

DEP

00697



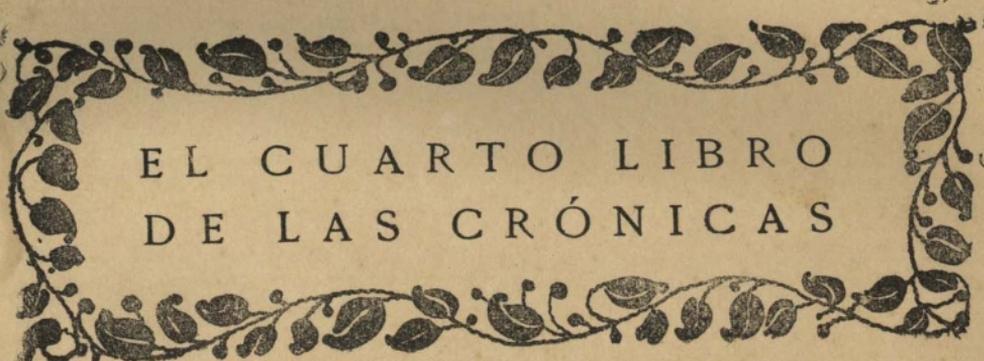
4
E. GÓMEZ CARRILLO
OBRAS COMPLETAS.-TOMO XX

EL CUARTO LIBRO
DE LAS CRÓNICAS

MUNDO LATINO MADRID

Registro N° 33406

BIBLIOTECA
SEDE IBEROAMERICANA
UNIA



EL CUARTO LIBRO
DE LAS CRÓNICAS

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

E. GÓMEZ CARRILLO

EL CUARTO LIBRO
DE LAS CRÓNICAS



TOMO XX DE LAS OBRAS COMPLETAS
ADMINISTRACIÓN:
EDITORIAL «MUNDO LATINO»
MADRID

ES PROPIEDAD

COPYRIGHT, 1921.

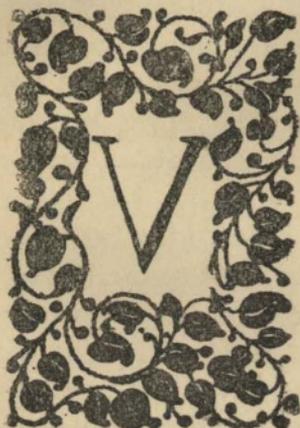
BY E. GÓMEZ CARRILLO

DE VE
DE SANTA MA
DE LA RAE
BIBLIOT

CULTOS PROFANOS

I

El culto de la energía.



ILLIERS de l'Isle Adam, que, como todos saben, vivía en un universo fantástico, solía decir en sus raros instantes de aburrimiento:

—¡Quién me contara un cuento de hadas!

Nuestros contemporáneos, que asisten a la realización de todos los milagros soñados por los sabios, querrían oír historias maravillosas de viajes subterráneos, de vuelos infinitos y de invenciones mágicas. Así, no contentos con los que ahora escriben nuestros novelistas científicos, han tenido la idea de desenterrar los libros de Julio Verne. Y cuando digo «desenterrar» me expreso correctamente... Los cuadernos aquellos de cubiertas verdes cuyos títulos hablan de excursiones de veinte mil leguas por los aires o de meses pasados en el seno del

mar, yacían, hasta ayer, en el fondo de las cuevas de los editores, bajo un sudario de polvo. Los jóvenes, es decir, los que tienen ahora algo más de treinta años, los que comenzaron a leer cuando el naturalismo triunfaba en el mundo entero, no conocen, por lo general, ninguna de las obras del buen maestro de Amiens. «Cada año, confiesa el ilustre dramaturgo Henry Bataille, un pariente me regalaba una novela de Verne. El inconmensurable fastidio que se desprendía para mí desde las primeras páginas, me impidió siempre leer uno de aquellos tomos completos.» Esto casi todos los que pertenecemos a la generación del poeta de *La Femme Nue* podemos decirlo. El Julio Verne que había apasionado tres lustros antes a nuestros padres; el Julio Verne de todas las invenciones, de todas las concepciones y de todas las adivinaciones; el Julio Verne fabuloso cuyos libros llenaban el mundo cuando nosotros no sabíamos aún leer, no fué nunca un autor de nuestro gusto. Sus asuntos tenían, para nosotros, cierto sabor antipático de vulgarización científica y de enseñanza disfrazada. Además, eran inverosímiles, eran fantásticos, eran absurdos, eran irreales. Y el padre Zola estaba ahí para prohibirnos el menor entusiasmo por lo que carecía de realidad.. Y nosotros no desobedecíamos al pontífice del naturalismo, sino para adorar a los poetas. Pero poeta, Julio Verne no lo era. ¡Ah, no! Con una fuerza imaginativa extraordinaria, no lograba producir efecto ninguno de misterio ni de espanto.

Porque, la verdad sea dicha, su estilo es de una palidez académica que no podía menos de irritarnos entonces a nosotros los que leíamos a Edgard Poe traducido por Baudelaire.

