nos presentan ebrios, prostitutas, criadas ladronas, "ratés" vividores, políticos sin pudor, banqueros sin conciencia, de manera alguna nos los presentan hermosados: antes bien, dilacerando sus carnes con el escalpelo del cirujano, procuran mostrarnos la tara in noble que los corroe. Edmundo D'Amicis en su interesante libro *Ideas sobre el rostro y el lenguaje*, dice esto que conviene reproducir: "Emilio Zola es uno de los novelistas más morales de Francia y parece men-

tira que haya quien lo ponga en duda. *Hace sentir la hediondez del vicio, no su perfume.* Sus desnudeces son desnudeces de mesa anatómica, que no inspiran el más leve pensamiento sensual. No hay ningún libro suyo, aun el más libre, que no deje en el alma íntegros, firmes e inmutables la aversión y el desprecio de las bajas pasiones, allí descritas. No está, como Dumas hijo, ligado por una invencible simpatía a sus monstruos femeninos, a los que llama "infames" en alta voz y "queridos" por lo bajo."

A este propósito, debe agregarse que no es permitido confundir el "erotismo" de las obras clásicas o el "sensualismo" de las románticas con la libertad de análisis, por hondo o atrevido que sea, de los escritores naturalistas. Los clásicos pintaban los vicios de su tiempo con soberano impudor, porque así eran los usos y costumbres de la época: los cuerpos se mostraban desnudos y las ideas también; los románticos idealizaban todo, el mundo y la vida, porque esa era la esencia de su arte, y haciendo arte entendían que no tenían por qué cuidarse de la moral. Los naturalistas, no; los naturalistas buscan ex profeso una enseñanza; quieren la abominación de las lacras sociales; aspiran a corregir al hombre avergonzándole de sus torpezas o defectos. ¿Qué deducimos de una lectura de Catulo o de Marcial, de Apuleyo o Petronio? Que las costumbres antiguas eran depravadas, nada más. ¿Qué nos enseñan Jorge Sand o Teófilo Gautier? Que los amantes son siempre simpáticos. Si hurgamos un poco más en la entraña de las obras más celebradas de la literatura, podemos llegar a comprobaciones verdaderamente desconcertantes. Así, por ejem-

plo, de la lectura de las obras de Molière sacamos la impresión de que Georges Dandin y Sganarelle son dos cornudos ridículos. Todas las burlas del escritor son para estos desdichados maridos; en vez, los amantes, los adúlteros, por virtud de esa vieja alegría "gauloise", aparecen idealizados, nimbados con la aureola de los finos burladores. El adulterio, en Molière, es una aventura divertida en la cual los culpables desempeñan el rol simpático y los maridos engañados el rol grotesco. Ved, ahora, cómo Flaubert trata el adulterio en *Madame Bovary*. El esposo, ese pobre médico de provincia, es un hombre bueno, un tanto irresoluto; confiado, un poco tonto; un hombre llano, en fin, que despierta todas nuestras simpatías. En cambio, los diversos amantes que tiene su mujer son unos cuantos mequetrefes atrevidos, inútiles, avaros y hasta perversos: en ningún momento sentimos inclinación hacia ellos. Aquel Rodolfo, que niega dinero a su amante, importándole un rábano que ésta se desespere y sufra, que indiferente la deja rodar a la perdición, es un ser abyecto que nos subleva. En cuanto a la protagonista, esa infeliz burguesa de provincia metida a señorona viciosa, si por algo nos conmueve es por su triste muerte, — por el trágico castigo que viene a truncar su vida de engaños y locuras. — He aquí ahora otro ejemplo. Alejandro Dumas nos presenta a la pecadora Margarita Gautier con todos los atributos de una criatura hermosa, simpática, cautivante. En su esencia, como puede advertirlo cualquiera, es voluble, disoluta, engañadora y hasta perversa; pero el vicio está tan idealizado, el arrepentimiento de la mujer es tan conmovedoramente romántico, que hasta el mis-

mo padre de Armando perdona a la que corrompió a su hijo. Pues bien, comparad *La dama de las camelias* con *Germinia Lacerteux* de los Goncourt. Esa pobre criatura, que ha sido siempre una mujer buena, tropieza un día con un granuja que la enamora y le hace perder la cabeza. Lentamente, por un proceso de pequeñas claudicaciones morales, va encenagándose en el vicio hasta convertirse en una piltrafa humana. Roba a su ama pequeñas sumas de dinero para conservar el amor del perdulario que la explota. Se encanalla y degrada por aquel único amor de su vida. Y sufre con los desvíos del amante y se desespera al perderlo. Mas todo su dolor y su miseria, y todo lo que hay de injusto en su suerte, no logran hacer hermosa su figura. La compadecemos, nada más. — Y vaya un último ejemplo: ved el protagonista de la novela de Alfredo De Musset, *La confesión de un hijo del siglo*, ese Octavio, empedernido calavera, escéptico y egoísta, descreído y descorazonado, que cruza la vida lanzando carcajadas sobre el dolor de las mujeres que burla y llega al final de sus hazañas dando gracias a Dios porque "de los tres seres que por su culpa habían sufrido, sólo quedaba uno desgraciado", y comparadlo con Claudio Larcher — esa estupenda figura de la novela de Paul Bourget, *Mensonges* — atenaceado por su amor carnal, mordido por los celos, desesperado con las traiciones de su Colette, purgando horriblemente la divina locura de haber entregado su juventud y su pensamiento a una actriz versátil e inconsciente. Todos estos ejemplos, y otros innumerables que podrían traerse a colación, evidencian que mientras en unas obras se hace amable el vicio, idealizándolo, pintándole con

los más bellos colores, revistiéndole de rosas y claridades románticas, en las otras se le muestra como una llaga abominable que va consumiendo una vida y apagando una inteligencia.

No ha faltado, por supuesto, el crítico reaccionario que nos diga con voz campanuda desde las páginas de una revista de gran circulación, ya que no de gran autoridad, que los escritores naturalistas son más inmorales que los románticos porque describen más a lo vivo, con mayor prolijidad de detalles, los vicios sociales; mas, en este punto, cuadra advertir que no debe confundirse lo que es "inmoral", por su esencia, con lo que es simplemente "grosero", por su forma. Ciertas expresiones, ciertas páginas de un escritor pueden ser groseras, no obstante lo cual el libro que las contiene continúa siendo eminentemente moral. Así es respecto de varias novelas de Zola, cuyas frases crudas nunca defenderíamos, cogidas aisladamente. El grande y valeroso novelista —el más grande novelista contemporáneo después de Balzac, digan lo que quieran los admiradores de Tolstoï, el gran señor convertido en mujick por obra y gracia del neo-misticismo— olvidó alguna vez la decencia por constreñirse a la verdad y desdeñó la perifrasis, esa hoja de parra de la retórica, para llamar las cosas por su nombre. Esa crudeza, acaso buscada en el ardor de la lucha para singularizar más la nueva escuela literaria, es lo único que puede reprocharse al naturalismo. Pero, ¿es que por tales crudezas de expresión y por la minuciosidad de algunas descripciones, nos es dado calificar a *Nana* y a *La Terre*, por ejemplo, de libros inmorales? ¡Ah, no! Serán libros que contienen frases groseras, cua-

dros obscenos, detalles sucios; pero, con todas esas máculas, y otras más que se les agregaren, seguirán siendo fundamentalmente morales y bellos, — y siempre, en todo caso, más grandes y más artísticos que los de Belot, Barbey D'Aurevilly, Paul de Kock, Ernesto Feydeau, Catulle Mendès, etc., etc.

Todos conocen *Nana*. Es la historia de una muchacha que tiene en las venas sangre de borracho y sangre de prostituta. Al llegar a la pubertad, no encuentra una mano que la dirija ni un buen corazón que la defienda. No es de extrañar que un buen día huya del hogar y empiece a rodar de los brazos de un amante a los de otro hasta caer, al cabo, en un sucio camarín del teatro de Bordenave. Aquí comienza el libro. Es noche de espectáculo. Alzada la cortina, surge ante las candilejas Venus —una Venus de arrabal, sensual y provocativa, estúpida con su instintivo movimiento de caderas,— la cual mantiene a los espectadores, durante toda la representación, con la respiración contenida y las pupilas dilatadas. Desnuda, luciendo sus formas con inconsciente impudor, reemplazando su falta de voz con su sonrisa canallesca que latiguea la medula de los viejos "marcheurs" y los mozalbetes bulangueros, arrebatada toda la sala en un espasmo afrodisíaco y envenena al público con el hálito de sus carnes viciosas. Al día siguiente es dueña de París, —del París de media noche— y toda una recua de hombres congestionados, cargados de ramos y deseos, desfilan por su casa, invaden el salón, hacen cola en la escalera, se acomodan en la cocina, ansiosamente, dilatadas las narices, husmeando el vicio, mendigando una sonrisa de la sirena que los ha enloquecido. Es este el

preludio del poema sensual y del desenfreno de las pasiones que vendrá después, cuando el apetito animal flagele las carnes de grandes y chicos, de los canallas y los prohombres, de los ricos y los histriones, de los nobles y plebeyos. La mosca de oro —como la llamará en ajustado simil aquel periodista cínico que se llama Faucherie— de alas de pedrería, que se ha revolcado en el estiércol del arroyo, va a entrarse por la ventana de los aristocráticos salones para contaminar con su contacto las gentes, lo mismo al adolescente Jorge que al viejo Conde Muffat. Ya está arriba, y mientras por su lecho desfilan cómicos y banqueros, ministros y perdularios, periodistas y aventureros, entre sus muslos de nieve van quedando, como por emblemático fallo del destino, la dignidad, la fortaleza y la fortuna del Segundo Imperio. Llega, sin embargo, un día en que el cuerpo seductor, fatigado de vicio, ahito de placeres, profanado y envilecido, se siente vencido y se desmorona sobre un frío lecho de hospital. Entonces, la carne de amor se descompone, rosas violáceas salpican las formas divinas, el pus brota en pústulas malolientes. La viruela negra corta así aquella existencia de mujer pública.

Eso es *Nana*, nada más. Todo el que haya leído la novela no deja de experimentar una impresión dolorosa al dar vuelta su última página. —“A Berlín, a Berlín, a Berlín!”— aúllan las turbas allá en la calle, mientras la hija de la planchadora, símbolo de la corrupción de aquella sociedad, se descompone entre cirios funerarios en un cuartucho del hotel mercenario. —“¡A Berlín, a Berlín, a Berlín!”— vocifera la muchedumbre, porque la guerra con Alemania ha sido

declarada; y así van trotando las gentes por avenidas y plazas, en un frenesí de muerte, como si después de tanto amor fuera menester hundirse en las sombras y horrores de una guerra, y castigarse con la afrenta de una derrota. —“¡A Berlín, a Berlín, a Berlín!”— continúan gritando aquellos hombres dementes que han dejado toda su virilidad entre los brazos de la prostituta, y que, mal guiados por sus generales Bazaine, Mac-Mahon y Wimpffen, no sabrán reponerse de los desastres de Froeschwiller, de Metz y de Bazeilles, y concluirán por capitular en el poblacho de Sedán, acorralados por los prusianos.

¡Ah! No digáis que no encierra una profunda moralidad este libro doloroso, que pone en evidencia las causas del derrumbe de una sociedad. Esa mujer, en tanto que documento humano, es un horripilante ejemplo para las desdichadas que tuviesen la veleidad de hacerse prostitutas. Si es cierto que es libre y campa por sus respetos en la vida desde que abandona la casa de sus padres, no es menos cierto que esa libertad muy pronto se trueca en la amarga esclavitud que le impone el vicio: sus amantes disponen de su cuerpo y de su existencia; un miserable rufián la castiga; amigas, criadas, celestinas, la roban y la burlan; todo el mundo, por lo demás, la estigmatiza con su desprecio. Es cierto que tiene coche y palacio, vestidos y joyas, pero muere en la pobreza. Es cierto que todos los hombres están a sus pies en un día de carreras de Longchamps, cuando una yegua que lleva su mismo nombre se adjudica el gran premio; pero en la hora negra de la eterna partida no encuentra una mano amorosa que le cierre los ojos. Es cierto que muchos labios han be-

sado los suyos en noches de jolgorio y de orgía; pero sus labios no saben de los besos de aquella hija que la muerte le arrebató tempranamente. Es descada como carne de deleite; mas es despreciada como mujer. El horror y el vacío de su vida incoherente y funambulés surge más patente a la luz de sus pasajeras riquezas. La vergüenza que le mancha el rostro no puede ser disimulada siquiera por el colorete. Y su postrer instante es todo un símbolo: aquella podredumbre que le brota de todo el cuerpo, que desfigura su rostro, que llena de fetidez la sórdida habitación donde se la vela, es la podredumbre de su vida, la imagen de su alma, la representación de su vicio. ¡Pobre flor de placer, que se va en hilillos de humor, en plena juventud, sin haber alcanzado una alegría verdadera, sin haber sentido el calor de un sincero afecto!

Y es, en tanto que documento social, la viva encarnación de un mundo que rueda al abismo impulsado por su propio desenfreno. En *La Débacle* advertirán los observadores más distraídos cómo se comportan en la guerra aquellos hombres frenéticos que rugían: “¡A Berlín, a Berlín, a Berlín!” Aquel aparatoso imperio, sin generales, sin soldados, sin cañones, sin dinero, sin prestigio, sin autoridad, porque sólo supo vivir para el goce y la fiesta y la locura, porque no ha sembrado ideas ni sentimientos, porque no ha creado una patria, — irá a la derrota, a la humillación, a la muerte, tal que aquella desgraciada prostituta que se pudre allá arriba. Leed *La Débacle* después de haber leído *Nana* y comprenderéis entonces la altísima y patriótica lección que surge de estos libros.

Y con igual o parecido sentido leed *La Terre*. Es

este el poema épico del dolor humano. Pocas veces, en la vida secular del arte, el lenguaje ha encontrado acentos más acusadores y terribles. La miseria y la ignorancia, esos dos fantasmas abominables que persiguen al hombre sobre la tierra, robándole sus ilusiones, encadenando su pensamiento, vistiéndole de harapos, flagelando sus carnes, envileciendo su libertad, arden como blandones funerarios sobre todas las páginas del relato. Un gemido tristísimo pasa al través de los episodios, como un eco de aquel planto milenario de Job, injuriado por todos sobre su estercolero. Si *L'Assommoir* puede ser visto como la expresión del “dolor ciudadano”, *La Terre* es la genuina expresión del “dolor rural”. Y por eso es más triste y desconsolador su sentido. ¿Cómo? Allá en plena naturaleza, en la geórgica paz de los campos, bajo un cielo azul y límpido, entre los árboles y las hierbas olorosas, en medio de los rubios trigales; donde todo debiera ser alegría y pureza, perfumes y canciones, bondad y reposo; donde no existe el hacinamiento de las grandes capitales, ni sus enconadas luchas, ni sus dilacerantes cuidados, ni sus envidias torpes, ni sus engaños y falsías; allí, en la amplitud que consiente la salud del alma y del cuerpo, ¿también la mezquina avaricia, la encapuchada mentira, el odio, la lujuria, el asesinato, el robo se ocultan en el fondo de las almas, y enconan a los hijos en contra de sus padres, alzan airado al hermano contra el hermano, encienden la sangre para enlodarla en el incesto; rebajan las manos santas del labriego a los manejos sospechosos del ladrón, manchan los labios con la blasfemia y el perjurio? ¿No nos queda, pues, el consuelo de ese refugio idílico y espiritual a los des-

encantados de las ciudades del hombre? ¿Las mismas taras y vergüenzas, los mismos crímenes e infamias que se ciernen sobre la cabeza de los habitantes de los centros ciudadanos, se abaten sobre esos otros de los campos?

“El que vaya a buscar a *La Tierra* argumento para deliquios bochornosos —dice Clarín en las hermosas páginas que ha consagrado a esta novela en su libro *Ensayos y Revistas*— no digo que no pueda encontrarlos; pero el lector sereno, atento y de buenas costumbres, y con un poco de corazón y con alguna idea en el cerebro, que ingenuamente se deje llevar por el autor a la impresión final y suprema a que naturalmente conduce el libro, ése estará, al terminarlo, a cien leguas de todo pensamiento lúbrico...”. Así es, en efecto. Tiene el libro pasajes escabrosísimos y apuntes eróticas de un colorido brutal: — ved, tan sólo, el episodio del toro César y la vaca Coliche, y la escena de Buteau con su cuñada Francisca; — pero, aún en esos pasajes obscenos, un sentimiento muy íntimo, una especie de adivinación subconsciente nos están advirtiendo que tales cuadros no han sido pintados para satisfacción de lectores pervertidos o por el enfermizo placer de describir cosas inmorales y puercas, sino como detalles sugestivos, absolutamente necesarios, para darnos la idea de la “materialidad” de la tierra. Porque la tierra, la tierra real, la tierra sobre la que vivimos, la que nos da de comer y nos come luego —como dice muy gráficamente el autor de *Mezclilla*— no es esa tierra fantástica e irreal de los poetas bucólicos, asilo de paz en Fray Luis de León, toda llena de concientos de pifano en *Las Geórgicas*, sino la

cruel, prosaica y ruda de nuestros sudores, la dura tierra que cavamos empeñosamente, dolorosamente, para arrancarle el beneficio de una espiga, que nos lastima los pies con sus guijarros; la tierra muda, enemiga, reconcentrada en sí, que debemos conquistar cada día, que nos devora al fin cuando ya no tenemos fuerzas para lidiar con ella. Y eso es la novela de Zola: el poema del dolor del hombre, — del hombre sin luces, pobre, miserable, luchando por el pan de cada día, fecundando la tierra como a una mujer porque ese es su destino, disputándose con sus hermanos por la posesión de la miserable que no le ama, que no sabe condolerse de su sufrir, que espía su último tropezón para tragarlo en el surco de sus negros terrones.

Allá, en la inmensidad que cierra el arco del horizonte, fulguran sus luces de esmeralda las jugosas hierbas, arden al sol los oros de las sementeras, se elevan los árboles como votos de esperanza, salpican las laderas con manchones blancos las casitas de los hombres, — y todo eso es la riqueza y el bienestar de que no puede gozar el trabajador más que un instante en el inconmensurable transcurso del tiempo, porque apenas se sienta a reposar en el umbral de su puerta después de su jornada, es la hora de la muerte. Y por esos bienes, que no podrá el hombre llevarse consigo, que no son nada, sino mentida ilusión y riqueza mentida, se sufre, se lucha, se odia y se mata. ¿Puede concebirse más grande miseria que este dolor del hombre?

El lector que no sabe leer así *Nana* o *La Terre*, porque busca en ellos satisfacción a sus curiosidades libidinosas, es, sencillamente, un infeliz. Ese, no necesita breviarios del amor para ser un indecente. Lo

mismo se recreará leyendo las *Memorias* de aquel otro indecente que fue el pobre caballero de Casanova, o espiondo por el ojo de la cerradura a una mujer que se hace la "toilette"; y a ése no se le corregirá cerrándole las bibliotecas, sino cambiándole el cerebro. Y la niña que después de leer a Flaubert y a López Bago, prefiere a éste último, no se la corrige prohibiéndole la asistencia al teatro, sino dándole un buen marido, y al marido, un buen garrote.

Una vez más: la inmoralidad no está tanto en los libros y obras de arte como en los ojos de los que los miran. Cuando el temperamento es ardiente y la imaginación morbosa, hasta en los Santos Padres se encontrará materia para satisfacción del instinto. Por lo demás, es muy discutible que tales sujetos vayan a buscar las novelas de Zola, los cuentos de Guy de Maupassant, los dramas de Brioux, la música de Strauss, los dibujos de Gavarni, para solazarse con los detalles lúbricos que puedan encerrar: para esos cerebros atencados por la lujuria, enfermos de satiriasis, están las obras encendidas de cantáridas, los proverbios o burlas de Antonio Cornazzano, los cuentos de Masuccio, las novelitas galantes de Doménico Batacchi, del Abate Casti, del patricio veneciano Giorgio Baffo, los libros libertinos del Marqués de Sade, del caballero Nerciat, de Voisenon, de Churier, etc. — El *Zoppino*, el *Juguete de las Señoritas*, *La secta de las Anandynas*, *Las anécdotas para escribir la historia secreta de los Ebugors*, *Los amores de la reina Margot*, *Las aventuras de Mlle. Frétilon*, *Julia filósofa*, tendrán siempre más interés para estas personas que las mismas obras de Restif de La Bretonne (*L'Anti-Justine*, *Le*

Pornographe, *Don B. aux Etats généraux*), de Choderlos de Laclos (*Les liaisons dangereuses*) o las célebres *Memorias* del ya citado señor de Casanova. ¿Dónde podrán encontrar mayor alegría que en esas "cosas" de Batacchi que se llaman *La gageure*, *Le faux Séraphin*, *Fra Pasquale* y *Donna Clara*? ¿Dónde más refocilamiento porcino que en *Le Miracle* y en *La bulle d'Alexandre VI*, del Abate Casti? ¿Dónde más enseñanzas depravadas que en *La repue franche*, *Le double échange*, *La vengeance du mari* y *Le faux nègre* de Masuccio? Los que gustan de semejantes porquerías no entenderán jamás, aunque mil años vivan, las telas *A l'Atelier* de Zorn, la *Bachante endormie* de Parrot, *Rêverie* de Foubert, *La mort de Babylone* de Rochegrosse, *Figure nue* de Doucet, *Rêve d'été* de Franc Lamy, etc. Estas cosas, son demasiado exquisitas para los que tienen que comerse un bife a la plancha bien sangrante. Hablar de la belleza de líneas de un cuerpo femenino a los que todo lo femenino lo reducen a un triángulo, es gollería. Horacio escribió como nadie ha escrito en versos latinos: aquellos idiotas no se emocionan más que con su *Ad anum subanten*. En nuestro siglo, Emilio Zola ha escrito veinte libros de trescientas páginas cada uno para historiar la decadencia de una familia en tiempos del Segundo Imperio, sintetizando en ella el proceso de degeneración hereditaria de toda una época histórica: los idiotas no han visto en ese colosal monumento literario, que representa la vida intelectual de un hombre superior, más que una cosa: la cópula del toro César con la vaca Colliche. ¡Hay que embromarse, amigos míos! ¡Eche usted margaritas a los cerdos! ¡Póngase a tocar el vio-

lin para las estrellas! ¿Qué quiere usted hacer con unas gentes que no comprenden por qué es moral *Nana* e inmoral la *Calandra* de Bibbiena? ¿Cómo dilucidar ante ellas que la licencia de *Le Phalène* de Henry Bataille no es la misma que la licencia de *Coralie et Cie.* de Valabrègue y Hennequin? Llegados a este punto, no hay otra cosa que hacer sino ponerse el sombrero y decirles a los épicos defensores de la moral capitaneados por el cretino más heroico que han contemplado los siglos, —el inefable señor Heinze, autor de la ley de la hoja de parra,— que las obras artísticas desnudas, como las estatuas, no tienen sexo.

V

Ahora, sólo nos falta rebatir el último argumento de los "enterradores del naturalismo" (así se ha llamado uno de ellos, en su egolatría de microbio). Arguyen esos mozos que presumen de críticos y no son más que unos pobres loros criollos empleados en reproducir las palabras de los críticos de ultramar, toda vez que a ellos, frente a lo que juzgan una inmoralidad, no se les ocurre otra cosa que escandalizarse, y eso todavía, haciendo un extraordinario esfuerzo mental; arguyen —digo— estos extraviados que tienen la bragueta en el cerebro, que nunca como hoy la novela ha sido más disoluta, y la pintura escandalosa, y las figuras escultóricas, más indecentes; que nunca, en todas las edades, se ha escrito con mayor descoco (si se dijera con menor gramática, tal vez fuera verdad); que las descripciones y cuadros de los novelistas y pintores

no tienen igual ni parecido siquiera en los siglos, y que una ola de podredumbre, de inmoralidad y de nefandos ejemplos ha colmado el coso del arte. Vamos, que no hay más que taparse las narices y mandar encender una pira al uso de las que encendía el inocente Duque de Alba para expurgar libros y telas de museo.

Bueno. Si contestáramos a eso diciendo que la literatura antigua es más licenciosa que la moderna, nos dirían que calumniamos la antigüedad. Con estos eruditos que no leen más que los periódicos del día y las revistas de divulgación científica que les prestan en el café, hay que proceder sumariamente, adoptando un extremo de esta disyuntiva: o usted les aplasta la cabeza con un mazazo aborigen, o se calla la boca, se pone el sombrero y se marcha a su casa, deshonorado para todos los días de su vida. Metido a defender el naturalismo literario y ante la calidad del adversario, opto por el recurso del mazazo. Voy a dárselo, ya que no entre los cuernos, pues no se trata de un animal de categoría, en medio de la nariz, como se hace con los gatos. Será éste un curso barato de literatura inmoral para uso de niños andróginos.

Comencemos por la *Biblia*. Es un libro santo o reputado como tal, que está en todas las casas, que los padres y los maestros ponen en manos de sus hijos y discípulos; es un libro que alaban y recomiendan las religiones más graves y difundidas: la católica y la protestante. Se han fundado asociaciones con fuertes capitales en Inglaterra y Norteamérica (dos naciones cultas y poderosas, fundamentalmente severas y morales) a fin de poder seguir imprimiendo y divulgando libro tan meritorio y educador.

Personas respetables, honestas, instruídas, le leen asiduamente y extraen de él máximas, aforismos y sentencias para aplicarlos a casos e incidencias de la vida, o resolver problemas y conflictos morales que les asaltan. Graves banqueros, sesudos comerciantes, honorables padres de familia, prestan una fe al libro santo que no dan al contrato o la escritura pública celebrada con todas las formalidades de la ley. De cuando en cuando nos salen al paso individuos con cara de atolondrados que nos narran, en el "templo" evangelista, a todos cuantos quieren oírlos, cómo han pecado y cómo se han arrepentido tocados por la gracia divina al leer un versículo del Libro de los Reyes, del Deuteronomio o del Levítico. De cuando en cuando también se nos pone delante una de esas criaturas semi-transparentes que venden a precios módicos, en los cafés y plazas públicas, ejemplares del Libro, acomodado a la fe de las religiones reformadas, pretendiendo de paso, con sincera ingenuidad, que traduce su mentalidad pigmea, iluminarnos y convencernos. Llamam al libro: "Sagradas Escrituras", y están sólidamente convencidos de que ha sido escrito por la mismísima mano del Padre Eterno. Se trata, pues, del Libro por antonomasia.

Digamos honradamente y sin ánimo de polemizar con los creyentes, cuya fe en el "Libro" respetamos, que, excepción hecha del Nuevo Testamento, que consigna la vida y la predicación de Jesucristo, fundamento del credo cristiano, todo lo demás que en la *Biblia* se encierra, es decir, lo contenido en el Antiguo Testamento, no puede ser visto sino como una sucesión de relatos referentes a la pre-historia del pueblo de Jehová.

Por la índole de esos mismos relatos, su espíritu sectarista y tendencioso, su misma infantilidad, su rudeza sanguinaria y su obscenidad manifiesta, no es posible considerar semejante texto como plataforma histórica e ideológica de unas religiones severas y morales como lo son la católica y la protestante. Es inexplicable que en nuestros días personas graves y colegios dignos, solamente por manifestar su solidaridad con prelados y concilios de edades y tiempos pretéritos, se empeñen en diputar semejante libro como el Libro sagrado de la cristiandad, como texto de inspiración divina, como la mismísima palabra de Dios revelada, el Verbo, — lo que le convierte en la fuente originaria de la Sabiduría, en el centro único de la Verdad, en la "piedra de toque" y arquetipo del Conocimiento infalible, ante el cual deben rendirse todas las razones del hombre, todas las ciencias y todas las realidades de la vida. Una crítica histórica iluminada, que sepa distinguir lo que pertenece al dominio de la fábula y lo que se abona con un profundo sentido humano, de inmediato se da cuenta de que la *Biblia* es un conjunto de relatos legendarios sobre el pueblo de Dios (como a sí mismo se llama el pueblo que más a menudo ha renegado de su Dios y que más le ha escarnecido con sus actos), sin ninguna documentación o monumento que certifique sus referencias, sin más autoridad que la que le han prestado sus propios redactores recogiendo versiones orales, tradiciones nebulosas y enseñanzas sectaristas. En conjunto y en detalle, trátase, como el más lego lo advierte, de una colección de sucesos, anécdotas y episodios que por sí mismos importan otras tantas transgresiones a la moral y a la justicia, com-

probatorios del estado semi-bárbaro en que vivían los reyes pastores. En la *Biblia* hallamos un Dios cruel y sanguinario, continuamente mezclado a las querellas y bajas pasiones de los hombres; una sucesión de guerras injustas y bárbaras; la relación de unas vidas y unas costumbres que no pueden servir de ejemplo ni de enseñanza. Otros pueblos han pasado por el período semi-salvaje por que pasaron el pueblo de Israel y el pueblo de Judá; pero no sabemos que se hayan enorgullecido después sus descendientes de haber sido bárbaros por mandato de su Dios y que los prosélitos de una religión hayan admitido tan inmorales ejemplos. En fin, que no debemos ver en la *Biblia* un libro sagrado, un arquetipo de la verdad revelada, sino un conjunto de tradiciones y leyendas del pueblo hebreo, más o menos verídicas, más o menos fantasiosas, que deben ser contraloreadas con otros textos y documentos, con las consignadas en los Vedas de los brahmanes, por ejemplo, con las de los libros atribuidos a Zoroastro por el pueblo persa, con las tradiciones de los egipcios, etc.

Hoy día, a la luz de las investigaciones practicadas por la crítica científica, resulta plenamente probado que Moisés no escribió una sola línea del texto sagrado: la primera versión de esas leyendas data del siglo IX y Moisés vivió en el siglo XVI antes de nuestra era. La primera redacción del documento jehovista data del reinado de Jeroboam II, hacia el año 825 a. de J. C. y se hizo para ofrecer al pueblo efraimita una historia de sus orígenes; y la primera redacción del documento elohínista data del mismo año y fue hecha por un sacerdote del templo de Jerusalem bajo el reinado de Joas.

o de Amazías, su hijo, para dar también a Judá una historia de sus orígenes: son versiones, pues, posteriores a Moisés nada menos que en ocho siglos. La fusión de estos dos documentos en un texto único se realizó por los escribas o doctores de la Ley bajo el reinado de Ezequías, según la opinión de Renán; y el arreglo definitivo del Pentateuco se consumó en el período que existe entre Ezra y Alejandro el Grande, es decir, trece siglos después de Moisés. Se conocen algunos nombres de los redactores principales de los diversos libros de la Biblia, por ejemplo, el del jefe de los sacerdotes, Helkiah, para el "Deuteronomio", el de Esdras y del gobernador Nehemías para el "Levítico", el de Jeremías, etc.; se ha conseguido establecer, cuando no se ha dado con el nombre de un redactor, el país o región del anónimo redactor; se han señalado los trabajos de los masoretas y el de los 72 judíos que bajo el reinado de Ptolomeo Filadelfo tradujeron al griego la Biblia hebrea; se ha determinado en fin la cronología de las diferentes redacciones con una exactitud bastante aproximada. Todo ello ha establecido que estos textos, que pasan por sagrados, son la obra exclusiva de sacerdotes, codificadores, escribas que han recogido versiones y leyendas orales que venían rodando al través de los siglos y pueblos, transmitidas de una generación a otra. En tanto que fábulas o leyendas con que el pueblo hebreo sustituye su carencia de información verdaderamente histórica, está bien, — que muchos otros pueblos antiguos no poseen otra cosa tampoco;— pero querer hacer de esas mismas fábulas y leyendas un código religioso y moral y tratar, ca-

nonizando los libros, de trocarlos en divinos, como de inspiración celeste, es sencillamente absurdo.

Pues bien, en ese libro que leen prelados y señoritas, magnates y siervos, jóvenes y ancianos, que se recomienda a todo el mundo, que se tiene por el más santo y moral, se leen cosas como estas: "Y hubo hambre en la tierra, y descendió Abraham a Egipto para peregrinar allí, porque era grave la hambre en la tierra. Y aconteció que cuando llegó para entrar en Egipto, dijo a Sara su mujer: He aquí ahora, yo conozco que eres mujer hermosa de vista: — Y acontecerá que cuando te vean los Egipcios dirán: Su mujer es; y matarme han y a ti darán la vida. — Di, pues, que eres mi hermana, para que yo haya bien por causa tuya, y viva mi alma por amor de ti. — Y aconteció que como entró Abraham en Egipto, los egipcios vieron que la mujer era hermosa en gran manera. — Y viéronla los príncipes de Pharaon y alabáronla a Pharaon y fue llevada la mujer a casa de Pharaon. — Y Abraham hizo bien por causa de ella, y tuvo ovejas, y vacas, y asnos, y siervos, y criadas, y asnas, y camellos. — Mas Jehová hirió a Pharaon y a su casa de grandes plagas por causa de Sara, mujer de Abraham. — Entonces Pharaon llamó a Abraham y díjole: ¿Qué es esto que has hecho conmigo? ¿Por qué no me declaraste que era tu mujer? — ¿Por qué dijiste: Es mi hermana? y yo la tomé para mí por mujer? Ahora, pues, he aquí tu mujer, tómala y vete".

Indudablemente, quien tiene razón en este pleito es el pobre Pharaon. El sinvergüenza es Abraham que lo engaña diciéndole que Sara no es su esposa, sino su

hermana, para lucrar con ella y haber ovejas y vacas y criados y siervas y camellos. Y el mal Juez, es Jehová que castiga al burlado y libra de toda pena al burlador. En nuestros días, a cualquier sujeto que ejerza el oficio que ejerció Abraham en la corte de Pharaon, se le llama rufián, pícaro desvergonzado, y encima, se le manda a la cárcel.

Otro episodio del libro santo. Dos ángeles llegan a Sodoma a la caída de la tarde. Lot, sentado a la puerta de su casa, se levanta a recibirlos; los invita a entrar y lavarse; les ofrece lecho y comida. Pero los hombres de Sodoma, en asuntos eróticos, tenían unas preferencias especiales, como que eran gustos "contra natura": les gustaban más los varones que las mujeres. Por algo a esa preferencia se le ha dado el nombre de "sodomía". Y aconteció entonces esto que la Biblia nos narra sin desperdiciar detalle: "Antes que se acostasen (los ángeles, que como tales ángeles tendrían que ser unos efebos, muy bonitos), los varones de la ciudad, los varones de Sodoma, cercaron la casa, desde el mozo hasta el viejo, todo el pueblo de cabo a cabo. Y llamaron a Lot y dijéronle: ¿dónde están los varones que vinieron a tí esta noche? Sácanoslos para que los conozcamos. — Entonces Lot salió a ellos a la puerta, y cerró la puerta tras sí; — Y dijo: Hermanos míos, ruégooos que no hagáis mal. — He aquí ahora, yo tengo dos hijas, que no han conocido varón; sacarlas he ahora a vosotros, y haced de ellas como bien os parecerá: solamente a estos varones no hagáis nada, porque por eso vinieron a la sombra de mi techo. — Y ellos respondieron: Quitá allá. Y dijeron aún: Vino solo para habitar y ¿juzgará juzgan-

do? Ahora te haremos más mal que a ellos. Y hacían gran violencia al varón, a Lot, etc.”.

No hay duda que esta escena poco edificante, verdaderamente puerca, no es para oídos de señoritas ni para enseñanza de jovencuelos. Pero, ¿está en la *Biblia*? Otra cosa sería si apareciera en las páginas de un escritor naturalista. Entonces, sí, sería inadmisible.

Otro ejemplo. José es traído en cautiverio a Egipto y vendido a Putiphar, capitán de la guardia de Pharaon. Desde que el mozo entra a servir en la casa del egipcio, todos los dones del cielo se abaten sobre la casa, con lo que aquél se granjea la simpatía y la confianza del dueño. Mas, ¡ay! también la dueña de casa simpatiza con el jovencito, y de ahí la tragedia: “Y aconteció después de esto, que la mujer de su señor alzó sus ojos sobre José y dijo: Duerme conmigo. — Y él no quiso, y dijo a la mujer de su señor: He aquí que mi señor no sabe conmigo lo que hay en casa, que todo lo que tiene ha puesto en mi mano. — No hay otro mayor que yo en esta casa, y ninguna cosa me ha defendido sino a tí, por cuanto eres su mujer: ¿cómo, pues, haría yo este grande mal, que pecaría ante Dios? — Y fue que hablando ella a José cada día y no la escuchando él para acostarse con ella, para estar con ella: — Aconteció que él vino un día como los otros a casa para hacer su oficio, y no había nadie de los de la casa allí en la casa. — Y ella le tomó por su capa, diciendo: Duerme conmigo. Entonces él dejóle la capa en las manos, y huyó, y salióse fuera. — Y fue que como ella vio que le había dejado la capa en sus manos, y había huído fuera, — Llamó a los de la casa y hablóles, diciendo: Mirad,

hanos traído un hombre hebreo para que hiciese burla de nosotros. Vino a mí para dormir conmigo, y yo di grandes voces. — Y viendo él que yo alzaba la voz y gritaba, dejó junto a mí su ropa, y huyó, y salióse fuera”. El final de la aventura, ya lo conocéis. Putiphar mete en la cárcel al inocente; la hembra concupiscente continúa dándosela al capitán de la guardia de Pharaon, su marido; y Jehová tan contento, como siempre que arman alguna bien gorda sus criaturas.

Podría ahora mencionarse aquí el incesto de Judá con su nuera Tamar, a quien tomó por una ramera al encontrarla con el rostro cubierto a la orilla del camino de Thammas: es un episodio más propio del Decamerón que de la Biblia. Sin embargo, los reverendos padres consagrados a la anagogia, que investigan el sentido místico de las Escrituras, no encuentran nada vituperable en él. Por cierto, que este Judá era un personaje de manga ancha. En ese capítulo XXXVIII del *Génesis* se nos cuenta cómo habiéndosele cruzado al paso una mujer cananea llamada Súa, cohabitó con ella y engendró tres hijos, Her, Onán y Sala. Habiendo muerto el primero sin descendencia, Judá aconseja a Onán que engendre un hijo en su cuñada; pero Onán, desoyendo el consejo porque le repugne cohabitar con ella o porque no le atraiga su belleza, todas las noches al acostarse al lado de la mujer “derramaba su simiente en el suelo”. Pasaje harto sucio, como se ve. Pero, más sucio aún es todo lo que la *Biblia* consigna en el capítulo XV del *Levítico*. Háblase allí, de un extremo a otro del capítulo, de la blenorragia en el varón y en la mujer, sin eufemismos ni circunloquios, en términos tales que causan náuseas.

El propósito perseguido, desde el punto de vista higiénico, como lección de profilaxis de las enfermedades venéreas, es muy laudable, sin duda alguna; lo que no quita que todo ese capítulo del *Levítico* en el cual Jehová dicta sus órdenes a Moisés y a Aarón para que adoctrinen a los hijos de Israel sobre el "Zab-Mibbescharo" o flujo de la simiente, sea una verdadera porquería, un texto redactado sin el menor cuidado, con la grosería propia del *Kama-Soutra*. Ahora, he aquí otro tema, cuya moralidad apreciará cualquier persona honrada: no se relaciona con el sexo; pero el "robar" es acción tan vituperable como la de contaminar a otra una enfermedad vergonzosa. Se trata de la manera o modo como Jacob engañaba a Labán en el asunto aquel de las ovejas: "Y era que todas las veces que se calentaban las tempranas, Jacob ponía las varas delante de las ovejas en las pilas, para que se calentaran delante de las varas. Y cuando venían las ovejas tardías, no las ponía: así eran las tardías para Labán y las tempranas para Jacob". Parece que esta artimaña de un sujeto sin escrúpulos regocijó los ojos de Jehová, puesto que se le recuerda con agrado en la Santa Escritura. Podría mencionarse a Rubén, que durmió con Bala, la concubina de su padre; podrían citarse los versículos 10-21 del capítulo XX del *Levítico*, que nos revelan que en el pueblo de Dios era necesario prohibir el ayuntamiento entre próximos parientes, así como el versículo 20 del capítulo XXII del *Exodo*, que nos descubre que en el país de Canaán era cosa común la bestialidad y la pederastía; podría traerse a colación el libro de *Oseas*, en cuyos primeros capítulos se nos refiere que Oseas casó con una mujer de

mala vida por consejo de Jehová. El pobre hombre tuvo en efecto, con la ramera Gomer, hija de Diblaim, dos hijos, un varón, a quien llamó Jezrael, y una hija, a quien puso el nombre de Lo-ruhama. A este mismo profeta, Jehová le hizo cohabitar con una mujer adúltera mediante quince dineros y un homer de cebada. Jehová, por lo visto, era amigo de dar estas bromitas pesadas a sus varones preferidos. Así es cómo vemos al rey-profeta David, que estaba casado con la hija de Saúl, refocilarse con Abigail, quien le inculca una enfermedad innomable; así es cómo vemos a este mismo personaje quitarle su esposa a Urías, y divertirse, ya en los lindes de la extrema vejez, con muchachitas de Jerusalem. Podría hacerse ver cómo Ammón persigue a su hermana Thamar, a la que concluye al fin por violar, en repugnante incesto, y cómo Absalón, otro hermano, para vengar aquel ultraje, asesina a Ammón (*II de los Reyes*, capítulo XIII, v. 8-30), concluyendo el hombre por acostarse tranquilamente con las concupinas de su padre. Podríamos recordar el libro de los *Jueces*, capítulo XIX; el de *Ezequiel*, capítulos IV, XVI y XXIII; el del *Cantar de los Cantares*, capítulos I, II, IV, V, VII y VIII. Y ya que mencionamos este libro (que la ortodoxia, con infeliz criterio, se ha empeñado en admitir como sagrado, siendo en realidad un texto profano de la más exaltada liviandad, digan lo que digan el inefable P. Scío y otros infantiles sacerdotes empeñados en ver abstrusas alegorías en lo que sólo es expresión de la sensualista literatura de los pueblos orientales), recordemos el texto del versículo 2 del capítulo VII, de un desenfado tan enorme que los traductores no se han

decidido a consignarlo en lengua vulgar sino mediante perífrasis, rodeos, circunloquios, a fin de no lastimar los oídos de los cándidos oyentes. Reus, verbigracia, no animándose a traducir al francés ese versículo, lo puso en latín para disimular su descaro: "Feminal tuum calix est rotundus quem nunquam deficiet vinum mixtum: venter tuus est acervus tritici liliis circumdatus". Cipriano de Valera, violentando el texto hebreo con un impudor mayestático, lo transforma en este otro que no reproduce las palabras originales: "Tu *omblijo*, como taza redonda, que no le falta bebida, etc.". Pratt, falseando más todavía el original, dice: "Tu *cintura* como un tazón elegantemente torneado, donde nunca falta vino bien sazonado". Y entretanto, lo que ha dicho el autor anónimo del texto hebreo que se nos quiere hacer aceptar como texto sagrado, traducido lisa y llanamente, según lo advierte cualquiera, es esto otro: "Redondo es el cáliz de tu *feminidad* (o de tu sexo), en el que nunca falta vino embriagador; tu vientre es montón de trigo *circundado de lirios*". Lo cual, en verdad, es algo que el más libre y descocado escritor no se atrevería a escribir en nuestros días, pues resulta bastante deshonesto y procaz recordarle a la mujer amada, en un canto de amor, sus partes pudendas. En este libro que millones de creyentes leen con veneración se halla el célebre cuadro descriptivo de las artes y manejos de la mujer *adúltera* para atrapar y pervertir a los jóvenes inexpertos (*Proverbios* de Salomón, capít. VII), en el que pueden leerse versículos tan edificantes y sugestivos como los siguientes: "A la tarde del día, cuando ya oscurecía, en la obscuridad y tiniebla de

la noche: — he aquí una mujer que le sale al encuentro (al mancebo que pasa por la calle), con atavío de ramera, astuta de corazón — alborotadora y turbulenta: sus pies no pueden estar en casa: — ahora de fuera, ahora por las plazas; acechando por todas las encrucijadas; — y asiendo de él, lo besa, y desvergonzando su rostro (o sea, con descaro), le dice: — Sacrificios de paz he prometido y hoy he pagado mis votos; — por tanto he salido a encontrarte, buscando diligentemente tu faz; y te he hallado. — Con paramentos (cojines y mantas) he adornado mi cama, tendida con cuerdas de Egipto; — he sahumado mi cámara con mirra, áloe y canela. — Ven, embriaguémonos de caricias hasta la mañana: gocemos de las delicias del amor. — Porque mi marido no está en casa; ha ido a un viaje muy largo." Etc., etc. Podrían en fin mencionarse muchos otros pasajes de la *Biblia* que certifican la nota de inmoralidad que señalamos; pero fuerza es cerrar esta enumeración, que a la larga resulta indigesta. Vamos a hacerlo, pues, recordando para remate de la comprobación, el sublevante incesto de Lot con sus hijas. Helo aquí, cogido de la traducción de la Vulgata, que está en todas las manos: "Empero, Lot subió a Segor, y asentó en el monte, y sus dos hijas con él; porque tuvo miedo de quedar en Segor y asentó en la cueva él y sus dos hijas. — Entonces la mayor dijo a la menor: Nuestro padre es viejo y no queda varón en la tierra que entre a nosotras conforme a la costumbre de toda la tierra: — Ven, demos de beber vino a nuestro padre y durmamos con él, y conservaremos de nuestro padre generación. — Y dieron de beber vino a su padre

aquella noche; y entró la mayor, y durmió con su padre; y él no supo ni cuando su hija se acostó ni cuando se levantó. — Al día siguiente dijo la mayor a la menor: He aquí, yo dormí la noche pasada con mi padre; démosle a beber vino también esta noche, y entra, duérme con él, y conservaremos de nuestro padre generación. — Y dieron a beber vino a su padre también aquella noche, y levantóse la menor, y durmió con él; y él no supo cuando la hija se acostó, ni cuando se levantó. — Y concibieron las dos hijas de Lot, de su padre. — Y parió la mayor un hijo, y llamó su nombre Moab; el cual es padre de los Moabitas hasta hoy. — La menor también parió un hijo, y llamó su nombre Ben-ammi, el cual es padre de los Ammonitas hasta hoy”.

Como veis, los bíblicos patriarcas, los inocentes reyes pastores, no perdían el tiempo en zonceras: se hacían el gusto siempre que les venía en ganas, salvando todas las vallas con desconcertante impudor. La *Biblia*, sin eufemismos, metáforas u otras hojas de parra de la retórica, nos refiere hasta sus más viles torpezas. Los severos Catones que hoy nos asordan los oídos clamando que nunca como hoy se escribieron inmoralidades, pueden ver si dicen verdad releuyendo esos trozos selectos de la literatura hebreaica.

La literatura sanscrita no es menos impúdica. Naturalmente, dada la afición de los poetas hindúes por el lenguaje figurado, por las imágenes suntuosas, por las comparaciones poéticas, las emociones y las escenas eróticas que nos pintan aparecen diluídas en párrafos interminables; pero, en el fondo, es el mismo ardor sensual, igual fiebre concupiscente. Pueblo reli-

gioso hasta el fanatismo, con una concepción de la moral completamente diversa de la que hoy tenemos, no mira la aproximación de los sexos como una mancha: por lo contrario, predica su ejercicio y hasta venera sus órganos. Ya hemos recordado la enseñanza que procuran dar sus carros sagrados a los fieles cuando en las grandes festividades del culto se les pasea por las plazas y caminos. En el de Chandernagor, una “gopi” aparece masturbándose mientras sus ojos se fijan en Krishna; en el de Mazulipatán un grupo de seis personas representan una escena amorosa de la más obscena concepción. La misma impudicia impera en todo ese libro didáctico de la teología hindú que es el *Kama-Soutra*: en él encontramos la denominación de los órganos genitales (la “linga”, el miembro viril; el “yoni”, la parte sexual de la mujer) y su clasificación: la “liebre”, el “toro”, el “padrillo”, para los unos; la “gacela”, la “yegua”, el “elefante”, para los otros; se nos describen las actividades y posiciones más extravagantes del apareamiento; y se nos habla sin ninguna especie de reticencia del “auparishtaka” u onanismo bucal y de los “apadravyas” u objetos que se emplean para aumentar o deformar la “linga” a efecto de dar mayor satisfacción a la mujer. Lo mismo puede decirse del *Anourga-Rounga*, llamado también *El Navío sobre el Océano del Amor*, que desarrolla treinta y tres asuntos, como los intitulados: “Receta para apresurar el espasmo de la mujer”, — “Para retardar el del hombre”, — “Medios para achicar el yoni”, — “Para desarrollar los senos”, — “Para purificar la matriz”, — “Filtros para cautivar”, etc., etc. Los poetas, respondiendo a este ardor de la raza, no

se cuidan ni poco ni mucho del pudor de sus oyentes y lectores: en el *Baghavata-Pourana* se nos refieren los amores harto lascivos de Krishna con las "gopi", o sea las pastoras. Igual libertad, apasionamiento y fuego se encuentran en el *Ratira hasya* o Secretos del Amor, de Koka; en la *Muñeca del Amor* de Thamoudatta; en *Las Cinco Flechas del Amor* de Djyotiricha; en el *Gita Govinda* del poeta Djayadeva. Para dar una muestra del estilo frondoso de estos cantores, traduciremos un pasaje de *El Canto del Pastor* de Djayadeva. Lamentase Radha de las traiciones de Mehadeva, que ha estado refocilándose con otras hermosas, y dícele: "¡Vete, Madheva!; aléjate, oh Cesara; no vengas a mí con mentiras!; ¡vuélvete a la que te ha cautivado, oh dios de los ojos de lotus! Hete aquí con los ojos bajos, rojos aún por la velada sin reposo de toda una noche de placer y sonriente todavía con tu amor hacia mi rival. Tus dientes, oh joven dios de miembros de azur, se han vuelto celestes como tu cuerpo con los besos que has impreso sobre los ojos de tu favorita, teñidos de un resplandor azul oscuro; y tus miembros, en el combate amoroso, han quedado marcados con puntitos cuyo conjunto forma una letra de conquista escrita sobre zafiros con oro líquido. Tu pecho vigoroso, sobre el cual ha quedado impreso el lotus de su pie, reviste con sus paredes interiores, como en envoltura de hojas rojas, el árbol agitado de tu corazón. La presión de sus labios sobre los tuyos me desgarran hasta el fondo del alma. ¡Ah! ¿cómo puedes decir que no hacemos los dos más que un ser, cuando nuestros corazones difieren tanto? Tu alma, oh dios de color obscuro, traiciona su negrura. ¿Cómo has podido en-

gañar a una muchacha que, fiando en ti, ardía con la fiebre del amor? Tú vagas por el bosque como los felinos y las mujeres son tu presa. ¿Por qué asombrarnos? Desde tu niñez fuiste malo y heriste de muerte al ama que te crió. Y bien, ya que tu cariño hacia mí, que comentaban estos bosques, se ha desvanecido, y ya que tu pecho marcado de líneas rojas está quemado por tu ardiente pasión y amenaza con estallar, tu presencia, oh traidor, debo confesarlo, me hace avergonzar de mi amor."