Mas hoy que el viento parece haber cambiado de rumbo, los escritores ya no tienen nuestras repugnancias juveniles. En el fondo, nosotros tampoco las tenemos. Ante esa maravillosa realización de ensueños fantásticos que se llaman viajes submarinos y viajes aéreos, una nueva estética se impone. Es la estética que exalta las voluntades, que despierta los deseos de aventuras, que fortifica las atrevidas vocaciones, que familiariza con el peligro y que robustece el orgullo. «Lo que necesitamos — dice Barrés — son profesores de energía.» Ahora bien: ¿qué mejor profesor de energía que Julio Verne? Una revista ha hecho una encuesta para demostrarlo. «¿Qué pensáis del novelista de Amiens?» — ha preguntado, no a los literatos, no a los artistas, sino a los grandes inventores, a los grandes exploradores, a los grandes realizadores de ideales positivos. Las respuestas de estos hombres son dignas de ser meditadas por todos aquellos que niegan a la novela el poder transcendental de modificar el mundo. El precursor del formidable movimiento de la aviación, el capitán Ferber, escribe: «Hay en *De la Tierra a la Luna* un cálculo que decidió de mi carrera. Yo tenía quince años y estaba estudiando Retórica en un liceo. En cuanto leí la novela de Verne le pedí a mi padre que me comprara un Algebra. Desde

entonces, sólo las Matemáticas me apasionaron.» El coronel Lenfant, que es uno de los más ilustres descubridores actuales de oasis en el desierto, dice: «Si he pasado mi vida en el continente negro buscando el medio de aumentar las tierras francesas, es porque Julio Verne me sugirió el autor de las aventuras extraordinarias.» El explorador Gentil, en fin, contesta en estos términos: «El libro que impresionó más mi niñez fué *Aventuras de tres rusos y tres ingleses*, porque es el que mejor exalta la energía, el valor, la sangre fría. Pero no sólo ésta, sino todas las novelas del mismo autor han despertado en mí el gusto por los viajes hacia lo desconocido.» Estas y otras cartas de hombres «activos» han bastado a la resurrección de las obras de Julio Verne, pues si es cierto que en estos últimos meses Paúl Adam, Alfred Capus y algunos otros literatos también han tratado de glorificar la memoria del buen novelista, ya antes de que ellos intervinieran el proceso estaba ganado.

Visionario de las aventuras inverosímiles, cantor de la energía implacable, poeta de la ciencia, era natural, después de todo, que el autor del *Doctor Ox* fuera salvado del olvido, no por pálidos artistas sedentarios, sino por los domadores de los elementos, por los conquistadores del aire, por los descubridores de tierras remotas, por los que viven, en suma, la magnífica existencia del continuo esfuerzo, del peligro continuo.

Y ahora poco importa que Henry Bataille re-

pita sus imprecaciones de antaño y que Pierre Mille se indigne contra la insignificancia del estilo de *Cinco semanas en globo*. Para nuestros contemporáneos adolescentes, más enamorados de la acción que de la retórica, tiene menos importancia la voz armoniosa de un poeta que la palabra clara de un inventor. Lo que ellos desean no es dejarse una melena y suspirar. Ellos no son ya, como los que aprendieron a leer en los primeros libros de Huysmans y de Verlaine, almas de decadencia y voluntades de cansancio. Ellos no se llaman a sí mismos «exquisitos», ni proclaman la suprema tristeza de la vida, ni sueñan en vagos misticismos. ¡Ah, no! Viéndoles bien, ni siquiera parecen los hermanos menores de la generación simbolista. Son de otro temple y de otra raza. Aman la fuerza sobre todas las cosas, aman la acción, aman el esfuerzo, aman el trabajo, aman el patriotismo y no odian la idea de lucha.

Yo me pregunto pensando en la época en que Vogué era apóstol y Huysmans profeta; yo me pregunto: ¿Que fué de tanto crepúsculo?... ¿Qué se hizo aquello que nuestros más notorios maestros llamaban la tristeza contemporánea?... ¿En dónde están los generosos y tristes directores espirituales que no sabían indicar a la juventud pensadora sino ásperas rutas de melancolía?... ¿Qué se han hecho los que entre misticismos nebulosos y desesperanzados lirismos se proclamaban los hijos dolorosos de la derrota moral?...

En París ya no existen.

No, os lo aseguro.

Ahora que en tierras lejanas, por espíritu de imitación, los jóvenes se llaman a sí mismos «decadentes», aquí, en la Francia que inventó la palabra y que inventó la cosa, en la Francia del extraño Mallarmé, en la Francia de la bancarrota de la ciencia y del triunfo de las pasiones menudas, en la Francia de las ideas negras y de los versos blancos, en la Francia del editor Vanier, en fin, todo ha variado.

Un soplo de fuerza anima los espíritus. Los mismos que, antaño, lánguidamente se quejaban de sus íntimas penas, de sus complicaciones sentimentales y de sus inquietudes ideológicas, son hoy fuertes apóstoles de la vida y del esfuerzo. Leed los libros últimos de Paúl Adam. ¡Qué diferencia con el *Thé chez Miranda!* Leed las novelas recientes de Maurice Barrés... ¿En dónde está el *Jardín de Bérénice?* Leed, más aún, los poemas postreros de Moréas, del inventor del Simbolismo, leed *Stances*, y decidme si este hombre parece aquel mismo que compuso las *Sirtes* y que cantó las *Cantinelas*. Poco a poco, en el fragor de una lucha que a primera vista parecía estéril, el cambio admirable se operó.

* * *

Es cierto que la intelectualidad parisiense, después de las fantasías decadentes que dominaron al mundo, ha sabido cambiar de tono y de ideas.

Es cierto que desde la época relativamente lejana en que Maurice Barrés publicó sus novelas de la energía nacional, nadie volvió a decir *je suis l'empire à la fin de la decadence*. Es cierto que los mismos que en los cenáculos del Barrio Latino idolatraban hace diez años el bizantinismo en fin de siglo, son, ahora, robustos defensores de sanas ideas sociales.

Pero tras los notorios contemporáneos que han evolucionado, la nueva generación aparece más radical aún en sus afirmaciones de activa propaganda. El futurismo de Marenetti, que Rubén Darío celebró con snobismo entusiasta poco ha, no es sino una consecuencia estupenda del nuevo modo de ser juvenil. «Cantemos las máquinas, cantemos los ferrocarriles—dice el director de *Poesía*—, cantemos la violencia, cantemos la guerra, y destruyamos los templos, los museos, los palacios antiguos.» Pues bien: suprimid lo que es destrucción, y encontraréis en el loco y admirable programa poético del literato milanés una expresión típica de lo que es el ideal de los adolescentes de nuestros días. «¡Ideal de automovilistas y de boxeadores!», exclama con desdén el pobre Peladán, cuya teoría de la decadencia latina se ha desvanecido a los primores albos del despertar de las nobles fuerzas triunfantes. De boxeadores, es cierto; de automovilistas, sin duda, y también de exploradores, y también de sabios, y también de aeronautas, y también de simples obreros... Pero preguntad a quienes, como el

autor de *Curieuse*, desdeñan este alarde de fuerza y se vuelven con nostalgia hacia el pasado, preguntados:

—¿Qué fué el Renacimiento sino una era de trabajo y de violencia, de esfuerzos y de energía?

El divino Leonardo, que es el santo más venerado por los que desdeñan las ideas nuevas, seguramente de vivir entre nosotros no estaría en las raras capillas donde aún se cultivan los ideales prerrafaelistas, sino que volaría con Blériot en un monoplano o exploraría con los oficiales de Génova los espacios misteriosos del Mediterráneo a bordo de un submarino. Porque si hay en el mundo algo bello, es lo que significa invención heroica, peligro fecundo, labor noble. Por eso los literatos que más éxito tienen son los que exaltan el sentimiento fuerte de las almas; los que, como Barrés, buscan en el ejemplo de los muertos el modelo de la conducta de los vivos; los que, como Paúl Adam, nos precipitan en medio de las grandes masas sociales palpitantes de pasiones colectivas; los que, como Maurice Maïdrón, evocan las lindas epopeyas de los siglos caballerescos; los que, como Claude Farrare, nos hacen ver, bajo cielos lejanos, las convulsiones de las almas exóticas; los que, como Rosny, descienden hasta el fondo del abismo social para admirar, no sin espanto, la ferocidad del instinto; los que, como Louis Bertrand, en sus novelas argelinas analizan con una fuerza épica el maravilloso choque de las razas en su lucha pacífica, de trabajo rudo y fe-

cundo; los que, como Charles Geniaux, ponen frente a frente en amplios frescos pintados con sencillez a los representantes de las antiguas ideas geórgicas y a los nuevos explotadores de la tierra que con la magia del simple esfuerzo transforman las landas estériles en graneros magníficos; los que, como Daniel Lesueur, cantan un himno a la fuerza viril, a la fuerza tan desdeñada por el romanticismo, a la buena y eterna fuerza de los brazos, a la fuerza bruta, en una palabra; los que, como Jean Richepin, glorifican los rudos y espontáneos movimientos de la pasión en las almas recias de los marineros, de los vagabundos, de los que viven desterrados de todos los paraísos del ideal y de todos los infiernos de la meditación; los que, como Paúl y Víctor Margueritte, en fin, exponen las injusticias sociales que deben ser combatidas. Pero según un escritor que merece crédito, ninguno de estos novelistas tiene tantos admiradores, tantos lectores y tantos discípulos, como un sabio cualquiera de los que explican de un modo metódico lo que Julio Verne quiso darnos convertido en acción. «Los sabios—dice—; he ahí nuestros poetas, he ahí nuestros guías, he ahí nuestros directores espirituales.» Nosotros, naturalmente, sonreímos ante tales palabras, porque somos incapaces de concebir la estética de las teorías de las fuerzas domadas. Pero, además de la ciencia, hay en el gran impulso moderno la acción, la voluntad, la energía, el arrojo, y esto, lejos de hacernos sonreír, nos emociona profun-

damente. Desdeñando el aeroplano en sí mismo y no dando al submarino como aparato la importancia que le dan los amigos de la Sizeranne, nos contentamos con admirar al hombre que vuela en alas del primero, al hombre que desaparece bajo las ondas encerrado en el segundo. ¡Y con cuánto ardor, con cuánto respeto los admiramos! Comparado con ellos, el antiguo Ulises nos parece un pobre navegante que no conoció los verdaderos peligros épicos y sobrehumanos.

¿Qué es, en efecto, la lucha contra los piélagos y el combate contra Boreo, cuando se piensa en la pelea contra las aguas misteriosas del fondo del mar o con los vientos desconocidos de más arriba de las nubes?

Si por general escogemos a los aeronautas y a los navegantes submarinos cuando queremos hablar de héroes modernos, es porque, sin duda, son los que mayor efecto producen en la imaginación humana. Mas para ser justo, debiéramos, al mismo tiempo, evocar la legión infinita de ingenieros y de mecánicos que se consagran en cuerpo y alma a la realización de una quimera; debiéramos pensar en los seres diabólicos que sacan de sus crisoles piedras preciosas; debiéramos inclinarnos ante los que juegan con la electricidad, ante los que descubren el radio, ante los que transforman la materia. ¡Y qué decir de los que, acariciando un ensueño maravilloso, piensan gravemente en realizar para todos los mortales lo que las hadas no hicieron sino en favor de algunos escogidos!