El estilo es intrincado, pleno de frondosidades poéticas, pero no por eso deja de expresar los celos y el arrebatado amoroso de la que así se queja. Los poetas griegos y latinos, más concisos y rudos, van a darnos ahora varios ejemplos para la demostración que vamos haciendo.

Por lo pronto, aquí tenemos al venerable padre Homero. En su *Odisea*, cualquiera puede leer el risueño incidente de los amores de Venus y Marte que hace referir al aedo Demódoco por incitación de Alcinoos. Dice como sigue el canto VIII, 266-355: "Mas el aedo, pulsando la cítara, empezó a cantar hermosamente los amores de Marte y Venus, la de bella corona; cómo se unieron a escondidas y por primera vez en casa de Vulcano, y cómo aquél hizo muchos regalos e infamó el lecho marital del soberano dios. El Sol, que vió el amoroso ayuntamiento, fue en seguida a contárselo a Vulcano; y éste, al oír la tremenda nueva, se encaminó a su fragua, agitando en lo íntimo de su alma propósitos siniestros; puso encima del tajo el enorme yunque, y fabricó unos lazos irrompibles para que permanecieran firmes donde los colocara.

Después que construyó este engaño, poseído de gran cólera contra Marte, fuese a la habitación donde tenía su lecho y extendió los lazos en círculo y por todas partes en torno de la cama y colgando de las vigas, como tenues hilos de araña que nadie hubiese podido ver, aunque fuera alguno de los bienaventurados dioses, por haberlos labrado con grande artificio. Así que acabó de sujetar el engaño en torno del lecho, fingió que partía para Lemnos, que es para él la más agradable de todas las tierras. Cuando Marte, el de áureas riendas, que estaba en acecho, vio que Vulcano, el ilustre artífice, se alejaba, fuese al palacio de éste, ávido del amor de Citerea, la de hermosa corona. Venus, que acababa de llegar de junto a su padre, el prepotente Saturno, se hallaba sentada; y Marte, entrando a la casa, tomola de la mano y le dijo: — Ven al lecho, amada mía, y acostémonos, que ya Vulcano no está en la casa, pues se alejó hacia Lemnos y los sintios de bárbaro lenguaje. Así se expresó; y a ella parecióle grato acostarse. Metiéronse ambos en la cama, y se extendieron a su alrededor los lazos artificiosos del mañoso Vulcano de tal suerte que los amantes no podían mover ni levantar ninguno de sus miembros; y así comprendieron que no había medio de escapar. No tardó mucho en presentarse el ínclito Cojo de entrambos pies, que se había vuelto antes de llegar a tierra de Lemnos, porque el Sol estaba en acecho y fue a darle aviso. Encaminóse a su casa con el corazón triste, detúvose en el umbral y poseído de gran cólera, gritó tan desaforadamente que le oyeron todos los dioses: — Padre Júpiter, sempiternos dioses! Venid a presenciar esta traición intolerable: Venus, hija de Júpiter,

pter, me infama a mí, que soy cojo, entregándose al desleal Marte porque es gallardo y tiene los pies derechos, mientras que yo nací débil: mas de ello nadie tiene la culpa, sino mis padres que no debieron engendrarme. Veréis cómo se han acostado en mi lecho y descansan, amorosamente estrechados, y yo me angustio al verlo. Mas no espero que les dure el yacer de tal modo siquiera unos instantes, aunque mucho se amen; pronto querrán ambos no dormir, pero los engañosos lazos los sujetarán hasta que el padre me restituya íntegra la dote que le entregué por su hija desvergonzada. Ésta es hermosa; pero no sabe contenerse. Tal dijo, y los dioses se reunieron en la morada de pavimento de bronce. Compareció Neptuno, que ciñe la tierra; presentóse también el benéfico Mercurio; llegó asimismo el flechador Apolo. Las diosas no vinieron, por pudor. Detuviéronse los dioses, dadores de dones, en el umbral, y una risa interminable agitó a los inmortales al ver el artificio de Vulcano. Uno de ellos dijo entonces al que tenía más cerca: — No prosperan las malas acciones, y el más tardo alcanza al más ágil; tal ahora Vulcano que es lento y cojo ha aprisionado a Marte, el más veloz de los dioses del Olimpo, quien habrá de pagarle la multa del adulterio. Así conversaban éstos. Pero Apolo, hijo de Júpiter, habló a Mercurio de esta suerte: — Mercurio, hijo de Júpiter, mensajero, dador de bienes! ¿Querrias, preso en fuertes lazos, dormir en la cama con la dorada Venus? Respondióle el mensajero Argicida: — “¡Ojalá sucediera lo que has dicho, soberano flechador Apolo! Envolviéranme triple número de inextricables lazos, y vosotros los dioses y aun las dio-

sas todas me estuvierais mirando, con tal que yo durmiese con la dorada Venus!" Así continúa poco más el relato del aedo a Ulises y los feacios, hasta terminar con la promesa de Neptuno al esposo agraviado de que se le pagará el rescate y la multa: "Al verse libres, se levantaron sin tardanza y fuéronse él a Tracia y la risueña Venus a Chipre y Pafos, donde tiene un bosque y un perfumado altar. Allá las Gracias la lavaron, la ungieron con el aceite divino que hermosea a los sempiternos dioses y pusieronle vestiduras que dejaban admirado a quien las contemplaba."

Como se ve, al triste marido debe haberle dado más trabajo fabricar sus lazos complicadísimos que olvidar la ofensa. Cosa de los maridos de todos los tiempos. Pero, lo que importa ahora es señalar con qué naturalidad poeta tan grave como Homero nos narra ese episodio erótico, que hoy indignaría a los censores del naturalismo.

No mencionaremos al inmenso Eschylo, que en los *Argivos* nos dice con toda tranquilidad: "Me arroja a las narices una bacinilla que se rompe sobre mi cabeza, difundiendo un olor que no es el del perfume"; pasaremos por alto a Eurípides que crea el monstruo Medea frente al monstruo Fedra, la mujer de fuego enamorada incestuosamente de Hipólito, hijo de su esposo Teseo; pasaremos por alto los versos de Anacreonte cantando al joven Batylo, por los que nos es dado enterarnos de que la filopodia o amor con los donceles era cosa corriente entre los griegos; — pero citaremos algunos versos de Sapho, la inmortal poetisa de Lesbos celebrada por Sócrates y Aristóteles, de quien dijo el severo Platón que era la décima Musa y a la

que Strabon llama "prodigio maravilloso". Sapho, como es sabido, era una tribádica rica, de familia noble, que quedó viuda de su marido Kercolas siendo muy joven aún. Como casi todas las mujeres de Mitilene daba sus favores de preferencia a otra mujer. Y así no es de extrañar que la mayoría de los pocos fragmentos que de su poesía han llegado hasta nosotros, sean ardientes versos de amor dedicados a otras jóvenes. Juzgad por este, "A una amante": "... Sinceramente, quiero morir, porque ella me ha abandonado llorando abundantes lágrimas y diciéndome: ¡cuán terriblemente he sufrido! ¡oh, Sapho, es bien a pesar mío que te dejo! — Y yo le contesté: Parte tranquila; mas acuérdate de mí y de cuánto te he amado. No obstante, quiero recordarte las Diosas que vas a abandonar y todas las cosas bellas y buenas de que hemos disfrutado. — ¿Cuántas coronas de violetas y guirnaldas de rosas... has depositado en mi casa? — ¿Cuántos collares de flores bienamadas has anudado en mi garganta delicada?" — O este otro fragmento, en el que vibra todo el ardor erótico de su temperamento: "Eros, quebrantador de brazos, monstruo rampante, invencible, dulce y amargo a la vez, de nuevo me atormentas. Atis, mi recuerdo te es odioso y tu pensamiento vuela hacia Andrómeda... Yo te he amado, Atis, antes de ahora..." — O este aún: "A un hombre ya viejo": "Bien que seas mi amigo, te rehuso mi lecho: no podría soportar, joven como soy, el compartir mi cama con alguien mayor que yo." — A veces, son gritos de pasión, que denuncian la fiebre que la devora: "Eros agita mis sentidos, semejante al viento que baja de las montañas sobre las encinas: deseo y

ardo". Otras, confesiones íntimas a la amiga preferida: "Desde que te veo, mi garganta no puede modular un sonido; mi lengua se quiebra; un fuego sutil se desliza bajo mis carnes; nada ven mis ojos; mis oídos zumban. Y un sudor frío me invade, un temblor se apodera de mí, me seco como las hierbas, casi me siento morir." — Pero nada más hermoso, sentido y ardiente que su "Oda a Afrodita", que vamos a reproducir para terminar con los ejemplos de Sapho: "Diosa del trono resplandeciente, hija de Zeus, urdidora de intrigas, rencores y enojos, Venerable, no abrumes más mi corazón. Ven a mí como aquel día en que, dando oídos a mi llamado, abandonaste el palacio de oro de tu padre, y te llegaste a mí. — Atalajaste tu carro. Graciosos y ágiles pájaros, hacia la tierra negra, te conducían desde lo alto del cielo, haciendo batir sus rápidas alas en medio del éter. — Muy pronto llegaron. Y tú, Bienaventurada, sonriendo con tu rostro inmortal, te informaste de mi dolor y del porqué de mis llamados. — Y del deseo preferido de mi corazón delirante: "¿A quién deseas rendir a tu pasión? ¿Quién es, Safo, la que te hace sufrir? Si ella te huye, pronto te buscará; si no acepta tus presentes, ella misma te los ofrecerá; si no te ama, te amará, aun en contra de ella misma." Acude ahora, del mismo modo: líbrame de mis violentas penas; satisface los deseos de mi corazón: hazte de nuevo mi ayuda."

Las *Pastorales*, de Longo (obra más comúnmente conocida con el título de *Dafnis y Cloe*), es, entre todas las narraciones en prosa de aquellos remotos tiempos, y principalmente entre los cuentos milesios que constituyen el fondo de la literatura helena en aquel géne-

ro, la de más subidos quilates y más difundida fama. Poco o nada saben los eruditos respecto de su autor; y los investigadores pacienzudos, ateniéndose al lenguaje o estilo del libro, discuten su edad, colocando la fecha de su aparición entre el siglo II y el siglo V. — Sea como fuere, todos están de acuerdo en celebrar la historia de esas dos criaturas que, en medio de una naturaleza virgen y sencilla, crecen juntas y concluyen por amarse con toda la pureza de las almas blancas. Con su exacto criterio y su indiscutible buen gusto, Anatole France ha dicho que "esa pastora con ese guardador de cabras forman el más gracioso, el más suave, el más encantador grupo de adolescentes que haya creado jamás el arte." Es, en fin, un libro universalmente admirado. Pues bien; la historia de Dafnis y Cloe es, en substancia, la historia del despertar de los sentidos en dos muchachos: y en ese proceso, estupendamente desarrollado, a veces aparecen páginas que hoy encresparían a estos moralistas que creen tan santa y pulcra a la antigüedad. Entre esas páginas se encuentran las que nos refieren los afanes de los inocentes que no saben reproducir el acto de la generación, que ven cumplir a sus cabras y carneros; principalmente aquellas en las que la mujer de Cromis da su primera lección a Dafnis. Habiendo atraído a un apartado lugar al pastorcillo, de quien estaba encaprichada, la sensual Lycenion hácele sentar en el suelo a su lado y pídele que la abraza y la bese. "Y una vez que se hubo sentado, que la besó y se acostó, encontrándole en estado, lo levantó un poco y se deslizó debajo de él; luego, poniéndole en el camino que había vanamente buscado hasta entonces, ya no se hizo cosa que no se

haga en tales casos, que la misma naturaleza se encargó de enseñarle el resto. Concluida la amorosa lección, Dafnis, tan inocente como antes, quiso acudir donde Cloe para hacerle lo que concluía de aprender, de miedo de olvidarlo. Pero Lycenion le retuvo, diciéndole: — Es necesario, Dafnis, que sepas aún esto: como yo era ya mujer, no me has hecho daño, toda vez que otro hombre, hace algún tiempo, me enseñó lo que yo ahora a ti, y tuvo mi virginidad por paga. Pero Cloe, cuando lidie contigo esta lidia, la primera vez, gritará, llorará, y hasta sangrará, lo mismo que si fuera herida. Mas no tengas cuidado, y cuando quiera darse a tí, condúcela a este sitio a fin de que si grita no la oiga nadie, y que si llora, nadie la vea, y que si sangra, pueda lavarse en esta fuente. Pero recuerda siempre, oh Dafnis, que yo te he hecho hombre antes que Cloe.” Por si no fuera bastante la referencia que traemos a colación, puede recordarse del mismo libro *Dafnis y Cloe* el episodio de Gnaton, aquel desastrado comilón y borracho que se enardece a la vista del pastorcillo y que no pudiendo convencerlo a que se preste a sus desordenados apetitos, va a rogarle a Astilo le haga hacer el don de Dafnis: lo cual hace con las más vehementes palabras de lujuria y el otro escucha sonriente, ya que entre los griegos parece que era cosa normal y corriente la pederastía.

Aristófanes, por su lado, puede darnos un ejemplo de la licencia que admitían en el teatro los espectadores griegos. Hombre de genio lo era sin duda alguna el creador de *Las Nubes*. Aun cuando hoy todavía nos cause indignación su ataque a Sócrates en esta obra, sería absurdo negar el inmenso impulso que im-

primió a la comedia, después de lo que para la tragedia únicamente habían hecho Eschylo y Sófocles. Y bien, este artifice sumo compuso contra la guerra una obra entretenidísima (acaso la más perfecta entre todas las suyas, desde el punto de vista de la técnica teatral), que se caracteriza por los equívocos indecentes de que está plagada, por las palabras groseras que emplean sus personajes y por las situaciones escénicas, algo más que escabrosas. Nos referimos a *Lisistrata*.

Desde el comienzo de la comedia tropezamos con un dialoguito intencionado en extremo. *Lisistrata* ha convocado a las mujeres de la ciudad para pedirles que no concedan sus favores a los hombres mientras éstos no depongan las armas y tornen a sus hogares; e irritada porque éstas no han acudido aún a su llamado, mantiene este diálogo con su vecina Calónice:

C.—Pero sepamos para qué nos convocas. ¿De qué se trata? ¿Es cosa grande?

L.—Es grande.

C.—¿Es gruesa?

L.—Es gruesa.

C.—¿Pues cómo no hemos venido todas?

L.—No es lo que te figuras, pues de serlo ni una hubiera faltado.

Hasta aquí no se ve más que una intencionada picardía. El “abstinendum est a pene” proclamado por la revolucionaria *Lisistrata*, comienza a manifestarse claramente cuando ésta declara: “No queda un amante para un remedio y con la defección de los Milesios se acabaron los recursos para consolar nuestra viudez.” Y aquí de los versos que los traductores de Aristófanes omiten en sus versiones o dan traducidos al latín,

— como lo hace Baráibar Zamárraga, quien, reconociendo que “los lectores tienen derecho a conocer por completo el teatro de Aristófanes”, no puede menos de poner en aquella lengua poco difundida hoy “las escenas de más subida obscenidad por sí esta versión, destinada a personas ilustradas y maduras, llegase a caer en manos inexpertas”.

Después, es el juramento que Lisistrata propone a las conjuradas, cortado también por los traductores o puesto en un latín de circunstancias:

Permaneceré inanimada entre sus brazos.
Non tollan calceos sursum ad lacunar,
Non conquiniscam instar lænæ in cultri manubrio.

Y, finalmente, es toda la escena del esposo que llega del ejército y se entrevista con su mujer, — la cual, instruída por Lisistrata, no accede a las premiosas instancias del pobre hombre, trabajado rudamente por la abstinencia que le ha impuesto la guerra. Hay que leer, aunque sea en latín, ese dialogado entre la astuta Mirrina y su marido Cinesias Peónides, para darse cuenta de las demasías de lenguaje y de los vocablos brutales que, en griego, Aristófanes se consentía ante sus conciudadanos: indudablemente, tanta obscenidad y descaro no los soportarían nuestros públicos de ahora. Por mucho menos que por ese extenso dialogado, por una simple frase — como la de Diceópolis en *Los Arcanienses*, cuando pregunta a Teoro: “Quisnam ei mutilavit penem?” — se armaría en el teatro una batahola capaz de hacer parpadear a las constelaciones.

Pero, dejemos ya a los griegos y recordemos a al-

gunos escritores latinos. Desde luego, a Lucrecio. Lucrecio es uno de los genios más grandes de la poesía. Entre los grandes poetas que es costumbre mencionar, — Homero, Eschylo, Dante, Milton, Camoens, etc. — ocupa siempre su lugar de preferencia; pero no siempre los que hacen la enumeración tienen la valentía de declarar que es el más grande de todos. Aquéllos, épicos, trágicos, romanceros, predicadores, son autores de monumentales fantasías, de viejas leyendas que han puesto en verso, con mayor o menor inspiración: Homero atiborra su poema de combates, de discursos genealógicos y de rumor de armas; Dante estructura el suyo con todas las visiones y creencias de la Edad Media sobre las penas y sanciones del más allá; Milton canta la vieja leyenda consignada en el Génesis sobre la caída de la primer pareja humana; Virgilio, componiendo su *Encida* realiza una obra poética, nacional y dinástica, embelleciendo la leyenda, rivalizando con Homero, celebrando el advenimiento de la monarquía; Ariosto fragua un enredo caballeresco, trabado con distintas fábulas, para hablarnos de Ruggiero y Bradamante, los antepasados de la casa de Este, como buen cortesano que era; Torcuato Tasso imagina su *Jerusalén Libertada* respondiendo al ideal de su época: vencer a los turcos y a los herejes, aun cuando en él sea menos interesante la lucha entre cristianos y sarracenos que la intervención de Armida y Florinda; pero Lucrecio no imagina un argumento más o menos enrevesado o entretenido, no compone una obra de mero solaz y esparcimiento, no expone una idea caprichosa y atrabiliaria, antes bien, deliberadamente, a conciencia, da en construir un gran poema didáctico, gra-

ve, sesudo, trascendente, armoniosamente estructurado, para explicar y difundir la doctrina de su maestro Epicuro, para poner en verso (¡y con qué vigor, con qué pasión, con qué hermosura!) una doctrina árida, llena de conceptos científicos, más propia de la prosa que de la poesía.

Lucrecio es un astro que hunde sus resplandores en el antro de tinieblas del mundo antiguo para desterrar los dioses del paganismo y revelar los misterios de la creación y de la vida. Ante la ignorancia de aquellos bárbaros romanos de los tiempos de Mario y Sila, que creían en los vaticinios de arúspices y augures, que escuchaban a sus sacerdotes flámines, salios y arvales, que no daban una batalla o emprendían una campaña sin consultar al oráculo, que veían signos y revelaciones en un eclipse, un cometa o un aerolito, que para cada caso de la vida diaria tenían una superstición, Lucrecio se levanta como un iniciado maravilloso, como un precursor de las verdades científicas del porvenir, para defender la infinitud del espacio y la eternidad de la materia, para revelar la teoría atomística de Demócrito y Leucipo como constructiva de toda la creación, para enunciar muchas otras teorías que son hoy, en nuestro siglo, la última verdad de la ciencia. Y todas esas doctrinas científicas, todas esas enseñanzas prosaicas, —tan reñidas naturalmente con el lenguaje de la poesía,— son expuestas por el genial poeta con un arte insuperable, en unos versos admirables, en seis libros o cantos que no tienen par en ninguna literatura.

Pues bien; en Lucrecio existen pasajes que no podrían darse a leer a las señoritas; en Lucrecio hay lar-

gas tiradas de versos referentes al acto de la generación que difícilmente podrán admitir estos graves maestros de la moral que desean un velo de primera comunión para las obras poéticas y de literatura en general. Ved en el Libro IV todo lo que se nos dice sobre la unión o apareamiento de los dos sexos, así en la especie humana como entre los animales, — particularmente en lo que se refiere a los perros. El lenguaje de Lucrecio, en este punto, es rudo y brutal: usa las palabras propias, sin eufemismos ni circunloquios. Sin temor a parecer brutal ni de ofender los oídos de sus lectores, llama los atributos del amor por su nombre y describe el acto venéreo en sus más íntimos particulares. Naturalmente, la finalidad de Lucrecio no es otra cosa que la de prevenirnos contra los peligros de Venus; pero el hecho es que toda esa larga tirada de versos, es un molesto de literatura brutalmente obscena.

No siempre la mujer con amor falso
 Suspira: cuando el cuerpo del amante
 Contra su seno aprieta entre sus brazos;
 Cuando sus labios húmedos imprimen
 Besos que fluyen el deleite, entonces
 Su amor es verdadero, y deseosa
 De gozar el placer común a entrambos,
 Le incita a que concluya la carrera
 Del amor: no podrían de otro modo
 Las aves, los ganados y las fieras
 Y yeguas a los machos ayuntarse,
 Si las hembras calientes no estuvieran,
 Si ellas no excitaran los hervores
 Del placer con su dulce resistencia
 Tan favorable a la caliente Venus.
 ¿Por ventura no ves también aquellos
 Que un deleite recíproco ayuntara

En mutua ligadura atormentados?
 ¿Y queriendo los perros desligarse,
 En las encrucijadas muchas veces
 Cada uno tira mucho por su parte
 Cuando los tiene Venus aún pegados
 Con fuertes ataduras? No lo harían
 Si no fueran comunes los contentos
 Que en aquel dulce lazo los unieron,
 Teniéndolos a entrambos en prisiones:
 Sólo el placer recíproco es deleite.

Pero dejemos ya al enorme Lucrecio y pasemos al encantador y armonioso Virgilio. Este excelso poeta, rindiendo parias, como el más débil mortal, a las costumbres y aberraciones de su época, canta a los efectos como podría cantar a la más encantadora de las mujeres. Para atestiguarlo, basta recordar la IIª Elogía de sus *Bucólicas*:

Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,

en la cual vemos con qué naturalidad se lamenta del desvío amoroso del doncel que persiguen sus ansias y escuchamos los atrevidos consejos de Príapo.

A continuación, es de rigor recordar al severo Juvenal, quien, en la Sátira VI, *De las mujeres*, acaso una de las más bellas y vigorosas entre todas las suyas, nos pinta con colores crudos y detalles atrevidos las costumbres disolutas de su tiempo, enunciando vicios, degradaciones y torpezas eróticas en las más encumbradas matronas romanas. Ved lo que el poeta dice de Mesalina, la imperial consorte de Claudio:

Cuando sentía
 al esposo dormir, un vil tugurio
 a su tálamo augusto prefiriendo,
 de sobornada sierva en compañía,

y su madeja de ébano cubriendo
 con rubia cabellera,
 a favor de la noche, en infamante
 lugar entraba la imperial ramera...
 Allí, con falso nombre, el rostro oculto,
 se dirige a su impúdico hospedaje
 para manchar con oprobioso insulto,
 ¡oh, Británico ilustre! tu linaje.
 Luego, el salario vergonzoso pide,
 y cansada del vicio, mas no harta,
 la última en salir es, y al fin se aparta
 cuando ya a todas el rufián despide,
 y encendida la faz, ardiendo el pecho,
 en adúltero fuego, Mesalina
 torna llevando al profanado lecho
 conyugal, el hedor de la sentina.

En esta misma Sátira VI, así como en cierto pasaje de la Sátira II, Juvenal denuncia las dementes ceremonias que celebraban los sacerdotes de Minerva a quienes el emperador Domiciano estableció en el monte Albano. Macrobio recuerda dichas ceremonias; pero la evocación que de los "Misterios de la Buena Diosa" hace el poeta es de un vigor incomparable. En medio de la desmelenada orgía, entre ánforas de vino que se vierten y canciones báquicas que aturden, vemos pasar la sombra de aquellos oficiantes, pintados los ojos y las mejillas, trajeados de féminas, coronados de rosas, para trabarse en locas danzas o en impuros ayuntamientos, pugnando cada cual en vencer a los otros en depravación y vicio.

Lanfela allí disputa la corona
 a la más corrompida cortesana;
 el premio infame gana
 y de su triunfo cínico blasona.

He aquí ahora a Ovidio. Lascivo y elegante, suave en el ritmo y encendido en la expresión, nos dice las cosas más enormes en *Los Amores* y en *El arte de amar*. Sus consejos a las damas galantes, a los adoradores de las beldades fáciles, no saben de eufemismos ni de perífrasis. Suenan como trompetas de plata; brillan con luz meridiana. Ved, por citar algo, esto que dice en el Libro II de *El arte de amar*: "En el lecho los amantes no tendrán inactivas las manos; sus dedos deberán ejercitarse en el misterioso asilo donde el amor gusta de penetrar en secreto. Cuando halléis ese rincón que la mujer desea ver acariciado, no esquivéis la mano por un mal entendido pudor. Veréis entonces brillar en sus ojos una oscilante claridad, tal como los rayos del sol se reflejan en el agua límpida. Y la mujer dejará oír sus gemidos, palabras dulces, suspiros de amor, tiernas quejas." Y si queréis otro ejemplo, más impuro y verdadero, leed la Elegía VII del Libro III de *Los Amores*, en la que el poeta apostrofa a "la parte más vil de su cuerpo" porque a pesar de las artes y juegos de la cortesana Corina, en un momento de anafrodisia, no respondió al amoroso combate.

De Horacio, del serenísimo y atildado Horacio, puede mencionarse la Oda *Quid tibi vis mulier*, despiadada invectiva contra una meretriz que le perseguía con sus sollicitaciones, oda de una rudeza de lenguaje poco común en el Venusino: "Pero, ¿te atreves, vieja inmundada y buena tan sólo para cautivar a un elefante, a abrumarme con tus billetes y tus presentes? ¿Me tomas por el hombre de los trece trabajos e ignoras la delicadeza de mi olfato?... Son conocidos tus sudores, tus infecciones, tus relinchos, tu albayalde

agrietado y tus mejillas iluminadas con la deyección del cocodrilo; es conocido el lamento de tu cama y el crujido de tu piso cuando estás en celo...".

De Tibulo podrían transcribirse largos pasajes de un vigoroso realismo, de una fuerza erótica verdaderamente enorme, — toda vez que la fina sensibilidad del poeta jamás sufre desmedro ante las traiciones de su amante: nos limitaremos a señalar dos de sus Elegías. Del Libro I, la Elegía VI, "Semper, ut inducar, blandos offers mihi vultus", — y la Elegía IX, hacia el final, donde dice: "Tu procul hinc absis, cui formam vendere cura est". De Propertio, mencionemos las Elegías "A Cyntia", "Sed non effugies" (Lib. II, eleg. IX), "Propertio narra sus placeres", "O me felicem" (Lib. II, eleg. XV), "Sobre la incontinencia de las mujeres", "Objeitur toties a te mihi nostra libido" (Lib. III, eleg. XIX) y "A la infidelidad", "Disce quid Esquilias" (Lib. IV, eleg. VIII). Y Pasemos a Catulo, que gana a los dos anteriores si no en talento, en licencia y osadía. Cayo Valerio Catulo ha compuesto epigramas tan sangrientos como Marcial y dice cosas tan osadas como el más osado libertino. Sólo por su perfección verbal, por la elegancia de su dicción y por la justicia de sus dictorios contra los vicios y costumbres que denuncia, pueden perdonársele sus demasías. Es un poeta que nos ofrece innumerables ejemplos para sustentar la tesis que defendemos. Oíidle en su apóstrofe "A Thallus": "Afeminado Thallus, más blando que el pelo de un conejo, que el plumón de un ganso, que la ternilla de la oreja; más flojo que el pene de un viejo..." (XXV). Oíidle en su composición "A la puerta de una mujer galante": "Sabed por lo pronto que la

que decían era virgen cuando franqueó mi puerta, no lo era: su marido no tuvo la primicia. *Languidior tenera quoi pendens sicula beta — nunquam se median sustitut ad tunicam.*” Pero, leed vosotros mismos este horrible sarcasmo, (LXVII):

Primum igitur, virgo quod fertur tradita nobis,
Falsum est. Non illam vir prior attigerat,
Languidior tenera quoi pendens sicula beta
Nunquam se median sustulit ad tunicam;
Sed pater illius nati violasse cubile
Dicitur, et miseram conscelerasse domum;
Sive quod impia meus cæco flagrabat amore,
Seu quod iners sterili semine natus erat.
Et querendum unde unde foret nervosius illud,
Quod posset zonam solvere virginæam.

La verdad es que la lado de lo que le cuenta a Catulo esa puerta indiscreta sobre la virginidad de la joven desposada y su triste marido, ya no nos espanta la escena de tribadía entre Nana y Satin. Pues en otro dardo lírico (LXXXVIII), Catulo acusa a Gellius de incesto y de sodomia.

Quid facit is, Gelli, qui cum matre atque sorore
Prurit, et abjectis pervigilat tunicis?
Quid facit is, patrum qui non sinit esse maritum?
Ecquid scis, quantum suscipiat sceleris?
Suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys,
Non genitor Nympharum abluit Oceanus.
Nam nihil est quidquam sceleris, quo prodeat ultra;
Non si demisso se ipse voret capite.

Y contra Mentula (XCIV), estampa esto, que también por fuerza dejamos sin traducción:

Mentula mœchatur; mœchatur Mentula certe.
Hoc est, quod dicunt: Ipsa olera olla legit.

Y contra Emilius (XCVII), esta fineza, por la cual le compara la boca con cierta parte del cuerpo de una yegua:

Præterea rictum, qualem diffissus in æstu
Meientis mulæ cunnus habere solet.
Hic futuit multas, et se facit esse venustum;
Et non pistrino traditur atque asino?
Quem si qua attingit, non illam posse putemus
Ægroti culum lingere carnificis?

¿Para qué continuar? Bastan los ejemplos citados para justificar la libertad de lenguaje de Catulo. Pues bien; Marcial, aunque parezca imposible, supera en osadía y rudeza al despechado amante de Lesbia. Marcial tiene lindezas como ésta: “Dos galanteadores se encontraron esta mañana en casa de Philis, y ella satisfizo a los dos a un mismo tiempo, etc.”; y rima enormidades como esta:

Mentula tan magna est, tantus tibi, Papilus nasus
Ut possis, quoties arrigis olfacere.

En fin, si deseáis ver todo cuanto Marcial dice y piensa de los pederastas, de las cortesanas, del vicio que regía a las gentes romanas desde el más desdichado esclavo hasta el más encumbrado patricio, leed sus encendidos epigramas, sus sátiras mordaces, sus enconadas invectivas, Lib. II. pág. 49, 50 y 73; Lib. III, pág. 88 y 96; Lib. IV, pág. 50; Lib. XI, pág. 25, 43, 47, y 61; Lib. XII, pág. 64, 69 y 75. Y conste que citamos al azar, sin expurgar en su obra, porque donde tanto abunda la licencia es casi inútil la elección.

La musa de Marcial es el instinto genésico desorbitado.

No haremos aquí mención de Terencio, que en *Los Adelfos* nos cuenta las calaveradas de Ctesifon y en el *Heautontimorumenos* (El atormentador de sí mismo) se place en ofrecernos el contraste de la mujer del vicio y la mujer del hogar; no mencionaremos tampoco a Plauto, cuyo teatro, cogido casi en su totalidad de Menandro y otros menores artífices griegos, nos presenta gentes de toda calaña, de lenguaje bajo y soez, particularmente esos tipos del eunuco y del parásito que dirigen casi toda la acción, y son con sus burlas y engaños, su descaro y cinismo, los personajes simpáticos para el populacho; ni a Luciano, que al par de los demás escritores latinos, hizo sus incursiones en este terreno resbaladizo de la inmoralidad; ni de Petronio, en fin, de cuyo *Satiricón* ya hemos hablado, y en cuyo libro se encuentran episodios tan desvergonzados como el del desfloramiento de Panychis por Giton, en medio de una desmelenada orgía, en la que vemos rodar las mujeres desnudas con sus enardecidos amantes, ebrios de Falerno, excitados por el satirion de Cuartila, trabados al fin hombre con hombre en impura bestialidad.

Pero, ¿qué mucho fueran licenciosas las obras profanas, si las mismas obras de los SS. PP. y otros escritores religiosos — San Agustín, *La Ciudad de Dios*; Santo Tomás, la *Summa*; el P. Claret, *La clave de oro*; el P. Sánchez, *Tratado del matrimonio*, indecencioso y hasta sacrilego libro, etc., etc. — están llenos de pasajes escabrosos y de palabras obscenas? Evidentemente, no procuraban éstos incitarnos al pecado de lujuria; antes por lo contrario, su propósito no era otro que hacernos repugnantes el acto de la cópula y

predicarnos las virtudes de la abstinencia. No de otro modo han de entenderse sus textos y conceptos tan rudos y brutales como este de Odon de Clunay, el monje asceta que gritaba su aborrecimiento de la carne, flagelado, sin duda, por su propia carne: "Corporea pulchritudo in pelle solummodo constat. Nam si viderent homines hoc quod subtus pellem est, sicut lynceis in Beotia cernere interiore dicuntur, mulieres videre nausearent. Iste decor in flegmate et sanguine, et humore ac felle constitit. Si quis enim considerat quae intra nares et quae intra fauces et quae intra ventrem lateant, sordes utique reperiet. . . Et si nec extremis digitis flegma vel stercus tangere patimur, quomodo ipsum stercoreis saccum amplecti desideramus". Dejamos sin traducción este texto para no desilusionar a los enamorados.

Si los escritores religiosos, en su afán de predicar la pureza, vilipendiaban así la carne, rebelándose hasta contra la institución del matrimonio, que es, no obstante, un sacramento de la iglesia, los escritores paganos, respondiendo a las ideas y costumbres de la época, no podían producirse de otro modo al que se produjeron, incurriendo en libertades de expresión que hoy suenan mal en nuestros oídos por la noción del pudor que nos hemos hecho. La inmoralidad de Apuleyo y Petronio, de Catulo y de Marcial, como la de los griegos, como la de los hindúes, como la de la *Biblia*, era la corriente y normal de una época de la historia de la humanidad. Sociedades con una ética distinta a la que en el día profesamos, sus gentes tenían hábitos disolutos e incurrían en vicios que se les antojaban naturalísimos. ¿Cómo habrían de escandalizarse, pues, de los desplantes de Aristófanes en la escena o

de ese devorador de hombres de que nos habla Catullo? Todas esas obras, — poemas, dramas, narraciones, estatuas y pinturas murales, — aparte su valor y significación artística, son hoy, para nosotros, invalorable documentos testimoniales a igual título que los anales, historias o memorias de un Tácito, de un Macrobio, de un Suetonio o de un César. Nos pintan con una exactitud deslumbradora la vida de aquellas edades, acaso con más verdad y colorido que los textos venerables de estos graves historiadores. Y este será siempre atributo que recomiende a nuestra consideración un indecente epigrama de Marcial o una obscena estatuilla fálica de la desaparecida Pompeya.

Pero, andando los tiempos, la nueva moral de las nuevas sociedades reprobó las costumbres licenciosas del paganismo — mejor diríamos, de toda la antigüedad, — y dejó estampada su condenación sobre los nombres de Sardanapalo, de Nerón, de Mesalina. Ocurre preguntar entonces: ¿por qué el fallo de la posteridad fulmina la corrupción de aquellos imperios e incienso y alaba las obras que retratan tan bochornosas costumbres? La respuesta es muy sencilla. El fallo sobre los hombres lo pronuncia la moral; el fallo de las obras literarias, lo dicta la estética. El pueblo o la civilización que falseando la ley natural del amor hace de ésta un libertinaje y un espectáculo, es inmoral; el libro, o el cuadro, o el bloque de mármol que reproduce aquellas formas, pero con un sentido profundo de su enseñanza y de la forma que puede hacer inmortal su misma inmoralidad, es bello. Digan lo que quieran: es inmoral, pero es bello: la Venus de Milo está desnuda, mas sólo un cretino de nacimiento dirá que

es fea porque está desnuda. Lo mismo dirá otro idiota de los versos de Ovidio. Y a una obra de arte, lo único que puede exigírsele es eso: que realice la belleza. La moralidad es otra cosa, que sólo puede exigirse a los textos de moral.

Ved el juicio que nos merecen todas esas obras que unen, como con un lazo gigantesco de pedrerías, como una Vía Láctea de luminarias, la más remota antigüedad a nuestra era, transitoriamente denominada moderna: todas ellas son respetuosamente aceptadas, y, las más, celebradas por sobre todo encarecimiento. Sus autores son declarados príncipes de una edad, maestros de una literatura: únicamente los impotentes eunucos muestran disgusto contra los machos generadores. La misma Edad Media — ese período de cilicios monacales, de supersticiosas guerras santas, de total negrura para el pensamiento; — y nuestra Edad Moderna — engreída con la invención de las máquinas y la democracia del pueblo, — tienen nombres propios que ofrecer al juicio de los siglos, sin temor a desmedro alguno.

Es lo que vamos a ver en seguida, para completar esta leccioncita sobre “la inmoralidad en el arte” ofrecida a precio barato a los que afirman que los escritores naturalistas son más inmorales que los escritores que los precedieron en el coso de las letras.

VI

La ola enorme de los bárbaros del Norte bajando sobre el imperio romano de Occidente, primero con Atila, luego con Genserico, por último con Odoacro, que

destronó en el año 476 a Rómulo Augústulo, barrió del haz de la tierra aquella civilización que se había hecho dueña del mundo y arrojó toda la humanidad en una noche negra de mil años, durante la cual, con rudos tropiezos en medio de las tinieblas, el hombre recommienza su ascensión, aprendiendo de nuevo lo que quedó sepultado entre tanta ruina y desolación. El bien inmediato de esta formidable convulsión social fue la muerte del paganismo, con su consecuencia obligada el triunfo del cristianismo; el mal fue la desaparición total de la cultura helénica y latina y el predominio de la ignorancia y la superstición. Durante mil años enormes, la humanidad vuelve a la barbarie, olvidada de las conquistas espirituales de sus predecesores en la vida, y asistida tan sólo por la fe que le inculcó la iglesia y el individualismo que le trajeron los conquistadores; durante mil años tenaces, busca su camino de Damasco con esos ensayos épicos que son la caballería, las órdenes religiosas y las cruzadas. Luchando entonces el individuo con los incipientes estados, el Papa con el Rey, los barones y los abades, con los que buscan el predominio de las monarquías, se va lentamente reencarnando el principio de autoridad, que al cabo se llamará Luis XI cuando caigan vencidos los grandes vasallos de las casas de Anjou, Borgoña y Bretaña. Mas durante todos esos interminables siglos, ¡cuántas miserias, dolores y padecimientos! Encerrados los nobles en sus inexpugnables castillos, rudos e ignorantes al par de sus siervos de la gleba, no salen de ellos sino para combatir contra otro noble o contra el mismo rey. Soterrados los monjes en sus celdas o monasterios, los únicos acaso que conservaban una memoria de la an-

tigüedad clásica, practican la astrología y la cábala, quieren leer en los astros los destinos humanos y esperan pacientemente ante su hornillo y su crisol que un trozo de plomo se convierta en una barra de oro. El Pontificado lucha y porfía por imponer su poder temporal y espiritual; el Imperio, no bien afirmado aún, trata a su vez de mandar en sus dominios. Y entre tanto, los hombres, la innúmero falange de los miserables de la tierra, se agotan sobre el surco para pagar el diezmo a sus señores; va a la guerra cuando los amos los llaman a ella; se abaten como hormigas ante el azote de una peste; viven muriendo de espanto cuando un cometa aparece en los cielos o cuando la iglesia anuncia el fin del mundo para el año 1000. ¡Ah, sí! Los hunos y vándalos, los hérulos y ostrogodos habían barrido toda la corrupción y libertinaje del caduco imperio romano; pero aquella luz excelsa que se apagó al propio tiempo con el paganismo — el verbo de oro de Platón, las adivinaciones de Lucrecio, la ciencia egipcia, las conquistas de los filósofos, el canto de los poetas inmortales, — trajo esa tristeza de muerte, esa desesperanza horrible, ese miedo acongojante que se adueñó de todos los espíritus. A las estatuas de nieve sucedieron los ropones y capuchas monacales; a los himnos de amor de Ovidio y de Horacio, las letanías y misereres; al deseo de vivir y de triunfar, el ansia de desaparecer cuanto antes de un mundo preñado de trasgos y demonios, de mantícoros y catoblepas, de hechiceros y brujas, de señores despóticos y de inquisidores implacables, de guerras intestinas y de cruzadas acongojantes. El tañido de las campanas ensombrecía los misérrimos centros ciudadanos. El tremen-

do rumor de las turbas armadas de picas y de hoces, — enorme desfile de hambrientos, de campesinos, de miserables, de salteadores, todos en harapos, todos movidos por un hálito de desesperación o de locura,— llevaba la tragedia al través de los campos, como en la sublevación de los Pastorales. Tal era la Edad Media.

En esos siglos miserandos, lúgubres, de superstición y de muerte, sólo un pequeño grupo de histriones, de troveros trashumantes, de juglares hambrientos, supieron reír. La última chispa inmaterial del espíritu humano —tal vez el único atributo del hombre que le separa de los demás animales de la creación,— se refugió en esos infelices descastados que iban de castillo en castillo con su laúd a la espalda y su escarcela vacía, para distraer el aburrimiento de la castellana, murada en sus salas frías bajo la luz de velones humosos. Acogidos generalmente con agrado, como que eran la única distracción, fuera de las justas caballescascas o de las ceremonias religiosas, decían allí sus fabliaux, sus lieds, sus moralejas, cuando no cantaban las hazañas de Lanzarote del Lago, de Perceval o de Carlomagno y sus caballeros. Una burla, un epigrama, una picardía saltaba entonces en medio de la paz enorme que envolvía el castillo, — y era lo mismo como si en un cielo encapotado por negras nubes, filtrara un relámpago de sol. “Un herrero da a coger un hierro candente a un villano, el cual se quema con él naturalmente. Y bien —dícele luego con mucha calma— para saber si estaba caliente debiste escupirle antes de cogerle. El villano vuelve a su casa, y al ir a comer la sopa por la noche, recuerda la advertencia y escupe en su escudilla.” Es infantil; pero la simpleza del pobre

hombre pone una alegría en los ojos de todos los circundantes. Otro día, en medio de una plaza pública, en torno de una fuente, junto a la calleja sórdida donde se asoma un figón, un juglar vestido de lentejuelas y harapos (el lujo de la miseria) se traga puñales y camina con las manos, echadas al aire las dos piernas: la gente se congrega, las comadres se apiñan, algunos soldados destacan su yelmo y coraza, un caballero detiene curioso su bridón. Y el juglar entonces o su compañero recita “Le vilain qui gagna le Paradis en plaidant”, “Le siège prêté et rendu”, “De sire Hain et dame Anieuse”, “Le chevalier qui fist sa fame confesse”, y he ahí a la turba retorciéndose de risa, apretándose los ijares, al mismo caballero dejando un doblón de oro en manos del histrión. Es que en medio de aquella lobreguez y desesperanza, el animal humano experimentaba la necesidad física de reír, siquiera una vez, antes de morir. Esto es lo que no han comprendido los críticos superficiales tales que Brunetière, enemigo nato de los “fabliaux”, y todos esos moralistas que fundan la moral en lo aburrido, en lo tétrico, en lo desesperante. Ciertamente: los “fabliaux” son inmorales. Zahieren al villano, ridiculizan a los curas, infaman a las mujeres; su lenguaje es vulgar, soez, en extremo desvergonzado; no plantean ningún problema filosófico o moral; responden tan sólo a la animalidad que busca vivir su hora con una minúscula satisfacción. Pero rien; procuran hacer reír. No hacen literatura; no presumen de artísticos. No se preocupan de establecer si “loup” (lobo) se escribe así o de estos otros modos: “leu”, “lus”, “lox” o “lous”, como lo escribieron los pobres menestres y monjes que iban cons-

truyendo laboriosamente la lengua francesa sobre la lengua latina. No quieren tampoco poner cátedra y salvar la religión y la moral. Sienten la rebelión del instinto ante la naturaleza enemiga y las instituciones protervas, y aun a riesgo de hacerse empalar o quemar vivos, lanzan su carcajada de desafío. Entonces caen en la exageración, en el vilipendio, en la grosería, en la obscenidad, hasta en el prejuicio, que es lo contrario de la verdad. Fulminan al villano, porque es un infeliz y no puede defenderse: así en el "fabliaux" *Vilain Mire*, aquel rústico campesino que castiga a diario a su mujer para que, ocupada en enjugarse las lágrimas, no tenga lugar de emplear su tiempo en devaneos amorosos mientras él se halla en los trabajos del campo. Ponen en solfa a los curas, obispos y gentes de iglesia en general, mostrando su avidez, su glotonería, su concupiscencia: son éstos la mayoría de los "fabliaux" que encontramos en las colecciones de Joseph Bédier y de Montaiglon, y no hay por qué citar ninguno particularmente. Y nos muestran, finalmente, la credulidad de los maridos y la artimaña de las mujeres: no hay, tampoco, para qué citar ejemplos: si el feudalismo hizo la castellana y la caballería sentó en un trono a la mujer que las civilizaciones orientales tenían desterrada al fondo de los serrallos, como un mero instrumento de placer, — el "fabliaux", es decir, la ética villana del medio evo, la convirtió en una astuta y en una depravada. De ahí la inmoralidad manifiesta de esas composiciones. Explotan la picardía de las gentes buhoneras y de mal vivir; la desvergüenza y osadía de las hembras en trance de ardores gené-

sicos. Hasta la más pura doncella busca al macho con las palabras más livianas:

Car vos tournés vers moi, jovente belle,
Si vos volés baisier, n'autre ju faire
Si m'aist Dex del Ciel, je suis puchele,

dice Aïol, en uno de los "fabliaux", con ese francés del siglo XIII, bastante ininteligible para los que no conocen más que el francés del siglo XIX.

En general, pues, esta ínfima literatura del medio evo caracterízase por su inmoralidad. Buscando, sin ningún género de duda, la alegría del vivir, persiguiendo como única finalidad distraer a los oyentes en medio de sus cuidados y preocupaciones diarias, no dan con mejor vena explotable que la del sexo, — que en el sexo están las primeras leyes de la naturaleza y de éstas derivan las únicas preocupaciones del hombre. Sin saberlo, ni buscarlo ex profeso, los humildes trovadores de los siglos XII, XIII y primer tercio del XIV, — los Enrique d'Andeli, Felipe de Baumanoir, Huon de Cambrai, Colín Muset, Barbier de Melun, Rutebœuf, Courtebarbe, Baisien, etc., — fueron unos verdaderos filósofos: filósofos de campanario o de chimenea, pero filósofos al cabo, al través de cuyos octosílabos imperfectos podemos hoy saber de los estados de alma que creó el cristianismo en los individuos cuando vino a reemplazar a los derrocados dioses del Olimpo.

En medio de esa noche profunda de la Edad Media, y como gigantesco símbolo de su fundamental fe religiosa, contaminada de milagrerías y supersticiones, se alza un poema portentoso, — el único poema, fue-

ra de los caballerosos, que tales siglos podían crear, — la *Divina Comedia*. Dante Alighieri, el poeta más visionario que han visto las edades, el excelso numen que creó no sólo un idioma nacional, sino la misma unidad política de Italia, antes que la sabiduría y diplomacia de príncipes y papas, de guerreros y de artistas; Dante, el ardiente gibelino que enhebró sus odios y apóstrofes, sus admiraciones y loas en tercetos de diamante para construir una obra inmarcesible; Dante, el sombrío, el cantor divino, no ha trepido un punto en vulnerar la moral y en echar mano de los vocablos más soeces y bajos cuando, escribiendo su libro, persiguiendo su ensueño, lo juzgó necesario para su virtud creacionista. Ved el canto XVIII del “Infierno”, que nos traslada al círculo donde padecen sus culpas los rufianes y las meretrices en medio de fétidos excrementos: en esta página sombría de la *Divina Comedia*, de un vigor verdaderamente épico, nos encontramos con versos de una crudeza brutal como estos:

Così parlando il percosse un demonio
Della sua scuriada, e disse: *Via,*
Ruffian, qui non son femmine da conio.

O con estos otros, no menos sucios y terribles, que dan, sin embargo, toda su angustiante representación al castigo impuesto a los pecadores:

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
Vidi un sol capo *si di merda lordo,*
Che non parca s'era laico o cherco.

O con estos, en fin, que designa a las mujeres por su denigrante oficio y a las cosas por su verdadero nombre:

..... Fa che pinghe,
Mi disse, un poco il viso più avanti,
Si che la faccia ben con gli occhi attinghe
Di quella sozza *scapigliata fante,*
Che là si graffia con l'unghie *merdose,*
Ed or s'accoscia, ed ora è in piede stante.
Traide è la puttana che rispose
Al *drudo suo*, quando disse: Ho io grazie
Grandi appo te? Etc.

Pasad, ahora, al canto XX del mismo “Infierno”, que nos traslada al círculo donde son castigados los impostores y los que profesaron las artes adivinatorias. Allí vemos las miserables criaturas cuya cabeza y rostro cruelmente traspuestos hacia la espalda les obliga a caminar hacia atrás, no pudiendo ver, por lo tanto, lo que tienen ante sí; y de estos condenados nos dice el poeta:

Quando la nostra imagine da presso
Vidi sì torta, che il pianto degli occhi
Le natiche bagnava per lo fesso.

En el canto XXX, se nos habla de los falsarios que han usurpado la personalidad ajena; y, después de mencionar a Gianni Schicchi, el solapado personaje que sustituyó a otro para dictar su testamento, recuerda a la impúdica Mirra que, enamorada de su padre Ciniro, no tuvo reparo en engañarle para compartir su lecho y gozarse en el torpe incesto:

Ed egli a me: Quell'è l'anima antica
Di Mirra scellerata, che divenne
Al padre, fuor del dritto amore, amica.

Para concluir — pues no es posible dar a este ensayo extraordinarias proporciones, — mencionemos

ahora un pasaje en que la extrema crudeza de un verso no ha podido dejar de llamar la atención de todos los comentadores de la *Divina Comedia*. En el canto XXI, que trata de los traficantes con los bienes y oficios de la comuna, logreros por la gracia o intereses de sus señores, condenados a hervir en una olla de pez ardiente, se lee ese famoso verso:

Ma prima avea ciascut la lingua stretta
Coi denti, verso lor duca per cenno,
Ed egli aveva del cul fatto trombetta.

Dejando, pues, al Dante, cuyas demasías de lenguaje y representaciones inmorales no anulan la inmarcesible belleza de su inmortal poema, reanudemos lo que veníamos diciendo a propósito de aquella incontenible fuerza renacentista que alboreaba en todos los espíritus en las postrimerías de la Edad Media. Toda aquella escondida alegría de los menestres y trovadores; todo ese afán de vivir de las gentes — así pecheros como señores; — toda esa rebelión contra las austeridades monacales y contra el terror de la muerte, cristaliza un día en un cerebro luminoso y claro, en un corazón ferviente y animoso, y es entonces el genio de Bocaccio. Bocaccio, en efecto, es un alarido de resurgimiento en medio de aquella noche proterva de mil años; Bocaccio es la trompeta argentea que desgarrar una edad de tinieblas para anunciar la nueva era de alegrías primaverales. Descocado, atrevido, explotando la obscenidad como resorte mágico y hablando al ser humano con palabras terrenales, se yergue frente al Dante — al que admiró devoto y comentó sabiamente, — para enterrar toda la Edad Media y

anunciar el Renacimiento. Y ahí está la diferencia de estatura entre uno y otro creador: el inmortal gibelino, haciendo suyos los jugos ancestrales, nutriéndose en todas las ideas de los siglos que morían, construyó con la religiosidad de su época el poema que “sentían” y “entendían” sus contemporáneos; el alegre y donisíaco recopilador de historietas alegres, inspirado por las ansias de vivir que agitaba a una humanidad nueva, lanzó su *Decamerón* a los tiempos futuros, pero no encontró eco sino cuando ya en pleno siglo XV la humanidad despertó en la corte de Lorenzo de Médicis.

Bocaccio es una flamígera rosa escarlata sobre el negro ropón de la Edad Media. En medio de aquella tiniebla de supersticiones y combates, de creencias demonomaniacas y aventuras caballerescas, de intrigas y suplicios, de apariciones beatas y fenómenos celestes, de santos y de pícaros, de vírgenes de vidriales y de meretrices de caminos, lanza la luz de su verbo que proclama la hermosura de la vida. Hablando desde su Florencia, flagelada por la peste, sometida por la visión de la muerte, proclama el triunfo de la juventud y del amor. Se burla de los maridos que pretenden hacer valer sus derechos conyugales con un libro de jurisprudencia bajo el brazo. Se ríe de los mercaderes del Templo que procuran continuar llenándose la panza a costa de los ingenuos creyentes. Se mofa de los burgueses que no duermen por cuidar el arca; de los villanos que son estúpidos en fuerza de creerse más vivos que los demás; de los señores que desprecian al criado más listo en tretas que ellos mismos; de las madres abadesas, de los tutores vigilantes, de las leyes prohibitivas, de las costumbres morigeradas, de las

justicias inapelables. Pero es esa mofa y esa burla, un rápido centelleo de luz en los ojos y un repliegue fugaz en la comisura de los labios. Bocaccio no sabe indignarse como Marcial, ni reír como luego reirá Rabelais. Fino, pulcro, lleno de sutilezas y picardías, con más intención que mordacidad, con más elegancia que grosería, pinta seres y cosas, aventuras y desmanes, atrevimientos y descocos, sin descomponer su apostura, sin contorsionarse en muecas de clown, sin ofendernos con ademanes obscenos. Aun en sus cuentos más audaces y libres — “El falso arcángel San Gabriel”, “El velo de la Abadesa”, “Alibech”, “Masetto de Lamporecchio”, “El jumento de maese Pedro”, “El ruiseñor”, “Peronella”, “El marido cornudo, apaleado y satisfecho”, “El peral encantado”, etc., etc. — no trasciende ese vaho cabrió de los *Quatre Souhais Saint Martin*, ese “fabliaux” indecente del XIII^o siglo. Es que Bocaccio supo recoger toda la picardía y sensualidad ocultas del medio evo y hacerlas reflorcer, en un milagro de belleza, ante la luz del nuevo día de la humanidad.

Cuentos inmorales, bien está; pero el hijo de Certaldo no pretendió nunca escribir una obra ascética ni un código de regeneración moral. Trazó el cuadro de la sociedad de su tiempo, censuró a veces el libertinaje de los frailes, se burló de los maridos demasiado crédulos. Pero, si bien se mira, son más morales, racialmente, en la entraña, que todas aquellas luchas de los güelfos y gibelinos, que precedieron a Bocaccio, y que todo el pontificado de Alejandro VI, que vino después, — dos hechos históricos, indiscutibles, que avergüenzan a la humanidad sin aportarle un vislum-

bre de belleza. La obra de Bocaccio, en vez, vive aún y vivirá siempre para gloria de la literatura italiana y para orgullo de la humanidad.

Después de la del autor del *Filocolo*, puede mencionarse al *Orlando Furioso*. En esta obra, en un tiempo tan celebrada, hoy un tanto venida a menos, pero siempre con quilates superiores, en cuanto a invención y rima, a otras epopeyas modernas, el poeta nos presenta historietas tan sabrosas como la del “Perro precioso”, la del “Jocondo” y la de aquel viejo eremita cuya anafrodisia se nos describe en el Canto VIII con estas sabrosas particularidades:

Già resupina nell'arena giace
A tutte voglie del vecchio rapace.
Egli l'abbraccia, ed a piacer la tocca;
Ed ella dorme, e non può fare ischernò.
Or li baccia il bel petto, ora la bocca:
Non è chi'l veggia in quel loco aspro ed ermo.
Ma nell'incontro il suo destrier trabocca;
Ch'al disio non risponde il corpo infermo;
Era mal atto, perche avea troppi anni;
E potrà peggio, quanto più l'affanni.
Tutte le vie, tutti le modi tenta;
Ma quel pigro rozzon non però salta;
Indarno il fren gli scuote e lo tormenta;
E non può far que tenga la testa alta.
Alfin, presso alla donna s'addormenta.

Ariosto, poeta inferior al Tasso, le aventaja ante el consenso de las “masas” (que mandan, en estos tiempos de los “derechos ciudadanos”, en los cuales un animal tiene igual cantidad de votos que un individuo sencillamente instruido), en habilidad constructiva de un poema, que el otro no puede rellenar sino con epi-

sodios ajenos a su asunto (según el decir de los profesores que, en estos tiempos de democracia, son o valen tanto como las "masas"). Pero Maquiavelli, con todo su genio político, sus habilidades diplomáticas con los Médicis, su ironía disimulada en el *Príncipe*, su talento innegable al procurar expulsar al extranjero y restaurar la independencia de Italia, incurrió en la debilidad de querer retratar las costumbres corrompidas de su época y escribir la *Mandrágora*, — esa comedia de costumbres finamente observada, infantil en la técnica, mas llena de observaciones que denuncian un espíritu superior y vigorosamente moral. La comedia de *Calímaco y Lucrecia*, como se llamó en su origen, o de *Messer Nicia*, como quieren los eruditos, es un estudio profundo y sagaz de aquel siglo de oro de la literatura italiana que presidió la superioridad indiscutible del Papa León X. Sin embargo, esta obra que mencionan todos los textos, contiene inmoralidades que ponen los pelos de punta. En nuestros días, con seguridad, la *Mandrágora* no se pondría en escena sin que interviniera la policía y se declarara el estado de sitio en una población. Las mujeres que la oyeran tendrían que hacer penitencia por el resto de los años de su vida, y los hombres no se purificarían más que cortándose la cabeza. Figuraos el asunto, nada más, que vamos a concretar en cuatro líneas para los inteligentes que hablan de la obra sin haberla leído jamás, porque ni siquiera saben italiano. Un joven florentino, Calímaco, se halla prendado de Lucrecia, mujer honesta y distinguida, esposa de Messer Nicia, hombre rico y simple, todo en una pieza. Como el mozo alegre y disoluto desea conquistar a la mo-

za de su agrado, imagina, con la ayuda de un parásito desvergonzado que se llama Ligurio, hacerse pasar por médico: aquel infecundo matrimonio no tiene otra preocupación que el hijo y daría cualquier cosa por prolongar la rama de los Nicia. Calímaco hace entender al esposo inocente que con una poción de mandrágoras que él prepara puede lograr la progeñe; y he ahí todo el mundo complicándose con el pícaro mozalbete para obtener la rendición de la fortaleza sitiada. Los criados-confidentes, de la índole de Syro; los frailes venales, de la índole de Fray Timoteo; los vividores de oficio, como el acomodaticio Ligurio; hasta la misma madre de la esposa, como esa correveidile de Sostrata; hasta el mismo marido, tan interesado en el negocio, se ponen de parte de Calímaco para convencer a Lucrecia de que debe acostarse con un hombre que no es su marido. Y la pobrecilla concluye acostándose no más, dando satisfacción a todos los que la empujan... y a su propio cuerpo. El asunto, como se ve, no puede ser más vidrioso; pero los episodios no pueden ser más cómicos. Calímaco dice que no puede recetar su poción sin analizar previamente las aguas de la paciente; y he ahí la famosa escena del orinal, que hoy ningún público soportaría en las tablas. Hay que indagar las causas de la esterilidad de vuestra esposa, — aduce el atrevido Calímaco: "nam cance sterilitates sunt; aut in semine, aut in matrice, aut in strumentis seminariis, aut in virga, aut in causa extrinseca". El latín aquí empleado es de tan baja estofa que hasta un turco lo entiende. La inmoralidad del concepto la adivina hasta una señorita que no ha llegado a la pubertad. Pues bien; el mismo marido va

a su casa y vuelve con la bacinica bajo la capa, ante los espectadores: ante los espectadores de la *Mandrágora*, entre los cuales se encontraba el mismísimo Papa, todos sus cardenales y los señores y madonninas más encumbrados de Florencia. "Me parecen algo turbios", — objeta Messer Nicia, mostrando el agua de la bacinica. "—No lo extrañéis, — contesta el solapado Calímaco, — nam mulieris urinæ sunt semper maioris grossitiei et albedinis et minoris pulchretudinis quam virorum. Huius autem, in cœtera causa est amplitudo canulium, nixtio eorum quæ ex matrice exeunt cum urina". Con semejantes argumentos, expresados en esa clase de latín y no en lengua vulgar (como se decía entonces al italiano de Florencia), el esposo queda convencido, — y el público de prelados también. Además, ¿cómo podría resistirse a la dialéctica de Fray Timoteo, empeñado, por un montón de monedas, en convencer a la esposa de que no es pecado dar su cuerpo a un extraño si la intención es sana? "Cuando a la conciencia, debéis hacer cuenta de esta máxima: que donde se nos da a elegir entre un bien cierto y un mal dudoso, no se debe dejar nunca ir el bien por temor del mal. Aquí tenéis un bien seguro, esto es, que engendraréis y ganaréis un alma para Nuestro Señor; y un mal incierto, como lo es que el que yazga con vos, después que hayáis tomado la poción, morirá. Puede ocurrir que tal no muera; pero, porque el punto es dudoso, conviene que el señor Nicia no corra ese riesgo. Cuanto que el acto sea pecado, es una fábula; pues la voluntad es la que peca, no el cuerpo, y la causa del pecado está en displacer al marido, y vos le complacéis, y en tomar placer en la cosa, siendo así

que a vos no os inspira el placer. Demás de esto, que al fin se ha de atender en todo, y aquí el fin es ocupar un sitio en el paraíso y contentar a vuestro marido. Dice la Biblia que las hijas de Lot, creyéndose solas en el mundo, juntáronse con el padre, y porque su intención fue buena, no pecaron."

Después de todo esto, ¿hay por qué recordar *El Padre Alberico*, del mismo Machiavelli, en cuya comedia no tenemos más que leer el final del monólogo de Margarita al comienzo del acto III para darnos cuenta de las enormes desvergüenzas que decían en la escena los actores? ¿Es preciso traer a la memoria la *Calandra* del cardenal Bibbiena, representada en 1508, obra indecentísima que reproduce el argumento de los *Menachmi* de Plauto, más tarde explotado por Shakespeare en su *Comedia de las Equivocaciones*, pero con la agravante de que en vez de ofrecérsenos dos varones gemelos, se nos presentan como gemelos un hermano y una hermana, con lo cual se acrecienta la comicidad de las escenas a expensas de la moralidad y la decencia? ¿Y hemos de enunciar siquiera las obras picarescas y libertinas de los cuentistas italianos del siglo XV, — de Masuccio, el Boccaccio napolitano como se le ha denominado, algunas de cuyas historias fueron imitadas en el siglo XVIII por el célebre Battacchi; de Cornazzano, el culto y agradable autor de *Proverbi in facie*, del cual recomendamos a los curiosos nada más que su tercer proverbio, el intitulado "Al buen entendedor, pocas palabras bastan", y en el que vemos cómo Petronella se hizo servir a espaldas de su marido por un negro criado, cuyo idioma no conocía? Junto con el amor por el arte y las humanida-

des, el Renacimiento experimentó el amor por el placer y la alegría del vivir; y así, el mundo que había soportado los negros siglos de la Edad Media tal que una interminable pesadilla, despertó en el sensualismo que había minado la decadencia latina. La púrpura, la orgía, las delicadezas del arte, la espesa voluptuosidad de los banquetes, pasaron de los Emperadores a los Papas. La tragedia y la risa, que fueron del mundo antiguo, asentaron sus reales en las cortes de los Médicis, de los Sforza, de León X. Y el mundo se iluminó como con una aurora nueva, y los hombres volvieron a reír.

En Francia también se aprendió a reír. De la sorna de los viejos "fabliaux", de sus picantes burlas, de sus cascabeleantes alegrías, salió ese espíritu retozón que tiene algo del "humour" inglés y del epigrama latino. Después, andando el tiempo, el espíritu se afinó más y más, y ya fue entonces como el burbujeo de una copa de champagne; pero, en el siglo de Francisco I aún no se había llegado a esto y se reía espeso. Esa carcajada, adquiriendo contornos épicos, se llamó Rabelais.

Rabelais es una cumbre eminente en la formidable cordillera del pensamiento humano al que se complació en celebrar en su *Guillermo Shakespeare* Victor Hugo. Para Anatole France, es el escritor máximo de la literatura francesa. Para la crítica universal, un genio indiscutible. Su endiablada y funambulesca historia de Gargantúa y Pantagruel, llena de bufonadas enormes, de ironías mayúsculas, de varapalos descoyuntantes a la gente "sorbonagra, sorbonígena y subornícola", es decir, a los profesores y pedantes que hablan de todas

materias y no entienden de ninguna; a las mujeres en general, a quienes juzga por boca de Epistemon como seres tan inferiores que no parece sino que la Naturaleza perdió su orden y concierto al crearlas; a los jueces que eternizan los juicios para concluir fallando un disparate; a los frailes que se rigen por el son de unas campanas y olvidan el martirio del crucificado; a las guerras incruentas, a las aventuras caballerescas, a las quijotadas de un Pricocola o a los desmanes de un Anarco, se nos representa como un monstruoso sainete, como una farsa ciclópea en la que Momo adquiere la prestancia y significación de un Júpiter. Toda llena de esa alegría netamente "gauloise" que constituye la esencia misma de la raza, es tal que el substratum de todas las corrientes espirituales que hicieron el renacimiento francés.

Pues bien, este escritor enorme y vigoroso, que además de ser la más robusta carcajada que han oído los siglos, es uno de los constructores arquitecturales de la lengua francesa, ha llenado su libro de vocablos y de frases enteras que hoy no podrían leerlas señoritas, según el criterio de los moralistas a quienes vamos ofreciendo estos ejemplos de lo que ejecutaron y escribieron los grandes artífices del pasado. Cogemos el libro, lo abrimos al azar y copiamos rigurosamente: "Lors, dist Pantagruel: "Allons, enfans, c'est trop musé à la viande; car à grand peine voit on advenir que grande banqueteurs facent beaux faicts d'armes. I n'est ombre que d'estandartz, il n'est fumée que de chevaux, et de clicquetys que de harnois". A ce commença Epistemon soubrire, et dist: "Il n'est ombre que de cuisine, fumée que de pastés, et clicquetys que de tasses". A

quoy respondit Panurge: "Il n'est ombre que de cour-
tines, fumée que de tetins, et clicquetys que de coui-
llons". Puis, se levant, fit un pet, un sault, et cris à
haulte voix joyeusement: "Vive toujours Pantagruel!"
Ce voyant, Pantagruel en voulut autant faire, mais,
du pet qu'il fit, la terre trembla neuf lieus à la ronde,
duquel, avec l'air corrompu, engendra plus de cinquante
et trois mille petits hommes nains et contrefaits, et
d'une vesue qu'il fit, engendra autant de petites fem-
mes, accropies comme vous en voyez en plusieurs lieux,
qui jamais ne croissent, sinon comme les queus de va-
ches, contre bas, ou bien comme les rabbes de Lymou-
sin, en rond. "Et quoy, dist Panurge, vos pets sont ilz
tant fructueux? Par Dieu, voicy de belles savates d'hom-
mes, et de belles vesses de femmes; il les fault ma-
rier ensemble, ilz engendreront des mouches bovines".
Ce que fit Pantagruel, et les nomma pigmées. Et les
envoya vivre en une isle là auprès, où ilz se sont fort
multipliés depuis. Mais les grues leur font continuelle-
ment la guerre; desquelles ilz se défendent courageuse-
ment, car ces petits boutz d'hommes (lesquelz en Ecosse
l'on appelle manches d'éstrilles) sont volontiers chole-
ricques. La raison physique est parce qu'ilz ont le cœur
prés de la merde."

Este solo ejemplo extractado del *Pantagruel* basta para demostrar que Emilio Zola en *La Terre*, cuando nos refiere cómo Butau apagaba una vela, es un niño de teta y un ángel de candor. Dejemos, pues, al cura de Meudon y convirtamos los ojos hacia Miguel Eyquem, señor de Montaigne.

El sesudo moralista, que cierra gloriosamente el siglo XVI haciendo la disección de toda la humani-

dad con sólo confesarse a nosotros, abriéndonos su alma y mostrándonos su vida, nos ha legado en sus admirables *Ensayos* una página harto inocente si nos atenemos a su epígrafe ("Sobre unos versos de Virgilio"), pero que a poco de enfrascados en su lectura nos deja harto aleccionados respecto de la materia sobre la cual discurrimos. Coged el volumen, buscad el Libro III, capítulo V, y comenzad la lectura, si os sobra mucho tiempo, allí donde nos ofrece una cita de Ovidio:

Venus huic erat utraque nota;

en seguida os toparéis con un emperador que desdoncelló en una noche a diez vírgenes sármatas y con una emperatriz romana, Mesalina, que derrotó también en una noche a veinticinco sitiadores. Después, si necesitáis quedar bien instruidos sobre un curioso decreto de la reina de Aragón estableciendo las veces que es permitido a un esposo molestar a su mujer; sobre los libros antiguos que tratan asuntos obscenos; sobre las vestimentas masculinas que ocultan o exageran las cosas; sobre los celos y los maridos cornudos, — continuad la lectura. "Esta parte del cuerpo, — escribe, refiriéndose a los órganos de la generación, — fue deificada en casi todo el mundo. En una misma provincia los unos se la desollaban para ofrecer y consagrar un fragmento de ella; los otros consagraban y ofrecían su semilla. . . Las damas egipcias en las fiestas de las Bacanales llevaban colgado al cuello un falo de madera minuciosamente trabajado, pesado y grande, cada una según su resistencia; además, la imagen de su dios ostentaba uno que sobrepujaba en longitud el resto del

cuerpo.... ¿Qué significaba esa pieza ridícula en los calzones de nuestros padres, que todavía se ve en los suizos de la guardia real? ¿Y la nuestra que aún en el día presentamos con todos sus contornos, bajo nuestros gregüescos, y lo que aún es más de lamentar, que abultamos más allá de su medida por impostura y falsedad?....". Y un poco más adelante: "Los dioses, dice Platón, nos proveyeron de un órgano desobediente y tiránico que, como animal furioso, se obstina por la violencia de sus apetitos en someterlo todo a su imperio; lo propio acontece a las mujeres con el suyo: cual animal glotón y ávido, si se le niegan los alimentos en el momento en que los ha menester, se encoleriza por no admitir espera, y exhalando su rabia espumante en el cuerpo de aquélla, obstruye los conductos y detiene la respiración, causando mil suerte de males, hasta que habiendo absorbido el fruto de la sed común, fue regado copiosamente y sembrado el fondo de su matriz". Como se ve, el grave moralista de los *Ensayos*, uno de los príncipes del idioma francés, no se anda con rodeos para explicar su asunto y denominar las cosas por su nombre. Y es que Montaigne, a la inversa de estos falsos moralistas de ahora, cree que no hay desdoro en ser francos en tal materia. Así lo afirma al comenzar su elucubración: "Qué hizo la acción genital a los hombres, tan natural, necesaria y justa, para no osar hablar de ella sin avergonzarse, y para excluirla de las conversaciones serias y morigeradas? Resueltamente pronunciamos: "matar", "robar", "traicionar", y aquéllo no nos atreveríamos a proferirlo sino entre dientes". Así, por una falsa educación del pudor, se ha llegado a convertir en más deseable y cu-

riosa una materia que de ser corriente y normal a nadie preocuparía. Lo prohibido es lo que siempre resulta más apetitoso; lo que se esconde, es lo que más deseamos ver. Queriendo hacer castos a los jóvenes, los hacemos tanto más impuros; y encima, por añadidura, los movemos por el camino de malas prácticas que atentan contra su salud."

Y no se crea que esta cita de Montaigne que traemos a colación es única y desusada en el grave escritor y severo moralista. Si queréis quedar completamente documentados sobre la libertad de lenguaje que solía emplear y su deliberado propósito de llamar las cosas por su nombre sin emplear esos taparrabos de la retórica que se llaman "perífrasis" y "circunloquios", buscad en sus *Ensayos* el capítulo XX del Libro I, que trata de "La fuerza de la imaginación", y ved lo que dice acerca de la impotencia de ciertos sujetos nerviosos, con las anécdotas que confirman su relato y la sentencia rotunda de la suegra de Pitágoras, como remate de aquél; y luego, ya que tenemos el libro en las manos, en ese mismo capítulo, admiremos sus reflexiones y amenidades respecto a lo que Vives, glosador en la ocurrencia de San Agustín, denomina "vientos musicales". Os aseguro que si el santo y el filósofo no tuvieron reparo en emplear la sucia palabra del léxico que nombra a tales ventosidades, Montaigne, por su lado, no teme traerla a colación, y repetirla y zarandearla, hasta el punto de que su página suena más alto que el "órgano impertinente y tumultuario" que afflige al ensayista desde "hace ya cuarenta años" y que "probablemente le llevará así al sepulcro". Aquel personaje de *La Terre* que se entretenía en apagar can-

dilejas de tan desastrada manera, —campesino rudo, grosero e inculto— no da ocasión a Zola para escribir una página que ofenda más los oídos del lector que la escrita por Miguel Eyquem, señor de Montaigne, nacido en el Perigord, de una honrada familia de comerciantes de Burdeos.

No nos es posible hablar en este rápido bosquejo de los escritores de segunda fila. Para apabullar a los enemigos del “naturalismo literario” queremos traer a colación nombres superiores, indiscutibles. Claro está que Brantôme, Crébillon, Scarron, Restif de la Bretonne, pueden hacer gran peso en la balanza, porque los apóstoles de la moral actuales, aunque mil años vivan, no llegarán a ser nunca, no digo esos escritores, pero ni siquiera un Dubut de Laforest; pero, aquí queremos hacer la guerra a mazazos contundentes y no a papirotazos. Se nos excusará, entonces, que pasemos por alto a Brantôme, que podría enfrentarse al mismo Monluc en el difícil arte de escribir “Memorias” —que si no es un señor feudal es un espíritu caballeresco; que si no es un historiador, es un cronista aventurero y observador,— capaz de representar la vida contemporánea, la de su época, con extraordinaria verdad no exenta de colorido y belleza, según puede verse en su *Vida de las damas galantes*; en cuyo libro, por lo demás, hay cosas como para agarrarse la cabeza y no soltarla hasta que haya pasado el temporal. Tenemos que pasar por alto, igualmente, a Claudio Próspero Jolyot de Crébillon, o, como le dicen en los textos, a Crébillon fils, el autor de *El Sofá*, que no hemos leído, pero que a estar al juicio de los que le han leído, resulta indecentísimo; y por fuerza ha de ser así,

pues la fama de Crébillon no es de las que envidie una Catherine Carbon que ingresó a la Salpêtrière con la punta de la nariz cortada por el “Consejo de Guerra” según la legislación de buenas costumbres del siglo XVIII. Silenciaremos también, por esa razón de categoría, a José Bernard, autor del *Arte de Amar*, imitación del *Ars Amandi* de Ovidio; a Andrés Roberto de Nerciat, confidente de Carolina de Nápoles, autor de *Felicia*; al abate de Grécourt, que compuso *El horóscopo de Perrette*; a Alexis Piron, el excesivo y lúbrico creador de *Epigramas y canciones*; al abate Voisenon, célebre por sus *Horas de Citera*. Todos estos escritores lascivos, interesaron extraordinariamente a su época a la manera como interesó, con menor inmoralidad, a la suya, Louvet de Couvray con su famoso libro *Los amores del caballero de Faublas*. Queremos traer a colación los astros de primera magnitud, y por ello pasamos por alto los Aristo, Demetrio Falereo, Cleanto, Teofrasto, Aristipo, Sfereo, Heráclito de Ponto y otros que nos menciona Montaigne, entre los escritores licenciosos de la antigüedad, cuyas obras se han perdido, y cuya enumeración, aunque no lo dice, ha recogido de Diógenes Laercio, que los recuerda en su *Vida de filósofos ilustres*.

Volvamos, pues, la vista hacia los escritores admitidos por el “consenso general” y citemos a Chaucer y Shakespeare.

Chaucer, en su celeberrimo libro *Los cuentos de Cantorbery*, se permite un estilo tan libre que más no lo usa Boccaccio. Ved, por ejemplo, cómo se expresa la mujer de Bath en el “prólogo” del cuento que hace a sus compañeros de viaje: “Yo sé tan bien como vos-

otros, sin duda alguna, lo que dice el Apóstol acerca de la virginidad, a saber: que no hay precepto ninguno respecto de ella. Se puede aconsejar a una mujer que permanezca virgen; pero el consejo no es mandamiento. El lo deja a nuestro propio juicio; porque si Dios hubiese ordenado la doncellez, por ese mero hecho habría condenado el matrimonio; y, verdaderamente, si no se hubiera sembrado ninguna semilla, ¿de dónde procedería la virginidad?" Y si esto os parece aún liviano y llevadero, continuad una página más la lectura hasta tropezar con aquello: "Decidme también, ¿con qué fin fueron hechos los órganos de la generación y para qué objeto fueron creados?... Coméntelo quienquiera, y diga por todas partes que fueron hechos para la expulsión de la orina, y que nuestras dos cositas son asimismo para distinguir la hembra del varón, y para ninguna otra cosa", — con todo lo demás que sigue. Quedaréis edificados. Y bien, no obstante este pasaje obsceno y otros cien que podrían recordarse, Taine agota las palabras de elogio estudiando la obra de Chaucer.

Los dramas, tragedias y comedias de Shakespeare, celebradas como verdaderos monumentos de la literatura universal, están plagados de frases indecorosas y de escenas deshonestas. Para no parecer prolijo y harto hinchado de inconveniencias, iré citando al acaso, al correr de la pluma: *Hamlet*, acto 3º, escenas II, IV y XXVI; acto 4º, escena XIII; acto 5º, escena II; *El Rey Lear*, acto 1º, escenas III y IV; acto 2º, escena final; acto 3º, escena IV y última; *Romeo y Julieta*, acto 2º, escenas I y V; *Cimbelina*, acto 1º, escenas V y VII; acto 2º, escena II; acto 4º, escena I; *Otello*,

acto 1º, escenas I y III; acto 3º, escena III; *El mercader de Venecia*, final del acto 5º; *Las alegres comadres de Windsor*, toda la obra, escrita al diapason del "viente orinal" de Falstaff; *El Rey Enrique V*, acto 3º, escena IV; *Macbeth*, toda la obra; *La comedia de las equivocaciones*, acto 2º, escena I (las reflexiones de Adriana), escena II (Adriana y Antífolo de Siracusa); acto 3º, final de la escena I; acto 4º, escena IV; acto V, escena I (Antífolo de Efeso, Ægeon, el duque, Adriana); *Como gustéis*, acto 4º, escena I (divertido juego de palabras de Rosalinda sobre los cuernos). Un lector paciente o entusiasta puede revolver en la ciénaga del genio de Stratford, seguro de que la podredumbre que duerme en su fondo y mancha la limpidez del cristal apestará alguna vez su pituitaria; pero todas las malolientes emanaciones del gas pútrido, no lograrán borrar la escintilación de las estrellas que buscan nido en aquel rincón romántico del bosque umbrío. Shakespeare es libre, suelto, inmoral e indecoroso; pero la luz de su genio enorme viste de tal hermosura sus creaciones, que sólo buscando ahincadamente y con malévola intención se descubre el rincón sexual en la blancura altiva del mármol de Paros. Leer a Shakespeare para advertir solamente aquello que Hamlet en medio de su desvarío le dice a Ofelia, es lo mismo que confesar la miseria del propio intelecto. ¿Qué sabe un burro garañón del paisaje donde pasta?

Cervantes, el príncipe de los ingenios españoles, de cuyos títulos de gran escritor no hace cuestión ni el sabio ni el zote, no se cuida mayormente cuando escribe de todas esas fruslerías que hoy escandalizan a los moralistas. Con la naturalidad del que tiene que

decir una cosa y con la sencillez que asiste a los niños y a los talentos superiores, es licencioso sin mala intención y grosero sin grosería. Es también malsonante cuando la ocasión viene y hasta procaz si es necesario. Sus libros están plagados de pasajes y palabras harto brutales. Recordad de su famoso libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* el episodio de la venta, en el que intervienen el desequilibrado paladín, su escudero Sancho Panza, Maritornes, el arriero galán y el ventero. "Había el arriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras que nos las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta...". Así es que, llegado el momento, dormidos todos, menos don Quijote, y el arriero que la esperaba naturalmente, llega la moza al establo donde aquéllos habían acomodado sus lechos. Y he ahí que, mediando la confusión y los celos, un poco la ira y otro poco la intervención del amo de la casa que ha oído los golpes, a poco andar se arma allí la más descomunal batalla en que le fuera dado intervenir al andante caballero. Cervantes, echando mano a esa figura de dicción que los retóricos denominan "concatenación", escribe entonces: "Así, como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos

menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno, que al ventero se le apagó el candil; y tomo quedaron a obscuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto, que adondequiera que ponían la mano no dejaban cosa sana". Lance épico que quiebra la tranquilidad nocturna del mesón y justifica las palabras irritadas del ventero: "¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas estas!" — ¿Queréis otro ejemplo? Ahí lo tenéis en la aventura de aquel ruido inexplicable que oyeron, durante toda una noche, Don Quijote y Sancho Panza, y que resultó ser el de los mazos de batán movidos por el agua de una cascada. En tal circunstancia, mientras el escudero le hacía a su señor el cuento de las cabras para burlar el miedo que tenía, viniéronle ansias de... Pero oigamos al propio Cervantes: "En esto parece ser, o que del frío de la mañana que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural (que es lo que más se debe creer), a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él; mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo. Pues pensar de no hacer lo que tenía gana, tampoco era posible; y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha que tenía asida al arzón trasero, con lo cual, bonitamente y sin rumor alguno, se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna; y en quitándosela, dieron luego abajo y se le quedaron como grillos; tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo, y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto (que él pensó que era lo

más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia), le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía; pero con todas estas diligencias fue tan desdichado, que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyólo Don Quijote y dijo: —“¿qué rumor es ese, Sancho?” — “No sé, señor, respondió él: alguna cosa nueva debe de ser; que las aventuras y las desventuras nunca comienzan por poco”. Tornó otra vez a probar ventura, y sucedióle tan bien, que sin más ruido ni alboroto que el pasado, se halló libre de la carga que tanta pesadumbre le había dado. Mas como Don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta venían los vapores hacia arriba, no se pudo excusar de que algunos no llegasen a sus narices; y apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dos dedos, y con tono algo gangoso dijo: —“Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo” — “Sí, tengo, respondió Sancho; mas, ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?” — “En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar”, respondió Don Quijote.”

Cervantes, pintando las costumbres, maneras y palabras de truhanes y buhoneros, de arrieros y mozos de mulas, de celestinas y ramerías, de corchetes y alguaciles, de ladronzuelos y pícaros, de vejetes rapaces y galanes aventureros, no se cuida de la crudeza

de los colores de su paleta. Trabaja como un poseído, como un iluminado, todo de lleno entregado a su arte, sin mirar ese otro arte de la moral, que queda a su vera. Así en sus conocidísimas y justamente celebradas “Novelas Ejemplares”: en el *Celoso Extremeño*, donde vemos cómo aquella inocente Leonora se la pega al marido con Loaysa, no obstante tener, la Carrizales murada entre las cuatro paredes de su casa; en *El amante liberal*, donde se nos cuenta sin rodeos cómo Halima se enamora de Ricardo; en *La ilustre fregona*, donde se nos refiere cómo un caballero violó a la madre de Constanza; en *Rinconete y Cortadillo*, donde presenciamos los desmanes, picardías, juergas y abrazos de la banda de Monipodio, entreverados la Cariharta con el Repolido, la Gananciosa con Chiquiznaque y la Escalanta con Maniferro; — en *La tía fingida*, en fin, pequeña obra maestra que no puede ponerse en manos de señoritas, donde se nos habla con el mayor descaro del “pulcelaje” de doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, del desvergonzado oficio que ejerce la vieja Claudia y donde la niña que ha vendido tres veces su virginidad le espeta a su explotadora este sabrosísimo discurso: “Hay más que hacer que incitar al tibio, provocar al casto, negarse al carnal, animar al cobarde, alentar al cortó, refrenar al presumido, despertar al dormido, convidar al descuidado, escribir al ausente, alabar al necio, celebrar al discreto, acariciar al rico, desengañar al pobre, ser ángel en la calle, santa en la iglesia, hermosa en la ventana, honesta en la casa y demonio en la cama? Todas estas cosas, señora tía, ya me las sé yo de coro... Tres flores he dado ya, y otras tantas

las ha usted vendido, y tres veces he pasado insufrible martirio. ¿Soy yo por ventura de bronce? ¿No tienen sensibilidad mis carnes? ¿No hay más sino dar puntadas en ellas como ropa descosida?... Deje, señora tía, ya rebuscar mi viña: que a veces es más sabroso el rebusco que el esquilmo principal; y si todavía está determinada que mi jardín se venda por entero y jamás tocado, busque otro modo más suave de cerradura para su postigo; porque el del sirgo y aguja no hay que pensar que llegue más a mis carnes". ¿Hay que agregar ahora que tan poco cuenta hace Cervantes de estas andanzas amorosas de ese pingo de doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, que no vacila en rematar su historia haciéndola casar con aquel estudiantillo de Salamanca y meterla en la casa honrada del padre de éste? Si existen premios a la virtud, *La tía fingida* nos prueba que también los hay para el vicio.

Y aquí llegamos a Lope de Vega. El "monstruo de la naturaleza", como le llamó alguien no sabiendo ya cómo encarecer su fecundidad artística y celebrar sus dones de poeta, ha dado a la escena piezas de una inmoralidad manifiesta. Si decir en un libro una palabra fea o contar en él una historia descocada, puede parecer cosa inconveniente, ¿qué no parecerá en el teatro, ante un patio lleno de espectadores? Lo que se dice a una mujer a solas, parece enormísimo si se dice ante todo el mundo. Sin embargo, fray Lope Félix de Vega Carpio, — el genio enorme que creó el teatro en España, como lo hizo en Inglaterra Shakespeare — nos cuenta historias de meretrices, rufianes y celestinas con la mayor naturalidad. "Lope — dice don

Juan Valera — no se espantaba de sacar a la escena y de pintar con los más fuertes colores, vicios atroces e iníames: en *La reina Juana de Nápoles* nos describe toda la crueldad y toda la lujuria posibles en la más desenfrenada mujer; en *El anzuelo de Fenisa* y en *El arenal de Sevilla*, figuran las cortesanas como heroínas y tratadas con bastante menos severidad que en los modernos dramas de Augier, Feuillet y Dumas; en *El rufián Castrucho* y en *El caballero de Olmedo* se retratan con la mayor verdad las celestinas; y el adulterio y el incesto dan asunto también a algunos dramas de Lope". La afirmación de Don Juan Valera es exacta; cualquiera puede confirmarla releyendo las obras que menciona. En *El arenal de Sevilla* — donde vemos a una tal Lucinda, hembra temeraria y aventurera, correr detrás de su galán, que se ha enamorado de otra mujer, doña Laura, enredada a su vez con un Capitán Fajardo, — la moza despechada y más que despechada suelta de lengua, le dice a Toledo, el criado y confidente de don Lope, al hacerle el horóscopo:

Si me informa la razón
¿cómo pueda errar en nada?
Niega aquí que aquesta raya
no te hace grande alcahuete.

En *El anzuelo de Fenisa* se nos mete de lleno en el mundo de la galantería, de las caricias que se comercian, del cinismo y del engaño: la moza de partido, falaz y mentirosa, ladronzuela y liviana, burla a varios hombres a un mismo tiempo, — al crédulo Albano, al audaz capitán Osorio, al desconfiado Lucindo, a Fabio, a Bernardo, hasta a la misma Dinarda que actúa

disfrazada de hombre; — y con sus artes y manejos, van sucediéndose las escenas, por las que quedamos muy en breve enterados de la vida y fechorías de las cortesanas de la época, y del corte de sus arrumacos y juramentos, y de la habilidad puesta en juego para sacarle a éste una cadena de oro y al de más allá la friolera de dos mil ducados. Pues a tales obras, calificadas de inmorales por la índole de los personajes que nos presentan y la materia escabrosa de que tratan, cabría agregarles aún *San Nicolás de Tolentino*, *El niño inocente de la Guardia* y *El Cardenal de Belén*.

Tirso de Molina no es menos osado que Lope; y Tirso de Molina es celebrado por Schack como uno de los dramaturgos españoles de mejor adquirida fama. Sin embargo, en *Amar por señas*, en *Quien calla otorga*, en *El condenado por desconfiado*, en *La venganza de Tamar*, en *Quien no cae no se levanta* y en *La Condesa bandolera*, incurre en los mismos pecados que su glorioso antecesor. Por poco que se medite, difícil será que se encuentre buena esa moral de *Quien no cae no se levanta*, por la que vemos que todas las maldades de Margarita le sirven para entrar más pronto en el cielo. Algo por el estilo debiera decirse de aquella señora condesa que comete los más atroces delitos y a la que al final del drama un ángel convierte mediante un milagro. Pero el asunto de *La venganza de Tamar* es verdaderamente repulsivo. Amón y Tamar son dos hermanos, y, sin embargo, Amón, movido por una irresistible pasión incestuosa, persigue a Tamar, la envuelve en sus cálidas frases de amante, tales como las que pueden decirse a otra mujer de dis-

tinta sangre, y concluye por tenderle una celada en su tienda para satisfacer sus bestiales instintos.

T.—Mandóme el Rey mi señor
que a vuestra Alteza trujese
de mi mano que comiese,
porque conozco su humor;
ya no tendrá buen sabor
si de gusto no ha mudado,
porque aunque yo lo he guisado,
si llaman gracia a la sal,
yo vendré, Príncipe, tal,
que no estará sazonado.

A.—Jonadab, salte allá fuera;
cierra la puerta, Eliacer;
que a solas quiero comer
manjares que el alma espera.

T.—Lo que haces considera.

A.—No hay ya qué considerar:
tú sola has de ser manjar
del alma, a quien avarienta
tanto ha que tienes hambrienta,
pudiéndola sustentar.

.....

T.—Tu sangre soy.

A.— Ansí te amo.

T.—Sosiega...

A.— No hay sosegar...

T.—¿Qué quieres?

A.— Tamar, amar.

T.—Detente!

A.— Soy Amón, amo.

T.—¿Si llamo al Rey?

A.— A Amor llamo.

T.—¡A tu hermana!

A.— Amores gusto.

T.—¡Traidor!

A.— No hay amor injusto.

T.—Tu ley...

A.— Para amor no hay ley.

T.—Tu rey....

A.— Amor es mi rey.

T.—Tu honor...

A.— Mi honor es mi gusto.

Así, brutalmente, termina la Jornada Segunda. Amón viola a su hermana y luego, satisfecho su repugnante deseo, la arroja fuera de su tienda. La acción de la subsiguiente Jornada gira toda ella en torno de la venganza con que Tamar se cobra la afrenta. Porque es lo que dice ella misma:

T.—Mujer gozada es basura;
haz que me echen en la calle.
Ya que así me has deshonrado,
llama el plato en que has comido
un perro, al suelo arrojado:
di que se ponga el vestido
que has roto ya, un criado.
Honra con tales despojos
a quien se empleó en servirte,
y a mí dame más enojos.

Como se ve, el asunto o argumento de *La Venganza de Tamar* es de lo más inmoral que pueda concebirse; mucho más inmoral que el de *La Celestina*, no obstante el verismo con que está escrita esta novela, que es una estupenda pintura de las costumbres, artimañas y modos de decir de las manceberías y sus regenteadoras, las viejas zurcidoras de voluntades. Y, sin embargo, tanto ha enamorado aquel asunto a los

dramáticos de antaño, que el mismo Calderón de la Barca cogió la obra de Tirso y la manipuló a su modo hasta hacerla suya, según lo atestigua la que ha intitulado *Los cabellos de Absalón*.

Acabamos de mencionar *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Como no seguimos en esta enumeración de textos un orden rigurosamente cronológico, sino que más nos interesa traer en primer término a colación el ejemplo de los magnos escritores, no existe inconveniente en hablar de la tragicomedia de Calixto y Melibea, muy anterior al *Quijote*. El lenguaje empleado por el autor degenera a menudo en lo soez, y algunas escenas, como aquella en que Celestina mete en la cama a Arensa para que Parmeno se solace con ella, es de una inmoralidad manifiesta: no es menester explicar hasta dónde llega la licencia en un libro cuyo solo título está declarando de qué gentes y ocupaciones trata. Sin embargo, con todo su desenfado y con todas las palabrotas que contiene (recordad, tan sólo, cómo llama Celestina a la madre de Parmeno), y no obstante desarrollarse el argumento en un lupanar, no resulta *La Celestina* tan inmoral como la obra de Tirso. ¿Por qué? Porque todos nos hacemos cargo de la vida de las meretrices y comprendemos a las celestinas; pero de lo que nunca podremos hacernos cargo es de esos ignominiosos incestos, en los que son actores un hermano y una hermana, como en *La Venganza de Tamar*. Todavía, en el incesto de madre e hijo que nos ofrece *Edipo-Rey* de Sófocles, nos es dado advertir que tanto Edipo como Iocasta ignoran el parentesco que los une; en la obra de Tirso, no: Amón y Tamar saben, los dos, que son hermanos.

Eso es lo que hace repugnante y odioso al hijo de David; eso es lo que hace la verdadera inmoralidad de la obra, que no trasciende de modo alguno de la tragedia griega. Aunque Tamar se vengue de su violador, haciéndole dar muerte por Absalón, la violación consciente subsiste y nos repugna. En vez, en *La Celestina*, podemos advertir los turbios manejos de la vieja, la lubricidad de los mozos, el descaro de Areusa y de Elicia, la pasión de Calixto y Melibea; pero el autor, con un agudo sentido de la moral, compone su historia de modo y manera que tanta liviandad concluya en desastrosos efectos: Celestina, la infame mediadora de los viciosos, perece asesinada; Parmeno y Sempronio, purgan su codicia y malas costumbres en el patíbulo; y la misma Melibea, acosada por los remordimientos, acude al suicidio, arrojándose desde lo alto de una torre.

Prosiguiendo ahora nuestro examen de las inmoralidades que presentan en sus obras los grandes escritores del pasado, recordemos las muy sonadas que trae el falso *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. En este libro escrito con tanta doblez de pensamiento como ingenio — ya que si la intención del anónimo escritor fue robarle su héroe a Cervantes, escribiendo su libro evidenció talento como para emplearlo en mejor empresa, — lucen lances e historietas de una lujuria y desfachatez enormes. Así, la historia que narra el Ermitaño en el capítulo XVIII (6ª parte), — historia que mucho más tarde puso en verso José Zorrilla con el título de *Margarita la Tornera*, — de una monja que huye de su convento con un galán, don Gregorio, después de robar mil ducados en

dinero y joyas y se marcha con él a Lisboa, donde observa una vida de libertinaje indescriptible, mientras la Virgen, a quien ha encomendado al partir el cuidado de las monjitas, desempeña el papel de Priora a fin de que no se descubra en el convento la ausencia de la pecadora; — así también esa otra historia del capítulo XV (6ª parte), en la cual un soldado nos narra el repugnante episodio de la mujer de Japelin, caballero flamenco, que es violada en su propio lecho la misma noche del día de su alumbramiento por el huésped que su marido trajo a la casa. Ambas historias, como puede verse, corren parejas con las de doña María Zayas y Sotomayor.

La cual señora fue dama de famosísimo ingenio, aunque incurriera en estos excesos. En efecto; en una de sus novelas nos cuenta con impagable soltura cómo su heroína va a alumbrar a un corralón para que el mísero fruto de su vientre sea devorado por los cerdos; y en otra, con igual licencia, nos habla de una mujer que está amancebada con un negro feísimo, al que consume y mata con su lujuria.

Si de España regresamos a Francia, los grandes escritores del siglo XVIII y del siglo XIX nos aportan nuevos ejemplos. He ahí a Voltaire. Leed *Los oídos del Conde de Chesterfield* o el tan justamente celebrado *Cándido*. ¿Qué os parece ese capellán Gudman que “logró el curato y a miss Fidler a hurtadillas, cosa mucho más sabrosa que si la hubiera logrado por esposa?” ¿Qué me decís de ese sabio que encuentra que todo está bien en el mejor de los mundos posible, ese despampanante doctor Panglos que le dice a su discípulo: “Ya conociste, amado Cándido, a Paquita,

aquella linda doncella de nuestra ilustre baronesa. En sus brazos gocé los contentos celestiales, que han motivado los infernales tormentos que ves consumiéndome: estaba podrida, y acaso ha muerto. Paquita debió ese don a un franciscano instruidísimo que había averiguado el origen de su achaque, porque se lo había pegado una condesa vieja, la cual lo había recibido de un capitán de caballería, que lo hubo de una marquesa, a quien se lo dió un paje, que lo cogió de un jesuita, el cual siendo novicio lo había recibido en línea recta de uno de los compañeros de Cristóbal Colón". Y de ese mismo *Cándido*, ¿qué os parece el lance a aquel de las muchachas que tenían por amantes a unos horribles monos; y de la frase, puesta en italiano, de una vieja acerca del mísero cunuco que se embarca para Ceuta? ¿Qué pensáis de ese Hércules de *El Ingenuo* que se introduce en el lecho de Hortensia y del sacrificio que hace ésta al entregarse a San-Puange para rescatar al amado? En *Zadig*, ¿qué de la audiencia a las damas? ¿Qué de la descripción, en *La Doncella*, de la noche que pasaron Inés y el rey Carlos después de su paseito al castillo de Bonneau; del certificado sobre la virginidad de la protagonista, y de los arrebatos de Chandos, Grisbourdon y Martinguerre, con los otros cien lances semejantes que contiene la obra? ¿Qué de la cartita de milady a Amazán, en *La Princesa Babilonia*; del asalto de las venecianas a Amazán, y del cuadro que tuvo que presenciar la desdichada Formosante cuando entró a la habitación de la hostería en que aquél se encontraba encerrado con la cantatriz de ópera?