¡Qué decir de los Metchnikoff, de los Finot, de todos los otros profetas de ventura que nos prometen una juventud de cien años por lo menos!

En verdad, la ciencia es un manantial inagotable de sorpresas admirables y de visiones estupendas... En verdad, los adolescentes hacen bien en desdeñar los antiguos ideales para volverse hacia el miraje milagroso de lo nuevo... En verdad, los que prefieren una novela de Julio Verne a toda la obra de Mallarmé, no son ni locos ni mentecatos...

II

El culto de la fuerza.

Algo hay de cambiado en este mi París. Los buenos bulevarderos que hace apenas seis o siete años consideraban los combates de box como un signo de barbarie, no juran hoy sino por Jeffries y por Jhonson. El *match* formidable de Reno ha producido aquí tanta emoción como en los Estados Unidos. Los periódicos más graves y menos deportivos, los *Debates*, el *Temps*, la misma *Gaceta de Francia*, han tenido que dar, día por día, los detalles de la semana preparatoria. Y en cuanto a la lucha misma, su relato ha sido hecho ni más ni menos como en Nueva York o en San Francisco, minuto por minuto, *round* por *round*, en el lenguaje técnico del arte pugilístico. «En el sexto *round*—dice *Le Temps*—el negro coloca dos directos de izquierda en la cara. Luego, uno tras otro, después de un *clinch*, un *swing* que abre una antigua herida cicatrizada en la faz de su adversario, y otro *swing* en la oreja que hace retroceder al campeón blanco hasta las cuerdas del

ring. En ese momento Jeffries intenta un *swing* en el cuerpo, pero Jhonson responde con un terrible *cross*, después de lo cual se produce un nuevo *clinch*. El ojo de Jeffries comienza a hincharse, y su boca sangra abundantemente. » Esto a nadie le parece una lengua hermética. A fuerza de leer revistas de combates, a fuerza de discutir las hazañas de los paladines del músculo, a fuerza de oír los consejos de los profesores de box, todos los parisienses han llegado a familiarizarse con la terminología bilingüe, en la cual para decir error o falta hay que decir *foul*, en que el tiempo es *times*, en que el árbitro se llama *referee*, en que el combate es *fight*, en que para preguntar a los campeones si están listos hay que gritarles: *are you ready?*... Porque en cuestiones de esta especie, los franceses son los seres más escrupulosos del mundo. Cuando la afición a los toros era de buen tono, nadie se atrevía a traducir una sola de las palabras españolas del vocabulario de *Sobaquillo* y *Don Modesto*. «Vea usted que son guasones cuando pronuncian *veronicá*, *spadá* o *berrendó*»—exclamaba Angel Pastor allá en los días de la tauromanía parisina. Hoy los ingleses deben encontrarlos igualmente guasones al oírles decir con su acento *uppercut*, *knockout* u *hooc*. Pero, después de todo, ¿qué han de hacer los pobres *amateurs* franceses? Para encontrar traducciones ingeniosas a la manera de Mariano de Cavia y llamar *balompié* al *football* o *acuciador* al *entreneur*, se necesita tener muy buen

humor, además de mucho tiempo que perder... Y las gentes deportivas van de prisa. El tiempo, para ellas, se mide por segundos y se cuenta por onzas de oro. Un estadístico muy serio ha calculado que cada puñetazo de Johnson vale hoy más de cincuenta mil francos. ¡Y pensar que hasta ayer nos quedábamos boquiabiertos cuando oíamos decir que una estocada de *Guerrita* costaba mil duros y por unos cuantos minutos de la voz de Caruso se pagaban diez mil liras!... El mundo marcha... Mas no me preguntéis si marcha hacia atrás. No me digáis que, según opiniones muy respetables, este entusiasmo universal por los combates brutales es un signo de retroceso hacia la barbarie primitiva. No me habléis de moral social ni de sociología evolucionista. Personalmente confieso que si los *matches* cual el del negro Johnson y el blanco Jeffries no me apasionan, en cambio la afición por el box como ejercicio y como *sport* me parece digna de ser alentada en todos los países del mundo. Leí hace tres o cuatro años un estudio de Maeterlinck sobre la utilidad y la belleza del arte de Young Corbett, que me hizo, desde luego, reflexionar. Para el ilustre autor de *Pelcas y Melisanda* no hay nada tan majestuoso como dos hombres que luchan con sus armas naturales. «Para ajustarnos a la lógica natural de los demás seres vivos—dice—, si bien nos está permitido emplear armas extraordinarias contra nuestros enemigos de diferente orden, deberíamos entre nosotros, los hombres, no servirnos sino de medios

de ataque y de defensa suministrados por nuestro mismo cuerpo. En una humanidad que se conformare estrictamente con el voto evidente de la Naturaleza, el puño, que es al hombre lo que el cuerno al toro, al león la garra y los colmillos, bastaría para todas nuestras necesidades de protección, de justicia y de venganza.» Ya oís. Y esto lo dice el más intelectual de los intelectuales.

Ahora, si le respondéis: «Pero es que no es estético eso de darse de puñetazos; es que no es elegante eso de romperse las narices; es que no es distinguido eso de lanzarse uno contra otro en plena calle», os contestará, diciendo: «No, en efecto; no es elegante, porque los que, en general, riñen, no conocen el *boxe*.» Luego, para que os déis cuenta de lo que es un combate de boxeadores, os presentará el cuadro siguiente: «Nada de palabras inútiles, nada de tanteos, nada de cólera; la tranquilidad de dos convicciones que saben lo que hay que hacer. La actitud atlética, una de las más bellas del cuerpo viril, pone lógicamente en valor todos los músculos del organismo. No hay una sola partícula de fuerza que desde la cabeza a los pies sea capaz de perderse. Cada uno de ellos tiene su palo en uno de los puños macizos, sobrecargados de energía. ¡Y cuánta noble sencillez en el ataque! Sólo tres golpes, fruto de una experiencia secular, agotan matemáticamente las mil posibilidades inútiles en que se aventuran los profanos. Tres golpes sintéticos, irresistibles, imperceptibles. Basta que uno de ellos alcance franca-

mente al adversario, para terminar la lucha a satisfacción completa del vencedor, cuyo triunfo es tan incontestable, que no experimenta ningún deseo de abusar de su victoria ni demostrar hacia el vencido la más pequeña lástima, porque éste se halla reducido a la impotencia y a la inconsciencia por el tiempo suficientemente necesario para que todo rencor se evapore. Después de poco tiempo, el vencido se levantará sin avería durable, porque la resistencia de sus huesos y de sus órganos está estricta y naturalmente proporcionada al poder del arma que le ha arrojado por tierra.» Si, a pesar de la elocuencia de Maeterlinck, me decís que, *malgré tout*, os parece más elegante un combate a espada, os confesaré que a mí también. Pero como, por desgracia, hoy en vez de una espada llevamos un paraguas, la esgrima antigua no nos es útil sino muy de tarde en tarde. La nueva, en cambio, la de las generaciones deportivas y prácticas, la del hombre natural, puede servirnos en cualquier esquina, en cualquier ciudad, a cualquier hora.

Por eso yo les digo a todos aquellos que me piden una recomendación para mi maestro de armas:

—Vaya usted más bien a casa de mi profesor de *boxe*, el admirable Legrand.

Y si se ríen de mí, los dejo reír.

—Ya veremos más tarde—pienso.

Más tarde, en efecto, más o menos tarde, todos vendrán a pedirme la tarjeta prometida para mi

sala de pugilato, pues no es posible, hoy por hoy, vivir en una gran ciudad sin sentir la necesidad de la fuerza.

—El *boxe*—suele decir Maurice Barrés—es el único arte indispensable en una democracia.

Es, por lo menos, una de las garantías de paz en un siglo en que no hay ya ni lacayos para apalear a los plebeyos, ni espadas en el cinto, ni torneos medievales. Es, en suma, aunque nos pese y aunque choque a nuestro espíritu romántico, la realidad más real. ¡Qué digo! Según las teorías de Maeterlinck, es también la más noble, la más bella, la más plástica.

Y, por mi fe, tiene razón Maeterlinck. La guardia misma del boxeador, con un brazo que defiende el pecho y un puño que amenaza al adversario, hace pensar en la actitud de los gladiadores antiguos. En cuanto a los movimientos que los que no conocen tal *sport* se figuran violentos y brutales, son, por el contrario, armoniosos, casi felinos. Porque no hay que confundir a los boxeadores con los que cultivan en las ferias y en los circos la lucha que se llama *a mains plates*, la cual consiste en derribar al enemigo forcejeando pesadamente. No. El boxeador es, a su modo, un esgrimista. Además de fuerza, necesita arte, reflexión, estudio. Aunque, poniendo a la fuerza antes que el arte, me expreso mal. Lo primero es el arte. Lo que el misterioso *jiu jitsu* de los japoneses busca en la ciencia, el box lo encuentra en la experiencia. Cada uno de sus movimientos es

la síntesis de trabajos seculares. Nada en su mecanismo es inútil. En su rudeza, desdeña las florituras de la espada. Su sobriedad de líneas es del más puro clasicismo. Cada combate daría motivo a los escultores para cien grupos olímpicos. Pero los escultores no han querido aún comprenderlo. Por ahora la conquista del pugilismo es más bien intelectual que plástica. Son los jóvenes escritores, en efecto, los que defienden con entusiasmo el *sport* del puño. «Hasta hoy—dice Tristán Bernard—todos los compañeros neófitos a quienes he llevado a presenciar un combate, se han convertido en el acto en creyentes del noble arte. Ahora bien: ¿debo acusarme de haber hecho nacer en esas almas aficiones bárbaras? ¿Hay crueldad en el placer de ver a dos atletas combatiendo? No; y los que tal cosa sostienen, nos demuestran que no han visto un *match* verdadero.» Notad que esto lo escribe el más suave, el más pacífico filósofo de nuestra época, el optimista y evangélico autor del *Danseur inconnu*, después de haber leído el relato del combate en que Jeffries sucumbió con la cara ensangrentada. Y no creáis que hay en las palabras del dramaturgo parisiense deseo ninguno de parecer paradójico. Pensando, al contrario, de un modo burgués, es como se advierte que no existe crueldad en los *matches*. Los atletas, preparados por un largo y sabio «entrenamiento» a soportar los puñetazos, llegan a adquirir una verdadera insensibilidad. El golpe que a nosotros nos mataría, a ellos apenas los conmueve. De las

dos virtudes del boxeador ideal, que son el ataque y la resistencia, esta última es la más apreciada. Ser una máquina inquebrantable es mejor que ser una máquina contundente. El que puede, como Johnson, sonreír con los labios hinchados por tres formidables *uppercut*, es más grande que el que logra aturdir a un toro de un *cross*, como San Mac Veá.