De Diderot, alma y corazón de la "Enciclopedia",

acaso el más grande espíritu entre todos los de su época, recordaremos la historia de Madame de la Pommeraye y el marqués de Arcis, que integra *Jacques le Fataliste*, en la que se nos cuenta cómo, por vengarse de una traición amorosa, una querida obliga a su amante a casarse con una mujerzuela; de *La Religiosa*, traeremos a cuento el pasaje de aquella Madre Superiora, que, latigueada por su ardoroso temperamento, practica el safismo con Teresa, y encendida luego con la nueva novicia Susana, va a metérsele audazmente en el lecho; y de *Les Bijoux indiscrets*, puede recordarse la historia de la mujer tonta y fea que gana una gran fortuna con sus complacencias eróticas, prestándose en Italia, España y Alemania a todos los gustos y extravagancias, según las preferencias de cada país.

De Rousseau no es necesario más que citar *Las Confesiones* para que de inmediato acudan a la memoria de cuantos han leído el hermoso libro las escenas en que el insigne filósofo refiere sus primeros descubrimientos sexuales. Basta a nuestro propósito citar el episodio del mono en una sala del hospicio de catecúmenos, cuando Rousseau fue a Turín para su conversión religiosa. Es tan repugnante el cuadro que nos ofrece aquel sujeto pretendiendo violar al muchacho para concluir en onanista, que nos resistimos a repetir las palabras empleadas en el texto. Parecida cosa le acontece a Rousseau en Lyon con el abate que le lleva a su casa para pasar la noche. Y todo eso está dicho en *Las Confesiones* sin reticencia alguna.

También sin reticencias escribirá sus cartas de amor a Sofía el gran tribuno de la Revolución Francesa, Gabriel Riquetti de Mirabeau. Solamente como un

“espécimen” del tono de esas cartas, en las que al lado de pensamientos graves y de observaciones profundas, aparecen chispazos de ingenio y arrebatos pasionales, transcribiremos unos renglones del final de la carta IV, por el que vemos cómo distribuía sus besos el terrible orador de la Asamblea Nacional: “Adiós, amada mía, querida e incomparable amante. Adiós, esposa de mi corazón, bien amado de Gabriel. Adiós, su todo, su diosa, su alma, su vida, su universo. Recibe todos los besos que tú quisieras darme. Ahí te los envío dispersos sobre tu hermoso cuerpo. ¡Ah, hasta el más pequeño rincón está cubierto por ellos!... ¡y cuántos de ellos se refugian a la sombra de ese delicioso bosquecillo que resguarda el templo del Amor!”

Pero es tiempo ya de concluir la demostración que nos propusimos hacer. Si fuésemos a consignar todos los textos que han transgredido la moral, no terminaríamos nunca. Cerremos, pues, el capítulo con la conocidísima y encantadora obra del Abate Prévost, que, no obstante su inmoralidad manifiesta, aún continúa obteniendo los sufragios del público.

Manon Lescaut — la única novela que sobrevive entre las doscientas que escribió aquel extraordinario Abate que fue, sucesivamente, jesuita, artillero, periodista, galanteador, monje, y entre las que sólo los textos de literatura recuerdan *El Deán de Killerin*, *Cleveland*, *Memorias de un hombre de calidad*, — es la historia de un gran amor sensual, no un mero amor libertino, escrita con mucha sencillez y donaire, con una gran dosis de realidad vivida a pesar de su profundo romanticismo, y con una vena artística que no era dado esperar de un despreocupado zurcidor de cuarti-

llas como lo era Prévost. De ahí el mérito fundamental del libro y la fama que ha adquirido. La protagonista es una muchacha de cascos ligeros, astuta, ambiciosa, inconstante, aunque buena en el fondo, a quien el amor de Des Grieux eleva sobre el nivel común de las mujeres entretenidas. Su más grave falla es, indudablemente, su desmedida afición al lujo: por poseer lindas “toilettes” y joyas, arrastra al caballero a todos los daños y degradaciones. El galán es un mozo de buena casa, sencillo, apasionado, sin experiencia y sin consejo, que no sabe si hacerse cura o truhán, pero que concluye en lo último. Ama desaladamente a su querida y la sigue hasta su confinamiento en América, iluminando todas las páginas de la novela con el resplandor de su fuego erótico. En cuanto al hermano de Manon, mitad guardia-de-corps, mitad rufián, es un tipo interesantísimo, bien delineado, al que abofetearíamos si no nos divirtiera tanto su cinismo. Toda la narración está hecha con mucho carácter, sin que pueda decirse que en algún episodio se falte a las reglas de la decencia; pero, es tan sutil y vivo el veneno que filtra de esa gran pasión carnal, que la inmoralidad de *Manon Lescaut* es algo que no puede discutirse siquiera. Al revés de todo cuanto se hacía entonces en las novelas (pintar el vicio, ridiculizar a los maridos, evidenciar las infidelidades de las mujeres), el Abate Prévost hace una heroína de la cortesana, la corona con luz de idealidad y la santifica con el dolor de su fin; en una palabra: nos la hace compadecer, nos la hace amar. Así, de este libro perverso y encantador, nace esa amoralidad que ha de engendrar toda una literatura. Siguiendo esa vía, tendremos en pri-

mer lugar las Lelias, luego las Musidoras, después las señoritas Maupin, más tarde las Lulús y Colettes, al cabo esa popularísima Margarita Gautier que todavía hace llorar a todas las muchachas sensibles. Es, como se ve, la idealización del vicio y el entronizamiento de la mujer perdida, que inquietará a la gran mayoría de los escritores románticos.

VII

En los dos artículos precedentes hemos demostrado la inexactitud y temeridad del argumento hecho por los censores del naturalismo, al decir que entre todos los poetas y escritores de los tiempos pretéritos no se hallaba igual ni parecida obscenidad a la de Emilio Zola y demás compañeros mártires. Con la novela pasional del Abate Prévost puede cerrarse el ciclo de la antigüedad, y ya hemos visto cómo los artífices de la antigüedad se han conducido en materia erótica. De ahí para adelante, los nuevos novelistas que aparecen, los de verdadero renombre y significación, pertenecen al siglo XIX: son, pues, de nuestra época. El romanticismo, cuyos precursores son, en Francia, Madame de Staël y Chateaubriand, va a hacer su entrada triunfal en el mundo de las letras, y a poco imperará sobre todos los espíritus. La inefable música de Lamartine, el verbo luminoso y tonante de Hugo, la melancolía de Alfredo De Musset, perdurarán como otros tantos modelos insuperables; a su alrededor, surgirán los secuaces y corifeos, que propalarán la doctrina con nuevas creaciones; y tras los pasos de éstos,

hasta 1860, vendrán los pequeños románticos, mas no los menos osados. Son estos románticos, justamente, los que ahora combaten con mayor empeño al naturalismo en nombre de la moral. Esto nos incita a reanudar el presente estudio con una confrontación de la ética idealista y de la ética de los nuevos escritores. Según se advierte, estudiaremos el problema de la moral en el arte desde un nuevo punto de vista: ya no será nuestro fin investigar si los antiguos son más o menos licenciosos en el argumento y groseros en la expresión que los naturalistas; queremos en este punto demostrar que entre los mismos modernos, es decir, entre las dos escuelas literarias en pugna, existe una fundamental diferencia en la manera de concebir el principio y el fin de la moral. Establecida la ética que deriva de uno y otro bando, fácil será decir quién tiene más autoridad en el difícil cometido de ilustrar y dirigir la conciencia de las sociedades actuales.

No es necesario ahondar mucho para encontrar las obras del romanticismo que han hecho toda su ideología y toda su moral. Indudablemente, el conocimiento de las literaturas extranjeras, en especial modo el de la alemana que propició Mad. de Staël, y el gusto de los escenarios exóticos, la revelación de la idea del gótico medioeval, que trajo la prédica y el ejemplo de Chateaubriand, provocaron la eclosión de todos aquellos poetas, noveladores y dramaturgos que hicieron la revolución literaria de 1830. Goethe, Byron y Leopardi aportaron, cada uno, su concepción de un tipo característico, y todos los escritores, desde entonces adoptaron el nuevo canon. No se quiso ver más la realidad circundante, que aparecía chata y desmedrada en los

gloriosos antepasados; túvose en menos retratar las costumbres y pintar los tipos de la época, vulgares y manidos: siguiendo la nueva estética, se dió libre curso a la imaginación para poetizar los escenarios y se procuró armar de todas piezas los personajes con la finalidad de hacerlos interesantes, nuevos u originales. La arquitectura de la trama novelesca fue complicada con la urdimbre de incidencias, derivaciones y cuentos interpolados caprichosamente, al extremo de olvidar muchas veces la lógica y otras, hasta olvidar por completo el mismo asunto principal. Se suplió el pensamiento con la emoción; la verdad con la fantasía. El "yo" cobró, de súbito, enorme preponderancia; tanto, que cada poeta se juzgó el centro de la creación. Con esto, creció el afán de hacerse singular y espectable ante la galería: cada cual aspiró a interesarnos con su apostura y a conmovernos con sus recónditos pesares. Una concepción "pesimista" de la vida — la teoría de la "infelicitá" de Leopardi; el principio del mal, que aparece en Schopenhauer, y que no puede remediarse, según la *Philosophie de l'Inconscient*, — creó esa "non curanza", ese desaliento enorme, que poco a poco fue invadiendo todas las sociedades, y llenando todas las almas. Y fue así el imperio de lo que dió en llamarse "el mal del siglo".

Los románticos, para diferenciarse ostensiblemente de sus antecesores, se construyeron un físico adecuado a su nueva ideología: fue entonces de rigor usar el cabello en sueltas crenchas, beber vinagre para tener el rostro pálido, ceñirse al cuello un lúgubre crespón y adoptar un gesto de desconsuelo infinito. Perdidos los ojos en el vacío o en el ensueño, se entendió

significar con ello la despreocupación por todas las cosas de la realidad. Como líricos desterrados del mundo, fuese cada uno a encerrarse en su torre de marfil para llorar su desengaño amoroso o a morir lentamente de tedio y desesperación. Pero, más que en lo exterior, el romanticismo privó en las almas.

La idea de la pequeñez del hombre, y de lo efímero de su existencia ante la inmensidad de los orbes y la eternidad del tiempo; la comprobación de que la vida es cruel y la naturaleza enemiga; el pensamiento desconsolador de que no existe remedio a tanta desventura ni manera de escapar al mal sino por medio de la muerte; la evidencia de que un instante de placer se paga con toda una existencia de dolores; la vanidad de todas las realizaciones humanas, la mentira de todas las esperanzas, la amargura de las heces en las copas del amor, — todo el substractum de las ideas de Leopardi y de la filosofía de Schopenhauer — cuajó en esos héroes novelescos que se llaman Werther, René, Obermann: Werther, el hombre que ama sin esperanza; René, el hombre superior, pero abúlico; Obermann, el hombre sensitivo que experimenta el dolor inaudito de saber que no alcanzará nada por ausencia de facultades. Y, desde entonces, el romanticismo literario tuvo hecha su concepción de la moral. El personaje creado por el genio de Goethe no halla otro recurso, para escapar a la desesperante pasión que le encadena a su Carlota, que saltarse la tapa de los sesos con un pistoletazo. Obermann, con el íntimo convencimiento de su incapacidad para tomar parte en el banquete de la vida, envidiando a los pobres campesinos "dormidos en su espesa ignorancia", va a esconderse

en un poblado de los Alpes para esperar, sin consuelo, la muerte. Y así René, y así Rolla, y así Childe-Harold, y así Adolfo, y así Octavio. No tienen fe; no les anima una esperanza; no son fuertes a rehacer su propia vida. El mismo Alfredo de Musset escribe esto en *La confesión de un hijo del siglo*: "Del mismo modo que un soldado al que se le preguntaba antaño: —¿en quien crees tú?, — respondía: —en mí, — así ahora, la juventud de Francia, oyendo la misma interrogación, contesta: —en nada". Para luchar, para vivir, para imponerse, estos seres vencidos de antemano no tienen más que su despreciativo encogimiento de hombros y su sonrisa dolorosa. ¿No les dice su filosofía que la vida del ser humano es una perpetua lucha contra los otros hombres y las fuerzas enemigas de la Naturaleza, con la certidumbre de ser vencidos? ¿No les dice su moral que todo placer es negativo, que sólo el dolor es efectivo sobre la tierra? Entonces, lo sensato es encerrarse en el budismo contemplativo o arrojarse a ojos cerrados en el "nihil".

Contra esa moral "negativa", álzase la briosa y fecunda del naturalismo. Sí; el mundo es cruel, la existencia es amarga; el hambre y la miseria rigen al hombre; los vicios y pasiones atenacean sus carnes; el momento venturoso cuesta años de privaciones o de esfuerzos; el amor o la belleza que podrían iluminar nuestros trágicos escenarios no son, tal vez, en el fondo, más que un engaño o una tontería; — pero este breve instante que es la vida del hombre en la eternidad del tiempo, debemos vivirlo y disfrutarlo: vivirlo intensamente, disfrutarlo sin reparos: y para ello, debemos ejercitar en función de fuerza toda nuestra vo-

luntad, toda nuestra inteligencia. ¿Que el mal y la corrupción doblega a los hombres e invade las sociedades? Pues pongámonos todos a combatir el mal; denunciemos los vicios; hagamos abominables las lacras sociales. Cruzándonos de brazos pareceremos muy estoicos, acaso héroes o mártires, tal vez, tipos superiores y de elección; pero, por los mismos pasos, vamos derecho a la derrota. En vez, rebelándonos, comenzamos una acción fecunda. Luego veremos si nos asisten fuerzas para triunfar. De cualquier modo que sea, aún cuando resultásemos derrotados y vencidos, habremos demostrado que somos dignos de alzarnos verticales entre todos los seres de la creación.

La diferencia entre una y otra moral salta en relieve. Ambas son pesimistas, porque parten ambas de los mismos postulados que la filosofía en auge ha inculcado a las nuevas generaciones; pero, en tanto que los románticos se desesperan, cruzándose de brazos, porque el mal es incurable, y por lo tanto, inútil luchar contra él, los naturalistas se esfuerzan en combatirlo, creyendo que con voluntad y tesón puede arribarse a salvar la sociedad. En la contextura de los románticos existe ese aristocratismo que tiene en menos la virtud del esfuerzo, que sólo puede asignarse al bajo pueblo; en la de los naturalistas, al revés, se tiene conciencia de lo que significa y vale el trabajo, la lucha, el ánimo de vencer. Lo que en unos sirve para adoptar una postura elegante, en los otros no es sino un latigazo que despierta la actividad. Entonces, en la aplicación de las ideas a la práctica, cada cual se produce según ha entendido el pesimismo. Quien cree irreducible al hombre; quien juzga heridas de muerte las

sociedades; quien no espera salvación alguna ni de las leyes humanas, ni de la omnipotencia de Dios, ¿se tomará el trabajo de condenar los vicios? No; inflado de superioridad, con esa sonrisa irónica de los que observan las tonterías ajenas, con ese gesto aburrido del que nada espera, dejará hacer a los pillos, soportará las torpezas de las costumbres, se encogerá de hombros ante un error evidente, mirará con benevolencia, un tantico sensual en el fondo, a la cortesana que pasa luciendo la belleza de su cuerpo y la podredumbre de su alma. Siéndole indiferente el bien y el mal, no se preocupará de que sus escritos sean nocivos para la salud espiritual del pueblo. Satisface su instinto de escribir respondiendo tan sólo a las reglas de la retórica que se ha hecho: lo esencial es aparecer como fantasioso y brillante; después, aunque lo escrito no contenga ninguna idea o enseñanza, da lo mismo. ¡El Arte por el Arte! Tal es la única finalidad.

Los naturalistas ven la miseria y el horror del mundo; observan al ser humano conducido por sus pasiones y doblegados por el vicio; miran subir a su alrededor la ola tremenda de las injusticias sociales: el pesimismo está, también, en el fondo de sus almas; pero, animosos, no se inclinan ante el mal; proféticos, vislumbran el camino de salvación. Entonces, alzando altares al poder omnímodo de la voluntad, que es energía creatriz, se ponen a vociferar, nuevos Ezequieles e Isaías, contra la corrupción que carcome las ciudades del hombre, denunciando aquí una falsía, allá una vergüenza, más lejos una ignominia. Quieren recoger todos los males que han envenenado la existencia y el pensamiento del hombre, y someterlos a la experimen-

tación en sus clínicas y laboratorios. Conocida la enfermedad, acaso se encuentre el remedio. Y ahí está el valor, la significación de esta moral: la actividad. A la resignación romántica, se opone la triaca de la acción fecunda. ¿Por qué el caído no ha de alzarse?, ¿por qué el vencido no ha de volver por su desquite? ¿por qué el desdichado no ha de trocarse en dichoso, si se empeña en ello? ¿por qué no ha de alzarse una nueva aurora sobre el mundo, después de la noche trágica en que ahora se agita? La alegría del vivir salvó ya una vez a la Humanidad cuando el sol del Renacimiento puso fin a los negros siglos de la Edad Media; ¿por qué los hombres que hoy atenacea el pesimismo han de entregarse sin combatir, y, combatiendo valerosamente, no han de lograr su salvación?

Guiados por una u otra moral, los artistas creadores nos dieron esas obras que son su natural consecuencia. Los románticos, el *Adolfo*, de Benjamín Constant, en el que se estudia la amargura de un amor que muere, el tedio de un amante cansado ya de su Eleonora, la inmensa tristeza de los corazones inconstantes; *Chatterton*, de Alfredo de Vigny, el drama íntimo y doloroso de un poeta espiritual vencido por el materialismo groscro del mundo que le rodea; *Lucrezia Floriani*, de Jorge Sand, la novela en que bajo las figuras de Karol y de Lucrezia adivinamos los personajes de la realidad, Chopin y la misma Aurora Dupin, destrozados por la horrible pasión de los celos; *La señorita de Maupin*, de Teófilo Gautier, esa historia ardiente de una muchacha andrógina, que tan pronto es Rosalinda como Teodoro de Serannes, la cual suele espetarle a sus amantes al abandonarlos máximas co-

mo ésta: “no es necesario odiarse toda la vida por haber dormido una o dos noches juntos”; *Namouna*, de Alfredo de Musset, el amargo poema de inspiración byroniana donde se encuentra aquella terrible afirmación pesimista:

Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable
Que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester
Il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer;

y tantas y tantas otras obras, desde el *Rafael* de Lamartine, modelo de barbilindo pegajoso, cuyo conjunto de perfecciones mueve a risa, y el *Mauprat* de Jorge Sand, aquel bandido que se domestica con larga paciencia, como puede domesticarse un animal salvaje, hasta *Une vieille maîtresse* y *Les Diaboliques* de Barbier d'Aureville y esos dos hermosos libros *Le roman d'un jeune homme pauvre* y *Monsieur de Camors*, de Octavio Feuillet. Por su lado, los naturalistas nos dieron obras tales que *L'Assommoir*, *Germinal*, *La Terre*, *La Débâcle*, de Emilio Zola; *Germinie Lacerteux*, *Charles Demailly* y *Madame Gervaisais*, de los hermanos Goncourt; *Le Nabab* y *Jack*, de Alfonso Daudet; *Boule-de-Suif* y *Le rosier de Mme. Husson*, de Guy de Maupassant, etc., etc., obras de sinceridad un poco brutal, pero rebosantes de una moral ejemplarizada. Mientras los románticos perpetuaban los tipos creados por Goethe y Byron —Obermann, Octavio, Fortunio, etc.— o seguían la nueva senda abierta por el genio de Hugo, el único tal vez entre todos que no se doblegó a la tiranía del “mal del siglo”, los naturalistas se empeñaron en no apartarse de la realidad, en hurgar en el fango del arroyo, en examinar las lacras

sociales, para afrentar al hombre envilecido y lograr de ese modo su regeneración, si es que un poco de vergüenza le quedaba en la entraña.

En los románticos, el amor es un sentimiento avasallador; en los naturalistas, una fuerza encarnada en el instinto. El amante, para los primeros es siempre un personaje simpático y encantador; la querida, una heroína interesantísima; el marido engañado, un tipo cómico y grotesco: en tanto, para los segundos, aquél a menudo es un granuja, aquélla, una cortesana, una pobre mujer, a veces una piltrafa, y éste un desdichado o una víctima. La concepción de la moral que cada uno se ha hecho, muévelos por sendas completamente distintas. Para el romanticismo, —escéptico, indiferente, aristocrático— nada representan las acciones humanas fuera de un sentido estético: un bandido es igual a un hombre honrado, si en la fábula novelesca puede resultar interesante y emotivo; una prostituta, puede ser más artística que una mujer decente, si su historia se presta a curiosas incidencias y deslumbradores episodios. ¿Para qué censurar o aplaudir esto o aquello, si tenemos conciencia de la inanidad de nuestros fallos? El escritor naturalista pretende corregir la sociedad; el romántico entiende que es perder el tiempo. El arte es un mero solaz y esparcimiento —arguye;— curar llagas, amputar deformidades, es cosa de médicos. El vicio dorado, huele siempre bien; el vicio descripto por los naturalistas, huele a sala de hospital.

Atendiendo estas reflexiones, preguntamos: ¿qué clase de moral es ésta de los románticos que se place en mostrarnos lo amable y seductor del vicio? ¿No es, acaso, superior la de los naturalistas, que nos le mues-

tran repulsivo? ¿Qué enseñanza puede recogerse de unos libros y otros? Escojamos un tipo universalmente conocido: Don Juan Tenorio. Un poeta romántico español, don José Zorrilla, recogiendo la vieja leyenda del "Burlador de Sevilla", nos le presenta en su popularísimo drama seduciendo a casadas y novicias, matando a estocadas a amigos, rivales y ancianos, escarneciendo la misma Muerte, desafiando al mismo Dios. Audaz, lujurioso, desorbitado, por doquiera que va, va el escándalo con él, y de ello se vanagloria. Mata a don Luis, injuria al Comendador, se ríe de doña Inés: es el mismo demonio de *El estudiante de Salamanca*, con más tropelías en su haber. Pues bien; ¿cuál es su fin y a qué castigo es condenado por tantas abominaciones y crímenes? Como lo saben los lectores, Don Juan Tenorio muere en su ley, dándose de cuchilladas con el capitán Centellas; pero, en el postrer instante, la intervención de su víctima doña Inés, la pobre doncella burlada que continúa amándole más allá de la tumba, rescata su alma al Infierno y la encamina hacia el Cielo. Tantos errores y bellaquerías reciben así el premio que la doctrina cristiana sólo otorga a los justos. ¿Es esto moral? Para nosotros, pobres diablos que no admitimos eso del minuto de arrepentimiento en el trance de muerte, capaz de lavar toda una existencia consagrada al mal, no puede darse justicia más nefanda. Es verdad que la gran mayoría de los santos canonizados por la iglesia fueron unos grandísimos pecadores, empezando por San Agustín; pero una conciencia recta no puede dar tamaña virtud "al minuto de arrepentimiento". Es demasiado cómodo; es hartó inmoral; es de una injusticia evidente. El primer deber del hom-

bre es ser bueno durante toda su vida; el segundo, llegar al instante de la muerte sin tener nada de qué arrepentirse. La componenda romántica, fundada en un artículo de la fe católica, siempre será una inmoralidad. Entre tanto, ved cómo concluyen Coupeau en *L'Assommoir* y Nana, la meretriz: el horror del cuadro en que Emilio Zola, nos pinta el "delirium tremens" padecido por su personaje, persiste largo tiempo en nuestros recuerdos con la virtud de un gran ejemplo aleccionador; y la repugnancia que suscita aquella infeliz mujer que se descompone en hilillos de humor verdooso en un frío lecho de hospital, representa para cualquiera un castigo, una sanción. *L'Assommoir* estudia el vicio de la ebriedad; *Nana* nos representa el de la lujuria; mas, tanto una historia como la otra, nada tienen por cierto de apologéticas. Ahí está la diferencia entre una y otra moral.

Henos aquí al fin de nuestro estudio. Pero, antes de terminar, nos parece oportuno advertir, a fin de evitar torcidas interpretaciones, que al hacer las precedentes consideraciones no entendimos en ningún momento reprochar al romanticismo la inmoralidad que fluye de sus obras. Ya expresamos, al comenzar nuestro trabajo, que no deben ser confundidos el Arte y la Moral, y hasta dijimos que la inmoralidad que lastima a las señoritas, a los jóvenes y a los enemigos de la escuela de Zola, no es mérito ni demérito para una obra literaria. Por otro lado, al hacer una larga enumeración de los autores y textos que han violado la moral, tampoco intentamos desprestigiarlos por eso ni amenguar su valor artístico: sólo perseguimos la finalidad de demostrar que estaban en error los que

afirmaban que nunca como hoy se había escrito con más censurable obscenidad. Mal podríamos entonces, reprochar a los escritores románticos el que, a su turno, se muestren inmorales. Nuestro ánimo ha sido, únicamente, poner de manifiesto que la interpretación dada al "pesimismo" por cada una de las dos escuelas literarias en pugna, ha dado origen a dos corrientes opuestas en la esfera de la moral: la una, perniciosa, por sustentar la resignación y la indiferencia contemplativa; la otra, fecunda y sana, por predicar la acción contra el mal que se denuncia. Todo lo que queda dicho, pues, sobre la inmoralidad de los románticos, no encierra una acusación; es una simple comprobación que se hace, ante los ataques de los mismos contra sus rivales, los novelistas de la nueva escuela, destinada a establecer la superioridad moral de éstos.

LA POESÍA MÍSTICA Y LA POESÍA SAGRADA

En el admirable discurso de ingreso a la Real Academia Española que dijo el sabio y erudito Marcelino Menéndez y Pelayo, en 1881, cuando fue a ocupar el sillón dejado vacante por Juan Eugenio Hartzenbusch, peregrino autor éste de esa narración corta intitulada *La hermosura por castigo*, que vale por un libro de largo aliento, aseveró, con toda la autoridad de su palabra y toda la verdad de su enorme saber, que no era lo mismo poesía mística que esos otros varios géneros denominados poesía sagrada, devota, ascética o moral; y es esta una comprobación tan palmaria y manifiesta que asombra existan críticos y escritores que aún continúen confundiendo una cosa con las otras. En aquel sesudo y bien compuesto discurso, que es en realidad un estudio documentado, aportó esclarecimiento sobre esta materia, hasta entonces no bien analizada, tan concluyente como para no dejar la más mínima duda sobre la diferencia. Yo quisiera ahora, tomando pie de ese discurso, decir también algo al respecto, para dar forma a algunas anotaciones que tengo hechas, en el curso de mis lecturas, sobre la poesía mística y sobre la poesía sagrada — y más particularmente, respecto de esta última, sobre sus primitivas manifestaciones en la literatura latina del medioevo.

"Poesía mística — aduce en aquel su trabajo don

Marcelino Menéndez y Pelayo — no es sinónimo de poesía cristiana: abarca más y abarca menos. Poeta místico es Ben-Gabriel, y con todo eso, no es poeta cristiano. Rey de los poetas cristianos es Prudencio, y no hay en él sombra de misticismo. Porque para llegar a la inspiración mística no basta ser cristiano ni devoto, ni gran teólogo ni santo, sino que se requiere un estado psicológico especial, una efervescencia de la voluntad y el pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica o filosofía primera, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la teología dogmática". Y entrándose, poco a poco, en la entraña de su diferenciación, para hacer resaltar las calidades particulares del místico, agrega el autor: "El místico, si es ortodoxo, acepta esta teología, la da como supuesto y base de todas sus especulaciones, pero llega más adelante: aspira a la posesión de Dios por unión de amor, y procede como si Dios y el alma estuviesen solos en el mundo. Este es el *misticismo* como estado de alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística, en que el espíritu, iluminado por la llama del amor, columbra perfecciones y atributos del Ser, a que el seco razonamiento no llega; y una psicología mística, que descubre y percibe hasta las últimas raíces del amor propio y de los afectos humanos, y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores".

De esta clara y luminosa exposición hecha por el autor de la *Historia de los heterodoxos españoles*,

se advierte de seguida el grave error en que han incurrido y siguen incurriendo los que confunden poesía mística con poesía sagrada. Ampliando las ideas tan brillantemente expuestas por el erudito maestro y trazando ahora un paralelo literario, podríamos agregar nosotros: Un género, canta a la Divinidad como principio absoluto, creador del mundo, señora de nuestras almas, abstractamente, fuera de nosotros, y entonces el poeta eleva sus preces con veneración y respeto, teniendo muy presente la enormísima distancia que le separa de ella; y el otro género, es la expresión de un estado de alma concreto, individualísimo, excepcional, lo que podríamos llamar una encarnación humana de la Divinidad, o mejor todavía, la fusión del ser individual en el gran Todo absoluto según la fórmula del panteísmo teísta, — el amor hacia Dios, reconcentrados en nosotros mismos, libres de los lazos terrenales; — y entonces, el poeta animado por el fuego divino, en una especie de éxtasis, absorbido por la contemplación continua y sincera de la idea divina y eterna y olvidado de todo lo material y transitorio, nos cuenta sus amores y deliquios espirituales. La una, esta última, considera al hombre como una representación infinitesimal de la Divinidad, pero formando, por lo mismo, parte integrante de ella; la otra, la primera, diferencia dos personalidades, con esencia divina la más alta, con esencia humana la más baja.

Fluye naturalmente de esta primera diferencia que aquí establecemos, que el Cristianismo en primer lugar, y luego todas las otras religiones en que el Ser Supremo o la idea de lo divino domina al hombre o a la idea humana, por muy superior y muy venerable,

admiten la poesía mística. La superioridad innegable de la Divinidad y la pequeñez mezquina del ser humano, justifican el amor, el respeto y el ansia del místico por ascender y compenetrarse con aquélla. Por otra parte, el ser Uno, justifica más todavía ese reudimiento del alma humana y su aspiración al amor divino. En el politeísmo, en cambio, donde los dioses, por ser varios, diversifican las admiraciones y votos de la esencia humana, y donde, por ser casi iguales a los hombres, no engendran el sumo respeto y veneración, cabe la poesía sagrada y no la mística. Atento a esto, dice con gran verdad Marcelino Menéndez y Pelayo: "Donde los hombres valen más que los dioses, ¿quién ha de aspirar a la unión extática, ni abismarse en las dulzuras de la contemplación?"

Leyendo *La Iliada*, recogemos de inmediato esta impresión. ¿A quién de nosotros no ha llamado la atención la frecuente rivalidad de los Dioses y su participación directa en las querellas de los hombres? Júpiter, Minerva, Juno, Marte, bajan a cada paso a la tierra para mantener el ánimo de este o aquel héroe, y dirigir los golpes de su espada o detener contra su escudo los de su adversario. Más que combates de tirios y troyanos, más que pasos de armas de Patroclo, de Príamo, de Héctor, advertimos combates de divinidades rivales, celosas de sus prerrogativas y de sus simpatías personales por los mortales. Y esta "degradación" de la idea divina, esta real humanización de la Divinidad politeísta, no está sola en el Poema de Homero, está ante todo en la misma esencia de la mitología griega, en su propia religión. A montones pueden citarse los ejemplos de los dioses que alternan y se mez-

clan con los mortales. Recordad que Anquises, príncipe troyano, casó con Venus, de quien tuvo a Eneas. Recordad que Vulcano, airado contra su madre Juno por haberle parido contrahecho, forjó unas chinelas de imán con las que Júpiter la suspendió del cielo boca abajo. Recordad que esta misma Juno, la diosa de los dioses, jamás perdonó a Paris el no haberle adjudicado la manzana de oro que la Discordia arrojó, en las bodas de Tetis y Peleo, entre ella, Minerva y Venus. Recordad que Neptuno, arrojado del cielo por Júpiter, bajó a la tierra para ayudar a Laomedonte a reconstruir las murallas de Troya y que luego castigó a este rey por haberle negado el salario correspondiente. Recordad que Mercurio fue el ladrón que robó las vacas y la lira de Apolo. Recordad las debilidades sensuales del padre de los dioses por Leda y Calisto, la ninfa de Diana cazadora. Recordad que Plutón roba a Ceres su hija Proserpina y que aquélla baja a los infiernos a buscarla, teniendo que intervenir Júpiter para que se la devuelvan. Recordad que habiendo Júpiter muerto con sus rayos a Esculapio, hijo de Apolo y de Coronis, porque había resucitado a Hipólito, Apolo mató a su vez a los Cíclopes que le facilitaron sus rayos al hijo de Saturno y Rea, al tonante padre de los dioses. ¿Pero, a qué citar más ejemplos? Todo el politeísmo griego es eso: la historia de unos dioses que no parecen sino hombres, con sus mismas pasiones y rivalidades, aunque con más poder. En vez, el Cristianismo nos presenta un único y excelso Dios tan altamente colocado por su grandeza y soberanía, que no existe inteligencia humana capaz de comprenderlo e imaginarlo. El más santo, puro y perfecto de

los hombres es una larva miserable ante él. No interviene, como el Jehová de los hebreos, para dirimir las guerras y querellas de los hombres, — ni para el Sol con Josué ni separa las aguas con Moisés, ni aniquila y destruye a los sacerdotes de Baal, a los Idumeos y Ammonitas, — sino que, ajeno a las rivalidades y pasiones que entonces surgían, con más fuerza que nunca, en medio de la decadencia del mundo antiguo, preconiza las virtudes electas de la Suprema Inteligencia y de la Infinita Bondad: — “todos los hombres son iguales”, — “amaos los unos a los otros”, — “levantad a la mujer caída”, — “al que te ofendiera en una mejilla, preséntale la otra”, etc., etc.

No es, pues, la Divinidad la que desciende hasta el Hombre: es el Hombre quien se remonta hasta la Divinidad. Lo primero necesariamente supone una disminución de poder, una degradación de cualidades, un empequeñecimiento del ser; lo segundo importa una purificación, un encumbramiento, una excelsitud. Mediante la abstinencia y la meditación, el olvido de todos los goces terrenales y la flagelación de la carne; mediante la pureza de los sentimientos y la depuración de las ideas, el despegue de todo cuanto nos rodea y la ascensión por la escala del amor a nuestra primera causa, el hombre se espiritualiza y se acerca a la idea divina de que es sólo un pálido trasunto sobre la tierra. El poeta místico, pues, no humaniza la Divinidad, como sucede en la poesía sagrada; por lo contrario, él mismo se diviniza para acercarse mejor a ella: y de ahí, precisamente, esa abstracción de todas sus facultades volitivas y emocionales, esos secretos anhelos de remontarse a la altura para hermanar en estrecho abrazo la

esencia de su alma con la esencia divina; de ahí ese afán imperioso, fruto natural y espontáneo de un éxtasis contemplativo, de desligarse de los lazos materiales y ser unido al principio eterno y único. La teología que preside al misticismo no es, no puede ser entonces en manera alguna patrimonio de creencia religiosa determinada: basta que se tenga una idea monoteísta y hacia ella se dirijan fervientemente todos los impulsos del corazón.

Es natural que el Cristianismo, como he dicho, más que cualquiera otra religión, ofrezca condiciones particulares para alcanzar la verdadera poesía mística, ya que él reconoce en el hombre una parte de la Divinidad, colocando a ésta, sin embargo, en un plano tan superior, excelso e inabordable que la hace tanto más deseable cuanto más inasequible. Mas, con todo eso, si el poeta no es sincero, si sus ideas filosóficas o su intuición teológica no se armonizan con su dogmatismo religioso positivo; si el éxtasis que debe inundar su alma no es natural, casi diríamos emanatista; si él mismo no ha sentido por modo congénito los vértigos del infinito y el ansia irrefrenable de sumergirse, de aniquilarse en la Divinidad, no logrará nunca darnos la real sensación de su amor por ésta. ¿Qué importa que se mezclen en los versículos los nombres de santos y dioses, y en una absorción espiritual se les trate de “tú”, y con un arrebató, más retórico que del corazón, se hable al “amigo” o al “amado” de amor y de ansias de estrechamiento? ¿Qué importa que se troven nupcias espirituales y deliquios místicos, si el hálito de lo infinito, del supremo bien, del amor único, no ha es-

tremecido antes el alma del poeta, y, como en un ensueño o en un enajenamiento, el numen no le ha dictado las palabras con que vista su alegoría?

Para cantar la fe, basta ser creyente; pero para cantar el amor divino, como cualquier otro amor, es necesario sentir el amor en su íntima esencia. ¿Y qué almas son las que *han sentido* el amor de la Divinidad? ¿Qué espíritus son los que han logrado olvidar los lazos terrenales, en un pleno renunciamiento de todo, hasta del propio ser, para unirse en sustancia a ella, compenetrarse con Dios y *ser el mismo Dios*? Las almas electas, los espíritus sinceros que han volado de este mundo, prescindiendo de los sentidos, olvidando la razón, sumiéndose en un éxtasis contemplativo; los espíritus vigorosos y sencillos al par, que alcanzan la plena espiritualidad después de haber bañado su corazón en la visión de lo absoluto, subiendo de la vida terrenal a la divina por el reposo, la abstinencia, la contemplación y el inefable goce de las virtudes practicadas, de la flagelación, del renunciamiento.

De ahí que el que no haya purgado su pensamiento y su corazón, el que no haya alcanzado la unidad de la esencia espiritual, no pueda comunicarnos una sensación perfecta de verdadero misticismo. Y atendiendo a esta misma circunstancia, Menéndez y Pelayo, en el discurso que citaba antes, dice: "De mí sé decir que, cuando leo ciertas poesías modernas con pretensiones de místicas, me indigna más la falsa devoción del autor que la abierta incredulidad de otros, y echo de menos, no ya las desoladas tristezas de Leopardi, menos amargas por el purísimo cendal griego que las cubre, sino hasta los gritos de satáni-

ca rebelión contra el cielo que lanzaba, con rudeza sajona, el autor de la *Reina Mab* y del *Prometeo desatado*".

En estos últimos años se ha producido en el mundo literario un resurgimiento del ideal místico que hase denominado, con toda propiedad, movimiento neocristiano. La influencia soberana del inmenso escritor ruso León Tolstoi es la que ha traído esa formidable reacción contra las corrientes naturalistas y científicas que dominaban en Europa. Desde el fondo de la estepa rusa, el gran iluminado, con su vida y sus obras, habló a las nuevas generaciones de todo el viejo continente que se movían un tanto desorbitadas por lo que Paul Bourget llegó a denominar "la bancarrota de la Ciencia". En Italia, en Alemania, en Francia, en Inglaterra, la palabra del soberbio eslavo fue oída como un nuevo evangelio. *La sonata de Kreutzer* fue, en su hora, popular al través de todos los pueblos por su hondo romanticismo novelesco; pero luego vinieron los otros libros, de prédica o de doctrina, y el mundo empezó a abreviar su sed de idealismo cristiano en *La escuela de Iasnaia-Poliana*, *Mi religión*, *¿Qué hacer?*, *La salvación está en vosotros*, *El hombre libre*, *La verdadera vida*, *La aurora social*, etc. La corriente netamente socialista que corre al través de muchas de esas páginas, por varios conceptos admirables; el hondo amor por los humildes, por los vencidos de la vida, por los ignorantes, por los que sufren, por los que tienen hambre, contribuyó a popularizar una doctrina que, ante todo, importaba una resurrección de la fe cristiana. El "tolstoísmo" fue así una verdadera doctrina filosófica, y, como tal, no tardó en influir en la litera-

tura. No ya tan sólo en España, nación fundamentalmente religiosa, echaron honda raigambre las ideas del pensador ruso, — en la misma revolucionaria y materialista Francia, cundió con éxito la nueva prédica evangélica. Melchor de Vogüé así pudo comprobarlo, en 1880, en un luminoso artículo de análisis sobre el neo-misticismo. Y entonces, la nueva generación, la generación de Maurice Barrès y de Brunetière, extremando la prédica de Tolstoï, volvió contra las corrientes de Augusto Comte e Hipólito Taine, aprovechó el desprestigio de los políticos y renegados a la manera de Léo Taxil, y se lanzó al catolicismo delirante que había proclamado Javier de Maistre, el autor del libro más tonto que se haya escrito jamás, *Las veladas de San Petersburgo*. Rod ha escrito algunos libros, interesantes, como suyos, *Les idées morales du temps présent* y *Le mysticisme*, que historian este movimiento neo-cristiano, y en el fondo, netamente nacionalista.

Pero, como digo, la reacción, por exageraciones de ciertos espíritus juveniles y de autoridad en las nuevas generaciones, concluyó por confundir dos cosas que necesariamente, desde el punto de vista de los principios, son inconfundibles; y así lo que en Tolstoï era verdadera doctrina evangélica o tendencia al puro misticismo, se trocó en manos de los Bourget, Barrès, Tailhade, Maurras, etc. en movimiento católico revolucionario. Entonces, naturalmente, la literatura siguió este falso movimiento, y la poesía lo reflejó igualmente. Tuvimos así una literatura y una poesía católica; pero no tuvimos una verdadera poesía mística.

Un ejemplo gráfico, concluyente, definitivo, de lo que vengó diciendo nos lo ofrece el poeta Laurent Tail-

hade. Su volumen de versos *Vitraux*, tan justamente celebrado por la crítica, encierra diversos trozos dedicados a la virgen María. Son poesías de un corte parnasiano, elegante, verdaderamente deslumbrador. Las palabras refulgen como piedras multicolores en una capa pluvial; las imágenes centellean como los arabescos dorados de una estola. Una gran claridad se vierte sobre las estrofas, que parecen arder como granos de incienso. Es un arte hierático, bizantino, frío y austero a la vez; pero no hay en él un solo arranque de pasión, no hay un verdadero movimiento del alma. Se ve al poeta arrodillado ante el tabernáculo sagrado desgranando sus oraciones con labios trémulos, con palabras de un encanto maravilloso, con melodías que suenan como un sortilegio; se le ve luego con las pupilas húmedas de visiones admirar los pintados vidriales por donde baja hasta la soledad quieta del templo un rayo de luz policromado; se le ve extasiarse ante los lirios de palideces sobrehumanas que constelan los pies adorados de la reina de los cielos: pero todo eso es "objetivo", yerto, marmóreo. Todos esos movimientos del alma provienen de un retoricismo calculado, no de un soplo netamente místico. Todo eso es cultísima y deslumbradora retórica parnasiana, — todo, menos sinceridad de creyente. Leed los tercetos del "Introït", verdaderas letanías de una música complicada y quintaesenciada; leed el tan celebrado "Sonnet liturgique", de una serenidad verdaderamente extraterrestre; leed, en fin, el "Hortus Conclusus":

Vierge, vous rayonnez comme une aube irroré,
Sous la molle clarté des lampes de vermeil,

Et, vous enveloppant de leur onde dorée,
Vos longs cheveux vous font un manteau de soleil.

Tel qu'un parfum de myrrhe autour d'un sanctuaire,
De vos blanches beautés jaillit un charme amer
Et sur les cœurs meurtris, comme un électuaire,
Vous posez la douceur de vos yeux d'outremer.

De l'oliban gardé pour les Noces mystiques,
Du cinname épanché sur d'ineffables lits,
Du nard dont s'énivrait l'Épouse des Cantiques,
Flottent sur votre front les baumes affaiblis.

Aux divines amours votre âme réservée
Des terrestres baisers ignore la douceur.
Dans les sources du Ciel votre chair s'est lavée
Et les lis radieux vous proclament leur sœur.

Loin des transports menteurs dont l'ivresse nous fraude
Vous surgissez au fond des cieux resplandissants,
Parmi les ostensoirs incrustés d'émeraude
Et les cierges pascals tachés de grains d'encens.

Sous le brocart rigide et lourd de pierreries,
Vos bras pour la prière entr'ouverts lentement,
Dans le cadre léger des ogives fleuries,
Se tendent en geste indécis et charmant.

Et, calme, en attendant le dieu promis, sans trêve,
Morte pour le désir avant d'avoir aimé,
Sur les vitraux dorés vous lisez votre rêve
Et votre cœur s'endort comme un jardin fermé.

Y bien; así, como esta poesía, es toda la que ha surgido de ese gran movimiento neo-místico que inició el visionario ruso y que sus admiradores trocaron muy luego en un movimiento neo-católico. Es poesía de cre-

yentes, no de iluminados; es poesía de devotos, no de enamorados espirituales. Yo desafiaría al más versado y erudito en estas materias a que me citara un solo y verdadero poeta místico del neo-cristianismo en la época a que me refiero — si se hace excepción de Paul Verlaine, que en su proteico numen de poeta halló en su lira, como por acaso y transitoriamente, los acordes extraordinarios de *Sagesse*. Y, todavía, nótese bien, Verlaine es más católico que cristiano; más retórico que místico; más poeta que creyente. Hizo *Sagesse* como había hecho los *Poèmes saturniens*, las *Fêtes galantes*, *Romances sans paroles* y *Parallèlement*, porque el soplo de la inspiración era en él tan soberano que todo lo que tocaban sus privilegiadas manos se volvía encanto y maravilla, y también porque su propio espíritu estaba amasado de contradicciones y anomalías. Así no nos debe sorprender que quien había cantado las aberraciones más grandes de la lujuria, aquellas mismas que parecen una abominación en el *Kama-Soutra* indostánico, los besos sáficos, la prostitución de su boca, cante otro día a la Divinidad como los más arrebatados místicos, en versos admirables, llenos de deliquio amoroso, palpitantes de ternura y sentimiento.

Todos recordaréis los versos de la 2ª parte de *Sagesse*. Son versos de una altísima inspiración, de una idealidad profunda, de una contrición muy humana, que todos hemos recitado con entusiasmo, que todos hemos oído con inefable deleite. Para hallar acentos tan tiernos y enamorados, es necesario remontarse a los místicos españoles. Leed, en *Sagesse*, los emocionantes tercetos

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour,

que corren fluidos y graves como abalorios de un rosario en el silencio perfumado de un templo católico; leed esa no menos admirable poesía a la Virgen que comienza:

Je ne veux plus aimer que ma mère Marie;

leed, en fin, los diez estupendos sonetos en que el poeta dialoga con Jesús con un rendimiento, una ternura, una sencillez que llenan los ojos de lágrimas, tal es el fuego interior con que están animados y tan reales son los sollozos que los hacen vibrar; — examinad esa manera alta e inspiradísima del genial poeta, y decid si responde o no esa poesía a la idea de misticismo que cobija *Las Moradas* de Santa Teresa de Jesús, *A la vida del Cielo* de Fray Luis de León, *la Canción entre el alma y el esposo* de San Juan de la Cruz y a los deliquios poéticos de Malón de Chaide, de Sor Marcela de San Félix y de la monja portuguesa Sor María do Ceo.

Incorre en evidente exageración, pero bien disculpable, Jules Lemaitre cuando en uno de los volúmenes que componen la serie de *Les Contemporains*, aduce en el colmo de la exaltación admirativa, después de transcribir diversas frases sueltas de los precitados sonetos de Verlaine: “¿Habéis encontrado en Catalina de Siena o aun en Santa Teresa más bella efusión mística? ¿Creéis que ningún santo haya hablado mejor a Dios que Paul Verlaine?” E incorre en exageración, no porque los versos de Verlaine dejen de ser inspiradísimos y hermosos, sino porque nosotros, los que miramos las cosas de lejos y fríamente, como

jueces imparciales y desinteresados, tenemos el íntimo convencimiento de que el misticismo de Verlaine era “ocasional”, si se nos permite la expresión, mientras que en Santa Teresa y Catalina de Siena era pura y netamente “formal”.

Ha de permitírseme una breve digresión para poder justificar el desmentido que doy al fallo de Jules Lemaitre. Paul Verlaine, ya lo he dicho en otra ocasión (1), es el hombre de las contradicciones. Su vida entera es un perpetuo contrasentido. Su espíritu bohemio pugnaba con su religión católica. “Verlaine arrastra, — he escrito en la citada ocasión — a la vez, dos existencias paralelas: la una, pura y mística, una vida de idealidades y de visiones y de arrepentimientos cristianos, y la otra desordenada y sensual, una vida de degradaciones y miserias, en que la baja materia obedece ciegamente a las más torpes pasiones. Verlaine tiene por madrina a la Miseria, es un huésped de los hospitales y de las cárceles, se ha desposado con la Lujuria; luego se ha arrepentido, ha llorado lágrimas amargas y ha temblado ante Dios; en seguida ha vuelto a pecar, y después ha clamado con fervor por la Virgen María... y así sucesivamente.” No tengo por qué arrepentirme de estas líneas, ni de las demás que componen mi estudio. La vida del poeta de *Odes en son honneur*, puesta a la luz del día por biógrafos tan implacables como Charles Donor, justifican mis asertos. Vedlo. Paul Verlaine, llegado de Metz, su ciudad natal, a París, ingresa en un colegio de Batignolles y más tarde en el liceo Bonaparte; pero su poco

(1) *Los Modernistas*.

amor al estudio y su rivalidad con las matemáticas, le conducen más frecuentemente al café que a los cursos. Enterado el padre de estas veleidades bohemias, le corta los estudios y le hace colocar en un cargo administrativo. El joven Verlaine atiende tanto su empleo como antes atendió sus estudios: quiere decir, que sigue frecuentando el café y manteniendo trato con las musas. Un buen día, en 1866, publica *Poèmes saturniens*. Leconte de Lisle y Sainte Beuve celebran este primer destello de su ingenio. Entonces Verlaine sigue resueltamente su natural inclinación. Y a medida que se hace hombre, empiezan las terribles complicaciones de su vida. Comienza a escribir en un periódico artículos políticos, acaso más para vivir que por convicciones; pero de pronto le asalta la idea de asesinar a Napoleón III y no la pone en práctica porque estando aguardándole cerca de las Tullerías le ve viejo y triste. Vuelve al café y al ajeno y publica en 1869 sus *Fêtes galantes*, de una inspiración trianonesca. De pronto se cruza a su paso una buena y dulce muchacha, Matilde Manté. Escribe entonces su hermoso libro *La Bonne Chanson* y se casa con la muchacha en 1870. Verlaine parece salvado, por el amor, de la bohemia y del ajeno. Pero, en esto, traba conocimiento con Arturo Rimbaud y su existencia sufre un nuevo desvío. No sólo participa entonces de las doctrinas poéticas de su nuevo amigo, sino de sus favores sodomitas. Ya es sabido cómo concluyó esta amistad que hubiera dado tema a un nuevo capítulo del *Satiricón*: habiéndole anunciado Rimbaud su propósito de abandonarlo, Verlaine lo hiere de un tiro de revólver. Va a parar, condenado por dos años, a la cárcel de Mons. Allí, arre-

pentido, compone su gran poema *Sagesse*. Después, su existencia es verdaderamente lamentable: del hospital Broussais pasa al hospital Tenon; duerme en los bancos de las plazas públicas cuando le echan borracho del café; sueña con escribir altos e inmortales poemas y se complica en sus diversas maneras anteriores, dándonos la forma confusa que conoce el vulgo por el nombre de "verlainismo"; sufre ansias de arrepentimiento y va a la iglesia, como nos cuenta Anatole France, a pedir confesión; pero siendo muy de madrugada y no encontrando al sacerdote, arma un escándalo y vuelve a las mujeres y al ajeno... He ahí la vida de Verlaine.

Pues bien; ¿podía tener este misero ser un espíritu realmente místico como Santa Teresa de Jesús? Nada nos autoriza para afirmarlo. Sus veleidades religiosas son momentáneas, transitorias, a raíz de una borrachera, de la reclusión en la cárcel, de un hondo desengaño. No son manifestaciones íntimas de su espíritu; no son la resultante de una convicción arraigada. La fe, la emoción, la sinceridad que palpitan en los estupendos sonetos de *Sagesse*, no son la fe de Ruysbroeck, ni la emoción de Santa Teresa, ni la sinceridad de un San Dionisio el acropagita o de un Abubeker-ben-Tofail. Raimundo Lulio mismo, que llevó una juventud disipada y hasta, según se cuenta, entró a caballo en un templo siguiendo a una mujer, cuando se torna a la fe es de una sinceridad profunda, como la de aquellos grandes espíritus citados antes. Verlaine, no; Verlaine, salido de la cárcel, donde había dado tan patentes muestras de su numen místico y de cristiano arrepentimiento, vuelve a sus viejos hábitos, y es tan iras-

cible como antes, tan ebrio y tan lujurioso como lo fuera siempre. Después de escribir los bellísimos sonetos que en breve voy a reproducir, Verlaine escribe en *Parallèlement*:

Sûre de baisers savoureux
Dans le coin des yeux, dans le creux
Des bras et sur le bout des mammes,
Sûre de l'agenouillement
Vers ce buisson ardent des femmes
Follement, fanatiquement! (1)

Fous mon orgueil en bas
Sous tes fesses joyeuses! (2)

Chacune a quitté, pour se mettre à l'aise,
La fine chemise au frais parfum d'ambre.
La plus jeune étend les bras, et se cambre,
Et sa sœur, les mains sur ses seins, la baise.

Puis tombe à genoux, puis devient farouche
Et tumultueuse et folle et sa bouche
Plonge sous l'or blond, dans les ombres grises;
Et l'enfant, pendant ce temps-là, recense
Sur ses doigts mignons des valse promises,
Et, rose, sourit avec innocence. (3)

Convengamos en que después de aquellos profundos arrepentimientos, de aquellas protestas de amor divino de *Sagesse*, resultan extraordinarios estos arreba-

(1) *Parallèlement* — "Auburn".

(2) *Ibidem*. — "Séguidille".

(3) *Ibidem*. — "Pensionnaires".

tos de amor sensual en que resurge toda la refinada sabiduría de los placeres lésbicos y de los besos cunilingües; y convengamos en que para hallar una poesía tan pagana, tan diametralmente opuesta a la poesía mística, hay que remontarse, por lo menos, hasta Catulo:

Quid dicam, Gelli, quare rosea ista labella
Hiberna fiant candidiora nive,
Mane domo quum exis, et quum te octava quiete
E molli longo suscitatur hora die?

Nescio quid certe est. An vere fama susurrat,
Grandia te medij tenta vorare viri?
Sic certe clamant Virronis rupta miselli
Ilia, et emulso labra notata sero. (1)

Por todo lo dicho hasta aquí advertimos ahora más fácilmente que si Paul Verlaine ha escrito, en determinado momento de su vida, hermosos versos místicos, no hay por qué exagerar el entusiasmo a la manera de Jules Lemaitre y encumbrarle hasta la insigne autora de *Las Moradas*, que, en cuanto místico, el genial poeta francés no lo era de manera alguna. Más acertado está Lepelletier cuando afirma que el misticismo de Verlaine es puramente "exterior y libresco". Sentir a Dios, dialogar con Dios, amar a Dios — inclinarse, humillarse, arrodillarse ante Dios, confesando nuestra pequeñez, llorando nuestra miseria, reconociéndonos indignos de perdón, — es ser creyente, es ser cristiano, es tener un alma fundamentalmente religio-

(1) Catulo, LXXXI, A Gellius.

sa, es colocarse en la vía de la salvación y soñar, si se quiere, con subir al cielo e incorporarse a las falanges de los bienaventurados. Pero, todo eso no es todavía misticismo: ya hemos visto que el misticismo es otra cosa, — un real panteísmo. El misticismo verdadero (que no es exclusivamente cristiano, según he dicho), se encuentra en el sistema védánta de los libros sagrados de la India, en la filosofía griega de la escuela Eleática, en la doctrina de Parménides, en el sistema alejandrino y en las obras y composiciones poéticas de Salomón-ben-Gabirol, Abubeker-ben-Tofail, Raimundo Lulio, Fray Luis de Granada, Santa Teresa, Fray Juan de los Angeles, Sor Gregoria de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Malón de Chaide, etc., etc. — Y es todavía más puro y legítimo misticismo que el sentimiento cristiano de Verlaine, el que palpita en ciertas páginas de *Les disciples à Saïs* de Novalis, en *L'ornement des nocces spirituelles* de Ruysbroeck, en Swedenborg, en Jacob Böhme, y aun en ciertas telas pictóricas de la época de las grandes guerras del Brabante y Flandes, de los Juan de Brujas, Van Dyck, Van der Weyden y Van des Goes.

Leed en Sagesse:

Mon Dieu m'a dit: Mon fils, il faut m'aimer. Tu vois
Mon flanc percé, mon cœur qui rayonne et qui saigne,
Et mes pieds offensés que Madelaine baigne
De larmes, et mes bras douloureux sous le poids

De tes péchés et mes mains! Et tu vois la croix,
Tu vois les clous, le fiel, l'éponge, et tout t'enseigne
A n'aimer, en ce monde où la cher régne,
Que ma Chair et mon Sang, ma parole et ma voix.

Ne t'ai-je pas aimé jusqu'à la mort moi-même,
O mon frère en mon Père, ô mon fils en l'Esprit,
Et n'ai-je pas souffert, comme c'était écrit?

N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême
Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
Lamentable ami qui me cherches où je suis?

Versos admirables, indudablemente, versos de una inspiración arrebatada, que sólo tienen par en la emoción de los siguientes, en que el poeta contesta al Señor:

J'ai répondu: "Seigneur, vous avez dit mon âme.
C'est vrai que je vous cherche et ne vous trouve pas.
Mais vous aimer! Voyez comme je suis bas,
Vous dont l'amour toujours monte comme la flamme.

Vous, la source de paix que toute soit réclame,
Hélas! Voyez un peu tous mes tristes combats!
Oserai-je adorer la trace de vos pas,
Sur ces genoux saignants d'un rampement infâme?

Et pourtant je vous cherche en long tâtonnements,
Je voudrais que votre ombre au moins vêtît ma honte,
Mais vous n'avez pas d'ombre, ô vous dont l'amour monte,

O vous, fontaine calme, amère aux seuls amants,
De leur damnation, ô vous toute lumière
Sauf aux yeux donc un lourd baiser tient la papière!"

Es profundo, es recóndito el sentimiento de estos sonetos. Es casi místico el anhelo de esa pobre alma de cieno para acercarse a su creador. Es consciente esa pequeñez que se arrastra como una larva por la tierra sin atreverse a amar al Dios inmenso de bondad y de amor. Es comunicativo ese sollozo que tiembla inar-

ticulado, pronto a estallar, sin embargo, ante Cristo crucificado; y la nota de la exaltación lírica sube aún de punto en este otro magistral soneto, en que el pecador replica a la invitación del Señor para que le ame:

—Seigneur, c'est trop? Vraiment je n'ose. Aimer qui? Vous?
Oh! non! Je tremble et n'ose. Oh! vous aimer je n'ose,
Je ne veux pas! Je suis indigne. Vous, la Rose
Immense des purs vents de l'Amour, ô Vous, tous

Les cœurs des saints, ô vous qui fûtes le Jaloux
D'Israël, Vous, la chaste abeille qui se pose
Sur la seule fleur d'une innocence mi-close,
Quoi, moi, moi, pouvoir Vous aimer. Etes-vous fous.

Père, Fils, Esprit? Moi, ce pécheur-ci, ce lâche,
Ce superbe, qui fait le mal comme sa tâche
Et n'a dans tous ses sens, adorat, toucher, goût,

Vue, ouïe, et dans tout son être —hélas! dans tout
Son espoir et dans son remords que l'extase
D'une caresse où le seul vieil Adam s'embrase?

Pero, leed con calma el soneto, y a pesar del extraño fuego que en él vibra, a pesar del arrebato que le sacude, a pesar de la exaltación de ánimo que denuncia, decid si no os hace la impresión de que esa fe es más “retórica” que “sentida”? Ved, analizad el cuarto verso de la segunda cuarteta. Los pronombres personales no han sido subrayados por mí, sino por el autor: existe, pues, el deseo manifiesto de imprimirles una emoción visual más honda que la que tienen las propias palabras, y, sobre todo, existe el deseo de llamar sobre ellas la atención del lector. *Santa Teresa no habría tenido esa prolijidad.* Pero hay más. Examinad

la exclamación: *Etes-vous fous!* — Es un colosal atrevimiento llamar loco a Dios; tan colosal, que el propio Verlaine pone allí mismo una llamada en el texto y advierte en la nota correspondiente que la frase es de San Agustín. Todo esto, aun para el menos entendido, sabe a retórica pura. Parece que el poeta se hubiera dicho a sí mismo, friamente, muy lejos de la exaltación mística que parece dominarle: —“¿Cómo hago para lograr un efecto que espante a los burgueses, dejándoles en la duda de si soy un sacrílego o un iluminado? Pues sí; llamándolo loco a Dios. Esto le dará una extraña fulguración a mi soneto”. — Y así como lo pensó, así lo hizo. (1)

Ahora, ved cuán lejos de toda retórica, de toda teatralidad, de todo efectismo estamos en estos otros

(1) Ruysbroeck dice de Dios:

Se me escapa como un bandido;

y en otra parte de sus escritos le hace decir a Dios dirigiéndose al hombre:

Yo quiero ser tu alimento,
Tu huésped, tu cocinero;

pero todo esto, que podría sonar a irreverencia en otros labios, son gritos de amor loco, imágenes arrebatadas, admiraciones espontáneas que se le van de los labios al monje que ha consagrado toda su existencia a la contemplación de Dios y a su veneración y a su culto. En Ruysbroeck no puede sospecharse, ni remotamente siquiera, la veleidad de hacer retórica, y muchísimo menos todavía de hacer una frase a costa del Dios que ponía, en todos los instantes de la vida, por sobre su cabeza.

versos de San Juan de la Cruz que voy a transcribir. Observad cuán natural es el misticismo que de ellos fluye. Lo que mis palabras no han podido, acaso, argumentar o sugerir, lo dirán por sí mismo estos versos al lector:

—¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huíste,
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y ya eras ido.

Pastores, los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decidle que adolezco, peno y muero.

Buscando mis amores,
Iré por esos montes y riberas,
Ni cogeré las flores,
Ni temeré las fieras,
Y pasaré los fuertes y fronteras.
Oh, bosques y espesuras,
Plantadas por la mano del Amado,
Oh, prado de verduras,
De flores esmaltado,
Decid si por vosotros ha pasado.

—Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura,
Y yéndolos mirando,
Con sólo su figura
Vestidos los dejó de su hermosura.

—Gocémonos, Amado,
Y vāmonos a ver en tu hermosura
Al monte y al collado,
Do mana el agua pura;
Entremos más adentro en la espesura.

Y luego las subidas
Cavernas de las piedras nos iremos,
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos
Y el mosto de granadas gustaremos.
Allí me mostrarías
Aquello que mi alma pretendía,
Y luego me darías
Allí tú, vida mía,
Aquello que me diste el otro día.
El aspirar del aire,
El canto de la dulce filomena,
El soto y su donaire,
Con llama que consume y no da pena.

Se me excusará, creo, la transcripción un tanto extensa de estos fragmentos admirables, pues sólo así puede hacerse resaltar la esencia, el *espíritu intus* de esta poesía ingenua, sencilla, de un sentimiento honrado, de una profundidad grave y de un reclamo tan alto y arrebatado como igual no se encuentra en ninguna literatura. La solemnidad y el idealismo contemplativo tiemblan al través de esas frases al parecer pueriles — sin los efectos de alta retórica de aquellos grandes sonetos de *Sagesse*; — y el vuelo majestuoso del pensamiento se advierte en los serenos y lentos giros, en las imágenes pastoriles, en las comparaciones ingenuas que emplea el poeta. Y esa es, precisamente, la sencillez que requiere esta poesía, que deja de lado tropos de dicción y de pensamiento en trabadas estrofas para representar ideas simples, pero de una grandeza sobrenatural; esas las comparaciones naturales y lógicas que cubren con blancas y perfumadas flores conceptos abstrusos y simbolismos re-

gios; ese el lenguaje de la verdad, de la pasión sin galas ni oropeles, del espíritu que se ha soltado las sandalias con que holló todos los goces y dolores del mundo y tiende claras y diáfanas las alas hacia la única fuente de belleza y de amor, hacia la Divinidad en que se funden en definitiva todos los seres y las cosas.

En estas y otras canciones de San Juan de la Cruz hay un arrobamiento que sólo puede ser engendrado por una profundísima "teología mística". El ya citado autor de la *Historia de las Ideas estéticas en España*, hablando de ellas en el discurso mencionado antes, escribe un párrafo que es de rigor citar aquí por lo que tiene de exacto y definitivo. Vedlo. "En ellas se canta la dichosa ventura que tuvo el alma en pasar por la obscura noche de la fe, en desnudez y purificación suya, a la unión del amado; la perfecta unión de amor con Dios, cual se puede en esta vida, y las propiedades admirables de que el alma se reviste cuando llega a esta unión, y los varios y tiernos afectos que engendra la interior comunicación con Dios. Y todo esto se desarrolla, no en forma dialéctica, ni aun en la pura forma lírica de arranques y efusiones, sino en metáfora del amor terreno, y con velos y alegorías tomados de aquel divino epitalamio en que Salomón prefiguró los místicos desposorios de Cristo y su Iglesia. Poesía misteriosa y solemne, y, sin embargo, lozana y pródiga y llena de color y vida; ascética, pero calentada por el sol meridional; poesía que envuelve las abstracciones y los conceptos puros en lluvia de perlas y de flores, y que, en vez de abismarse en el centro del alma, pide imágenes a todo lo sensible, pa-

ra reproducir, aunque en sombras y lejos, la inefable hermosura del Amado."

Pues esta poesía misma es la que informa aquellos versos de Fray Luis:

¡Oh, son! ¡Oh, voz! Siquiera
Pequeña parte alguna descendiese
En mi sentido, y fuera
De sí el alma pusiese,
Y todo en ti, oh amor, la convirtiese.

Conocería dónde
Sestear, dulce Esposo, y desatada
Desta prisión adonde
Padece, a tu manada
Viviré junta, sin vagar errada.

Y es la misma poesía que rueda como un límpido raudal en aquella glosa compuesta por la madre Teresa de Jesús, al decir del venerable Padre Yepes en la *Vida de Santa Teresa* durante la estada de la santa en la fundación de Salamanca — donde, oyendo una copla que decía:

Véante mis ojos,
Dulce Jesús bueno,
Véante mis ojos,
Y muera yo luego,

"quedó tan sin sentido que la hubieron de llevar como muerta a la celda y acostarla", pues aquélla le tocó tan a lo vivo, que no sólo le produjo este síncope, sino que al otro día "andaba como fuera de sí", y no paró hasta escribir, dando suelta al fuego interior que la consumía, a la glosa antedicha:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

Y es, en fin, el mismo grande y profundo sentimiento místico el que informa el célebre soneto atribuido a la misma Santa Teresa por unos tratadistas, por otros a San Francisco Javier, pero, indudablemente, ni de una ni del otro, sino debido a la pluma de algún fraile anónimo, y que dice así:

No me mueve, Señor, para quererte
El cielo que me tienes prometido,
Ni me mueve el infierno tan temido
Para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Muéveme el verte
Clavado en esa cruz y escarnecido;
Muéveme tu pecho tan herido;
Muéveme las angustias de tu muerte.

Muéveme en fin, tu amor de tal manera
Que aunque no hubiera cielo yo te amara,
Y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
Porque si cuanto espero no esperara,
Lo mismo que te quiero te quisiera.

Hay, pues, como acabamos de verlo en los ejemplos citados, una forma característica para este género de poesía, — una forma de sencillez que no se adopta o se sigue *porque sí*, sino que fluye naturalmente, y que debe ser inseparable del fondo de la mística. Esta sencillez de lo que retóricamente denominamos “estilo”, esta naturalidad de las imágenes, esta suave exposición

de profundos sentimientos, este modo, si se quiere, de expresar un afán de acercamiento divino por un sensualismo vehemente, que en Santa Teresa parece hasta carnal, es lógica derivación del sentimiento místico. La criatura humana tiene y guarda dentro de sí algo de la sustancia divina —tal como lo entendía Plotino,— y ese átomo espiritual, esa idea, esa reminiscencia, o lo que fuere, tiende constantemente hacia su Creador y hace claro el concepto de que “Dios está en todos los seres y éstos están en Dios” — lo que, como se ve, acerca la doctrina de Fray Luis al panteísmo emanatista y explica, por otro lado, la persecución de que fue objeto en su tiempo por parte del Tribunal del Santo Oficio. — Quiere decir, entonces, que el poeta místico debe ser, ante todo y fundamentalmente, un poeta personalísimo.

He aquí, tal vez, la principal diferencia entre la poesía mística y la poesía sagrada. Es la una, la expresión de un espíritu particular, la revelación de un estado de alma, la individualización de un anhelo; y es la otra la expresión de un sentimiento colectivo, de una idea que comparten todos los seres que comulgan con un mismo credo, el anhelo de un pueblo, de una raza, de una época de la historia de la humanidad. El misticismo surge aisladamente en un rincón de la India fabulosa, en una escuela de filósofos áticos, en una olvidada escuela de Alemania u Holanda, en un vetusto convento de Andalucía, en la buhardilla de una populosa capital o en pleno desierto, bajo la sombra de una palma amiga, donde un asceta se ha recogido con sus pensamientos. El sentimiento religioso brota colectivamente en una nación o en un siglo, allí don-

de la necesidad de creer o el contragolpe de las persecuciones religiosas mueven las masas de seres humanos por los caminos de la Divinidad. En la decadencia del Imperio Romano, las persecuciones de Nerón y Calígula hicieron más cristianos que las predicaciones de los apóstoles, y todas las almas, en la noche de las Catacumbas, experimentaron el ansia de volverse hacia la Divinidad. En la Edad-Media, ese sentimiento religioso colectivo fue, puede decirse, la característica de aquellos sombríos siglos de la historia. La ignorancia general que gravitaba sobre la humanidad encendía la fe y la superstición. El terror latía en todas las almas. La vida era difícil y cruel. Emile Gebhardt, en su hermoso libro *Les jardins de l'Histoire*, haciendo un estudio de la obra de Paul Lehugeur, *Histoire de Philippe le Long*, traza un cuadro impresionante de lo que debió ser para los humanos la vida en el medioevo, "Tous les fléaux, toutes les terreurs, tous les fantômes les ont visités, tourmentés sans trêve: la guerre et la peste, la famine et la lèpre, les éclipses et les comètes, le diable et les Mongols, l'Antéchrist et les antipapes, et cette pensée désespérément triste, que la nature était scélérate, la vie mauvaise, Dieu hostile. On s'échappait comme on le pouvait du monde réel. Les seigneurs s'en allaient en croisade, heureux de laisser leurs os dans les marais du Danube, ou la vallée d'Antioche, ou sur les rives sinistres de la mer Morte. Beaucoup de barons, qui ne portaient point le deuil du tombeau de Jésus, se faisaient volontiers brigands, à fin de se distraire. A tous les degrés de la société féodale, les doctes, les visionnaires et les purs aspiraient à la paix froide du cloître. Là, dans l'ombre

de la cellule, les uns conversaient tout éveillés avec les anges, d'autres usaient leur génie à démontrer géométriquement, par syllogisme, l'existence de Dieu. Ceux-ci du haut des tours, demandaient aux étoiles le secret des calamités prochaines; ceux-là, dans le mystère de leur cave, penchés sur leur creuset, attendaient des longues années qu'un lingot de cuivre se changeât en or... Or, l'idéal, par l'action, la science, la volupté ou l'extase, n'était point à la portée de tous. Les petits, serfs et vilains, les hérétiques, les incrédules timides, les juifs, tous les opprimés, tous les suspects, tous les déclassés demeuraient anxieusement dans leur détresse, tels que les oiseaux de nuit au fond d'une ruine. Parfois un vent de persécution soufflait des hauteurs où planaient les maîtres de la chrétienté et la tempête abattait les foules obscures. Parfois aussi un cri de révolte, une clameur de tocsin couraient sur les campagnes et réveillaient de leur mélancolie farouche ceux qui n'avaient plus la force d'attendre le jour de Dieu. Alors les seigneurs pâlissaient en voyant s'ébranler l'armée des humbles, des faméliques et des aventuriers qui brûlaient les moissons, assiégeaient les châteaux et déchiraient l'Evangile".

En esta edad sombría, en este mundo de selvas imponentes y de ciudades sórdidas, aisladas en un rincón del mundo, así como el arte gótico tuvo que surgir necesariamente del espectáculo de las avenidas de árboles gigantescos, al decir de Ruskin, así, a nuestro entender, tuvo que surgir la religión en el fondo de todas las almas, como una natural floración de tantos terrores y supersticiones, de las pocas y áridas ideas que fulgían y cuajaban en las ciudades opacas. La Edad

Media es una época de fe; las mismas cruzadas, tan numerosas y repetidas, para reconquistar el Santo Sepulcro en las lejanías de la Palestina, lo atestiguan mejor que cualquier otro argumento. ¿Qué extraño, entonces, que en el enorme balbuceo que entonces padecen las letras aparezcan, como únicas manifestaciones de la vida literaria, los cuentos y romances caballerescos, llenos de lances, milagrerías, monstruos y brujas — signo del feudalismo, — y las secuencias y motetes, las letanías y los himnos, los cantos sagrados, en fin, escritos en latín, — signo de la religión?

Pues bien; toda esa literatura — salvo unos pocos casos aislados, de verdaderos místicos, — es esencialmente religiosa, pues que responde, no a una individualidad determinada, sino al común anhelo de toda una sociedad, de toda una época. Analizad los trozos celebrados y difundidos, los que han pasado a acrecer el acervo de la religión católica, el *Veni Creator*, el *Ave, maris stella*, el *Dies irae* o el *Stabat Mater*, y fácilmente advertiréis que desde la época carlovingia en que Raban Maur compone el primero de aquellos himnos, hasta el 1300 aproximadamente en que Jacopone de Todi crea la soberbia lamentación últimamente citada, toda esa literatura más que la obra de un cerebro es la resultante de infinitos elementos dispersos que al fin se reúnen y funden respondiendo a una necesidad de todas las almas creyentes.

Remy de Gourmont ha escrito su obra fundamental, *Le latin mystique* sobre esta materia; su autoridad y su ciencia, comprueban la idea que vengo sustentando. Basta leer los capítulos XVIII y XIX de su

magnífico libro en que traza prolijamente la historia del *Dies irae* y la del *Stabat Mater* para convencerse.

Investigando el génesis y formación del primero de estos himnos, por ejemplo, Remy de Gourmont comprueba que “el *Dies irae* se hizo solo, lentamente cristalizado, durante varios siglos, en las almas estremecidas y adoradoras. El poeta definitivo fue, según la tradición, un hermano menor, compañero de San Francisco de Asís, fray Tommaso da Celano. Versículos sueltos sobre el día de la cólera divina yacían perdidos en la liturgia, en la Biblia, en los poetas, en los teólogos: él los reunió y los puso en ritmo y rima”. Comprobando, de seguida, su afirmación, cita los textos del *Libera*, que data de los primeros años del XIº siglo, de la *Prose de Montpellier (Dies illa tamamara)*, de la *Prose des morts* de San Marcial de Limoges (*Cum ab igne rota mundi*), de la profecía sibilina (*Cælo adveniet*), de San Mateo, cap. XXV, v. 33 (*Et estatuet oves*), de San Pedro Daniján, del Apocalipsis (XV, 12), etc. Por fin, antes que Tommaso da Celano hiciera su arreglo definitivo, ya el *Dies irae* tenía formas propias en un profeta poco citado — *Prophetia Sophoniæ* — que dice, I, 15: “*Dies irae, dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, etc.*” (algunos otros profetas, Jeremías, Amos, Joel, han hecho también alusiones al día de la cólera y del fuego); y en una prosa del XIIº siglo, poco anterior a la redacción franciscana, titulada *Meditatio animae fidelis*, que empieza:

Cum recorder diem mortis
Et extremæ diem sortis,

Sic me terrent isti dies
Ut sit mihi nulla quies.

Y si investigaran los orígenes de esa otra hermosa lamentación que es el *Stabat Mater*, también se descubrirían los elementos dispersos que Jacopone de Todi recogió para formarla. El *Planctus* que está en la memoria de todos:

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat Filius.
Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius,

no es sino la refundición, mejoramiento y alteración de muchos otros *Planctus* anteriores, por ejemplo, del *Planctus beatæ Mariæ virginis*; del *Planctus* citado por Mone:

Prolem in cruce pendentem
Moesta Mater aspiciens...;

de la secuencia *De Tribulatione B. M. V.*:

Hic est agnus qui pendebat
Et in cruce redimebat
Totum gregem ovium;

del *Recordare sanctæ crucis* de Buenaventura:

Inter magnos cruciatus
Est in cruce lacrymatus

Et emisit Spiritum.
Suspiremus et fleamus,
Toto corde doleamus
Super Unigenitum;

de un pasaje de San Ambrosio — *De Institutione Virginis* (VII, 49: — “Stabat ante crucem mater et fugientibus viris stabat intrepida, etc.”

Toda esta poesía sagrada — que hoy ya puede denominarse “eclesiástica” porque ha pasado de los viejos Antifonarios a los libros y rituales del culto militante — no tiene ni asomos de poesía mística porque en ella no habla el poeta por sí, sino anónimamente y en representación de multitudes verdaderas. En el *Dies iræ* está todo el espanto de la Edad Media hacia el día del juicio, esa hora tremenda del fin del mundo que obsesionó como una pesadilla a la humanidad de aquellos siglos de aberración y de macabras supersticiones y en el *Stabat Mater* está la infinita conmiseración, el plañidero lamento que la actitud de la Virgen, de la Madre Dolorosa, ante la cruz que alzaba el cuerpo de su Hijo Único, ha arrancado a generaciones enteras de creyentes fervorosos. Pero, en ninguno de estos himnos, odas y elegías, palpita el sentimiento místico, — esa cuna espiritual de renunciamento, de amor a la Divinidad y de confusión de la propia substancia finita en el Gran Todo infinito.

Hay una página de San Francisco de Asís titulada el *Canto de las creaturas*, que Ernesto Renán ha reproducido en uno de sus *Estudios de Historia Religiosa*, llena de un panteísmo emanatista, que puede servir de contraste admirable a estos ejemplos de latín místico que hemos mencionado. Intentaré traducirla

para que se advierta mejor el sentimiento verdaderamente místico que la informa:

‘Altísimo, poderosísimo y buen Señor, a ti las alabanzas, la gloria, el honor y todas las bendiciones: a nadie más que a ti debemos y ningún ser es digno de nombrarte.

“Loado sea Dios, mi Señor, con todas sus criaturas, y singularmente Monseñor el Hermano Sol, que nos da el día y la luz: es hermoso e irradia un gran esplendor, y de ti, oh Señor, nos ofrece la imagen.

“Loado sea mi Señor por la Hermana Luna y por las estrellas, que tú has formado en el cielo, límpidas y bellas.

“Loado sea mi Señor por el Hermano Viento, por el aire y la nube, por el cielo puro y por toda clase de tiempo, que dan a las criaturas la vida y ei sostén.

“Loado sea mi Señor por la Hermana Agua, que es muy útil, humilde, preciosa y casta.

“Loado sea mi Señor por el Hermano Fuego, por el cual tú iluminas la noche; es hermoso y agradable, indomable y fuerte.

“Loado sea mi Señor por nuestra Madre la Tierra, que nos sostiene y nos nutre, y que produce toda clase de frutos, de coloreadas flores y de hierbas.

“Loado sea mi Señor por nuestra Hermana la Muerte corporal, a la que ningún hombre vivo puede escapar. Dichosos aquellos que se encontrarán conformes a tus santas voluntades, porque la segunda muerte no los perjudicará.”

“No hay en este trozo — comenta Renán — na-

da forzado a la manera de Port-Royal y de los místicos de la escuela francesa del XVII^o siglo, ni nada de exagerado, de frenético, a la manera de los místicos españoles. La muerte, desde el punto de vista de Francisco de Asís, no tenía ningún sentido. En toda la naturaleza no veía nada enemigo, nada demasiado humilde. Recogía los gusanos sobre el camino y los ponía al abrigo de los viandantes; se ingeniaba por salvar de la muerte a un corderillo o de la mala compañía de las cabras y chotunos; conspiraba por dar libertad al animal cogido en la trampa, y dábale luego buenos consejos para que no se dejara coger de nuevo. Amaba hasta la pureza de la gota de agua y evitaba que ella no fuera revuelta y ensuciada.”

Este mismo sentimiento místico es el que flota a través de todas y cada una de las páginas de los escritos de aquel monje que vivió a comienzos del glo XIV en Groenendael en medio de la selva de Soignes, Ruysbroeck; y es el mismo que irradia en el *Castillo interior* o *Las Moradas*, escrito en Toledo por el año 1577, por la monja de Ávila. Especie de panteísmo teísta, exaltación espiritual de un ser que aspira a unificarse con la divinidad, en una reintegración de substancia o boda de almas, no puede, por lo visto, surgir sino en épocas fundamentalmente creyentes y en individuos que consagran su existencia a la adoración del Ser Divino. Por eso los grandes místicos que hoy celebramos han sido, por lo general, o un monje alucinado, o un eremita solitario, o un contemplativo flagelado por el ayuno y la fiebre.

No se concibe, por otra parte, el estado de gracia o espiritualidad sin una previa disciplina de las fa-

cultades psíquicas. Los mismos filósofos que consagran su tiempo a especulaciones metafísicas parece que concluyeran por hacerse un espíritu nuevo y que fuera entonces el estado normal en ellos vivir en una especie de ensueño. La índole de sus meditaciones, el género de los abstrusos problemas que los preocupan, constituyen en ellos una naturaleza diversa a la de los demás individuos que dedican su mentalidad a otros trabajos más reales y prácticos. Dijérase que el contacto con lo incognoscible, con lo absoluto, con lo indescifrable, les marea, les aturde y les enloquece finalmente. De ahí los visionarios, los poseídos, los profetas, en el orden de los místicos, y los soñadores, los irascibles, los propagandistas, en el orden de los metafísicos. Viviendo para su especulación espiritual, concluyen por desentenderse del mundo y hasta de las necesidades de la vida material, son incapaces de realizar cualquier otro trabajo útil, "viven en el limbo", no se despiertan sino cuando se les toca su tema. ¿Es una vesania o una superioridad mental? El problema ha interesado ya a la ciencia.

Lo indudable es que este estado tiene todas las características de lo que es anormal. El sujeto, pensando siempre en lo mismo, llega a creer, primero con el concurso de su razón, luego sin él y aun contra ella, por la sola virtud de la fe, que poco a poco ha venido a reemplazarla, en la verdad trascendente del objeto de sus primeras contemplaciones. Místico o revolucionario ácrata, filósofo o poeta, moralista o inventor, se entrega tan en absoluto y desmedidamente a su especulación espiritual, que todos los demás fenómenos de la vida de relación y todas las demás ideas

que no son "su idea", concluyen por serle indiferentes, por desaparecer, por no existir. Se absorbe en su ensueño y se ahoga en él: se funde y hace uno con su tema. Concluye en la monomanía.

Claro está que ese estado patológico presupone una serie de pequeñas causas anteriores, que las más de las veces no son conocidas ni por el mismo sujeto. La contextura débil y anémica del propio paciente, agravada por la flaca alimentación y las vigiliass constantes; una predisposición natural del ánimo hacia el misticismo, la filosofía, la poesía o las ideas sociales; una oculta corriente de la herencia; una acción directa del medio, del momento, de las costumbres o tendencias de la época, etc., etc., preparan al sujeto para la crisis definitiva. Entonces, una enfermedad, un fuerte choque moral, un suceso impresionante de la vida diaria, la misma autosugestión en su caso, bastan para mover la débil palanca que transforma la vida mental ordinaria en una obsesión vesánica. Allá, en las células vibratorias que coordinan el pensamiento, mediante las facultades primarias de la atención y de la reflexión, el choque sensorial provocado por una circunstancia fortuita venida del exterior, origina una parálisis cerebral; y, desde ese instante, toda la vida espiritual del sujeto cambia de rumbo y se orienta en el único sentido de su preocupación. Por grados, insensiblemente, el sujeto histérico, o el que tenía una propensión congénita al histerismo, cae en la "idea fija", desentendiéndose en lo sucesivo de toda especulación razonadora y de cualquier dato experimental de la observación. El epiléptico, a su vez, o el que por mácula de la ley hereditaria tiene viciado el organismo, pa-

dece la crisis, y en tanto que se apagan, con sus facultades volitivas, las de análisis y reflexión, se encienden en su lugar la exaltación morbosa de los sentidos y el desvarío mental que engendra "el soñar despierto", las alucinaciones, el desfile de visiones y quimeras.

"Se ha demostrado — afirma el doctor Marie en *Misticismo y locura* — que Santa Teresa y Mme. Guyon eran realmente histéricas". La frase parecerá, acaso, un tanto cruda e irrespetuosa aplicada a la célebre monja de Ávila; mas lo cierto es que el lector atento y reflexivo de los libros de esta gloriosa mujer llega, sin buscarlo de propósito, a una conclusión muy parecida a la del psiquiatra. Para comprobarlo, no tenemos más que refrescar nuestros recuerdos, releyendo ciertas páginas de los escritos de la Santa. Hagamos el experimento. En el capítulo IV de *La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús y algunas de las mercedes que Dios le hizo*, escrita por ella misma, nos refiere, a propósito de su ingreso al monasterio de la Encarnación, que "la mudanza de la vida y de los manjares me hizo daño a la salud, que aunque el contento era mucho, no bastó. Comenzáronme a crecer los desmayos, y diome un mal de corazón tan grandísimo, que ponía espanto a quien lo vía, y otros muchos males juntos; y así pasé el primer año con harto mala salud, aunque no me parece ofendí a Dios en él mucho. Y como era el mal tan grave, que casi me privaba el sentido siempre, y algunas veces del todo quedaba sin él, era grande la diligencia que traía mi padre para buscar remedio, etc."; — y en el capítulo VI, narrando el gravísimo ataque de "parajismo" que pa-

deció de vuelta ya a la casa de su padre, nos suministra estos detalles muy significativos de suyo: "Quedé de estos cuatro días de parajismo de manera, que solo el Señor puede saber los insoportables tormentos que sentía en mí. La lengua hecha pedazos de mordida; la garganta de no haber pasado nada y de la gran flaqueza, que me ahogaba, que aún el agua no podía pasar. Toda me parecía estaba descoyuntada, con grandísimo desatino en la cabeza; toda encogida, hecha un ovillo, porque en esto paró el tormento de aquellos días, sin poderme menear ni brazo, ni pie, ni mano, ni cabeza, más que si estuviera muerta, si no me meneaban... En una sábana, una de un cabo y otro, me meneaban: esto fue hasta Pascua florida... Dí luego tan gran prisa de irme a el monasterio que me hice llevar así... El extremo de flaqueza no se puede decir, que sólo los huesos tenía; ya digo, que estar así me duró más de ocho meses; el estar tullida, aunque iba mejorando, casi tres años."

Como puede advertirlo cualquiera que no sea un ignorante, como lo fueron los que vigilando y asistiendo a la pobre mujer le diagnosticaron un "mal del corazón", todo el síndrome denuncia un ataque de epilepsia más aún que una manifestación de histerismo. Las hiperalgesias y dolores del corazón; la anorexia; los espasmos de la faringe que impiden toda deglución; la contorsión del cuerpo y de los miembros; la sensibilidad extrema de la piel; las mordeduras en la lengua; la pérdida del sentido y hasta el delirio agudo con ansiedad — que ha calificado Krafft Ebing como post-epiléptico, — denuncian a la larga el carácter de la crisis padecida por Santa Teresa.

Complementan los datos muy sugerentes que acabamos de transcribir, la exposición que nos ofrece la misma Santa en su *Libro de las relaciones espirituales* sobre el modo y la forma como se han producido sus visiones. Leamos un poco más: "Acaéceme muchas veces, sin querer pensar en cosas de Dios, sino tratando de otras cosas, y pareciéndome que aunque mucho procurase tener oración no lo podría hacer, por estar con gran sequedad, ayudando a esto los dolores corporales, darme tan de pronto este recogimiento, y levantamiento de espíritu, que no me puedo valer, y en un punto dejarse con los efetos y aprovechamientos que después tray." Y luego: "Otras veces me dan unos ímpetus tan grandes, con un deshacimiento por Dios, que no me puedo valer; parece que se me va a acabar la vida, y así me hace dar voces y llamar a Dios, y esto con gran furor me da. Algunas veces no puedo estar sentada, según me dan las bascas, y esta pena me viene sin procurarla, y es tal, que el alma nunca querría salir de ello mientras viviese. Y son las ansias que tengo por no vivir, y parecer que se vive sin poderse remediar; pues el remedio para ver a Dios es la muerte, y esta no puede tomarla: y con esto parece a mi alma que todos están consoladísimos, sino ella, y que todos hallan remedio para sus trabajos, sino ella. Es tanto lo que aprieta esto, que si el Señor no lo remediase con algún arrobamiento, donde todo se aplaca, y el alma queda con gran quietud y satisfecha, algunas veces con ver algo de lo que desea, otras con entender otras cosas, sin nada de esto parece era imposible salir de aquella pena." Por lo que respecta a las alucinaciones o visiones de Santa Tere-

sa, harto documentados quedamos después de leer los dos libros que acabamos de citar.

Un estado mental como el descrito, que concluye en la inconsciencia, ¿puede ser visto como una revelación, es decir, como un acto intelectual? Es la pregunta que se ha hecho, estudiando estas psicosis, el profesor Marie, y a la que da respuesta buscándola en los mismos místicos. Según éstos, "la unión con Dios se verifica fuera de la inteligencia; la inteligencia es pasiva; Dios es inconcebible e incognoscible". Si el místico se siente aproximar a Dios, es "porque en el éxtasis, la idea de Dios y un sentimiento de amor reinan exclusivamente". En el arrobamiento que caracteriza el éxtasis, según Boutroux, la vida temporal, agitada, compuesta, imperfecta, pasa a ser vida inmóvil, una, simple, eterna, perfecta y divina: es la reunión del alma con su objeto. Ya no hay intermediario entre ella y él; lo ve, lo toca, está en él y él está en ella. Ya no es la fe que cree sin ver: es más que la ciencia misma, que no percibe al ser sino en la idea; es una unión perfecta, en la cual el alma se siente existir plenamente por lo mismo que se entrega y que renuncia a sí misma, pues aquel a quien se entrega es el ser perfecto y la vida perfecta."

La creencia de que el éxtasis es una unión con lo absoluto, con el No-Yo, con la Divinidad, — agrega Marie — reposa en esta concepción mística de Eckart y otros, según los cuales, Dios es el Ser sin ser, un ser del cual no se puede afirmar ningún predicado, la nada, el infinito, el abismo. Ahora bien, esta nada se asemeja bastante a la inconsciencia en que termina el éxtasis; lo que el místico busca en el éxtasis no

es, sin embargo, esta nada, sino la sensación de quietud, de felicidad; la nada, por sí sola, no sería atractivo suficiente para la pasión mística, aunque se la rodease de las hipótesis más especiosas de la metafísica trascendente. — El “conocimiento” místico no es, hablando con propiedad, ni “intuitivo” ni “conceptual”. Es, según Recéjac, una experiencia, un acto puro de la libertad que se posee a sí misma en el desinterés y en el sacrificio, y afirma lo absoluto por esta enajenación moral en que el Yo se separa de sí mismo y se opone a sí mismo, en contradicción aparente con todas las leyes que rigen la realidad fenomenal. La verdadera fórmula del conocimiento místico es la célebre fórmula de Pascal: “Dios sensible al corazón”.

Plotino, citado por el traductor de Ruysbroeck, Mauricio Mæterlinck, dice: “Es necesario que el alma que estudia a Dios se forme de él una idea cuando trata de conocerlo; es necesario, en seguida, que conociendo la gran cosa a que pretende unirse y persuadida de que encontrará la beatitud en esa unión, se sumerja en las profundidades de la divinidad hasta que, en lugar de contemplarse, de contemplar el mundo inteligible, se trueque ella misma en un objeto de contemplación y brille con la propia claridad de las concepciones que tienen su origen allá arriba.” Es de rigor, pues, espiritualizarse uno mismo para comprender el espíritu, y no es seguramente con nuestros pobres ojos terrenales como habremos de ver la Divinidad. Esté Dios en la última de las siete “Moradas” que llevamos en nuestro interior, esté fuera de nosotros como aducen otros filósofos, es con abstracciones únicamente como podremos comprenderlo. Hay que tener, en

realidad, un espíritu bien simplista o llegar a él por una larga meditación y una continuada abstinencia de todos nuestros sentidos, para esta suerte de contemplaciones. Y a veces, el resultado, ya lo hemos visto, no es otra cosa que una crisis de histerismo o el campo visionario donde, sobre la última realidad de la tierra, se alza el desmelenado sol de la locura.

EL TEATRO DE MARQUINA

Después que don José Echegaray cesó de influir en el teatro español contemporáneo, apenas declinó el auge del romanticismo en las letras, surgió con la reacción "naturalista" (que en España fue, antes de nada, tendencia o inclinación hacia el "verismo") toda una pléyade de escritores, algunos de ellos ya viejos en el ejercicio de la literatura, que pusieron su mayor preocupación en reproducir la vida real y los tipos humanos con que nos codeamos a diario en la calle, desterrando de la escena los golpes de sorpresa, preparados con habilidad y disimulo, los efectismos y las situaciones dramáticas que antaño angustiaban a los espectadores y los tenían con el aliento en suspenso durante el curso de las escenas finales de la obra. De esa reacción, un poco confusa al principio, más ordenada después, fueron destacándose algunos comediógrafos que lucían características o procedimientos que interesaron al público desde el primer momento. No es necesario hurgar muy hondo en nuestros recuerdos. Los nombres acuden de inmediato a las barbas de la pluma. Los hermanos Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, sin pretensiones de profundos ni tendenciosos, antes bien con toda la frivolidad de su regocijado temperamento andaluz, dieron extraordinaria vida al sainete, trayendo a las candilejas cuadros y ti-

pos de Andalucía que tenían sobre todo otro mérito el de vibrar palpitantes de realidad. *Las flores*, cuyo injusto fracaso fue indemnizado luego por la resonante popularidad que adquirió la obra, *La dicha ajena*, *El patio*, *El genio alegre*, *Los galeotes*, cien otras obras aun cuajadas de encendidos gracejos, de observaciones oportunísimas, de rasgos vívidos, de chistes de buena ley, no calzarán el patrón clásico de los sainetes de Ramón de la Cruz, el gran maestro del género; pero es indudable que conciben más con los gustos de nuestra época y responden mejor a la modalidad y procedimientos de la literatura actual. Por su lado, Joaquín Dicenta, más tendencioso y grave, pero acaso demasiado unilateral e ingrato en la escogitación de sus temas, con una sobriedad árida muy propia del naturalismo y con un vigor de dramaturgo combativo y de arrestos, condujo el drama a un terreno más firme que el que hasta entonces había hallado en sus predecesores. *Juan José* fue una especie de toque de rebato que sacudió el alma del pueblo y reveló bruscamente al mundo las lacras y miserias que carcomen una sociedad torpemente constituida; *Aurora*, a su vez, fue como una llamada de redención, que abrió insospechados horizontes ante las almas vencidas y dolorosas. Hay, en las obras de este ingenio, demasiada rudeza, un afán de ver la vida por su lado torvo y miserable, desdeñando lo que tiene de bello y ensoñador; y, sobre todo, una monótona repetición en los tipos, escenas y cuadros, que estrecha en límites hartos reducidos la concepción artística del escritor. Pero es indudable que sobre Echegaray y Guimerá posee Joaquín Dicenta un sello de vida, de lógica y de propaganda culterana

que nadie osaría discutirle. A su vez, Santiago Rusiñol, temperamento de artista por excelencia, todo sensación, todo nervio, enamorado del color, profeta de ideas de regeneración, trae al teatro español contemporáneo una nota personal que encuentra sus más claras manifestaciones en el *Patio azul* y en *El místico*. Pero aun en las nieblas de ensueño y poesía con que el pintor-escritor gusta de envolver sus creaciones, se advierte un hondo respeto por la realidad vivida, y es así que en aquellas obras, como en sus hermanas menores, trasciende el alma contemporánea, el espíritu del pueblo, anheloso de luz, de justicia, de vida. La realidad trasuda en esas páginas dolorosas y poéticas, y una alta finalidad moral las ennoblece al punto de disimular sus concesiones al sentimentalismo, tal vez el único pecadillo de este escritor. Y así, como estos que hemos recordado, por vía de ejemplo, los demás dramaturgos que rompieron los viejos y — digámoslo valientemente — admirables moldes echegarayescos para sustituirlos por otros más modernos y más en consonancia con nuestros gustos e ideas actuales: en todos se descubre un deliberado propósito de ser reales, lógicos, ordenados, doctrinales, — explotando la vida vulgar, el caso corriente, el detalle nimio, la nota de color, la idea trascendental, el tipo humano. Sobre todos ellos, Jacinto Benavente, el proteico y fecundo dramaturgo, el Galdós de la escena, alza su figura dominadora, echando su sombra sobre los más altos y lejanos escenarios del mundo. Con *Los intereses creados* se pone al lado de Shakespeare, y resiste heroicamente el parangón. Es el maestro, el paladín del teatro español contemporáneo. Y él también, — aun en

sus obras más fantasistas y novelescas, como *El dragón de fuego* y *La noche del Sábado*, — tiene el hon-do respeto de la verdad, el culto de la naturalidad, y la abominación del efectismo, de la sorpresa, de la habilidad en los trucos, de la situación falsa y melodramática.