Pero, a decir verdad, los que a mí me interesan no son los campeones famosos, sino los anónimos aficionados. Como espectáculo, el box puede tener inconvenientes. Como *sport*, no tiene sino ventajas cuando llega a generalizarse hasta el punto de que todo el mundo posea nociones que le permitan, por lo menos, defenderse. Una de estas ventajas, es la influencia que ejerce en el desarrollo popular de la cortesía. Entrad, en efecto, en una de las vastas salas donde los pugilistas practican su noble arte. Lo primero que os llamará la atención es la galantería que ahí reina. Aun en las más acaloradas discusiones, las frases son siempre corteses. Un respeto mutuo establece un buen tono general. Ahora bien: ¿de qué proviene tal respeto sino de la conciencia recíproca de la fuerza? Uno de los telegramas relativos a los preparativos del *match* de Reno parece al menos demostrarlo. En aquella ciudad, poblada por rudos aventureros, las costumbres son de una violencia increíble. En las calles y en los *bars*, las riñas son constantes. Por el menor motivo, los puños se crispan. Mas he aquí que, de

pronto, como por arte de encantamiento, todo el mundo ha adquirido una corrección perfecta. Los cocheros no amenazan a los clientes cuya propina les parece modesta; los camareros de los hoteles no insultan a los bebedores que les piden un servicio rápido; los transeuntes no se disputan la acera a empujones. «Todo esto—dice el corresponsal de *Le Matin*—obedece al temor que la gente tiene de ofender a uno de los innumerables boxeadores que han venido para asistir al combate del negro Johnson y el blanco Jeffries.» Este cambio que los periodistas ven operarse de la noche a la mañana en un pueblo de la lejana Nevada, los que vivimos aquí desde hace veinte años lo hemos observado en París durante este último lustro. Seguros de su fuerza y de su ciencia, los parisienses jóvenes, que pasan todos los días un par de horas en la sala de box, no temen las groserías de la gente mal educada. En cuanto a las pendencias de café, ya no son tan abundantes como antes. Cada día, según los datos de la prefectura de policía, las riñas callejeras son menos frecuentes. Cada día son también más graves. Aquello de darse de puñetazos a tontas y a locas, ya no se usa. El que ahora tiene que servirse de sus puños, sabe cómo se derriba a un adversario con un enérgico *swing* y cómo se le hace perder el sentido con un *cross*.

Es inverosímil, en efecto, la rapidez con que en Francia se ha generalizado, o mejor dicho, universalizado, la afición al box. En los barrios más modestos, como en los más suntuosos, las salas

de cultura física se multiplican a vista de ojos. Los empleados de las administraciones y de las grandes tiendas que ayer formaban asociaciones de recreo, ahora se unen para cultivar el pugilato. En los círculos de esgrima, a pesar del desdén que los hombres de espada tienen por la lucha a puñetazos, se establecen anexos para el boxeo. El bosque de Bolonia, en fin, y el bosque de Vincennes, se llenan por las mañanas de adolescentes, que, obedeciendo a la disciplina del entrenamiento metódico, se consagran al cotidiano paseo acelerado de todo buen *amateur*.

—Aunque no fuera más que por eso del paseo matinal obligatorio—me dice un médico—el *sport* a la moda merecería ser alentado en todas partes.

Es cierto. Y hay que notar que no sólo el paseo es de rigor para los que se «entrenan». La higiene deportiva exige la sobriedad, la limpieza, la alimentación racional y el cultivo de la sangre fría. Esto cuando se trata de simples aficionados, pues a los profesionales la misma higiene los doblega bajo el yugo de una disciplina que ni los toreros, ni los gimnastas, ni los mismos *jockeys* conocen. Hace poco una revista publicaba el reglamento de una escuela normal de box, a saber:

A las 7, levantarse.

A las 8, desayuno: té y tostadas.

A las 8,30, lecturas instructivas.

A las 9, paseo de tres horas en el campo, acelerando progresivamente el paso hasta llegar al paso gimnástico.

A las 12, baño y masaje.

A las 12,30, almuerzo: chuleta de carnero, conserva de frutas, té ligero, pan tostado.

A la 1, paseo de media hora.

A la 1,30, reposo.

A las 3,30: salto a la cuerda, veinte minutos; ejercicio de box, treinta minutos; *punchingball*, treinta minutos; saco de arena, quince minutos; gimnasia sueca, diez minutos.

A las 5,15, ducha fría y masaje.

A las 5,45, reposo.

A las 7, cena: rosbif, legumbres cocidas, ensalada de naranjas, té y pan tostado.

A las 10, acostarse.

Sin ir tan lejos, los simples *amateurs* tratan de comer carnes sanas, de abstenerse de licores, de acostarse temprano para levantarse también temprano y de cultivar la agilidad y la fuerza. Para todo eso no hay necesidad de reglamento alguno. Por la simple emulación, todo el que pasa algunos minutos cada día en una sala de box adquiere costumbres recomendables de higiene.