Pero, en todo este teatro hay no sólo una reacción contra la obra enorme de don José Echegaray, — sino una aún más grande reacción, una reacción fundamental contra las reglas tradicionales del teatro clásico español — del gran teatro de los siglos de oro que ilustraron Lope y Calderón. Las viejas e incommovibles ideas — tales como la del honor — que explotaron los dramaturgos antiguos, han sido substituídas ahora por las ideas combativas de la moral moderna, por esas ideas sociales grávidas de gérmenes regeneradores. Los discursos meticulosos y los parlamentos hidalgos — que daban empaque y cierto sabor heroico a los dichos de amos y criados, de caballeros y pícaros, — han cedido ahora el paso a los giros vulgares y a las argumentaciones rudas con que en la vida de todos los días propalamos nuestros gustos y teorías. Y, finalmente, al imperio del verso, sonoro y campanudo, — que era de rigor en los tablados de Talía y Melpómene, — sucede la república de la prosa corriente y vulgar, — de la prosa con que expresaban sus íntimas ideas, sus angustias y combates, sus dolores y miserias, el padre Goriot y madama Bovary. Hay, así, en las comedias y dramas de estos escritores modernos un sello tan peculiar y nuevo, que el más profano en materias literarias puede diferenciarlos de aquellos otros que hicieron toda la gloria de Lope de Vega, Calderón de la Barca,

Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcón, Mira de Mescua y Guillén de Castro. Pero, el entendido o versado en géneros literarios puede todavía desentrañar mejor esas diferencias analizando la construcción técnica de unas y otras obras. Desde luego, las comedias llamadas de “capa y espada” — según el patrón de *La moza del cántaro*, de Lope, y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, — están descartadas del caso: los escritores modernos las han abandonado, y, sólo por excepción, puede mencionarse el drama *Don Francisco de Quevedo*, de Sanz. En cuanto a la comedia de costumbres (*El sí de las niñas*, de Moratín), a la de carácter (*El lindo don Diego*, de Moreto), a la de intriga (*La dama duende*, de Calderón), así como a las tragedias del corte de *El mayor monstruo*, *los celos* y *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, no se construyen actualmente ni empleando los caracteres, sucesos y situaciones de antaño, ni buscando la finalidad moral que antes se perseguía. Hay, entre las obras antiguas y las modernas, un abismo en la concepción y en los procedimientos — que, por otro lado, fácilmente se explica dada la diversidad de ideas, costumbres y gustos. “Cada escritor es de su época”, y así resulta lógico que los escritores del día no traten la idea del honor como los del siglo XVII, ni que recurran a los mismos expedientes para desarrollar su trama. Hoy, de preferencia, estudiamos la vida de las gentes del pueblo y sustentamos doctrinas más en armonía con las concepciones del derecho y la sociología modernas.

Y bien; he aquí un poeta que vuelve a los temas clásicos, a la arquitectura tradicional, al verso de un

entono genuinamente castellano. Figuras cogidas en los polvorientos archivos de la historia de España, o tipos creados por la fantasía del dramaturgo, todas ellas nos convierten a los tiempos pretéritos y nos evocan ideas, sentimientos, prácticas y modos completamente extraños al vivir contemporáneo. Arrancados a nuestra realidad, damos bruscamente de bruces en un mundo sepultado, en un mundo del que nos sentimos lejos por el pensamiento y el corazón. Y he aquí, precisamente, el milagro: cual si el apartamiento de la losa sepulcral, no fuera apartamiento, ni la lejanía que vuelve más brumosa el polvo acumulado por los siglos fuera lejanía; regida nuestra alma por la voluntad dominadora del poeta, damos en revivir los tiemposidos, y comprendemos los héroes fantasmales, y sentimos los dolores y las alegrías — la humanidad en fin — de esos seres totalmente opuestos a las psiquis contemporáneas. ¿Qué embrujo es este, de que parece tan dueño el nuevo poeta, — Eduardo Marquina?

Existe, indudablemente, en la evocación del pasado remoto — como en ciertas representaciones fantásticas o quiméricas — un escondido encanto, una muy íntima poesía que nos subyuga. No revivimos ese pasado con nuestra mentalidad de hoy (eso nos cercenaría de raíz todo placer intelectual); al revés, lo imaginamos un poco a la manera de esas fantásticas especulaciones en que se place nuestro espíritu en horas de ensoñación. Vivimos entonces otra existencia; admitimos ideas y sentimientos que, lógicamente, no aceptaríamos hoy; llegamos hasta conmovernos por lo que de antemano sabemos que no es, que no puede ser. Y hundidos ya en el antro de los tiempos que ignoramos

y de los seres que desconocemos, esa emoción profunda que emana de lo desconocido o misterioso, se trueca en una aguda sensación estética. Si puede hacerse valer alguna razón de peso en contra del “arte docente”, no hay duda que ella es la que nos proporciona el fenómeno psíquico mediante el cual una emoción puede transformarse en una sensación.

EN FLANDES SE HA PUESTO EL SOL

Es un momento de arrebatada inspiración; una maravilla de entramado escénico que no padece desmedro durante la secuela de los cuatro grandes actos; — vamos, lo que se ha convenido en llamar, lisa y llanamente, una obra maestra. El asunto del drama, arriesgadísimo de suyo, porque al menor desliz puede herir sentimientos patrióticos muy respetables, es hondo, emotivo, de un interés muy humano; el desarrollo de la fábula está conducido con una técnica y habilidad que no ofrece asidero a la más pequeña observación; el lenguaje poético, siempre noble y encumbrado, así en los parlamentos de los más humildes personajes como en el de los protagonistas cuando han de producirse en las escenas de mayor aparato, trabados en disputa o bregando por sus respectivos ideales, irradia chispazos de belleza, sin falsear un punto la realidad, a la manera de un joyel, jugado entre las manos, que hiere la luz por sus diversas facetas. Es una de esas obras que surgen de repente en una literatura para colocar en ella un hito de gloria y establecer una época. Eduardo Marquina, el joven y ya célebre poeta-

dramaturgo, ha culminado con esta creación su labor literaria y parece difícil, si no imposible, que logre superarse en su labor futura: existen realizaciones verdaderamente perfectas que obstan toda superación.

El tema de este drama intitulado *En Flandes se ha puesto el sol*, está cogido de la historia de las guerras de España en los Países Bajos. Aunque el dramaturgo no precisa claramente el momento, porque no hace mayor falta, toda vez que no saca a escena tipos históricos, ni pretende narrar episodios concretos de aquella larga y enconada lucha, bien se advierte que, con poca diferencia de algunos años, puede situarse la acción del drama en las postrimerías de la dominación española en tierras de Flandes. No se nos habla, pues, ni del príncipe de Orange, ni del conde de Horn, ni del conde de Egmont, como tampoco se nos presentan al cardenal de Granvelle, al duque de Alba, a Requesens y a don Juan de Austria. No hay mención del compromiso de Breda que Guillermo el Taciturno hizo firmar a los nobles, ni del Consejo de los Tumultos estatuido por Alvarez de Toledo, verdadero consejo de sangre, para perseguir a los brabantinos y ahogar las doctrinas heréticas que propalaban los folletos de los calvinistas de Gante, Amberes, Saint-Omer y Tournai. El encarcelamiento de los condes de Egmont y de Horn; el implacable decreto contra el hijo del príncipe de Orange que estudiaba en Lovaina y fue encerrado en una mazmorra española durante veinte y ocho años; el sacrificio de dieciocho mil personas a manos del verdugo y el desposeimiento de otras treinta mil de todos sus bienes — todas aquellas tétricas hazañas del duque de Alba, coronadas por su propio monumento que se

hizo erigir en la plaza de Amberes, — han sido deliberadamente excluidas por el autor. Ni siquiera menciona la batalla ganada por don Juan de Austria — la batalla de Sembloux — ni la batalla perdida — la batalla de Diemar. Sobre la pacificación de Gante, la reanudación de las hostilidades y el final de la guerra con la caída de la dominación española, no existen sino vagas referencias, — las suficientes para establecer el clima de la acción dramática.

Esta actitud le ha permitido al dramaturgo estructurar su argumento de una manera idealista, digámoslo así, un poco por encima de los intereses y pasiones que rigen el pensamiento del historiador, el exégeta o el crítico que aborda estos asuntos. Evidentemente, es cosa poco menos que imposible sustraerse a las sollicitaciones del sentimiento patriótico y a las más candentes de la religiosidad combativa. ¿Qué perseguía aquel orgulloso y prepotente monarca que fue Felipe II? Los más imparciales cronistas nos lo dicen en términos concretos e intergiversables. Con la conquista de los Países Bajos, el monarca absoluto de las Españas — ya dueño de Castilla, Aragón, Navarra, del Milanesado, de Sicilia, Nápoles y el Rosellón, de Túnez y Orán, las islas Canarias y Fernando Poo y de Santa Helena, de Méjico, Perú y los demás inmensos territorios de América, todo lo que le habilitaba para decir enfáticamente: “en mis dominios nunca se pone el sol”, — con la conquista de los Países Bajos, decimos, el sucesor de Carlos V no persiguió tanto su ensueño de dominación universal, como el de imponer al mundo el catolicismo, en lucha abierta entonces contra la ola formidable de la reforma que iba invadien-

do toda Europa. Las doctrinas de Lutero y Calvino germinaban en Valladolid y Palencia merced a la propaganda de Agustín Gaziaga y se difundían en Andalucía por obra del doctor Constantino de Sevilla. En Flandes, sobre todo, la doctrina herética hacía numerosos prosélitos e irradiaba en torno como una hoguera fantástica. Más de cuatrocientas iglesias vieron sus altares derribados y a poco el culto reformado invadía todo el Brabante, Utrech, Leyda, Amsterdam, etc. Para amparar su fe, para defender su credo religioso amenazado, Felipe II se lanzó a la más temeraria de las guerras: la conquista de un pueblo extraño, — extraño por la sangre, por las tradiciones, por las ideas, por los sentimientos a todo el ánimo del pueblo español. Creyó aquel cegado monarca (que no tuvo el genio ni el corazón del vencedor de Francisco I en Pavia), que pasando a cuchillo las poblaciones y levantando hogueras en las plazas podría extirpar las doctrinas heréticas, y no consideró que un pueblo, por pequeño que sea, defendiendo su solar y la memoria de sus antecesores, es capaz de venir a ser el más guerrero y esforzado pueblo de la tierra. El fracaso, pues, de los heroicos tercios que daban su brazo a un credo religioso, más que al reclamo del sentimiento patrio, podía descontarse de antemano. Y al fracaso arribó el empeño del ceñudo Felipe II cuando los flamencos, defendiendo sus hogares, hicieron que allí, en aquel rincón del mundo se pusiera el sol para el orgulloso imperio que no tenía occidente en toda la redondez de la tierra.

Traer a la escena, como puede verse ahora, esta contienda apasionada sin lastimar el amor propio de los españoles, ni herir el patriotismo de los flamencos,

resulta empresa harto difícil y comprometedora, — que no cabe mencionar una derrota sin levantar el rumor del vencido, ni puede afirmarse la existencia de un error de conciencia sin echarse encima la contradicción o la polémica. Eduardo Marquina, con felicísimo acuerdo, cortó de raíz el problema eliminando de su argumento hechos concretos, personajes históricos y circunstancias atestiguadas. Ni buscó la razón de la tremenda guerra, ni buscó dársela o quitársela a éste o al otro contendor. Cogió como marco el momento histórico que convenía a la estructuración de su drama y lo trató, según queda dicho al principio, de una manera sub-humana, es decir, imparcial y objetivamente. Tal que un espectador colocado muy alto sobre el ruedo, frío e impassible ante los enconados combatientes, ajeno a sus iras y apasionamientos, acepta el suceso histórico como un hecho cumplido y no mueve su simpatía por este bando ni dirige su censura contra aquel otro. Fallar el pleito no es de su resorte; deducir de él una enseñanza o una filosofía, mucho menos. El pretende únicamente colocar ante nuestros ojos una férvida guerra de conquista o de religión que justifique, siendo su base, la fábula dramática que se propone desarrollar.

Y así es como vemos con igual simpatía al viejo Juan Pablo, pintor enamorado de su arte, guardando sus pinceles en la caja de colores para arrojarse a esos campos invadidos por los tercios de España a fin de levantar el ánimo de sus compatriotas, que al orgulloso y caballeresco capitán don Diego Acuña de Carvajal, bajando de su bridón de guerra, mal herido y fatigado, para acogerse al reparo de un modesto hogar flamen-

co donde el amor de Magdalena Godart le planteará un verdadero conflicto entre dos deberes. En torno de estos personajes principales se agitan los otros que dan color y entono a la acción: el exaltado Mander, rudo, intransigente, severo, como un símbolo del patriotismo flamenco y de la fe herética; el reposado impresor Martín Frobel, todo dado a su imprenta, que cuida con amorosa premura, símbolo a su vez de la resistencia pasiva y resignada; el valeroso e hidalgo teniente don Francisco Valdés, capaz de una hazaña y de un rasgo de galantería, porque entrambas son flores naturales de su estirpe castellana, y los simples soldados Gaytán, Bracamonte y Zapata, sobre cuyas humildes trazas asoma el penacho de los paladines. Puestos los unos frente a los otros, trabados en enconada guerra, sin ceder un punto en sus convicciones, mantienen su empaque de figuras representativas, lucen su prestancia, nos atraen siempre por la sinceridad de su conducta y la nobleza de sus actos. No les damos nuestra simpatía porque sean los defensores de este o el otro credo, porque sean católicos o protestantes; se la damos, sin reatos y por igual, porque son hombres, — hombres buenos, sencillos, valerosos y caballerescos. De este modo, eludiendo el dramaturgo la presentación del tipo antipático, del traidor, del perverso, —verdadero “*deus ex machina*” de las obras melodramáticas.— se coloca en un plano superior y resta toda ocasión de caer en la parcialidad.

Y luego, la habilidad suma, la ponderada medida, el arte premioso y fino con que se desenvuelve el asunto. Vedlo. Desde la humilde habitación campesina, con todas las características de una estampa de Teniers,

que es el hogar tranquilo de Juan Pablo, tres mujeres, sus hijas Magdalena e Isabel Clara y la criada Paulota Groninga, y tres hombres, el amo de casa, Martín Frobel y Mander, miran por la entreabierta ventana los rojos furores que desatan sobre la aldea el incendio y el saqueo de los españoles. Algún lejano arcabuzazo, uno que otro alarido lastimero errante al través del campo, rompen el silencio del tranquilo hogar. El dramaturgo no ha buscado angustiarnos con la visión de la guerra; se concreta a hacernos sentir sus efectos, con delicadeza verdaderamente artística, al través de la emoción y de las calmas palabras de los personajes que están en escena. Y en el tono de esas palabras está ya la mitad de la solución del arduo problema. En las mujeres se siente el escondido anhelo de que retorne la paz, a fin de ver otra vez al labriego sobre el surco y la buena hogaza de salvado dentro del horno. En el amo, está la tristeza del vencido y la resignación del hombre dolido de tantos duelos. Sólo en boca de Mander, el rudo y tosco campesino patriota, roído interiormente acaso por su inconfesado amor hacia Magdalena, sueñan palabras de reproche y de cólera; pero estas mismas no hieren el oído porque se visten de gran dignidad y dolor. “Salgo de Brabante —dice— porque donde se habla de paz, las armas estorban” — “Quiero ganar la senda antes de que entren en ella las panteras españolas”. Nada más. Es, como se advierte, un cuadro sencillísimo, sin los relieves trágicos de la declamación. Un cuadro de honda tristeza, de atormentadora congoja, al que da más rudo sentimiento el son lejano de las campanas de la aldea, que tocan a rebato. Y, en medio de ese cuadro, gris, atormentado y

afligente, de pronto es el milagro de una flor roja que se enciende como nuncio de la vida pronta siempre a renacer. Magdalena, joven soñadora y quimérica, ha visto pasar los soldados españoles armados en guerra llevando la muerte consigo; pero ella, que sólo siente dentro de su sangre joven el sol de la vida, ni ve los hierros ni siente la muerte. En su alma romántica está la anunciación del paladín que vendrá. De todo aquel horror desatado sobre los campos de Flandes, no ve sino la arrogancia del soldado que hace suya la victoria con el denuedo de su corazón y la pujanza de su brazo. Entonces, recostada contra el quicio de la ventana, cual si cantara para sí misma el romance que está incubándose en su corazón, comienza a decir bajo, con una voz distante:

Capitán de los tercios de España...

Señor capitán,
el de la torcida espada,
de la capa colorada
y el buen caballo alazán;
si fuera de empresa mía,
si mi honor no se oponía,
si diera a mi fantasía
rienda suelta en este día,
ya que partes, capitán,
contigo me partiría
y a la grupa partiría
de tu caballo alazán!

Un hálito de profunda poesía nos penetra oyendo el romance que, en medio de tanto duelo, declama la doncella nostálgica de amores; y de ese modo nos llega el presentimiento de que allí justamente está to-

do el asunto del drama. Cuando, poco después, vemos entrar en escena al gallardo capitán don Diego Acuña de Carvajal al frente de sus hombres armados, advertimos, sin más noticias, que aquel será el paladín que la soñadora niña esperaba. El teniente Valdés, con dos soldados, trae al capitán casi desvanecido y horriblemente pálido, buscando asistencia. Hay un momento de inquietud y espanto. La voz de la criada traduce el sentimiento nativo: —“¡Un soldado español!”; pero la voz de Valdés, corrige: —“¡Un hombre herido!”— Sí, en efecto; es un ser humano, un desconocido que busca albergue para atender su vida que se le escapa por una herida. Entonces, en aquel hogar flamenco, víctima como los demás hogares profanados por la planta extranjera, la primer palabra del amo, del buen viejo Juan Pablo, es palabra de piedad: —“Tu brazo aquí, Martín”. Sientan y acomodan al capitán; Martín Frobél cuida de su herida; las mujeres le asisten solícitas. Entretanto, el capitán resigna el mando en su teniente y le da instrucciones: privado de momento para guiar a sus hombres de guerra, entrega el mando a Valdés. Ha de quedarse en la casa. Mas, en esa casa vive Magdalena. Don Diego Acuña de Carvajal, a fuer de hidalgo y galanteador, ha visto la sin par belleza de la doncella. El amargo trance en que se ve y el desvanecimiento que le trajo la sangre perdida, no le han impedido reparar en la moza. Si sus labios, hechos a las altas voces de mando, saben proferir palabras rudas para concitar sus hombres al combate, también saben, en lides de amor, decir las certeras que conquistan un corazón. Emprendedor y caballeresco, ha defendido a una mujer que asaltaba la soldadesca des-

enfrenada; de ello proviene, precisamente, el golpe que le ha tajeado una vena. Ahora, enfrentado a otra mujer, que le asiste con sus cuidados graciosamente femeninos, presiente el amor que inflamará su pecho. Las gentes de la casa se han alejado para acorrer a la aldea; está solo con Magdalena. Y como ésta vacila en irse con los otros, dejándole solo, se incorpora en su sillón trabajosamente y murmura:

—Dejad, bajo esta incierta
veladura de sombras, en olvido
al huésped y al soldado:
por compasión, no me lleguéis al lado.
Dejadme solo... Toda mi energía,
toda mi fuerza he de juntar ahora,
para llegar con bien al nuevo día...

A lo cual replica ingenuamente Magdalena:

—¿Por qué os disgusta nuestra compañía?
—Porque mañana os he de amar, señora,—

contesta el capitán, mientras dobla sobre el pecho lentamente la cabeza que trastorna la fiebre.

Así termina el primer acto, con un verso digno de los más bellos de la gloriosa dramaturgia del siglo de oro. Y así queda planteado el asunto de la obra en ese acto de exposición, claro, colorido y caballeresco.

El conflicto que obligadamente ha de surgir de las relaciones de tales personajes es el argumento mismo de este drama, desarrollado con extraordinaria habilidad por Eduardo Marquina. Al iniciarse el segundo acto, el capitán Acuña de Carvajal y Magdalena, ya desposados, tienen un hijo y viven en una modesta

casita de campo cerca de Amberes. La paz concertada entre españoles y flamencos ha vuelto a esfumarse y otra vez andan a las greñas los enconados bandos enemigos. El viejo Juan Pablo, huraño, rebelde, encendido de amor patriótico, recorre el Condado, armando levass, concitando a todos a la rebelión. Los soldados españoles procuran ahogar la revuelta con ríos de sangre y humazas de quemaderos. Y en medio de los enconados combatientes, el amor de aquellos dos nobles corazones, que si tienen entre sí el vínculo indestructible de la fe jurada, no pueden desentenderse de los de su propia sangre. Un hidalgo caballero, Consejero ahora de las autoridades españolas, vese constreñido a imponer su justicia a las gentes de la raza de su esposa; Magdalena, por su lado, toda dada al cariño del hombre elegido de su corazón y de su hijo Albertino, no puede sin duelo dar la razón a la causa de los españoles sin traicionar a su patria. Y uno y otro, cogidos en aquel nudo trágico de encontrados intereses, padecen de sus rigores y son víctimas de la situación en que ellos mismos se han colocado. Unas pobres y humildes gentes campesinas, cuyos nombres han sido denunciados por algún traidor, llegan a la casa de Magdalena pidiendo amparo y protección contra los suizos a sueldo del español, que los persiguen. El espanto y la desesperación vienen con ellos: las míseras cabañas son incendiadas otra vez; los hombres, arrancados a sus labores; los hijos, del seno de las madres; las mujeres, de sus maridos. Para colmar la gravedad del daño, el mismo Juan Pablo, que va huyendo de los soldados enfurecidos, entra a despedirse de Magdalena. En tales circunstancias, aparece el capitán Montigny,

que viene rastreando su presa. El Pregonero de Justicia ha hecho conocer el bando por el cual su Católica Majestad, el Rey Felipe, por intermedio del Archiduque de Austria, ordena la captura del pintor Juan Pablo Godart, por rebelde y por traidor, mandando a la vez que el que le encubra o defienda se le tenga por herético y enemigo y se le castigue en consecuencia. Entonces, en medio de sus soldados, avanza Montigny hacia Magdalena y la dice:

¿No oísteis?... ¿No está en la casa
meser Juan Pablo Godart?
¿Esperáis que den mis lanzas,
para que habléis, la señal?

Y es aquí donde el drama crece súbitamente en una ola de caballeresco aparato. Magdalena, con grandísima dignidad, se yergue ante el soldado, y le apostrofa al modo de las grandes heroínas del clásico drama español:

Barón Montigny, debisteis
mirar bien, antes de hablar,
la alcurnia de quienes oyen
y la casa donde estáis;
que si plumas de curiales
dan fueros a un capitán,
el ser yo dama y honesta
trato y condición me da
para que, si bien nacieron
y en buena crianza están,
barran el suelo con plumas
los que me quieran hablar.

Ante la severa admonición de la dama, el bullente soldado, hombre bien nacido al cabo, se destoca el

chambergó y saluda largamente a Magdalena. Luego, con rendimiento y gran firmeza a la vez, la dice:

Perdonad; ni yo sabía
que, hablando, me ibais a honrar,
dama, ni cuya es la casa
en que mis lanzas están.
De orden de nuestro Archiduque
busco a Juan Pablo Godart;
dijéronme que le han visto
penetrar este zaguán;
si le ocultáis, entregadle;
si no le entregáis, pensad
que al que le encubra o defienda
le alcanza castigo igual.

Acuciada, sintiendo la responsabilidad de su situación, la noble mujer intenta aún defender a sus protegidos:

Barón Montigny, estas son
las paredes del solar
donde habita el Consejero
Acuña de Carvajal;
si el ser Justicia en España
no da a un hombre autoridad
sobre lanzas de soldados
y audacias de capitán,
de tal reino y tal justicia
poco se puede esperar.

El soldado comienza a impacientarse. Tiene que cumplir con su deber. Entonces, las réplicas se cruzan entre ambos interlocutores como espadas centelleantes:

—El Rey no espera, señora,
y el Rey con nosotros va!

—¿Luego es fuerza?

—¡Traigo lanzas!

—¡Soy dama!

—Pasando estáis

a reo, y un reo excusa

tratamiento a un capitán!

Juan Pablo Godart, le busco;

responded si le entregáis.

—¡No! ¡lo exigís de tal modo

que os le tengo de negar!

—¡Yo haré por él!

—¡Dios con todos!

—¡Y por vos!

—¡Mejor será;

que al cabo, puesto a villano,

no cuenta el menos o el más!

En este punto, atropellando por todo y conteniendo a los hombres de armas, surge el capitán Acuña de Carvajal, a quien han ido a avisar de lo que ocurre algunos vecinos. Desde que aparece, don Diego domina toda la escena. Sus palabras, de un entonces verdaderamente señorial, dan grandeza a la situación y la elevan a la categoría de alta tragedia. Es un momento dramático, como más bello y emotivo no se hallará en toda la torrentada de la gloriosa dramaturgia española. Sólo enfrentándose a Calderón podría encontrarse una escena tal que ésta.

—Capitán Montigny, ¿qué tropa es esta?

El soldado le alarga el rescripto del Archiduque y le contesta tranquilamente:

—Ved lo que manda el Archiduque Alberto.

Don Diego lee por entero el documento, y al devolverlo, dice serenamente:

—¿Y dar remate a lo mandado os cuesta?

Montigny, excusándose, murmura:

—Medió el empeño de una dama...

—Es cierto.

Pero se ordena aquí, cuando defienda quienquiera o cuando encubra al perseguido, que sin piedad vueca merced lo prenda, y vos, seor capitán, no habéis cumplido.

Montigny, asombrado, balbucea:

—¿Debí?...

—Debéis, pues que esta dama ampara al preso y las justicias atropella, poner los hierros que trajisteis para las manos suyas, en las manos de ella. Fuera ella vuestra madre, y no se fuerza que, cayendo en delito, le haga inmune: la ley no hay quien la tuerza; delinquir, castigadla: ello está escrito.

Montigny da un paso adelante; pero don Diego avanza a su vez y le contiene con altivo gesto:

Pero la amparo yo, y os tengo el brazo; movedle vuestras lanzas y sois muerto.

¡Aquí entra Diego Acuña y abre plazo a lo que manda el Archiduque Alberto!

Con la entereza del que no ignora la magnitud de su gesto, rompe el bando del Archiduque ante Mon-

pini y la fuerza bruta de Neri Chiaramantesi, porque para nosotros no es lo mismo una chispa de luz que la coz de una caballería.

Y la obra *En Flandes se ha puesto el sol* finca todo su movimiento dramático, antes que en la misma fábula que desarrolla, en lances y cuadros menudos de noble alcornia y de singular prestancia. Como se habrá visto por la sumaria exposición de los primeros actos que hemos hecho, no los anima una acción épica, un movimiento extraordinario de sucesos en pugna dramática los unos con los otros: al revés, el interés del asunto es escaso; la lucha de encontradas pasiones e intereses es tan magro que apenas si aparece a flor de piel; no hay en fin un hecho o episodio que nos sacuda vigorosamente, que despierte una afiebrada curiosidad, que nos coja con zarpas de angustia. La acción es casi nula, sosegada, de un color gris; más la sentimos como poema, que como drama. Pero, de pronto, entra en escena el soldado español herido, y en seguida, de golpe, se ilumina la obra. Dice en un verso magnífico, una galantería a la dama que le acoge en su casa. Y es tan grande el momento y tan hermosa la frase, que nuestra voluntad se rinde al dramaturgo. Sin golpes teatrales de efecto, con toda sencillez y naturalidad ha hecho el autor caer el telón sobre una verdadera situación, — en términos técnicos. Y esa situación, evidentemente, es la creada por la “entelequia” caballeresca.

Sin pretender ahora meternos en honduras aristotélicas, es del caso hacer resaltar que todo el interés y dramaticidad de la obra de Marquina radica en la “idea” como ha visto la intervención de España en los

Países Bajos en tiempos de Felipe II. Si, colocándose en el lugar de las naciones invadidas, — fuera el propósito del ambicioso, despótico y cruel monarca ensanchar los límites de su imperio, fuera el de imponer su credo religioso a los que iban apartándose del catolicismo para profesar en los credos disidentes o heréticos, — si colocándose, digo, en el lugar de las pobres gentes que veían a los tercios españoles caer como una banda de cuervos sobre sus hogares para dejar tras su paso ruinas y desolación, sangre, muertes y sufrimientos, hubiera tenido el dramaturgo que pronunciarse sobre el cruento atentado, es lo cierto que no hubiera podido escribir otra cosa que una página roja iluminada por un relámpago de cólera, — como la que ha escrito, por ejemplo, Paul de Saint-Victor bajo el epígrafe de “Le Duc d’Albe” (1); — pero, colocado deliberadamente en la posición del español invasor y resuelto desde el principio a desentenderse del caso histórico y del problema moral, para zurcir la fábula en torno de un lance de caballería y de amor, fácil le era al poeta dar libre curso a su concepción y conquistar nuestros sufragios mudando artificiosamente la “entelequia” del asunto: donde otros no verían sino la barbarie del conquistador guerrero o del fanático que impone su credo con la hoguera, la horca y el cuchillo, él ve la hidalga cortesanía del que, rendido de amores a los pies de su dama, depone su espada y ciñe a sus sienes el olivo de las huertas trabajadas con hierros que no son lanzas.

Así es como Marquina desarrolla los postreros

(1) Ver Paul de Saint-Victor, *Anciens et Modernes*.

actos de su obra alrededor de episodios trabados por su imaginado romance amoroso, siempre contorneando y eludiendo la tragedia histórica. El buen viejo Juan Pablo, el pintor, todo dado a su familia y a su patria; Martín Frobel, el guardador celoso de su imprenta; la nobilísima Magdalena Godart; la grande ama de casa María Berkey; la sencillota y buena Paulota Groninga; el áspero Mander y los rudos Hans Bol y Potter, — lo mismo que las gentes de armas españolas, el valeroso teniente Francisco Valdés, el arrogante barón Montigny, y los toscos soldados Juan de Bracamonte y Luis Gaytán, nos traen a la memoria, de cuando en vez, que estamos en plena guerra; algún arcabuzazo distante, algún resplandor rojo filtrando por las celosías, nos dicen que por los campos y aldeas corren desmelenadas las furias del saco y de la violencia; pero, todo eso *no lo vemos*; todo eso no cae directamente bajo el dominio de nuestros sentidos; todo eso llega a nosotros tan sólo por lo que cuentan y narran los personajes que están en escena. Lo que nosotros presenciamos con nuestros ojos, el argumento que solicita nuestra atención, el drama que nos conmueve es ese del capitán don Diego Acuña de Carvajal colocado entre su deber de soldado español y el amor que le ata a su beldad brabantina. En el acto tercero, en efecto, nos enteramos de que los de Flandes se han alzado contra el Archiduque, aprovechando que éste tiene sus tercios en Italia; y que Mander, con un puñado de hombres, ha roto los hierros de la cárcel del capitán español para devolverlo libre a su familia. Y he ahí el drama de éste. Juan Pablo lo expresa muy bien cuando María le dice que el capitán desde que ha vuelto a

la casa, no obstante hallarse al lado de su esposa y de su hijo, anda sombrío y pesaroso, lleno de sombras:

..... al cabo, es él
de una tierra y de una raza
que, leones acosados,
a escoger, más les agrada
deber la muerte a los suyos
que la vida a gente extraña.

Porque don Diego, libertado de la cárcel por el astuto Mander, que ha pretendido humillarlo con su falso gesto de generosidad, se encuentra ahora más aherrojado que antes. No puede coger su espada para correr al lado de los suyos y lidiar contra los que guerreando contra España, le han liberado. Tiene que resignarse a vivir burguesamente al lado de los suyos, en aquella tierra extraña, — que, aunque orgullosamente proclama tierra de España, porque España la ha conquistado, en el fondo del corazón siente que no es la suya; — y tiene, lo que es peor, sabiendo que su esposa es brabantina, y los padres de su esposa, y los criados que le rodean, que callar su dolor, y escuchar en silencio las noticias adversas que para sus compatriotas llegan hasta sus oídos, y no poder proferir un grito de rebeldía para no herir a los que sufren a su lado. Todo ese dolor escondido en el fondo del pecho, que el mísero se empeña en devorar en silencio, porque no quiere, porque no puede hacer participe de él a Magdalena, estalla sin embargo cuando Mander, que ha venido a visitar a Juan Pablo para incitarlo a rebelarse contra España e integrar las filas patriotas, pronuncia deliberadas palabras procurando astutamente

desunir el matrimonio. — “¡Lástima, Juan Pablo, — dice el torvo personaje, — que hoy que la patria reclama vuestro concurso, estéis atado aquí por brazos extraños!” Magdalena, presente en la entrevista, se yergue tratando de reclamar prudencia del exaltado; mas éste no la oye, o quiere no oírla, y así es que prosigue airado:

..... ¿En Flandes estoy
o en los castillos de España?

A lo que el pobre viejo, patriota al cabo, replica con ardimiento: “¡En Flandes!”—Pero en el instante en que Magdalena se acerca para apostrofar a Mander, ábrese la puerta del fondo y por ella entra don Diego, trémulo de ira, vuelto otra vez el altivo león de la conquista:

..... ¡En Flandes, que es
tierra nuestra, Dios me valga!
Mander: aunque bien pudiera,
pues sois de sangre villana
partiros el corazón
con medio acero hecho daga,
no lo he de intentar; que fuera
cuando a mí me sobran manos
la contienda mal parada,
y a vos una mano os falta.
Pero que entréis a sembrar
vuestro veneno en la casa
donde, porque el barro es odio,
hablan tan sólo las almas,
no os lo consiento; y así,
mientras la puerta halláis franca,
Salid; que víboras que

quieren morderme las plantas,
¡no las veo sin sentir
la comezón de aplastarlas!

Luego, una vez que Mander ha salido, conminado por el terrible gesto, se vuelve hacia Juan Pablo, y más serenamente, dice:

Señor: a cuenta que los vuestros callen,
yo encerraré mis odios en el alma;
sepulcro es mi silencio de mi tierra
y por cruz, le pondré la de mi espada;
pero que insulten mi silencio manos
como esta que mordí, porque es villana,
que, donde amor me ha desceñido el cinto,
venga a cebarse el odio con su daga,
no lo soporto; vuestro amigo es Mander
y vuestras son las puertas de esta casa;
mirad, si las abris, quién entra en ella;
tarde fuera después para cerrarlas.

El anciano, un poco agriado, va a replicar; pero interviene Magdalena, suplicante: “—Padre, asentid...” — “Por la paz, sea, — contesta Juan Pablo; — desde hoy tú dispondrás a quien las abra”. Y bajo el imperio de la noble mujer, van a juntar sus manos, sellando el pacto de olvido, cuando en la puerta resuenan golpes como dados con la empuñadura de una espada. “¿Quién llama?” — pregunta entonces don Diego; y desde fuera, gritando, la voz de Valdés responde: “¡España!” Las manos que iban a juntarse, caen. Y es otro instante de expectativa y de emoción. Una verdadera escena de dramaturgo. Mientras, entran los soldados españoles en un tumulto de colores, de risas y de armas. Juan Pablo, disimuladamente, se entra a su taller; el

capitán don Diego, después de haberse llenado los ojos con una rápida visión de las cosas de su tierra, vase también, temiendo ser reconocido; y Magdalena se enfrenta a los soldados para ofrecerles de beber.

¿Españoles, de camino,
con este sol bravantino
se os secaron las gargantas?
Tengo agua fresca, buen vino,
mesa en que hagáis colación,
estas sillas y un sillón.

“—Salimos tantos a tantas” — arguye Gaytán, cogiendo una silla y contando las restantes. Y el capitán Valdés, viendo sobre la mesa el jarro con las flores que Albertino ha traído para su madre, reclama: “—Lindas flores!... Una quiero”. Va a cogerla, pero Magdalena interponiéndose rápidamente se apodera del jarro. Entonces Valdés, a la manera clásica de los protagonistas del antiguo drama español, que hacían de su actitud marcial y de sus decires galantes un maridaje heroico, recita campanudo:

No imaginéis que ingrato
la arroja mustia a un sendero,
tras de acariciarla un rato;
la hubiera puesto a recato,
bien cuidada, a todo esmero,
bajo el noble garabato
de mi pluma, en el sombrero.
Y, una fuego, y la otra espuma,
fueran así, cifra y suma
de mi ánimo emprendedor,
una osadía la pluma
y una esperanza la flor.

Vos no queréis y me abruma
vuestra negativa, viendo
que está junto a ellas, latiendo
vuestro corazón mejor;
decid, señora, ¿estas flores
son un presente de amor?

Como se ve, estamos a pleno sol romántico en un jardín de Calderón. No escribiría más fluidos y bellos versos aquel mantenedor de la gaya ciencia que fue don José Zorrilla. No son ya de nuestra época, son de todos los tiempos del amor que sabe de donaires, estos conceptos con que prosigue el capitán su galanteo:

Ojos que son, por mi mal,
estrellas de otro horizonte;
fuentes, hoy sin manantial
porque agotan el caudal
en las hierbas de otro monte;
si mis angustias les cuento,
si a vuestros pies me lamento
y en mis lágrimas ardientes
doy hartura a sus corrientes,
decid, señora, un momento:
vuestros ojos inclementes,
¿olvidarán que son fuentes
para aplacar a un sediento?

Sale Magdalena con sus flores para procurar el vino a los soldados y quedan éstos comentando la incidencia, en la que parece haber quedado mal herido el capitán. Las réplicas y bromas de aquellos hombres jóvenes, ardientes y aventureros, se cruzan vivaces, como relámpagos de armas en un asalto caballeresco; pero todo es bulla y aparato, que la mala intención no aparece por ningún lado y el tono se mantiene dentro

de la más justa caballerosidad. Es un cuadro de soldados, multicolor y chispeante, que hace olvidar los horrores de la guerra que a cada paso comentan en la obra los demás personajes. El capitán, en quien la hostelera ha suscitado un vago recuerdo, se ha quedado pensativo: ¿dónde he visto yo una mujer que tenía semejante el parecer? Y de pronto se ilumina su espíritu: sí, fue en esta misma tierra de Flandes, cuando por haber quedado mal herido el capitán del tercio, él asumió la dirección del mismo. ¡Señores, qué capitán, el capitán de aquel día!... Mas, en esto vuelve la hostelera con unos vasos y la jarra de vino, y Valdés interrumpe su narración para tornar a sus galanteos. Pretende coger a Magdalena por la cintura, y ella, forcejeando por desasirse, ordena: “¡Soltad!” — “¡No!”, grita él. — “¡Sí!” repite ella. Y entretanto, Don Diego, que ha aparecido en la puerta, da una voz, que tiene el metal del que manda y debe ser obedecido: “—¡Basta ya!”. En este punto, el dialogado es una obra maestra de vivacidad, concisión y energía:

Valdés. —¿Quién va allá?

D. Diego. —Una espada que, como es tal carga en sólo una diestra, ya no para hasta después de cercenaros la vuestra.
¡En guardia!

Bracamonte. —No, antes sepamos señores, quién es el hombre; que los pobres que aquí estamos, a reñir no acostumbramos con los fantasmas sin nombre.

Valdés. —Y hecha esta advertencia, tercio para preguntar: ¿a cuál

desdichado abro en canal?

D. Diego. —¡Al capitán de este tercio, Acuña de Carvajal!

Valdés, da entonces un paso atrás, bajando su espada, mientras el asombro se pinta en su semblante al reconocer a su antiguo capitán:

Valdés. —¡Don Diego!

D. Diego. —¡Y ahora reñid como os parezca oportuno; esta es mi dama: salid contra mi espada, uno a uno o todos, en buena lid!

Valdés. —¡Jamás, capitán! Espadas que lucharon hermanadas no han de injuriarse cruzadas; ¡vuestras son!, pero después que las miréis bien honradas por nuestra mano arrojadas de vuestra dama a los pies!

Con un gesto gallardo, tira Valdés su espada a los pies de Magdalena; los demás soldados inclinan la suya. Don Diego, ganado por el gesto de la raza, depone la suya y tiende los brazos a Valdés. Y es otra gallarda escena de caballería que conquista de inmediato al espectador.

Lo demás, ya se adivina. El capitán español, nostálgico de la patria y de la guerra por igual, porque en su espíritu el concepto de patria iba unido al de sus campañas que ensanchaban las fronteras, al contacto con sus antiguos camaradas vuelve a ser quien antes era, el soldado, el aventurero, el hombre de armas. Así como el marino no olvida el mar ni el solariego su rin-

cón del mundo, él, Don Diego Acuña de Carvajal, retirado de banderas por aquel acto de indisciplina contra el mandato de un superior de que hablamos, vuelve a lo suyo y con los suyos así que la ocasión se le presenta. Rompiendo las ligaduras que le maniataban a su buena esposa y a su inocente hijo, se arranca al sosiego del hogar burgués, a la felicidad tranquila en medio de los suyos, y a la manera de un muchacho escapado a la férula paterna, ensoñando aventuras, buscando en ellas la emoción del peligro y la exaltación del triunfo, vuelve a su tercio, — que al fin y al cabo, si ha de morir en la contienda, tanto importa morir aquí o allá, porque, como dice Valdés:

no olvidéis, cuando en su saña
la vida una carga os sea,
que morir en la pelea
es morir dentro de España.

En el último acto, las gentes de Flandes han vuelto por sus fueros y rechazado al invasor. Las banderas españolas no flamean ya en sus campos ni las gentes de armas hacen crujir hierros en sus aldeas. El sol que se ha puesto para la trágica aventura de Felipe II, es el mismo sol que se levanta para las pacíficas y laboriosas colmenas humanas de los Países Bajos. En los campos inmensos, en torno de las aldehuclas, dentro mismo de las ciudades, grandes hogueras alzan sus lenguas de escarlata, entre un chisporroteo de carbones y leves cendales de humo; pero esta vez no es el enemigo quien las enciende, sino los brabantinos para celebrar el triunfo de su causa. La alegría corre y salta por doquier, en las risas de las mozas, en los cantos

de los hombres, en las palabras sentenciosas de los viejos. Y por doquier también se anudan las parejas para danzar, en un revuelo de aldas, bajo los latigazos de la música que azuza a los bailarines. Sólo en la casa de Juan Pablo se guarda decoro silencioso. El capitán español ha vuelto derrotado; y ese capitán es el marido de Magdalena Godart y el padre de Albertino. El viejo pintor, digno y noble, no quiere bulla en su casa, aunque en su casa flamee dentro de los corazones la hoguera de la alegría. Pero allí está también Diego Acuña de Carvajal, el español caballeresco, el paladín que sabe siempre encontrar la nota que realce la grandeza de su alma. Acercándose a los ancianos suegros que le observan con su poco de desconfianza y temor, dícele al hijo:

¡Tú, Felipe Alberto Acuña
de Carvajal y Godart!
¿Cómo esta casa que es tuya
pues que de mí la tendrás,
hoy, cuando celebra Flandes
triumfos que le traen paz,
callada y desmantelada
y muda y cerrada está?
Piensa que eres el primero
de un linaje, en marcha ya,
en que la sangre de Flandes
mezclada a mi sangre va;
linaje que es, tras las quiebras
de un estéril batallar,
la sola flor en que, unidos,
los dos reinos vivirán...
Quiero que esta casa tuya
esta noche haga temblar
toda la pradera en danzas,

todo el aire en un coral.
 Busca amigos, junta mozas,
 tráeme lumbré, haz festival,
 que tienes sangre de Flandes
 y yo no la puedo odiar.
 Si, para la empresa, manos
 te hacen falta, buscalás...
 Mira, si pidiendo bien,
 las tuyas te quiere dar
 este anciano, al lado mío,
 gran patriarca, hombre leal,
 de donde arranca tu sangre
 brabanzona de Godart!

Y entonces, en la casa del viejo pintor Juan Pablo también hay luminarias y risas, y danzas, y cantos. El español, el vencido, con un gesto prócer que le aumenta la estatura, se une al holgorio general, — que aunque sangre su herida, y le duela el amor propio, sabe ser héroe hasta el fin y sonreír ante el mundo para dar una suprema lección de amor a su hijo y a su compañera. Que no sólo hay heroísmo cuando se triunfa con las armas en la mano. También le hay en la derrota cuando se sabe soportarla con estoicismo y dignidad.

EL REY TROVADOR

Hay en la evocación de los siglos idos, de los siglos remotos, yo no sé qué particular encantamiento: el corazón suspende su ritmo, el cerebro se puebla de fantásticas quimeras. Como el alma de los niños cuando oyen de labios de la blanca abuelita el mágico pre-

ámbulo: “érase una vez un rey...”, el alma de los hombres al escuchar de un poeta la resurrección de los tiempos pretéritos, se nimba de ensoñaciones y de misterio. El cuento más bello y fantástico de nuestra época no tiene ese poder virtual de las historias añejas. Toda la humanidad que ha vivido en los tiempos fabulosos y heroicos, en los tiempos de sentimientos y costumbres tan distintos a los actuales, nos atrae de una manera hipnótica. Y desde entonces, sin quererlo, sin poner nada de nuestra parte, empezamos a soñar. Cada frase de nuestro novelador, cada ritmo de nuestro poeta, despierta en lo más recóndito de nuestro ser una miríada de visiones. Vivimos en medio de una niebla portentosa, propicia a los monstruos y endriagos, a los dragones y vestiglos, a las aventuras caballerescas y descabelladas, a los seres más quiméricos y extraños. En lejanías de humo se levantan castillos y abadías, adustas almenas y solitarios campanarios; en rutas polvorientas y salvajes, pasan caminantes raros: caballeros que van a la guerra resplandecientes de hierros y vestimentas, troveros y juglares, pícaros y truhanes, pecheros y mujerucas, monjes oscuros y gitanos multicolores, alguna vez el séquito funambulesco de una castellana que sobre un piafante corcel da al viento la ligereza de sus velos y el miraje del cono que cubre su rubia cabellera. Y soñando, soñando siempre, vivimos la vida de aquellos tiempos lejanos, escondidos en un rincón muy oscuro del enorme antro de la historia: en una amplia sala, de altos ventanales y enorme chimenea de hogar, en la que arden grandes troncos de encina, sentados sobre escabeles o tendidos sobre tapices, a la vera del señor que juega distraído

con un lebrél o de la hermosa princesa que sueña imposibles sueños, criados y familiares, dueñas e infantinas, escuchan al trajinante que ha pedido hospitalidad por una noche o celebran el gay decir del trovero que va de castillo en castillo repitiendo sus serventesios y moralejas, sus cuentos y leyendas. Y al fin, cuando cesa la evocación y los ojos tornan, aún soñolientos, a la realidad, una nostalgia y una tristeza inenarrables se anidan en nuestro pecho. Y sentimos, más que nunca, el amargo peso de la vida.

Esa encantadora sensación nos la ha procurado el bello poema dramático de Marquina, *El rey trovador*. Narra el autor la historia trágica de aquellos dos hermanos, Guillermo y Arnaldo de Faidit, tan unidos y buenos en su viejo y destartado castillo paternal, que cayeron un día enamorados de la sin par princesa de Provenza doña Laura de Lil y Foix, y por razón de cuyo amor vinieron al rigor de la más negra desdicha. Como si un hado fatal se cerniera sobre la cabeza de la primorosa belleza, todos cuantos habían logrado la bienvenida amorosa de sus labios padecieron luego implacable destino. Primero, fue el rey de Bretaña, que al llevarse a sus islas aquel lirio de la Provenza, vio-se asaltado de discordias y guerras, hasta que arrojó de su lado a la princesa; después fue el guerrero de España, que al pretender vengar a la afrentada dama, halló la muerte en una lid sangrienta. Así, perseguida y anhelada por todos, fatal como un sino, doña Laura de Lil y Foix aparece al iniciarse la historia. Los de Francia ambicionan sus dominios; sus gentes retroceden ante el invasor prepotente; pronto, acaso, perderá la infeliz mujer sus privilegios y dominios.

Pero, hete ahí que el fanal de su belleza ha atraído a dos valientes paladines: Guillermo y Arnaldo de Faidit están sobre la ruta del Amor y de la Muerte.

Al comenzar el poemático drama, ambos hermanos se disponen a abandonar el vetusto castillo de sus mayores. Los servidores hacen los aprestos de la partida: Marcabré repasa la armadura; Ferragut compone la cadena para levantar el puente cuando salgan los señores del castillo; Rosa Hugoneta, la retozona chiquilla que es como un rayo de sol en aquella vetusta cueva, llega de ver el caballo ya dispuesto y aparejado; los juglares Nat de Mons y Peirol también se aprestan para marcharse sobre los largos y polvorientos caminos. Y los dos hermanos —uno de los cuales, el mayor, va a ofrecer su brazo a doña Laura de Lil y Foix, y el otro, el trovero, ensueña levantar una cruzada para conquistar un reino lejano,— se dan la despedida en la grave y fría sala del castillo. La vieja Tibergera, apoyada en el quicio de la puerta, con su buen sentido de ama antigua y cariñosa, concreta en sus palabras la situación:

“Elles que aquí tenían
paz, en la paz de Dios que se partían,
¿por qué locura ni qué afán de nombres
van a buscar la guerra entre los hombres?
Eran, imagen de su madre muerta,
en la mutua afición que les unía,
las dos orillas de la misma ría
y los dos quicios de una misma puerta.
¡Maldito afán de lustre y de batalla
que, por la vez primera les ‘ha entrado!
Cada cual va de un lado:
se dispersa el caudal, la puerta falla...”

Y se van los dos nobles y esforzados caballeros, por el mundo adelante. Llegados ante la presencia de la tentadora belleza, cada uno expone sus propósitos. Guillermo dará sus armas; Arnaldo dará sus trovas. El brazo de aquél, férreo y pujante, rechazará las huestes enemigas; el laúd de éste, constelado de lirios, moverá las turbas cruzadas hacia el reino "que no existe", hacia el reino que se propone idear para la amada. En el uno vive la realidad, en el otro la quimera; es el uno la espada que traza rayos al caer en el combate; es el otro la canción que en los torneos ostenta rimas como pavesas. Y la princesa pálida, la triste Laura de destinos trágicos, desdeñando al que la habla el lenguaje de la realidad, inclina su corazón al trovador que le miente espejismos e ilusiones.

Una noche, —noche inmensa vestida de resplandores!— Laura de Lil y Foix acude a la cita, sobre la blanca terraza de las almenas desiertas. Entonces, sobre la angustia muda de los campos ahogados en la tiniebla de una noche de guerra y de sorpresas, bajo el parpadeo de plata de los astros altísimos, Arnaldo dice y escucha las eternas palabras del Amor, las grandes palabras que rigen el destino de los seres.

"Juro no ser, si para vos no soy!
Juro morir, si en vuestro amor no vivo;
si en mí no estáis, lejos de mí yo estoy
y a mí retorno cuando en mí os recibo:
¡juro no ser, si para vos no soy!
¡Juro mover una suprema guerra,
en que os serán colmados los deseos!
¡Para mí vos y para vos la tierra!
Todos los tronos os darán trofeos,
¡juro mover una suprema guerra!

Ya que os logré, puedo lograr el mundo.
Con mi legión emprenderé la vía;
diré al llegar a Palestina: ¡Fundo
para mi Laura el Reino de Antioquía!
¡Yo que os logré, puedo lograr el mundo!
Laura, por mereceros
quiero salir a logro, en los senderos,
de alta corona y de destinos fieros:
benedicid mi aventura,
agrande mi valor vuestra hermosura,
y, hechizo a toda humana mordedura,
¡atadme vuestra cinta a la armadura!"

Y a su vez, en un delirio de triunfo, Laura responde al reclamo con los acentos más escondidos de su pecho:

"¡Mendigos que arrastráis por los caminos
el hato y el bordón de peregrinos!
¿no veis, de vuestro alcázar en la cumbre,
resplandecer una gloriosa lumbre?
¡Llegad a mi castillo, peregrinos,
que hoy os deparo espléndida acogida;
que amor prendió su antorcha y en mi vida
se me renuevan todos los destinos!
Y tú, que en mi ceniza hiciste brasa,
Arnaldo, ¿qué me pides?
Si me pides espada,
una tengo, en dos garfios atacada
sobre el muro, en mi cámara cerrada,
que en hierro de mis montes fue engendrada
y en nieve de ellos sin fundir templada
y es, de siempre, tan mía,
que yo para mi muerte la quería...
Si armadura me pides,
de todas las leyendas de mi raza
cubriré tu coraza;

desde la almena extenderé la mano
y como todas aman, veudrán ellas
a arder sobre mi gesto sobrehumano!"

¡Divina locura del Amor! Mientras los corazones cambian sus anhelos, la Vida corre implacable a su vera, — y con ser tan cruel y amarga la Vida, los ojos exultantes del Amor no la advierten.

"Corazón encendido
de llama tal, que en ella consumido
todo el pasado me perdió el sentido,
nada te pido; pero amor te pido.
Y así, en la rueda de las horas, hila
una hora eterna, plácida, tranquila,
la hora en que nos miramos y en que veo
que es la mirada el puente del deseo;
y así, en el tiempo quietos,
todos los orbes al amor sujetos,
esta promesa de tus ojos, tierna,
será infinita, y mi esperanza eterna!"

Un abrazo ha sellado el vínculo de aquellos corazones fervorosos. La noche imantada los contempla, cómplice. Las piedras del castillo, en la noche grave, parecen más milenarias y guardan el secreto de los amantes. Pero, allá abajo, entre las sombras que se espesan sobre los caminos adustos y los matorrales salvajes, corre desmelenada la Vida, la Vida implacable y cruel, la Vida que troncha afectos y existencias, que exacerba pasiones y locuras, que propicia vergüenzas y desengaños, que es llanto, desesperación y ruina. Y la Vida, en el poema de los soñadores amantes, es Guillermo, el propio hermano de Arnaldo; la Vida es el vértigo de dolor y de locura que a aquél ha azotado

cuando ha visto preferido el bello trovador en el corazón de la princesa, haciéndole correr al enemigo para abrirle la senda escondida que le entregará inerme y confiado el castillo de Laura. ¡Ah, el gran dolor de los destinos humanos! El mismo beso que abre el paraíso sobre las sienes del amante electo, cierra un infierno sobre la frente del desairado; y entonces, en medio de la paz surge la guerra; en medio de la luz, las sombras; entre las flores, el áspid.

Al iniciarse el último acto, el horror de la guerra ha pasado; pero queda, agazapada en la sombra, más amenazadora que nunca, la implacable tragedia. Estamos en la misma sala del primer acto, en la que se dieron fraternal despedida los hermanos Faidit. Pero ya no ríe el sol en el alto ventanal, ni las risas de plata de la gentil Rosa Hugoneta cascabelean en el puente del castillo. Ahora es noche tétrica y sombría, y el invierno aúlla afuera como un lobo hambriento. Y en vez del estrado familiar y amable, levántase el catafalco donde duerme su último sueño el primogénito. Ha muerto en la contienda, arrepentido en el último instante de su obra, parando con su acero los golpes que se dirigían contra el corazón del hermano querido. Y allí está también éste, junto a los candelabros de hierro, rindiendo el postrer homenaje al que siempre amó, al que nunca podrá olvidar: el fiel Nat de Mons, sobre un pergamino, escribe las loas del difunto, que el mísero hermano sobreviviente le dicta con lágrimas en los ojos y en la voz. Junto al hogar, la vieja Tiberga dice quedo su vaga salmodia de rezo.

Pero la tragedia continúa acechando en la sombra. Laura de Lil ha entrado por la ferrada puerta y se di-

rige al féretro. Quiere rendir su último tributo al muerto, antes de marcharse por esos caminos, a lo desconocido. Quiere castigarse del involuntario mal que ha hecho, truncando su poema de amor, alejándose cual una maldita de aquella casa que, por su sino, ha llenado de llantos y de duelos. Es entonces cuando se le avecina Arnaldo para la suprema despedida.

Y clama Laura:

"Todo junto lo llevo en mis hombros:
tu reino, en cenizas; mi reino, en escombros;
lo que tú esperabas, lo que yo perdí;
tu destino trunco, mi destino acervo,
y con la insistencia de un pico de cuervo
tu amor, que no deja de morder en mí."

Y dice Arnaldo:

"Caiga del costado la lanza que un día
clavé en tu costado, sobre el corazón;
¡tira el hierro... y sane la herida que abría!
¡más quiero tu olvido que mi maldición!"

Mas Laura replica:

"¿Yo olvidarte, Arnaldo? Y entonces, ¿qué fuera
mi peregrinaje por la torrentera?
Ruta sin espinas, ¿valdría perdón?
No; quede a tu lado con el pensamiento;
pero cada paso que me aleje de ti:
mañana, al volverme, ya será en el viento
sombra azul la torre de donde salí;
ni sombra en el aire será al otro día;
pisaré una tierra que nunca fue mía,
senda atrás mi alma tirará de mí,

no sabrán mi nombre los que me hagan don,
las lenguas que escuche me tendrán un son
que nunca aprendí;
yo estaré tan sola, tú estarás tan lejos
desde otro cenit;
y al fin haré tanta peregrinación
que sabré tan sólo con el corazón
dónde está mi vieja torre de Faidit."

Entonces Arnaldo con la voz helada y la mirada muerta, murmura:

"Cuando mi Faidit sea todo ruina,
cuando en lo que fueron torres centenarias
de mi enseña rota no flote el airón
y alarguen su brazo las parasitarias
a esconder mi cifra sobre mi blasón,
¡Faidit no hará engendro, si no es, en la loba
de la mala suerte, que le trajo a mal,
y la última afonía de mi última trova
morirá en el aire sin hacer nidál!
Nublaráse el cerco de mi vida triste,
y estaré en el alma dos veces herido
por haber tenido, por haber perdido
la visión del claro reino que no existe!"

Lentamente, lentamente las palabras desmayan entre las espesas sombras de la hirsuta sala. Afuera es la noche, cada vez más intensa. El hálito de la tragedia está ya sobre los dos desdichados...

Y vibra entonces, en medio de las sombras, el relámpago de una daga. Desesperanzado, no pudiendo ya vivir sin la pálida princesa que va a partir para siempre, Arnaldo ha armado su mano: el golpe, certero y rudo, ha puesto sobre su jubón una rosa de sangre, la última ofrenda de su amor.

Así, en la sombría estancia, iluminada apenas por los blandones, quedan los dos hermanos Faidit, exámenes y fríos, entre aquella mujer que los dos amaron, ante aquella enamorada doliente, grande y fatal como un Destino.

DOÑA MARIA LA BRAVA

¡Invicto carácter el de aquella rica-hembra de los tiempos del rey don Juan, cuya vida fue un himno a la voluntad y al orgullo, cuyas vicisitudes agregaron lustre y honor al viejo castillo de Peña-Roa, solar de los Estúñigas, de quien Montoro escribió en un donoso romance:

"¡Ah, digan plumas, Castilla,
lo que dijeron espadas;
digan, digan, con el hierro,
con el hierro o la mirada
hiere siempre el corazón
Doña María la Brava!"

noble figura de mujer que sobre los viejos tiempos de la inmensa historia de España pone su perfil adusto, soberbio, de una línea serena, como una encarnación marmórea del legendario honor castellano; y bello y conmovedor corazón, todo arrebató, todo sentimiento, todo fuego y todo dulzura, que odiando una vida entera tiene al fin la sinceridad y la nobleza de trocar su odio en el más grande y avasallador de los amores! Pocas veces en la vida, en la vida del Arte y en la de la Realidad, figura de más sólidos rasgos, de más valien-

te relieve, de mayor fuerza moral y de más representación simbólica se ha erguido para sugestionar todas las voluntades y hablar al numen de los poetas. Hay, en efecto, en esa doña María López de Guzmán y Estúñiga un alma de bronce que sojuzga y un corazón dolorido que entenece; hay el orgullo de raza que hace inclinar las frentes y el dolor de un mísero ser sangrante que hace tender la mano piadosa; hay la voluntad férrea que domina y la flaqueza blanda que implora, y hay, ante todo y por sobre todo, una mujer, una verdadera mujer, una gran mujer digna de llenar una página de la historia de un pueblo y digna de inspirar a un altísimo poeta su poema más vibrante y emocionado.

Eduardo Marquina ha recogido ese carácter. Entre sus dedos hábiles de artífice la figura ha vivido, tornando a la realidad. Con un amor íntimo le ha infundido nuevos alientos; con un respeto de sacerdote la ha hecho andar. Y desde entonces, ante nuestros ojos atónitos, ha cruzado por la tierra la adusta encarnación. Cada rasgo ha sido un toque maestro; cada episodio, un modelado más para componer la figura. Ved el drama, —esa obra robusta y grave, pasional y emotiva, doliente y trágica. Antes que el personaje aparezca en escena, sentimos su presencia. En medio de la corte frívola que dispone para los festejos del Rey el orden y movimiento de los comparsas, la distribución de añafes y trompetas, el paso de los reyes de Oriente "con sus sayos, con sus joyas, pavos reales, camellos y papagayos", hay la grave insinuación de la aguerrida y noble dama que preocupa desde el advenedizo palaciego hasta al omnipotente Condesta-

ble. Y luego, cuando Doña María la Brava surge en lo alto de la escalera que desde los abovedados sótanos conduce a las regias dependencias del Alcázar de Medina, toda la escena queda colmada con su presencia. Dijérase que algo majestuoso y soberbio ha invadido de pronto el mundo de oropel y que todas las coronas caen ante aquellas sienes que podrían llevar la más pesada y regia de las coronas. Entonces, en ese instante, ya la figura de la protagonista se diseña en relieve, ofreciéndonos sus características.

“Decidle al Rey, Condestable,
de qué modo una agraviada
rica-hembra de su Corte
siguiendo a un muerto se marcha
a buscar futo en la noche,
ya que hay fiesta en el Alcázar.
Romped de vuestras justicias
en dos pedazos la vara:
ya que, por dejar hablar
los bufones, ellos callan.”

—clama la dama, ante el cortejo que avanza trayendo el cuerpo inanimado de su hijo, víctima del torpe puñal de un Príncipe neurasténico. Y hay algo realmente imponente en aquella madre que en medio del holgorio, las cabriolas del bufón y el estruendo de la bombardarda, encuentra el cadáver del hijo idolatrado en un charco de sangre y bajo la luz de las hachas de los pajes del cortejo; pero es más imponente todavía su voz clamando al cielo su dolor, acusando a los omnipotentes señores, llorando a su hijo, llevándoselo a través de la noche, en la soledad de los campos.

Esa voz, verdaderamente épica, tiene arranques so-

berbios en el curso del episodio: en ella vibra el orgullo tradicional de una raza, la nobleza de un blasón, el temple de un paladín que ha probado sus armas en el coso, la fiereza de un corazón dolorido y sangrante. Cuando la ingenua Mari-Barba, advertida de que el soberano injurió a su dueña, dice que no le besaré la mano, esa voz altiva prorrumpe:

“¡Pobre Mari-Barba mía!
si oyera el rey en su trono
tu amenaza de este día,
¡qué grandes burlas haría
de tu ofensa y de tu encono!
Y mira: si el rey supiera
todo el candor que hay en tí
cuando hablas de esta manera,
siendo rey, se arrepintiera
de haberte ofendido así.”

Cuando, llegado el rey al castillo para las vistas, el Condestable se asombra de que doña María no le dé juro, esa misma voz contesta:

“Condestable: en el seguro
de mi castillo, esta vez
no entra el monarca: entra el juez,
y el juez siempre tiene juro.”

Cuando el traidor Alonso Pérez Vivero penetra con el príncipe en la estancia de doña María, la voz arguye conminatoria:

“Vos, señor Pérez, traidor,
que el Vivero ya no os cuadra,
¿gustáis que os echen a injurias
cuando entráis donde no os llaman?”

Y cuando la noble señora se entera de que el Condestable, a quien siempre juzgó su enemigo, ha sido condenado, siendo inocente, esa voz tan justa como rígida, ruge así contra un ambicioso político:

Plasencia. —La ley se ha cumplido.

Doña María. —Falta

que sea justa la ley.

Plasencia. —De alto viene: la hizo el rey.

Doña María. —La justicia está más alta."

No hay, en verdad, en el teatro moderno, voz que hable con más altivo dejo, ni que suene con más solemne dicción. Para encontrar parecidos acentos hay que volverse a Calderón y Lope. También así, para encontrar actitudes igualmente dignas y trágicas. Ved, además de la escena del primer acto ya citada, en la cual doña María tropieza con el cortejo de su hijo, — ved la escena del juicio, entre sus partidarios y el Condestable, cuando rechaza los pactos que aquéllos le proponen para triunfar de su enemigo: "No hay pactos con el honor"; — ved la escena culminante del tercer acto cuando don Alvaro, para arrancarle el pliego del rey, pone las manos en sus hombros; — ved aún, en el mismo acto, el arranque caballeresco y vengador con que ella, una mujer, coge la espada y cerrándole el paso al traidor Vivero, lucha con él y le da muerte, recitando su propio romance: "¡Ah, digan plumas, Castilla"; — ved, en fin, la escena final, en que, descubierto al cabo el sacrificio del noble caballero que es el Condestable, llega la dama a salvarle, denunciándose como la matadora de Vivero, y lucha por convencer a la justicia de que es ella la que debe subir al ca-

dalso y no el privado caído en desgracia: todos los gestos, todas las actitudes, todos los arranques, todos los impulsos de doña María la Brava son épicos, arrogantes, nobles, desinteresados, justos y bellos. Es la heroína, la mujer de hierro que no abaten rigores ni desdichas, digna de los caracteres que alzaron sobre pedestales inmarcesibles los dramaturgos del siglo de oro.

Pero al lado de la dama de adusto linaje está la mujer, — el corazón femenino que sabe del llanto y que sabe del amor. Doña María la Brava, ante la muerte de su hijo, no es sólo la justiciera que coloca en el sitio de honor de los Estúñigas la espada de aquél, desnuda, con la empuñadura contra el respaldo, sino también la madre que llora todas las lágrimas de sus ojos sobre la memoria querida; doña María la Brava, ante la condena injusta del que juzgó siempre su enemigo, no es únicamente la pundonorosa que viene a proclamar la inocencia del Condestable y a reclamar su sitio en el cadalso, sino que es la amante que clama a los vientos desesperadamente:

"¡Oh, no! Don Alvaro, no;
que no hay remedios que puedan
contra un amor que ha vivido
del odio una vida entera!
No; que por primera vez
doy entrada a la flaqueza
y pienso que el alma toda
se va deshaciendo en ella.
Los labios, que os han nombrado
con odio, se abren apenas
para decir vuestro nombre,
que más que hablarlo lo besan."

Y es aquí, bajo esta faz, donde más soberbiamente se levanta — verdaderamente transfigurada — Doña María la Brava. Su doliente reclamo llega al corazón; sus clamores nos remueven las entrañas. La estatua de bronce, llora; la mujer de piedra, se anima: un alma y un corazón palpitaban bajo aquella rigidez implacable. Y ese ser humano, hermano nuestro por el amor y la pena, es el que amamos y comprendemos.

Al lado de esta figura, la de don Alvaro de Luna, con ser tan noble y heroica, parece pequeña. Es que el poeta, si ha hecho al uno con el cincel de la hidalguía, en el otro puso además el del amor. Marquina no sólo ha estudiado en la historia a su protagonista, sino que la ha amado en su corazón como poeta. Y el último golpe de su cincel fue el "Parla" del estatuario divino, que al pie de su mármol concluido le infundió con él todo el aliento de la vida.

POR LOS PECADOS DEL REY

María Candado es la hija de unos pobres viejecitos castellanos, Antón y Pascuala, que allá en un claudicante parador del camino de Ocaña a Madrid, viven sus últimos años de una vida honrada y de trabajo. La moza, bella y discreta, y más honesta aún que discreta y bella, ha entregado su querer a un hidalguillo pobre, Juan del Soto, que muy a breve ha de partir a la guerra, arrastrado por aquel turbión de armas que agitó el reinado de don Felipe IV bajo la privanza del Conde Duque de Olivares. Estas contien- das armadas, repetidas un año tras otro, ora en el nor-

te de Italia, ora en las tierras de Flandes, ya dentro de Alemania, ya dentro de Portugal, han traído el hambre y la miseria sobre los pueblos españoles. Huér-fano de braceros el surco y ahogados de diezmos los señores, los campos de Castilla, más que cualesquiera otros acaso, padecen de entrambos males. Mas, en medio de esa recóndita tristeza que gravita sobre los montes yermos, los campos rasos, los trojes vacíos y los paradores desiertos, pasa de pronto una ráfaga de esperanza: el Rey llega de una cacería y sus pobres vasallos atisban la ocasión de presentarle sus memoriales, que disimularán con los motetes y canciones de María Candado, si el Rey es tan bueno que se digne oírla, para obtener amparo y protección, menos rigor en las contribuciones y más hogaza de pan caliente en los humildes techos. Todos tienen, en un repliegue del alma, algún sueño de ventura: la moza, lucir sus versos ante los usías para hacer de modo de que sus naturales inclinaciones por el arte la conduzcan al atra-yente tablado de Lope; el novio, brindar su espada al Rey para mejorar de suerte y volver un día, rico en dineros y laureles, a realizar el anhelo de su corazón; y el viejecito Antón, desplegar la bandera que arrebató al holandés a costa de su brazo inválido, por si el olvidadizo señor sabe premiar con larguezas al solda-do pobre y valiente. A este propósito, surge un inci-dente que basta por sí solo a revelar el carácter alti-vo de la protagonista. Vuelta a la casa, María advier-te la reliquia extraída del arcón familiar para lucir al regio visitante, e inquiriendo qué razón puede haber movido al viejo para tanto aparato, siente hervirle la sangre dentro de las venas al dar con la verdad:

"Pienso que es en el trastorno
de este tiempo el mayor daño
querer que glorias de antaño
nos echen panes al horno."

Y ante las reflexiones de su galán, que la advierte que la casa anda mal, replica aún con noble arrullo que de orgullo:

"Castilla
no anda más ancha... y el Rey
está para hacer la ley,
no la limosna en su silla."

Es, pues, el de la garrida moza un carácter entero, noble, de una sola pieza, digno del solar patricio de Castilla; y esta calidad no se desmentirá un punto durante todo el curso de la acción, ni aun en los momentos más duros de la prueba.

Llega entonces al parador de Antón y la Pascuala, el Rey don Felipe IV, precedido de su omnipotente ministro y rodeado de palaciegos y guardias. El monarca es el señor adusto, glacial, un sí es no es trágico, que inmortalizó el pincel de Velázquez. Su gesto es de cansancio; sus ojos miran lejos, como en un ensueño. Inmóvil, en medio de sus caballeros y ante sus vasallos postrados, da venia a la Candado para que hable, y la niña habla entonces con su gracia noble y desenvuelta:

"Si a nuestra casa llegáis
por la vuestra dignación,
tomadnos el corazón,
que de lo vuestro tomáis;
y si aceptarlo os dignáis,

como él es sólo de dos
dueños, del Rey y de Dios,
tomando cosa tan vuestra,
ya no la pobreza nuestra,
¡vos os regaláis a vos!"

Un momento, los ojos del altivo Señor se han posado sobre aquella moza que tiene en su cara la primavera, y hay entonces dentro de su ser como un repentino despertar. Su gesto es menos tieso, su mirar es menos vago. Y habla también; y su palabra no es la del amo que manda, sino la del hombre que obedece a las soberanas inspiraciones del Amor. Los palaciegos, a su vera, discurren e intrigan; los villanos, más lejos, tiemblan y esperan; el Alcalde desenvuelve sus pliegos; el viejo Antón está de rodillas. Pero el Rey, que siente llover sobre su árido corazón el consuelo de aquella gracia femenina, se siente bueno y bebe de la jarra de la moza, y alza con sus dos manos la mano única del postrado viejo. —"A Madrid",— ordenará muy luego, dando fin a las vistas; pero ya entonces habrá en su voz y en su gesto, no la rudeza de las hirsutas almas solitarias, sino el calor y la blanda de las que aman y sueñan.

¡Ay, de la pobre niña que ha soñado con el tablado de la comedianta y ha obtenido del Rey la gracia de subir a él ante las gentes de la corte! ¡Pobre gace-la extraviada en un humilde rinconcillo de la tierra, pronto ha de padecer con el mismo favor real, ya que los ojos del águila no se vuelven hacia abajo sino para avizorar la presa! En el segundo acto, la niña ha caído dentro de la jaula dorada. El de Olivares la acecha para colmar sus ambiciones políticas; el Rey para

satisfacer su capricho de una hora. La catástrofe se cierne sobre la pobre cabecita soñadora.

Pero el Destino ha dispuesto otra cosa. Gentiles-hombres y palaciegos hierven irritados contra la privanza del Conde-Duque. Justamente, la autoridad despótica de éste, ha encarcelado, sin justicias, a un correo que llegaba de Portugal con cartas reales para Felipe IV. El duque de Maqueda dirige la conspiración, y para atraer a su causa a Estebanillo, el hermano de la Candado, háblale de esta suerte, haciendo a maravilla su propio retrato — que parece un medallón de don Francisco de Quevedo:

“Este que viendo estás, ya un poco viejo,
seco de carnes, ágil, amarillo
de la tez y metido de entrecejo,
que evoca al Duque de Alba en la figura,
no llega a tanto por su mal; se queda
en tu amo y dueño el Duque de Maqueda:
pero tiene del de Alba la bravura;
de su alma paga, con su sangre cuenta,
y nunca se hace atrás en lo que intenta.

Pues bien, esto te digo: estáme al lado,
obedéceme ciego, en mí te fía,
¡y por quien soy, antes que acabe el día,
que tu hombre se ha salvado!
La palabra te doy, y es como mía.”

¡Bravo caballero el Duque conspirador! Con su consejo, anima a la Candado para que concurra a la fiesta de Buen Retiro, a la que la ha invitado el Rey para vencer su amor y rendir su virtud, haciéndole entrever el logro de sus íntimas esperanzas de enamorada; y con su espada, mantiene su palabra, en contra de la fuerza y la astucia del Privado. Puesto en liber-

tad el correo, que no es otro que Juan del Soto, traélo el Duque hasta la estancia donde el Rey persigue con sus ruegos primero, con sus amenazas después, a la honrada muchacha, y allí, valiente y decidido, descubre las solapadas artimañas de su enemigo el omnipotente ministro. Portugal se ha independizado de la corona de Castilla: Olivares no ha sabido guardarlo para su Rey. Felipe IV, que hace un instante, trocado en un mísero montón de cieno, perseguía a una pobre muchacha y reclamaba la horca para el oscuro hidalguillo dueño de su corazón, recobra su dignidad, acalla su arrebató, doblega sus furias y vuelve a ser el Rey que inmortalizó Velázquez. Cesa la privanza del Ministro y los dos amantes pueden al fin reunir sus destinos, bajo la noble protección de la augusta majestad.

Pero el alma de Felipe IV ha quedado herida con el ensueño irrealizable. Y por eso tal vez, en la tela inmortal del pintor sublime, tienen los ojos del monarca aquella mirada dolorosa y fría — la mirada de los hombres que miran un dolor inmenso que los demás hombres no pueden ver, porque el dolor vive, escondido, dentro de la propia alma.

* * *

No nos place mover guerra a los poetas, a los verdaderos poetas por supuesto, porque en sus concepciones ideológicas falseen en parte la historia o incurran en evidentes anacronismos. Es recurso justificable acomodar, sin mayores transgresiones ni palmarios disparates, los hechos reales a los imaginados por

la fantasía, si del acomodamiento surge una obra artística hermosa, vibrante, de particular sentido. Así como así, los casos y sucesos históricos que más podrían convenir para el desarrollo de un drama o ficción novelesca, se presentan comúnmente separados por lapsos que empecen a la regla de "las tres unidades" o que trastornan por completo el plan concebido por el escritor. Son, pues, los pequeños anacronismos, *peccata minuta* que no nos asustan ni nos conmueven tampoco. Pero, sobre el anacronismo voluntario (decimos voluntario, porque es de toda evidencia que el admirable poeta Eduardo Marquina ha de conocer la historia de España mejor que nosotros), sobre el anacronismo voluntario, decimos, cometido en la comedia *Por los pecados del Rey*, quisiéramos precisar una observación.

La importancia que el autor da en su obra a la conspiración dirigida por el Duque de Maqueda contra el Privado de Felipe IV, la finalidad de la comedia y las palabras del Rey al de Olivares cuando se enteró de que ha perdido a Portugal con el advenimiento de Juan IV:

"...Es la fatiga,
Conde; sé que estáis harto fatigado
y, porque no se diga
que os agobian las cargas del Estado,
lejos de tanta brega cortesana,
quiero que descanséis desde mañana."

evidencian que el poeta da por caído en desgracia al omnipotente ministro y finiquitada su desastrosa prianza.

Pues bien; los hechos históricos que ocasionaron la disgregación e independencia de Portugal de la corona de Castilla, acaecieron en 1640; pero no fueron causa ocasional de la caída del Conde-Duque de Olivares: éste fue relevado del poder en 1643 y confinado a Loeches por una conspiración más alta que la imaginada por el poeta, — como que en ella intervinieron, según consta en el historiador Lafuente, la misma reina Isabel, esposa de Felipe IV; la Duquesa de Mantua, virreina de Portugal, llegada a España después del derrocamiento; doña Ana de Guevara, ama del Rey, en cuya palabra fiaba éste en grado extremo, y varios nobles, caballeros y embajadores lastimados por la prepotencia del ministro. En esos dos años que van entre aquellas dos fechas, el Conde-Duque luchó tenazmente por conservar el favor del débil monarca y algunos de sus actos políticos, no por lo grandes, sino por lo desdichados, han quedado grabados en la historia con tanto relieve que no es posible borrarlos con un trazo de pluma siquiera sea poético. Pretendió medirse con Cromwell, que ejercía el protectorado en Inglaterra; con Richelieu, que gobernaba en Francia, y con Gustavo Adolfo, que triunfaba en Alemania haciendo retroceder los ejércitos españoles en el Palatinado y en el Luxemburgo. El astuto cortesano que distraía al monarca de los graves asuntos de Estado con fiestas y luminarias, con corridas de toros y pasos de comedias, con cenas y orgías en las salas del Buen Retiro; el gobernante que presidió una época manchada, como nos lo hace ver Cánovas en su *Decadencia de España*, por riñas, pendencias y desafíos, por venta de oficios y de hábitos, por robos de toda

indole y asesinatos en plena calle, por violaciones de conventos y galanteos lúbricos a las monjas, por atentados crueles como el secuestro de Quevedo en las mazmorras de San Marcos de León; — el soberbio y arrebatado y peligroso Conde-Duque de Olivares, durante aquellos dos años suprimidos por el ilustre poeta, hubo de sostener la terrible guerra de Cataluña, perder el Rosellón para España y fraguar la disparatada conspiración de Portugal en 1641, en la cual, según Seyner, entraban estas futilidades: matar al rey, secuestrar a la reina y sus hijos, incendiar el palacio, quemar barrios enteros de la ciudad, destruir la armada, etc., etc.: todo ello para hacer guillotinar o ahorcar, según su rango, a los míseros conspiradores que dieron de cabeza en el plan del soñador ministro. Vese de este modo que el anacronismo cometido en la comedia *Por los pecados del Rey*, elimina sucesos de capital importancia, que no es posible desconocer.

Lo grave del caso, es que el autor no estaba obligado a desarrollar la trama de su obra en ese año de 1640 en que se produjo la pérdida de Portugal. Ficticios, como lo son, los principales personajes de su obra, y ficticio el asunto que mueven con sus intereses y pasiones, pudieron aquéllos y éste ser radicados en el año 1643 y conciliar así la verdad histórica con la ficción poética. Nada hubiera perdido con ello el interés de la comedia, y acaso hubiera ganado, haciendo sentir, bajo la conspiración cortesana, el soplo ardiente de la Reina Isabel y de la Duquesa de Mantua.

Pero, dejando ya de lado este tema, vengamos al examen de la obra *Por los pecados del rey*, tal cual ha sido concebida y realizada por Eduardo Marquina.

Desde el punto de vista artístico, trátase de una comedia elegante, bien construída, a ratos sentimental, por momentos muy intensa, que luce un cierto color clásico y no pocas galas retóricas en el movido y cuidado diálogo de los personajes. La presentación de éstos, está hecha con firmes y breves trazos. El Rey don Felipe IV, desde que sale a escena, sin una palabra, sin un ademán, es el Rey: no porque así lo anuncien las voces que le preceden en el parador, sino por el aparato con que cuidadosamente le ha rodeado el poeta y por lo que de él dicen los demás personajes que han estado en escena. Y durante toda la obra, continúa siendo el Rey — tal vez más Rey de lo que fue en la realidad, siempre guiado y domeñado por sus validos y favoritos. Hombre débil, sin carácter ni largas vistas, sin noción de la inmensa heredad que a él y a su padre les había legado aquel grande y sombrío Felipe II, en cuyos dominios nunca se ponía el sol, — era tan poca cosa que hasta para dar su cesantía al ministro tuvo que valerse de una carta, que dejó sobre una mesa al partir para una cacería. Así es que en la obra de Marquina nos aparece un monarca más importante de lo que fue y más señor de lo que debiera haber sido. No obstante el tipo vive en la escena y está muy bien acusada la influencia que sobre él tiene Olivares cuando habiéndose ausentado éste momentáneamente, sale de su empaque y se deja rodear amorosamente por sus vasallos. El personaje del Conde-Duque está muy bien presentado también, sobre todo en el segundo acto, cuando despacha sus asuntos con el Rey y obtiene falaciosamente la firma de éste al pie de sus decretos, halagando los oídos del real amante

con la nueva de que la moza, María Candado, está allí, a dos pasos de ellos, en una habitación contigua. Esto, por lo que respecta a caracteres históricos; los de la ficción particular del poeta, no les desmerecen en nada, y algunos, como el de la protagonista de *Por los pecados del Rey*, los superan en mucho. El vejete Antón, por ejemplo, es un rudo castellano, un pobre palurdo ignorante y heroico que vive y palpita sobre la escena. Cuando le dice a su atolondrado Estebanillo:

"mira mis años y mira
si en malos pasos te empeñas
y con mal fin, que sería
grave dolor, cuando un brazo
le di en el campo a Castilla
para usarlo en tu castigo,
¡sentir que me falta un día!"

la figura del mísero se acrece y se agiganta con todos los relieves del invicto honor castellano. Juan del Soto, hidalgo pobre y valiente, enamorado y fiel, también está bien concebido y bien plantado. Con una sola frase se nos presenta de cuerpo entero, y es cuando, en el instante de la partida, le dice su amada: ¡mi alma te sigue!, y él la responde: "y yo he de hacer de suerte que donde ella me falte esté la muerte". Pero la figura grande, hermosa, llena de vida, trasunto fiel de la realidad, es esa María Candado, que parece huída del teatro de Lope o Calderón. Varonil, honesta, celosa de su amor y de su honra, ajetreada por sus ambiciones de comedianta, cruza el idilio y afronta el drama, con una verdad y una emoción que conquistan todas las voluntades. En esas dos escenas que acabamos

de evocar, — en el primer acto, su idilio con Juan del Soto; en el tercero, su lucha denodada contra el asalto pasional del Rey, — María Candado vive ante nosotros y se graba en nuestras memorias como una heroína castellana. Todo su sentimiento, ingenuo y ardiente, vibra en las palabras que dirige a su enamorado; toda su honradez, bravía e invencible, palpita en los acentos con que rechaza los ofrecimientos reales. Es, tal vez, un poco romántico el personaje, como lo eran todas las grandes figuras del viejo teatro español; pero, ¡es tan bello y tan noble ese sello romántico! ¿Cómo habríamos de reprochar al poeta la creación de semejante figura, en estos tiempos en que más bien impera la creación de tipos egoístas o abyectos? ¿Cómo habríamos de malquererle porque ponga en labios de la niña rústica — en estos tiempos de diálogos triviales, tontos o blasfemos — conceptos tan bellos y levantados como estos:

"Yo soy tierra; un negro día
entre labriegos os hablé, y por ellos,
visto en la corte, a la manera mía
sayo villano: traigo todavía
briznas de espigadera en los cabellos;
canta en mi pecho el agua de la fuente
que nos mueve el molino, a media sierra;
¡pues si soy vuestra, es sólo santamente,
como es vuestra la tierra!"

* * *

Quisiera ahora poder hablar un poco detenidamente de la admirable poesía que desborda a lo largo de este bellissimo poema, del arte encomiable con que el

autor ha modernizado el arcaísmo del lenguaje — si vale la expresión, — del color de la época que ha impreso a los personajes, diálogos y situaciones.

Concretemos, pues, un poco. En esta obra *Por los pecados del Rey* resalta, por sobre todo, el admirable poeta que es Eduardo Marquina. El verso es fácil, de timbre aristocrático; el dialogado cerrado y vivo; la dicción siempre noble y elegante; los giros y figuras exactos, bellos y felices. Como si el dogal de la rima no dificultara en nada absolutamente la soltura de movimientos del poeta, éste juega del vocablo, lo concierta con esbelta galanura y dice con él todo lo que quiere, y no más. Como *En Flandes se ha puesto el sol*, como en *Doña María la Brava*, como en las demás anteriores obras suyas, la inspiración desborda, salta, relampaguea, desflocándose en imágenes originales, de una evocación inmediata y límpida. Quedamos, entonces, en que la labor del poeta está por encima de todo encarecimiento.

En cuanto a la labor del dramaturgo, deja un tantico que desear. El primer acto, que es muy movido, muy lleno, muy colorista, — admirable acto de exposición — no tiene par en los otros dos. La acción recién se inicia, muy lentamente, en el segundo acto, y en el tercero, en vez de precipitarse hacia el desenlace, se interrumpe, frecuentemente, con incidentes un si es no es baladíos como los que mueven en escena los bufones y la menina. Toda la belleza del dialogado no basta a animar esa falta de vida en el drama que el espectador desearía seguir con más continuidad. Todo el relieve de los personajes no da suficiente interés al conflicto que ha planteado el dramaturgo. Y hasta el

final, un tanto arrastrado y sentimentalista, contribuye a dejar fría la emotividad del público. Ha faltado el rasgo firme y vigoroso que cierra un cuadro y redondea un episodio. Cuando el Rey, domeñando su ira y su dolor, despide al Conde Duque de Olivares, dando con ello cima a las aspiraciones de los conspiradores, esperamos un toque rápido que provoque el desenlace, aproximando a los amantes y haga caer la tela; pero el poeta no ha sabido resistir a la tentación de hacernos sentir con más detalles la pena que embarga a Su Majestad y de colorear el final del acto con la presencia de la menina. Y de ahí que anula todo el efecto teatral, toda emoción y todo aplauso, por haber hecho una bonita estampa — que no es lo mismo que hacer teatro.

CUANDO FLOREZCAN LOS ROSALES

Esta vez el donoso poeta que desde su almenar histórico había contemplado, entristecido, la puesta del sol en Flandes, las cacerías de venados y doncellas de don Felipe el Cuarto, el poema trágico de los hermanos Faidit enamorados de una princesa provenzal del siglo XII, y la sombra imponente de Doña María la Brava, ha convertido sus ojos al mundo moderno y, piadosamente, con la misma ternura de antes, pero con más vigor y realidad, nos ha dicho la historia de unos sencillos corazones. Y esta vez, dando descanso al verso, que vestía regimiento sus grandes figuras de antaño con sus más condignas y adecuadas preesas, pone la prosa, la prosa con que todos hablamos y discurrimos,

al servicio de su numen; pero como el numen del artista creador es fundamentalmente poético, esa prosa, tanto como el verso, nos canta dentro del alma la más fresca y embriagadora de las melodías.

Si hubiera de juzgar de la calidad de un poeta, yo atendería más a su prosa que a sus rimas. Hacer versos que concierten los unos con los otros y muevan imágenes y figuras elegantes y oportunas, está en la mano de cualquier espíritu despierto, con su poquito de oído y de picardía; pero escribir en prosa para contar una historia trivial, de todos los días, como quien hace disección de almas y amontona las hojas sueltas de la vida y conseguir, al hacerlo, que en nuestro corazón tiemble una angustia y en nuestros ojos una lágrima, dejándonos luego la melancólica sensación de los perfumes que vienen, sin saberse de dónde, al declinar la tarde, a besar nuestras sienes, es hacer la más noble poesía que los poetas más altos pueden soñar. Eso es lo que ha hecho Marquina en esa deliciosa historia cuyo nombre parece el de una balada: *Cuando florezcan los rosales*.

Poesía, — dulces sufrimientos y regocijadas nostalgias, — tiembla como un sol sobre esa cabecita de Águeda, sobre ese pobre corazón que arde por remontar el vuelo en la primavera del amor y que, sin embargo, piadoso y bueno, en una gran obra de caridad y de renunciamento, acalla sus ensoñaciones y se sacrifica a otra niña enferma. En esa figura triste, enormemente triste de Águeda, hay una grandeza que impone, centelleando como una luz irreal. He ahí una mujer joven, bella, fuerte, consciente de sus actos, libre de su voluntad, amante y amada, que encuentra,

sin embargo, en medio del delirio con que la envuelve su primer amor, la fortaleza suficiente para sacrificar su vida robusta y sana a otra vida doliente y enfermiza. Podía, como las almas triunfadoras, marchar hacia su ideal y recoger en brazadas todas las flores que le brinda el amor, y no obstante, ante el pálido rostro de la desdichada doncellita que se va dulcemente, sin una queja, sin una protesta, que se va dulcemente hacia la muerte y el olvido, detiene su avance, vuelve la espalda a la meta tan ardientemente anhelada, y retorciendo su propio corazón, tragándose en silencio las lágrimas, más todavía, sonriendo con la beatitud de las almas electas, vuelve a su silla de enfermera humilde, de pobrecita mujer que ya no alcanzará las divinas locuras de la pasión.

En esa lucha que Águeda sostiene no contra Lolín — la frágil enamorada de Jorge Valtierra, — sino contra sí misma, hay un verdadero poema trágico. Es el poema de la criatura que pudiendo alcanzar la dicha, se envuelve en unas como tocas de hermana de caridad para ser mísera y pasar inadvertida. Es la historia de los seres que habiendo concebido un mágico sueño, se resignan, voluntariamente, a vegetar olvidados en un oscuro rincón, sin ensueños y sin gloria. La grandeza de alma que alienta a tales figuras es la que pone más de manifiesto nuestra pequeñez de hormiguillas humanas.

¿Qué importa que el poeta haya mitigado la dolorosa impresión de su obra, colocando al lado de su protagonista, para salvarla en el último instante del desamparo a esa figura de Salazar, si en el momento culminante de la lucha Águeda renuncia a su amor

sin dobleces, sin vacilaciones, sin miras interesadas? En el sacrificio está todo el poema, no en ese nuevo amor que al final de la jornada viene como un renacimiento de las rosas a premiar a la buena y noble criatura.

La obra de Marquina está construída de un modo admirable, con un dominio absoluto de la escena, con una elegancia y soltura que desde luego se conquista todas las voluntades: no hay paso que yerre, ni regla que falle. La preparación y desenvolvimiento de las escenas, la entrada y salida de los personajes, el movimiento ordenado de las figuras y la distribución de los parlamentos, la justificación de motivos y duración de los momentos, el retrato y mantenimiento de los caracteres, la marcha de la acción y ordenación del conflicto, la lógica que preside el desenlace, — todo, todo contribuye a dar la absoluta sensación de la realidad: es la realidad misma. Y, por sobre todo eso, agréguese un lenguaje natural, conciso, vibrante, sin alambicamientos ni declamaciones, sin prosaísmos y vulgaridades tampoco; es decir, el lenguaje que hace de la dramática un género literario sin incurrir en la literatura.

Una serenidad de líneas admirable preside el desenvolvimiento de esta encantadora comedia. No hay un momento de arrebato, ni una palabra disonante, ni un gesto convulsivo: el dolor se desliza apacible como una sombra sobre un muro; la alegría escintila serena como la estrella de la tarde. Hay algo soberanamente eterno en esa inquietud de almas. Hay como una paz mística en esos sacrificios y renunciamentos silenciosos. Los personajes pasan, vienen y van, como en un

ensueño. Un dolor inenarrable fluctúa en el ambiente, pero se disuelve luego en la niebla del olvido. Y luego vuelve la calma, y torna la paz. En la casa silenciosa, el invierno se asienta cruel; mas por el marco de la puerta irrumpen los rosales, y hay con su sola presencia una anunciación de vida.

Cuando florezcan los rosales no es obra que asalte la imaginación del público, despertando violentas emociones: como los paisajes ingenuos, como los perfumes murientes, como las melodías lejanas, habla muy quedo al corazón. Y el corazón, como un ave recogida en su nido, al oír el vago reclamo, experimenta un escozor en las alas.

CURSILLO SOBRE DIPTONGOS

En un artículo que escribí hace tiempo sobre los errores idiomáticos y las transgresiones a las reglas gramaticales en que ha incurrido ese terrible censor que se llama Antonio de Valbuena, muy zahorí para ver las faltas ajenas y harto cegatón para descubrir las propias, ofrecí tratar por separado el asunto de los diptongos, que no es asunto, como allí quedó dicho, para el primer zote recién salido de la escuela, sino más bien complicado y escabroso de resolver, según se advierte leyendo los sesudos escritos de los verdaderos maestros en la materia. Y aunque el furibundo autor de los *Ripios* continúe en sus trece creyendo que los hispano-americanos somos unos pobres indios todavía y que nuestra inteligencia ni da como para acometer ventajosamente asunto de esta entidad, vamos a completar, siquiera sea sumariamente, lo que en aquella ocasión dijimos, enunciando algunas vistas al respecto.

Difícil es, no lo negamos, establecer en determinados casos, cuándo una vocal fuerte y otra débil, o viceversa, hacen diptongo y cuándo no lo hacen, porque cuestión es esta que más que a las reglas inconvencionales preestablecidas por maestros y academias, responde al uso, tan variable de suyo, de una época, de una región y hasta de una moda. Más difícil es, aún, formular principios o establecer normas para dictami-

nar cuándo dos vocales se fusionan en una y cuándo no, dado que en tal materia la índole propia del idioma español, que consiente, fonéticamente, esa fusión, se aparta con facilidad extrema de cualquier cartabón rígido que pueda arbitrarse, — como de seguida se advierte poniendo un poco de vigilancia en la atención y otro poco de “oído” por supuesto, en la enunciación de esta palabra que ahora se nos ocurre: *fluido*. ¿Es palabra bisílaba, por hacerse el diptongo de la *u* con la *i*, o es trisílaba dado que se la puede pronunciar en tres emisiones de voz? Para la mayoría de las gentes que hablan el español, haciendo el diptongo de las dos débiles (*u* e *i*), la voz debe pronunciarse así: “flui-do”; pero no faltan los que, sin deshacer violentamente el diptongo, vienen a deshacerlo no obstante, arrastrando un poco la “u” en la emisión de la voz y pronuncian de este modo: “flú-i-do”. Y he ahí cómo una palabra puede designar cosas distintas según sea la acentuación que la demos: *fluido* (palabra grave, bisílaba, con acento prosódico en la vocal *i* del diptongo) es participio pasado del verbo “fluir”, correr los líquidos, p. ej.; y *flúido* (palabra esdrújula, cuyo acento en la *u* deshace el diptongo) es nombre que se aplica a un estado de la materia o designa la que por la ínfima cohesión de sus moléculas cede y se desplaza ante la menor presión o fuerza. Igual cosa acontece en el caso en que la vocal *i* preceda a la *u*, como en la palabra *viuda*, por ejemplo, que se emite como bisílaba: “viu-da” y que puede serlo como trisílaba: “vi-u-da”, sólo retrasándose un pequeñísimo segundo de tiempo en la emisión de la “u”. El genio propio del idioma, que propicia la refundición de dos vocales — de dos

sonidos independientes, en un solo sonido, — consiente semejante desintegración sin mayor esfuerzo, como que no hay más que hablar silabeando con cierta lentitud o pereza para anular aquella refundición. En verdad, sería hartó aventurado señalar metronómicamente cuántos décimos de segundos de tiempo requiere la enunciación de la “u” y cuántos le corresponden, a su turno, a la “i”. El que habla — el pueblo — suele hacerse el gusto en la materia y no son las reglas y principios los que se sobreponen al uso. Sin embargo, y a pesar de las dificultades que conocemos y de otras que pudieran imaginarse, con un poco de buena voluntad y otro poco de medido criterio hemos de salir adelante en el empeño. Por supuesto, no presumimos de maestros para doctos, ni siquiera nos ilusionamos mucho sobre la fuerza de convicción de nuestros razonamientos. Acaso, otro más sabio o más diestro, descubre el error que nosotros no vemos y nos vuelva al recto camino. De lo que no dudamos es que este cursillo le es muy necesario al maestro que se ha “metido” con nosotros, los suramericanos, que es lo mismo que haberse metido en camisa de once varas, y para otros maestros también que, allá en España, siguen creyendo que en punto de lengua española son ellos los dueños exclusivos y los únicos que pueden hacerla y deshacerla, sin advertir o considerar, que ahora, a la fecha, el idioma español es tan nuestro como suyo, y que a fin de cuentas, son más los millones de americanos que los millones de españoles que le hablamos y le hacemos, le corregimos y enmendamos.

* * *

La ley idiomática castellana hace por modo natural de la fonética, — aparte todo arreglo científico o combinación preceptuada — que la unión de dos vocales distintas, fuerte la una y débil la otra, o viceversa, o entrambas débiles, puedan pronunciarse en una sola emisión de voz, — constituyendo así una sílaba de lo que en realidad debieran ser dos sílabas. A esa fusión de las dos vocales en un sonido intermedio, con leve predominio de la vocal acentuada, se denomina diptongo. Existen en castellano catorce combinaciones diptongales, que son las en *ai*, *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ou*, *ia*, *ie*, *io*, *iu*, *ua*, *ue*, *ui*, *uo*. Y siempre, cuando el diptongo se compone de fuerte y débil o viceversa, el acento debe cargar sobre la vocal fuerte, pues de hacerlo sobre la débil desaparece la energía virtual que las fusiona y el diptongo se deshace. Cabe recordar que ofician de vocales fuertes la *a*, la *o* y la *e*, siendo su grado de intensidad sonora por ese mismo orden, es decir, 1º la *a*, 2º la *o* y 3º la *e*. Las vocales débiles son la *u* y la *i*, siéndolo ésta en mayor grado que aquélla. Todo esto lo sabe cualquiera que haya frecuentado la escuela primaria.

Las reglas diptongales pueden y deben establecerse en estas seis categorías:

1ª) *Dos vocales fuertes*. — No hacen nunca diptongo, por la sencilla razón que constituyen, por su propio valor acentual, una sílaba cada una: Ej.: *ro-er*, *E-o-lo*, *ca-os*, *o-a-sis*, *cre-a*.

Observación. La combinación *e-a* y la de *e-o* dependen, sin embargo, en ciertas palabras esdrújulas, a suprimir la disparidad, — por ejemplo, en *Aureo*, *Bóreas*, *Tráseo*, — en las que, por razón de la fuerza del

acento prosódico (preponderante sobre el acento diptongal) y debido a la vez a que la *e* es más débil que la *a* y que la *o*, tiende a tomar el sonido de *i* y a formar un diptongo. No obstante, si éste puede advertirse, no es por el oído, sino intelectualmente.