Si a ello agregamos el hábito de arrostrar el peligro con tranquilidad, no podemos negar que cultivando sus músculos un pueblo se engrandece y se prepara para conquistar el porvenir en medio del respeto universal. «En Atenas, durante los últimos juegos olímpicos del estadio—dice Paúl Adam—es donde sentí el orgullo de ser francés.» En aquella ocasión, efectivamente, fué cuando el mundo entero comprendió la grandeza de la evo-

lución de Francia. El mismo pueblo que veinte años antes se llamaba a sí mismo decadente, proclamando la inevitable ruina de la raza latina a causa de su desdén por la acción disciplinada, dejó entonces muy atrás en la palestra de las luchas físicas, con sus veintitrés primeros premios, a los alemanes y a los ingleses. Entre estos premios, a decir verdad, no figura el de box. Pero nada tendrá de extraño que, en las futuras fiestas griegas, sean los parisienses los que triunfen de sus maestros los londinenses. Según la opinión de los más doctos pugilistas, en efecto, hoy Francia no es superior, pero es igual a Inglaterra en el box, y sólo se deja ganar la palma por los Estados Unidos. Claro que al hablar así los árbitros del arte del puño no se refieren a la *moyenne* de los profesionales, a pesar de que Max Gaucher haya vencido a los campeones británicos Daily y Fred Drumont. La existencia de dos o tres o diez adalides invencibles, no es una prueba de superioridad nacional. Lo que se necesita es un término medio de cultura general superior, y esto, gracias a la adopción del método norteamericano, parece evidente en Francia cuando se la compara con Inglaterra. Además, Francia tiene el entusiasmo de su raza, el magnífico soplo latino, la maravillosa llama de la emulación. En cuanto el país se convenció de que el primer deber de un pueblo moderno que quiere vivir intensamente es ser fuerte, ser industrial, ser activo, ser arrojado, no hubo una sola aldea donde no estallara la

chispa del entusiasmo colectivo. El primer paso lo dió el pueblo con la bicicleta. Luego vino el automóvil. En seguida, la aviación. Esas tres grandes industrias, esencialmente francesas, llenaron de justo orgullo el alma del país. «Somos valerosos—pensaron todos—, somos ingeniosos; seamos, pues, fuertes.» Entonces, como por milagro, una generación de cultivadores del músculo surgió.

Esta generación es la que llena de extrañeza y hasta de indignación a los representantes de una tradicional manera de ser, a causa de su entusiasmo por los combates en que los rudos campeones del puño se ensangrientan los rostros. «Lo que buscáis ahí—dicen los hombres de ayer—es un pábulo a vuestros instintos crueles.» Pero los hombres de mañana, que no sólo adoptan métodos norteamericanos en *sport*, sino también en filosofía, contestan, invocando la autoridad de Willam James, que el único resorte que debe cultivarse para mantener viva la energía y la actividad es el de la emoción reconfortante. Contemplando las formidables máquinas humanas de golpear y de resistir, los jóvenes sienten el deseo de fortalecerse, de endurecerse, de perfeccionarse, de embellecerse. Sí, de embellecerse; porque la cultura física de las salas de box, no sólo proporciona la fuerza, sino también la armonía. Esos efebos que vemos ahora, tan diferentes de los de ayer; esos efebos que ya no son pálidos como los lectores de Verlaine de hace quince años, sino que llevan en las mejillas la flor de la juventud sana; esos

esbeltos y flexibles efebos de ojos francos, de labios alegres, de pecho robusto, son los productos de la era sportiva. Con razón Pierre Loti, en una carta a su maestro de cultura física, le decía: «No sólo es usted un curador de neurastenias, sino también un verdadero escultor que modela la belleza viva. Basta con ir a vuestra escuela para ver maravillosos ejemplares de estatuas bellas y robustas, fabricadas por completo, a veces, con elementos poco propicios y aun con candidatos a la tuberculosis que la cultura física ha salvado. Eso, desde el punto de vista social, es mucho más útil que hacer licenciados o doctores.» ¡Cierto! Esta nueva Humanidad, bella y fuerte, respetuosa de todos los derechos ajenos y segura de sí misma, formará una sociedad admirable. Y que no se hable de la crueldad inherente a los espectáculos favoritos de las nuevas generaciones. Ya Tristán Bernard nos ha dicho que en un *match* no hay nada de feroz. Los que lo contemplan saben que ninguno de los que luchan carece de la preparación que le permite resistir a todos los ataques. La piedad, pues, la piedad y la angustia que nos atormentan ante los caballos desventrados en las corridas de toros, no invade en el *ring* a las almas nuevas.

No es un placer malsano el que los iniciados hallan en el espectáculo del *sport* atlético. Es un tónico moral. «Si queremos —dice Willam James— ser capaces de dominar nuestras tendencias emocionales poco recomendables, como el miedo,

la tristeza, la pereza, debemos acostumbrarnos asiduamente y con frialdad a los movimientos exteriores que corresponden a las disposiciones contrarias que deseamos cultivar.» Esto los adolescentes franceses lo saben. Y por lo mismo, desdiciendo las antiguas sentimentalidades caballerescas, se complacen en la contemplación y en el cultivo de la fuerza activa y triunfante.

III

El culto de Esculapio.

A raíz de la guerra franco-alemana, cuando Francia tenía exactamente treinta y seis millones de habitantes, un grupo de médicos reunióse en la sala de una alcaldía parisina con objeto de buscar los medios de mejorar la situación del gremio. En aquella época el número de facultativos era de doce mil. «¡Somos demasiados!», exclamó el profesor que presidía la junta. Ahora bien: figuraos lo que diría aquel médico, si aún viviera, ante el aumento de los doctores, que no ha marchado con la misma parsimonia que el aumento de la población. Según las estadísticas oficiales, para sus cuarenta millones escasos de habitantes, la Francia de 1910 posee más de veinte mil médicos. «En París, sobre todo—dice René Bures—, la plétora es visible, pues mientras en el resto del país el aumento ha sido de 30 por 100, en la capital ha sido de 50 por 100 en el tiempo que media desde 1881 hasta la fecha. En ciertos barrios puede calcularse que hay un faculta-

tivo por cada seiscientos habitantes.» La crisis, pues, es grave.