2ª) *Fuerte y débil* (cargando el acento diptongal en la fuerte), forman diptongo siempre. Ej.: *ai-re*, *pau-ta*, *oi-go*, *bou-rel*, *pei-ne*, *feu-do*.

Observación. — El maestro Baldomero Rivodó nos hace presente, sin embargo, que existen casos en los que, cargando el acento en la fuerte, no se forma diptongo; y menciona como ejemplo de ellos las voces *confi-ó*, *cru-or*, *ampli-ar*.

3ª) *Fuerte y débil* (cargando el acento en la débil), no hay diptongo. Ej.: *país*, *oído*, *aúllo*, *desleído*, *reúna*.

4ª) *Débil y fuerte* (cargando en la vocal fuerte), se hace diptongo unas veces y otras no. Se hace en: *Asia*, *agua*, *necio*, *ciento*, *huevo*. No se hace en: *suave*, *confianza*, *prioste*, *dueña*, *prieto*, *viuda*. Esta es la regla que se presta a más confusiones por la misma disyuntiva de su enunciación. Ya lo veremos luego.

5ª) *Débil y fuerte* (cargando en la débil), no forma diptongo. Ej.: *día*, *frio*, *sonrie*, *perpetúo*, *ombúes*, *púa*.

6ª) *Dos débiles* (cargando el acento en cualquiera de las vocales), puede formarse el diptongo o disolverse. Ej.: diptongo en *i-u*, forma: *Fiume*; no forman: *veinte-uno*. Diptongos en *u-i*, forma *fuí* (A. Bello); no forma: *hu-í*.

Como se ve, todo esto es sencillísimo. Pero, en realidad, las vocales no están solas en las palabras; a

su lado, como arbotantes de su armoniosa fábrica, las consonantes vienen a hacerlas valer de muy distinto modo. Es evidente que "tío" no suena del mismo modo que "trío": la interposición de la *r* basta para darle al último vocablo una sonoridad que no posee el primero. "Suave" y "cuando" presentan el mismo diptongo en *u-a*; y, sin embargo, la *u* de "suave" parece más leve que la de "cuando", y la *a* de esta voz más cantante que la *a* de la primera: es que, en la palabra "suave", las consonantes *s* y *v* son dulces, aterciopeladas, mientras que en la palabra "cuando" la primera vocal está precedida por una *c*, consonante fuerte, y la segunda vocal seguida de una *n*, consonante sonora, por virtud de lo cual, la palabra "suave" suena al oído como un murmullo de hojas arrastradas por el viento sobre un camino, y la palabra "cuando", a su turno, como un campanazo que conmueve bruscamente el tímpano. Ved ahora esta palabra: "riego". Suena, desde el punto de vista de la eufonía como desde el de la intensidad, como "niego" y "luego". Pero, anteponed una *g* a esa palabra y pronunciad la nueva que se ha formado de modo tan sencillo: "griego". ¿No advertís de inmediato que el diptongo suena de una manera completamente distinta a como sonaba antes? ¿No reviste mayor fuerza, con la presencia de la *g*, "griego" que "riego", sin esa *g*? Dijérase que algo agrio, de timbre rechinante, como un tornillo de metal, se ha introducido entre las letras para hacer la sílaba de la palabra más áspera y vibrante. Pues lo mismo acontece con la palabra "cruel". Ensayad en voz alta las dos dicciones: "cuel" y "cruel". De seguida notaréis que la primera es suave, en tanto que la segunda es más ruda. Y al

propio tiempo notaréis que si "cuel" os resulta facilísima de emitir en una sola voz, "cruel", en cambio, os exige un esfuerzo, una esgrima de dicción: la interposición de esa sencillísima consonante, de esa *r* que parece no tener mayor importancia, ha bastado para diferenciar sustancialmente, desde el punto de vista fonético, una voz de otra. Y he ahí por dónde podemos empezar a concebir que un diptongo obligado y natural inicie su proceso de desintegración.

No es sólo Núñez de Arce el que ha hecho bisílaba la palabra *cruel*. Sus gloriosos antecesores en el Parnaso español, han deshecho casi siempre ese diptongo en *u-e* (diptongo de débil y fuerte). Por ejemplo, Fray Lope Félix de Vega Carpio, en *La Gatomaquia*, atribuida, por disimulo, al licenciado Tomé de Burguillos, dice:

Mas, ¡ay muerte *cruel*! ¿a quién perdonas?

Y el melodioso Gutierre de Cetina, a su turno, en otra composición, canta:

La víbora *cruel*, según se escribe...

Y el mismísimo don Francisco de Quevedo, en uno de sus sonetos:

De mi Tirsis *cruel* la tiranía...

Pero, ¿puede concluirse de estos ejemplos, y de otros semejantes que podrían traerse a colación, que porque la palabra *cruel* sea bisílaba, ha de ser trisílaba *crueldad*? El diptongo en *u-e*, formado por una dé-

bil y una fuerte, con el acento diptongal en esta última, hace necesario el diptongo. Ejemplos: *impuesto*, *descuelgo*, *cscuerzo*, etc. Pero, en la palabra *cruel*, entre la *c* y la *u* se ha incrustado una *r*, y esta simple consonante ha sido suficiente para prestarle a la *u* una energía de vocal fuerte que la asimila a la *e*, vocal fuerte (aunque la menos fuerte de las de su categoría). En tanto, en la palabra *crueidad* se han incorporado otros elementos. A la voz aguda "cruel" se ha añadido otra voz más aguda todavía, — esa partícula "dad", que termina la palabra sobre una vocal fortísima, la *a*. Entonces, la igualdad que se había establecido entre la *u* y la *e* de la palabra *cruel*, por interposición de una *r*, desaparece, para recobrar la *u* su carácter de vocal débil. El acento de la voz *cruel* es evidentemente inferior al acento de la voz *crueidad*, sencillamente porque el agudo en *e* suena menos que el agudo en *a*. (*Miel*, *infiel*, *cruel* no poseen la sonoridad de *mal*, *altar*, *ciudad* o la de *sol*, *pasión*, *tambor*). La mejor prueba de que la *u* ha disminuido su categoría ante la *e* en aquella palabra, es que el mismo señor Valbuena no dice que en el verso del señor Icaza haya de pronunciarse "*crulidad*", sino que entiende ha de pronunciarse "*crelidad*". ¿Y qué es lo que ha cambiado las cosas entre esas dos palabras? Pues la partícula "dad" con que se ha completado el vocablo *cruel*, — la que, prestando su acento prosódico al vocablo *crueidad* en terminal agudo, ha destruido el acento prosódico terminal de *cruel*, trasladando, por el mismo modo, el acento diptongal de esta última voz de la *u* a la *e*.

Esto de que las palabras muden su acento prosódico de una sílaba a otra, atendiendo al primitivo y al

derivado, no es cosa rara ni sorprendente en nuestro idioma. El hecho de que la voz *crueidad*, derivada de *cruel*, traslade el acento de la sílaba "el" de esta última palabra a la sílaba "dad" de la primera, se repite en varios otros casos, según lo vemos en verbos derivados de nombres o adjetivos. *Embaular*, por ejemplo, es verbo que proviene del nombre *baúl*, que tiene el acento en la "u", y no obstante eso, el derivado nos ofrece inflexiones en que el acento del primitivo ha emigrado a otra sílaba del derivado, como puede verse en las voces *embaulábamos*, *embauléis*, *embaulad*. Rufino J. Cuervo ha enunciado una regla para los verbos en cuya radical concurren dos vocales antes de la desinencia, como verbigracia en el verbo *aislar*, que muda el acento según lo advertimos conjugando "aislé", "aislábamos", "aislásteis", y conjugando "aislo", "aislan", "aisle". El mismo Cuervo, nos hace ver luego que los verbos *rehuir*, *reunir*, *prohibir*, *cohechar* y *ahumar* deshacen el diptongo en toda la conjugación, aunque advierte que puede mantenerse en los verbos *ahitar*, *ahogar*, *ahondar*, *ahorcar* y *ahorrar*. En estos y otros casos que podrían traerse a colación, vemos cuán infinitamente pequeña es la inflexión de la voz que separa la formación de un diptongo de su disolución, lo que radica en la estructura del idioma y le convierte en un fenómeno acústico casi inapreciable. Un oído adiestrado, advierte la diferencia que existe entre *des-ahu-ciar* y *des-a-hú-cia*; pero, ¿qué oído es capaz de discernir el compás de tiempo, de acuerdo a las leyes acústicas, el número de segundos y tercios de segundo que tocan a cada una de las sílabas de esas dos modulaciones, en virtud de las cuales una pa-

labra bisílaba se convierte en una trisílaba? *Ahogado, ahorcado, ahumado* son palabras en las que el diptongo tiende a disociarse, sobre todo por la interposición de la consonante “h”; mas, ¿no advertimos en la conversación de las gentes y en nuestra propia manera de pronunciar las palabras, una tendencia natural, casi diríamos orgánica, a hacer la fusión de esas vocales, pronunciando: “ao-gau”, “aor-ca-o”, “au-mau”? El mismo maestro Rufino J. Cuervo admite en tales verbos las contracciones de las vocales fuertes no obstante la interposición de la “h”, y es que la índole del castellano, por una disposición natural del órgano de la palabra, en la emisión del sonido, se acomoda a conglomerar y fundir en un haz, en una conjunta vibración, aquellas notas que, respondiendo a la arquitectura fonética del idioma — permítasenos la expresión — propician sin esfuerzo dicha fusión.

Es harto sabido que las voces compuestas se silabeaban, por principio general, respetando los simples, es decir, la estructura silábica de éstos; pero no es menos sabido también que, concluyan los simples en vocal y comience en vocal el posterior o se interpongan consonantes entre uno y otro, la regla padece excepciones, no sólo cuando se comete la figura llamada síncope (como por ejemplo en *antier, veintiún, aguardiente*, etc.), sino cuando el componente es esdrújulo (por ejemplo, *triángulo*), y, lo que es más, en varias otras palabras aisladas que parecen escapar a toda regla y a toda norma. Los más autorizados y competentes gramáticos mantienen disputas y polémicas respecto a esta difícilísima cuestión. ¿Cómo se hace el derivado de *fiar, fiador*? ¿disolviendo el diptongo de acuerdo con el

simple o primitivo, o haciendo el diptongo en *i-a* y pronunciando “fia-dor” en vez de “fi-a-dor”? ¿Cuál es el derivado de *navío*? ¿es “navi-ero” o es “naviero”? En este punto, precisamente, una autoridad tan respetable como Rivodó, hace notar que mientras unos gramáticos afirman que el derivado de *cruel* es “cruel-dad”, otros, y no los menos competentes, aseguran que es “cruel-dad”; y entonces agrega con muy acertado juicio respecto de tales diptongos: “Puede en resolución decirse que, antes que disolverlos, se aviene mejor con la índole del idioma formar diptongos; de consiguiente, será preferible pecar más bien en este sentido”.

Para concluir con este punto, vamos a traer aquí la autoridad de Cervantes a fin de comprobar que *cruel-dad*, el mismísimo bisílabo empleado por el señor Icaza, forma diptongo en *u-e* sin necesidad que el lector pronuncie: *creldad* como lo pretende el intratable censor. En el *Quijote*, capítulo XXIII de la 1ª Parte, cuando el andante caballero se adentra en Sierra Morena, halla perdida entre la maleza un cojín y una maleta; y dentro de la maleta, un librito de memoria; y en el librito, que ojea curioso para averiguar cuyo es su dueño, descubre don Quijote un soneto que comienza así:

O le falta al amor conocimiento,
O le sobra *crueldad*, o no es mi pena
Igual a la ocasión que me condena
Al género más duro de tormento.

¿Lo ven ustedes? *Crueldad*, empleado el vocablo como bisílabo, vale decir, haciendo diptongo, —

exactamente como lo ha empleado el señor Icaza, a quien tan sin piedad ha tratado el señor Valbuena por aquello de que la *u* y la *e*, precedidas y seguidas de dos consonantes, es palabra trisílaba. ¿Qué arguye ahora el famoso inventor de la regla diptongal? A lo mejor, nos afirma con su habitual descaro que Cervantes no sabía su idioma y escribía “cruel” en francés, pronunciando la “u” francesa, que propicia la desintegración del diptongo.

Debemos, pues, decirnos que los derivados, compuestos, etc., de voces que admiten la disolución de su diptongo, no son necesariamente voces que tengan que disolverlo a su vez. He aquí un cuadro demostrativo de lo que afirmamos:

disolución:		no hay disolución:
u-a	su-a-ve	sua-ví-si-mo
u-e	cru-el	cruel-dad
u-o	cu-o-ta	a-lí-cuo-ta
u-i	ru-i-do	ruí-do-so
i-a	fi-ar	fia-dor
i-o	pe-ri-o-do	pe-rió-di-co
i-u	vi-u-da	viu-dez

Todo esto, sin contar, por supuesto, con los simples o primitivos que no hacen, preceptivamente, diptongo, y cuyos derivados o compuestos lo hacen forzosamente; por ejemplo: *día* y *diario*, *brío* y *brioso*, *tenue* y *atenúo*, *fatuo* e *infatúo*, *arcaísmo* y *arcaico*, *freír* y *freiduría*, *baúl* y *baulito*, *diluir* y *diluído*, etc.

Es indudable que si existe una razón fonética que

nos consiente deshacer el diptongo en las palabras *cruel*, *criado*, *cruento*, *crianza*, *criatura*, etc., ya no es tan fuerte y valedera esa razón para deshacerlo en las palabras *incruento*, *malcriado*, *crueldad*. Y, en el caso que se deshaga también, no es porque el diptongo en *u-e* vaya precedido y seguido de dobles consonantes, sino porque antes de la vocal débil están la *c* y la *r* para reforzarla. Esa es la verdad, que no ha sabido ver el señor de Valbuena.

Pero, no siempre resulta tan clara y manifiesta la disparidad entre dos sonidos similares, en la misma “gamma”, como en el caso de las voces *cruel* y *crueldad*. A veces, el matiz es tan leve, de tan poca monta la variación sonora, que puede obligar a deshacer el diptongo, que el oído más adiestrado padece confusiones e incurre en error. De ahí las disputas y polémicas que todavía mantienen entreverados a los gramáticos. De ahí los serios problemas que plantea la ortología a los que hacen y deshacen diptongos guiándose por su gusto personal o por la capacidad de su oído. El idioma castellano, en esta materia, tiene caprichos y picardías, derivados de su arquitectura y genialidad propias, que desorientan al más avisado. ¿Debe pronunciarse *fian-sa*, como bisílaba, o *fi-an-sa*, como trisílaba? ¿Se pronuncia *cuida*, haciendo diptongo, o *cu-ida*, sin diptongo, en tres emisiones de voz, o *cúyda*, como decían los antiguos y dicen aún algunos pedantes, haciendo un semi-diptongo más ingrato que el primero? ¿Es más propio pronunciar *dueña* en tres sílabas, deshaciendo el diptongo en *u-e*, que pronunciar esa palabra como bisílaba, manteniendo éste? ¿*Prior*, *prioste*, hacen o no hacen diptongo? He ahí una serie de cues-

tiones que se suscitan a cada instante y que no pueden ser resueltas con reglas artificiosas o explicaciones absurdas como aquella de don Antonio a propósito de la *u-e* flanqueadas cada una por dos consonantes.

Evidentemente existen, más que reglas generales, normas de fonética que, bien interpretadas, pueden guiarnos a una mejor pronunciación de los vocablos. El idioma castellano, uno de los más musicales y flexibles, tiene una contextura recia y bien proporcionada que no se ha logrado por improvisación, sino por un largo proceso de ensayos y pruebas, por toda una evolución ordenada y sabia de sus elementos constitutivos. No ha sido el acaso, ni la moda, ni ningún otro factor caprichoso el que ha convertido “dubdedes” en “dudéis”, “fabla” en “habla”, “seya” en “sentado”, “nado” en “nacido”, “cuyda” en “piensa”, “auemos” en “tenemos”, “ome” en “hombre”, etc. No ha sido la novelería ni la improvisación las que han trocado la *x* en *j* o en *g*, las que han vuelto la *f* en *h*, las que han mudado locuciones y palabras tales que: “volveros he” y “emprendedllas” y “acabadllas”. No es tampoco la voluntad del que obra sin más razón que la del “porque sí”, la que dispone que se diga *cru-el*, en tanto que al personaje de Rabelais lo nombra *Pan-ta-gruel*. Una gesta minuciosa, lenta, porfiada, —cumplida en largo espacio de tiempo, al través de los siglos y edades históricas,— fue acordando las formas primarias a los gustos de las nuevas civilizaciones y a la mentalidad de los hombres nuevos, hasta llegar a esta forma superior del castellano actual, de que tanto nos envanece-mos. En esa gesta, aparte las razones etimológicas, las raciales de los vocablos propios, las eufónicas de los

vocablos cogidos a lenguas extranjeras, que habrán tenido muy en cuenta los sabios y cruditos, debe haber privado en grande medida la razón fonética. No se llega a “hombre”, partiendo de “omne”, porque en latín existiera el “homo, inis”: el sentido y el espíritu de cada época fue puliendo el “omne” primitivo, acomodándolo a una más racional caracterización, desbastando sus aristas, zurciéndole retazos que lo hicieran más exacto y representativo, más igual al de la fuente originaria y más melodioso para nuestra sensibilidad. Se le agregó una “h”, se le quitó una “n”, se le adjudicó al cabo una “b” y una “r”. Esto, naturalmente, en cuanto a lo exterior. Pero, en lo intrínseco, es que esas letras del alfabeto, que se llaman consonantes, impropia-mente llamadas mudas, ¿no poseen una virtud energética tan vigorosa como las vocales? No. Tal como las vocales tienen su sonido propio, las consonantes poseen el suyo, más leve, pero bastante a influir y cambiar el sonido de aquéllas, — con lo cual trastornan la esencia y significación de las palabras. La voz “rayo” suena, casi igual que la voz “sayo”; la voz “bata” que la voz “mata”. Y, sin embargo, por tales consonantes, que modifican apenas la emisión fonética de las vocales, se advierte una enorme diferencia entre unas palabras y otras. ¿Es la visión de las letras la que nos da el real sentido de los vocablos? No; dado que un ciego, oyendo su pronunciación, los interpreta de seguida. Esa vocal *a* suena de muy distinto modo según la preceda una *r*, una *s*, una *b* o una *m*. Es que las consonantes tienen un sonido propio, tan leve como se quiera, pero bastante a mudar el sonido de la vocal a la que va unida. Y luego, según su colocación o su

combinación, ellas dan a los vocablos matices, coloraciones, energías y sentidos verdaderamente insospechados. Las vocales débiles, la *i* y la *u*, experimentan en grado sumo la influencia de las consonantes, llegando en ocasiones a transformar por completo su real valor. La *i*, aguda, taladrante, fría —verdadero cabello de vidrio entre las vocales negras,— se desvanece en la sonoridad abierta de la *a* (*aire*, *gracia*); pero recobra energía y hasta suena con vigor igual a las vocales fuertes, cuando la apoya una *r* precedida de otra consonante fuerte (*endriago*, *grieta*, *criollo*). La *u*, a su vez, suave, aterciopelada, de tono crepuscular —como un son de cuerno errante en medio de un bosque,— se funde melodiosamente en la *a* y en la *e* (*aura*, *euro*); pero adquiere personalidad propia, confinante con la independencia, en ciertos vocablos, merced al aditamento de consonantes de apoyo (*frambuesa*, *claustró*).

En conocimiento de estas normas y por poco que se tenga adiestrado el oído, fácil le será a cualquiera establecer distingos y categorías a propósito del sonido, calidad, penetración, firmeza o debilidad de las combinaciones fonéticas. *Lío* suena menos que *río*; *fía* que *fría*; *como* que *cromo*; *mudo* que *engrudo*. En las combinaciones en que entran diptongos, se notan iguales diferencias. No poseen igual valor de sonoridad *cuento* que *cruento*, *Duilio* que *Druída*, *cambiado* que *endriago*, *ciego* que *griego*. Siguiendo las varias combinaciones que las consonantes pueden dar alrededor de un mismo diptongo, es factible establecer una escala ascendente que va desde la normal suave hasta el fortísimo, y aun a la distorsión que engendra la disolución del diptongo. He aquí las palabras “aura”,

“Krause” (el célebre filósofo de Eidemberg) y “Emmaus” (la bíblica aldea que acogió a los discípulos del Maestro). La primera voz es suave; la segunda, fuerte; la tercera, fortísima: el oído advierte fácilmente cómo crece la intensidad de la vocal *u* según que el diptongo que integra no tenga consonantes de apoyo o se vea precedida de la “k” y la “r”, o de las dos “m” y la “s”. — He aquí otro ejemplo: “aire”, “Altair” (la magnífica estrella verde del cielo ecuatorial) y “aindiado”. En la primera palabra, “aire”, el diptongo *ai* suena ligero, sin ninguna rudeza, refundidas en una sola las dos vocales con un leve predominio de la *a* por ser la vocal fuerte y la que soporta el acento diptongal. Pero, en la segunda palabra, “Altair”, que hace valer su “r” terminal sin lograr deshacer el vínculo de las vocales, cobra las características propias de las voces que juntan dos fuertes; es decir, que la *a* y la *i* suenan casi con la misma intensidad: comparad estas dicciones, “Altair”, “país”. Y la tercera palabra, “aindiado”, en la que la rudeza de la *a* la desintegra de la *i*, distorsionando el sonido de esta última, agudizándola de modo que la avecina a la vocal libre de “aisla”, por ejemplo.

He aquí un cuadro que puede aleccionarnos sobre las diferentes modalidades fonéticas de un mismo diptongo, estableciendo la sonoridad suave, fuerte y fortísima que consiente la genialidad propia del castellano, hasta la distorsión que conduce a la disolución del diptongo, mediante la colaboración de las consonantes. El cuadro, con más tiempo y cuidado, podría hacerse más perfecto; pero éste, tal como lo he hecho, logrará la evidencia que procuro establecer.

Diptongo	Suave	Fuerte	Fortísimo	Distorsión
a-u	aura	Krause	Emmaus	maúlla
a-i	aire	Altair	aindiado	aísla
e-u	neumes	Ceuta	Pentatenco	reúne
e-i	aceite	ceibo	lei	leído
o-u	bourel		quosque	coúque
o-i	heroico	roiial	oidor	oído
i-a	limpia	friable	patriarca	día
i-o	necio	glerioso	prioste	río
i-e	fiesta	trienio	pie	pie
i-u	Porciúncula	triunfo	viuda	Ríus
u-a	tregua	cuales	gualda	gradúa
u-o	perpetuo	montuoso	cuota	dúo
u-e	tenue	trueno	pueblo	cruel
u-i	druídico	descuida	fui	cacúi

La simple lectura de este cuadro basta para explicar cómo de un diptongo absoluto se puede llegar no sólo a su desintegración, sino a la plena distorsión, — la cual, dando predominio a la vocal débil sobre la fuerte, hace luego excepción a la regla general. De todos esos diptongos, evidentemente, los que mejor se prestan a la distorsión, propiciando las licencias de los poetas, los errores de los hablitas y las fantasías de los pedantes, son los en *a-u*, *u-e*, *i-a*, *i-e*, *i-u* y *u-i*. ¿No existe el alambicado que dice “cla-us-tro” y “mis-te-ri-o-so” y el relamido que pronuncia “hu-e-vo” y “re-u-ma”? ¿No leemos en los antiguos “su-a-ve”, “cri-a-do” y “con-fi-an-za”? ¿No escriben los modernos, vamos, gentes que viven nuestros tiempos, “o-ri-en-te” y “pi-a-no”? ¿No pretende el señor de Valbuena

que pronunciemos “ga-u-cho”, “ni-e-bla” y “cru-el-dad”?

Hay formas, ya admitidas por el uso, que no obstante deshacer un diptongo perfectamente admisible y pronunciable —dada la idiosincrasia del castellano— no provocan resistencia alguna. Por ejemplo: *hu-ír*. La “h”, consonante aspirada, precediendo a la *u*, vocal débil, le presta una suavidad de “j”; en tanto que la sílaba final, por su fuerza y rapidez, propicia la desintegración. Pero, no hay aquí una simple razón de fonética; la misma genealogía del vocablo explica perfectamente su estructura bisílaba. El verbo latino *fugio*, fue, en el *Libro de Alexandre*, *fugir*; en los *Can-tares* del Arcipreste, *foir*; en el *Rimado de Palacio*, *fu-xir*; — luego, a las formas arcaicas *fuydos* y *foyeron*, reemplazaron las formas vulgares *juídos* y *juyeron* (que aún repiten algunos de nuestros viejos criollos); finalmente, adoptada la “h”, se dio la arquitectura que hoy ostenta el vocablo. Como se ve, en todas esas modalidades se impone siempre la construcción bisílaba, con la persistencia de las vocales *u* e *i*, salvo en el Arcipreste. Al recoger los grandes líricos castellanos el vocablo con su nueva vestimenta, lo emplearon siempre como bisílabo, según puede verse en los siguientes ejemplos:

La soledad *huida*
Es de los por quien fue más alabada.
(Fray Luis de León).

Yo, aunque más obstinado me aconsejas,
No he de *huír* de mi nativo suelo...
(Ríoja).

No me valió *huír*, no el alejarme.
(Gutiérrez de Cetina).

Viendo el Amor un día
Que mil lindas zagalas
Huían del medrosas...
(Meléndez Valdés).

Pero no siempre la urgencia fonética y la raigambre etimológica justifican las desintegraciones diptongales que se consienten los maestros y el vulgo, — puestos a una en este capítulo para hacer valer su capricho y fantasía. El diptongo en *u-i*, muy flojo de suyo, hecho de dos vocales débiles, sobre cualquiera de las cuales puede hacer pasar el acento una mala práctica o una comodidad métrica, es el que más se presta a aquella desintegración. Se asemeja a esas sustancias químicas, de mínima cohesión, que no esperan sino una chispa eléctrica o un poco del calor del hornillo, para separarse y adquirir personalidad propia. He ahí el vocablo *ruina*. En los clásicos es por ley general trisílabo, vale decir que no hace diptongo.

Ni me viene del cielo esta *ruina*.
(Cervantes).

Si de algún triste el doloroso llanto
Aparte el sabio de la atroz *ruina*.
(José Cadalso).

Mira y lloroso de abatidas moles
O de asolada mies la amplia *ruina*
(Solís).

Pero ya, a partir de Manuel José Quintana (salvo excepciones), el vocablo cambia de estructura y se

convierte en bisílabo, haciendo el diptongo en *u-i*. Recordad los versos:

Entre las *ruinas* y funesta tumba
Donde la antigua libertad yacía.
(Quintana).

Ahora, en nuestros tiempos, no hay poeta o prosador que pronuncie “ru-i-na”; todos lo hacen en sólo dos emisiones de voz: “rui-na”. Y el que, a la manera de los clásicos, continúa aferrándose a la enunciación trisílabo, es mirado como un pajarraco de museo. Como la distorsión del diptongo no respondió a una necesidad orgánica del vocablo, sino a un capricho de la moda, — al uso corriente de un siglo o de una época, — aquella culterana y falsa estructura fue sustituida por esta otra más racional y sencilla. Y nadie se dolió de ello ni dedujo reclamo o apelación.

He aquí otra palabra que por su diferente pronunciación puede delimitar dos edades, dos civilizaciones: la palabra *ruido*. Los antiguos hacían de ella una palabra trisílabo. Pero ya desde el siglo XVIII hasta nuestros días, vuelve a su ser natural y lógico, y se transforma en bisílabo. Recordad la armoniosísima “lira” de Fray Luis de León:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menean
Con un manso *ruido*
Que del oro y el cetro pone olvido.

Y recordad a Quevedo y a Meléndez Valdés. Del primero, estos versos:

Oirán siquiera el *ruido* de tus plumas
Mis desventuras sumas...

Y del segundo, estos otros, en los que la palabra "suave" aparece con diéresis, lo cual demuestra que si para el poeta hacía diptongo, viéndose en la necesidad de deshacerlo a fin de alcanzar la medida octosílaba, la palabra *ruido*, a su vez, era mantenida como bisílaba:

Bajad, ¡oh, cómo al oído
Encanta el *ruido* süave...

El mismo Calderón de la Barca emplea "ruido" como bisílabo, reconociendo el diptongo en *u-i* en los siguientes versos del auto "Los encantos de la Culpa":

.....Culpa ingrata
aunque en la fracción se escucha
ruido de Pan, cosa es clara
que en fe de la Penitencia
a quien digo que la llaman
Carne, por Carne la creo,
pues que ella lo diga basta.

Y en nuestros días, ya no existe quien pronuncie el vocablo como el autor de "La profecía del Tajo". Todos lo emplean a la manera como lo hace José Santos Chocano:

Ha llegado el momento en que la lucha
una su *ruido* al de mi lira acorde.

El diptongo en *u-i* se ha prestado a los avances de los cultiparlistas, y, sobre todo, al de los que po-

dríamos denominar "masacradores de vocablos". En todos los tiempos han abundado los don Hermógenes y los don Antonio de Valbuena. No ha de causar extrañeza, pues, que los desdichados diptongos hayan padecido largamente de ellos. Desde el tristísimo *ruín*, convertido en *ru-in*, hasta el pobre *cuíta*, transformado en *cu-i-ta* y el *flúido*, disuelto en *flú-ido*, es enorme el martirologio. Todavía el *cuida* y el *cuitada*, pronunciados "cu-i-ta" y "cu-i-ta-da", podrían explicarse por sus formas arcaicas (*cúyta* y *cuytada*); pero, ¿qué aducir en pro de *fúi* (fui), *descúida* (descuida), *drúida* (druída), etc.? Sin embargo, en este punto, no han podido andar más de acuerdo los antiguos y los modernos. Desde Quevedo, que nos enseña cómo ha de pronunciarse *cuidados*, en aquellos versos:

Cuidados veladores
Hacen inobedientes mis dos ojos...

hasta nuestros días, el diptongo en *u-i* ha sido respetado: para disolverlo, los poetas, urgidos por alguna necesidad métrica, lo han hecho con la advertencia de una diéresis o crema.

Igual desmán se comete a menudo con la palabra *triunfo*, bisílabo que una pronunciación afectada convierte en el trisílabo "tri-un-fo". Los clásicos la han empleado respetando el diptongo:

..... Abierto
El camino tenéis, el *triunfo* cierto...
(Solís).

En la botica otras veces
Me daba muy buenas zurras

Del *triunfo* con el alcalde,
Del ajedrez con el cura.
(Góngora).

Misero *triunfo* y criminal trofeo...
(Quintana).

Y los modernos no han faltado a la tradición,
empleando la voz como en el verso siguiente:

Su *triunfo* el orbe estremecido aclama.
(Leopoldo Díaz).

El diptongo en *u-a* nos ofrece con la palabra *suave* uno de los casos más curiosos. Casi todos los clásicos emplean esta palabra y sus derivadas sin formar diptongo. Ejemplos:

Con el *suave* canto enterneciese...
(Garcilaso).

En el sereno polo
Con la *suave* cítara presente...
(Fernando de Herrera).

Felices vos que ufanos al *suave*...
(Francisco de Rioja).

..... O el beleño
Que en las tranquilas alas
Lleva *suave* el vagoroso sueño.
(Solís).

¿Con qué culpa tan grave
Sueño blando y *suave*...
(Quevedo).

Lento lo embiste y con *suave* estilo.
(Góngora).

Sin embargo, el mismo Góngora emplea la palabra como bisílaba en estos versos:

El ronco arrullo el joven sollicita,
Mas con desvíos Galatea *suaves*...

Y también mantiene el diptongo en el derivado "suavidad":

La *suavidad* agora el prado baña.

Por su lado, Burgos entiende que "suavizan" es palabra trisílaba, toda vez que para convertirla en tetrasílaba la escribe con diéresis en el pasaje siguiente:

Céfiro voladores
Abren la marcha, el aire *süavizan*...

Que es lo que hace también, ya en nuestros días, Espronceda en "El estudiante de Salamanca", cuando para obtener tres sílabas en el bordón siguiente coloca diéresis sobre la palabra "suave", juzgándola evidentemente bisílaba:

süave aroma que el viajero aspira.

Entretanto, los poetas modernos, y particularmente los suramericanos, no dudan en mantener el diptongo, haciendo bisílaba la voz "suave". He aquí, entre los muchos que podrían citarse, algunos ejemplos:

Era un aire *suave* de pausados giros.
(Rubén Darío).

La tarde en muelle lasitud declina
Ligeramente enferma, y el ambiente
Está *suave* como una muselina.
(Leopoldo Lugones).

Y así las horas pasan en su inocente riña,
Como una *suave* pluma por unos bellos labios.
(Herrera y Reissig).

Según se advierte, privó en el viejo castellano la forma trisílaba del vocablo, mientras que en este que hablamos hoy prevalece la forma bisílaba. Entendemos que no existe razón valedera para deshacer ese diptongo en *u-a*, de débil y fuerte, cuyas vocales no están afectadas por las consonantes que las flanquean. Si no hay otra razón que la del ejemplo de los clásicos, ya hemos visto que estos mismos no andan muy de acuerdo. Entretanto, se podrá seguir haciendo trisílaba la palabra, pero será siempre por gusto de lo pegajoso, no por razón de buen gusto.

Algo por el estilo sucede con ciertas palabras integradas por el diptongo en *i-a*. No hablemos de las voces *criado*, *criados*, etc., que vienen a estar en el caso de la voz *cruel* — de la que ya nos hemos ocupado. Es evidente que, aparte su raigambre en “crio”, “cria”, bisílabos, esas consonantes de apoyo, *c* y *r*, prestan a la vocal débil *i*, como antes vimos se lo prestaban a la *u*, un refuerzo de sonoridad que le avecina al de las vocales fuertes. Así puede advertirse en los siguientes ejemplos, en los que dichas palabras, *criado* y *criados*, son utilizadas como trisílabas, es decir, sin diptongo:

Los antes bienhadados,
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos *criados*,
De ti desposeídos,
¿A do convertirán ya sus sentidos?
(Fray Luis).

¿Piensas acaso tú que fue *criado*
El varón para rayo de la guerra...
(Ríoja).

Pero, si nos desentendemos de este género de palabras (en las que algunos compuestos tales que *crianza*, *criador*, *criatura*, etc., tienden a formar excepción, manteniendo el diptongo), existen otras en las que el diptongo en *i-a* ha sido deshecho sólo por razón de su raíz. Así en el verso de Fray Luis de León:

Convierte *piadoso*...

Y bien, si *piadoso* viene de *pio* (¿por qué no de *piEDAD*?), y hay que deshacer el diptongo porque esta raíz no lo tiene, ¿por qué entonces, no se deshace en *piador* (el ave que pía, generalmente ave de caza) que viene de *pía*, que tampoco lo tiene? Si *liable* viene de *liar*, bisílabo, ¿por qué mantenemos el diptongo en aquella palabra, sin hacer de ella una trisílaba? Si pronunciamos *día*, cargando el acento en la *i*, ¿por qué pronunciamos *diario* y *diarista*, cargando el acento diptongal en la *a*? Si *riada* (inundación, crecida de un río) proviene de *ría* (la parte del río en que éste ya entra en el mar), ¿por qué no haciendo diptongo “ria”, lo hace “riada”? ¿Por qué los derivados de *vía*, — *vial*, *vialidad*, *viable*, *viador*, *viandante*, — hacen diptongo, no haciéndolo aquella palabra, y nos choca, con un tufillo de tocino rancio, el pedante tartajoso, *lingua*

blasus, que se empeña en decir “vi-alidad” o “vi-andante”, a la manera como dice “di-ario” y “pi-a-doso”? ¿Es que la razón etimológica rige en unos casos y en otros no? En vez, la razón fonética nos dice que es más fácil, menos petulante — más armonioso y menos áspero — pronunciar “pia-do-so”, como trisílabo, que no “pi-a-do-so”, como tetrasílabo. ¿No pronunciamos corrientemente, haciendo diptongo, *piadosamente* y *piadosísimo*, — lo mismo que pronunciamos *piara*, *pialbo*, *piamáter*, *piante*, *pianista* y *piano*? ¿No choca, de modo ingrato a nuestros oídos de hombres modernos (a la manera como nos chocan los arcaísmos), la desunión de las vocales *i-a* en todas esas voces “pi-a-do-so”, “pi-a-do-sa-men-te”, “pi-a-do-sí-si-mo”? ¿No nos suena mal ese *piano* con diéresis, que nos presenta el poeta mejicano Manuel Gutiérrez Nájera en su verso:

¡Y nada existe ya! Calló el *piano*...

Pues así, sobre poco más o menos, nos suena, a los que vivimos este fin del siglo XIX, el verso escrito en el siglo XVI por el vate granadino:

Convierte *piadoso*...

Sin embargo, este mismo diptongo en *i-a* aparece integrando los vocablos *fianza*, *confianza*, *confiado*, *porfiado*, *fiasco*, *fiado*, *fiambre*, *fiesta*, etc. Es, pues, de necesidad establecer un distingo: cual lo hicimos para las palabras cuyos diptongos en *i-a* y en *u-e* (*criados*, *cruel*) van precedidos por las consonantes “c” y “r”. — En estas otras palabras, el diptongo en *i-a* (y

aun, los en *i-e* e *i-o*), están precedidos de una “f” y a veces seguidos de una “n” o de una “m”. Tales consonantes vigorizan considerablemente las vocales que asisten, propiciando la distorsión de las mismas. Así es cómo, a la inversa de lo que acontece con la palabra “piadoso” y “piano”, hallamos natural la pronunciación de “fi-an-za” y “con-fi-an-za” en los siguientes ejemplos:

El cual por la *fianza*
Del campo a la ciudad por mal llevado
(Fray Luis).

¿En qué mujer habrá firmeza alguna?
¿Quién tendrá *confianza*,
Si quien dijo mujer dijo mudanza?
(Lope de Vega).

Indudablemente, las palabras *fío* y *fía*, así como las palabras *frío* y *fría*, no hacen diptongo, porque, a pesar de tratarse de la junción de una vocal débil con otra fuerte, el acento carga sobre la *i*, es decir, sobre la débil. Parece, pues, lógico, que las voces *fianza*, *confianza*, *confiado*, deben pronunciarse sin hacer diptongo. Parece también, por similitud, que las palabras *fríaldad*, *fríamente*, *fríable*, *fríolento*, que vienen de *frío* y *fría* deben hallarse en el mismo caso. La misma palabra *fríolera*, que se aparta mucho de la stirpe, es empleada como tetrasílaba — es decir, pronunciando “fri-o-le-ra” en el pasaje siguiente:

La Pulga dando un brinco muy ligera
Respondió con grandísimo desuello:
¡Miren qué *fríolera*!
(Iriarte).

Es que la "f" y la "f-r" aportan a la i aquella energía virtual de que hablamos antes. Tendríamos, pues, por esta razón, que deshacer el diptongo en *fiasco*, *fiambre*, *fiesta*, *porfiado*, etc. Pero, hablando con franqueza y sin miedo, ¿no hay algo dentro de nosotros mismos que se resiste al "fi-asco", al "fi-esta", como se resiste al "fri-able", al "fri-olento" y al "fri-olera"? Talcs pronunciaciones, ¿no repugnan nuestro gusto? ¿no suenan a amaneramiento y petulancia? — Sí, está bien; puede decirse: "fi-anza", "confi-anza", pero ¿existe algo que haga más rudas o torpes, más vulgares y malsonantes las dicciones: "fian-za", "confian-za"? Agregad al verso aquel de *La Gatomaquia* la sílaba *ya* y reducid a tres las cuatro sílabas "con-fi-an-za", y obtendréis esto:

¿Quién tendrá *ya* confianza
Si quien dijo mujer dijo mudanza?

¿Se malogra el verso, se le perjudica fonéticamente, se le destruye en su expresión, se le anula como pintura de una idea? — No se respeta su raíz, — argüirá alguno de esos fervientes turiferarios de la etimología. Y bien; ¿respeta la etimología el que de *brio* (que no hace diptongo) pronuncia *brioso* (que lo hace, pues es un idiotismo decir "bri-o-so"); el que de *trío* (que tampoco hace diptongo) dice *trióbolo* (moneda griega)? ¿No deriva de "fria", *friático*, siendo así que la primera voz no hace diptongo, en tanto que lo hace la segunda? ¿No deriva de "día", *diario*, *diaria* (medic., calentura) y *diarista*, que están en igualdad de condiciones? Es preferible no hablar de la raíz de los vocablos, porque a lo mejor nos acontece lo que a los

etimologistas, — que no saben todavía si la palabra "Dios" viene del *sanscrito* Dyaus o del griego Θεός.

Se dan aún los casos de diptongo en *i-e*, en *i-o*, en *u-e*, etc., que no pueden ser vistos sino como un enfermizo afán de cultiparismo. Decir todavía en nuestra época "a-pri-e-to", como dicen algunos, después de aquello de Lope de Vega:

Un soneto me manda hacer Violante,
Y en mi vida me he visto en tal *aprieto*...—

es de una estupidez calificada de importante y ministerial; decir "en-ci-e-rro", "de-si-er-to", "con-vi-er-to", etc., después de aquello de Herrera:

Que pusieron *desierto* en cruda guerra
Cuanto el mar Indo *encierra*...—

y de aquello otro de Garcilaso:

No hay bien que en mal no se *convierta* y mude, —

es de una asnalidad mayestática; decir "cri-o-llo", "glo-ri-o-so", sin poner diéresis, tal como lo hace Rioja:

Así no cifa el abrasado estío
Tu dilatado curso *glorioso*,—

es de una medida tan irracional que hay que apelar a las que usan los astrónomos para sus cálculos siderales; decir, en fin, "du-e-ño", "du-en-de", "du-e-lo", "cu-e-llo", "cu-er-do", ya es liviandad paranoica parecida a la de los que salen en calzoncillos a la calle creyendo que van a enamorar a las mujeres.

En fin, para terminar con este punto en que el culteranismo se confunde con la tontería, — la justa medida con la locura calificada, — digamos que *conciencia*, voz trisílaba, no puede ser empleada como tetrasílaba como lo hacen algunos dómínes que no han saludado los libros (*tanquam tabula rasa*). Así nos lo enseñan conocidos textos que están en la memoria de todos:

Conciencia nunca dormida,
mudo y pertinaz testigo
que no dejas sin castigo
ningún crimen en la vida...

.....
Conciencia, reloj viviente
que en el espíritu humano
colocó con sabia mano
artífice omnipotente...

Existen en castellano unos diptongos que ofrecen la singularidad de revelarse como tales por el hecho de que la vocal débil aparece *desunida* de la vocal fuerte mediante el signo ortográfico de la “crema” o “diéresis”, bien señalado y visible. Hablo de los diptongos tales que *agüero*, *vergüenza*, *cigüeña*, *pedigüeño*, etc. Es sabido que la letra *g* tiene dos sonidos, el uno suave, cuando va unida a las vocales *a*, *o*, *u*, como en “galgo”, “gorro” y “gula”; y otro duro, cuando va unida a las vocales *e*, *i*, como en “genio”, “gineceo”. Es igualmente sabido, que la *g*, seguida de una *u* y de las vocales *e*, *i*, transforma su sonido suave *ge*, *gi*, en el sonido duro de *gue*, *gui*, como en las voces “guerrero” y “guitarra”. Pero no siempre ese sonido duro de la *g* se apoya en las vocales fuertes; a veces, tam-

bién, puede apoyarse en una vocal débil, como en el caso de existir un diptongo, y lo curioso entonces es que, al revés de lo que acontece en los diptongos, el acento no se apoya en la vocal fuerte, sino en la débil. Hemos mencionado la palabra “guerrero”, como hubiésemos podido mencionar las palabras “bargueño”, “lengua”, “amenguo”, etc.; y hemos citado “guitarra”, como hubiésemos podido citar “guiño”, “aguinaldo”, etc. Pero quiere uno de esos caprichos femeninos de la lengua española que no siempre las vocales *u* y *e* hagan diptongo, como en *agüero*, *vergüenza*, *cigüeña*, *pedigüeño*, que señalamos más arriba, y entonces, para que la *g* seguida de una *u* no suene con su sonido fuerte se coloca una diéresis sobre la *u*. Por tal modo, pronunciamos aquellas palabras, no como sería de rigor las pronunciásemos (*agero*, *vergenza*, *cigeña*, *pedigeño*, haciendo sonar la *g* con su sonido suave de “ga”, “go”, “gu”), sino haciendo sonar bien distintamente la *u*, como si en su junción con la *e* fuera ella la vocal fuerte: *agüero*, *vergüenza*, *cigüeña*, etc. De donde resulta que la diéresis o crema que sirve para *separar* las vocales, en este caso sirve para mudar el sonido suave de la *g* en su sonido duro y lo que es más raro, para fusionar las dos vocales, haciendo sonar bien distintamente la *u*, que a no ser por esa diéresis, no sonaría de modo alguno.

En otros casos, la *u*, vocal débil, fusionada a la *a* y a la *o*, vocales fuertes, suena con la misma intensidad que éstas por equiparar su valor. Contemplad las voces *averiguar*, *santiguar*, *aguado*; *amenguo*, *contiguo*, *ambiguo*, etc. En tales voces, la *u* suena con la misma intensidad que las vocales *a* y *o*, dándonos la

sensación de unos diptongos formados con dos vocales fuertes, en vez de serlo por una débil y una fuerte. Evidentemente, en el caso, es la función de la consonante *g* la que transforma el valor de la *u*, convirtiéndola mediante su sonido suave en *gu*, en una vocal fuerte. Véase por esto mismo cómo las consonantes, que se afirma no tienen sonido propio y que no sueñan, cómo sueñan lo bastante como para transformar el valor de las vocales.

Y digamos ahora, para concluir con esta labor que nos hemos impuesto, que no tiene la misma fuerza "asociacionista", — digámoslo así, — ni la misma categoría acústica un diptongo integrado por las mismas vocales cuando el orden de colocación de éstas es distinto. En ellos, la fonética se debilita o se realza según sea que la vocal débil precede a la fuerte o que la vocal fuerte precede a la débil. Observad el siguiente cuadro y ensayad a pronunciar en voz alta las palabras:

ia	endriago	baile
io	díoses	heroico
ua	cuando	pauta
ue	hueco	pleura
uo	montuoso	conto

Es evidente que en las primeras voces (en las que la vocal débil precede a la fuerte), el diptongo tiende a disociarse, en tanto que en las segundas (en las que la fuerte precede a la débil) se robustece y afirma. No hay que hacer mayor esfuerzo ni el oído experi-

menta excesivo desagrado en pronunciar: endri-ago, di-oses, cu-ando, hu-eco, montu-oso; en vez, tenemos que hacernos violencia y nos resulta harto ingrato, si no ridículo, tener que pronunciar: baile, heroico, paúta, pleúra, coúto — separando bien las vocales para acentuar la débil. Y es la acentuación que recae en la vocal fuerte, sin destruir por completo la débil, lo que nos da en realidad la pauta de la pronunciación. Se puede comprobar el caso con los "consonantes" (es sabido que hay rima perfecta o "consonancia" cuando entre dos palabras son iguales todas las letras desde la vocal, inclusive, que lleva el acento prosódico, y que cuando es distinta alguna o algunas de esas letras, la rima es imperfecta y entonces se la llama "asonancia"). Pues bien; sometamos las palabras propuestas a la prueba de la rima. En las voces diptongales en que la vocal débil precede a la fuerte, como la consonancia cuenta desde la vocal que lleva el acento prosódico, se elimina ipso facto la vocal débil sin que padezca la rima. Por tal modo, a "endriago" puede darse por consonante "monago"; a "díoses", "poses"; a "cuido", "nido"; a "cuando", "orando"; a "hueco", "eco"; a "montuoso", "hermoso". Pero en las voces diptongales en las que la vocal fuerte precede a la débil, es imposible suprimir ésta sin incurrir en asonancia, es decir, sin faltar a la rima perfecta. En efecto, nunca serán consonantes las palabras "baile" y "Báile" (Basilea); "heroico" y "descoco"; "pauta" y "pata"; "pleura" y "Bocanera"; "Amourgos" (la isla del archipiélago de las Cíclades que nosotros llamamos "Amorgos") e "iconodulos" (los bizantinos que defendían las imágenes en contra de los iconoclastas). ¿Por qué? Por la sen-

cillísima razón de que el oído nota la igualdad perfecta de los sonidos a partir de la vocal fuerte, acentuada, eliminando de su percepción automáticamente a la vocal débil. Esta última, disociada así de su compañera, aun cuando siga integrando el diptongo, se presta a la desintegración. Podremos, pues, suprimir siempre diptongos, sin llamar mucho la atención de las gentes, pronunciando "su-ave", "confi-anza", "cu-ida", "hu-evo"; pero, lo que no podremos nunca sin hacer enderezar las orejas a un burro de bronce, es suprimirlos, pronunciando: "re-úma", "a-úra", "dona-ire", "ci-udad". Y si lo dudan, puede hacerse la prueba con el mismo don Antonio de Valbuena.

INDICE

	<u>Página</u>
<i>Dedicatoria</i>	9
El Arte y la Moral	11
La poesía mística y la poesía sagrada	171
El teatro de Marquina	217
Cursillo sobre diptongos	287

ERRATAS

Pág. 110, líneas 3 y 4, donde dice: *pendoms* y *sustitut*, debe decir: *pendens* y *sustulit*.

Pág. 291, línea 29, donde dice: *veinte-uno*, debe decir: *veinti-uno*.