—Y lo más lamentable—me dice entre triste e irónico un profesor de la facultad—es que si el divino Asklepios, en su suprema sabiduría, quiere que sus representantes en la tierra de Lutecia no se mueran de hambre, el único medio es aumentar en proporción considerable el número de los enfermos y de las enfermedades.

Es cierto; es tristemente, es trágicamente cierto. Para dar de comer a los médicos sería preciso aumentar los males del Universo. Pero, por fortuna para nosotros, lejos de crecer, las dolencias físicas disminuyen. La higiene por una parte y por otra parte los nuevos métodos curativos, hacen que las cifras de las fatales estadísticas sean cada día menos elevadas. Así, en su comprensible iniquidad, los que estudian el movimiento de la *depopulation* francesa tienen desde hace años el consuelo de ver que si cada día hay menos nacimientos, en cambio cada día hay menos muertos. Categorías enteras de males que en otro tiempo atormentaban a los hombres, hoy ya no existen. En la defensa de la infancia, sobre todo, el progreso es constante. La ciencia y la experiencia protegen con éxito cada día mayor las frágiles existencias de los que acaban de nacer. Y los niños son, quizá, los que más producen a los médicos.

Para tratar de buscar un remedio a la situación actual de sus colegas, el doctor Bolliet ha hecho

una encuesta, cuyos resultados publica el *Touche á tout*.

«¿Cuáles son las causas de nuestra mala situación?—ha preguntado—. ¿Cuáles son los medios de combatir esa mala situación?»

Sobre el primer punto, todo el mundo está de acuerdo. Las causas fatales son la plétora de médicos, el encarecimiento de la vida y la falta de solidaridad. Si todos los miembros del vasto gremio se decidieran a establecer una tarifa única, fija e invariable, algo mejor estarían. Hoy la competencia es tal, que las consultas no producen casi nada. «Hay colegas jóvenes—escribe el doctor Bresselle—que ofrecen sus servicios por un franco, y en el Morbihan existe uno que no cobra por sus visitas sino cincuenta céntimos. En el departamento del Norte, otro distribuye tikes de un franco veinticinco a sus clientes. En Normandía hay quien por tres francos va a cinco kilómetros de la ciudad en que está establecido.» Los médicos de París han comenzado a sindicarse para evitar esta lucha denigrante. Pero si entre éstos la competencia no existe como en provincias, en cambio sufren de otra más terrible, y contra la cual nada pueden: la competencia legal de los hospitales, que tienen consultas gratuitas.

—Y a medida que la ganancia baja—díceme un joven facultativo sudamericano que acaba de instalarse en el barrio más modesto de la capital—los gastos suben. Yo mismo, que no quiero sino parroquia de estudio, y que he hecho las cosas



con gran economía, he gastado cerca de diez mil francos. Los alquileres son carísimos. Yo pago mil cuatrocientos francos al año. La patente me cuesta cuatrocientos francos al año. Ahora bien: si no me va muy mal, ganaré tres o cuatro mil francos anuales. ¿Cómo quiere usted que viva?

¿Cómo viven, en efecto, los innumerables médicos que no se hallan en mejores condiciones que mi amigo? Según la estadística de René Bures, la mitad de los facultativos parisienses no ganan doscientos cincuenta francos mensuales. Y en cuanto a los gastos, he aquí la estimación del mismo publicista:

	<u>Francos.</u>
Gastos de instalación.....	8.000
Alquiler anual.....	2.000
Contribuciones.....	400
Total del primer año.....	<u>10.400</u>

¶ Ese primer año es, naturalmente, el más difícil. En un barrio rico un joven médico no gana, al principio, sino unos quinientos francos al año. Luego, poco a poco, va mejorando, hasta llegar a tres, cuatro, cinco o seis mil francos. Más de seis mil, ya es difícil. El número de profesores que cobran veinte, treinta o cuarenta mil francos al año, es limitadísimo. Y, sin embargo, estos son los únicos que tienen presentes al comenzar sus estudios los jóvenes entusiastas. «¡Ser un Dieula-

foy—piensan—, ser un Doyen, ser un Albarrán, tener coche, tener palacios, ser adorado de las mujeres, ser admirado de los hombres, ¡oh, sueño dorado!»

En cuanto a pensar en ser un proletario de la ciencia, un triste buscador de enfermos pobres, un miserable de levita, eso nadie lo piensa al poner por primera vez el pie en la Escuela de Medicina.

* * *

La literatura, que en todos los campos de la actividad humana es una incurable creadora de ilusiones, tiene en parte la culpa de que cada día sea mayor el número de los adolescentes que se consagran a los estudios médicos. En las novelas y en los dramas, el «doctor», el «buen doctor», es una especie de ídolo que conserva su prestigio a la edad en que los demás mortales no son ya sino ancianos cansados. Recordemos al célebre Pascal Rougón, que es como el arquetipo del médico moderno para novelistas, y tendremos una imagen del ideal que los bachilleres acarician en sus soñaciones ambiciosas. A los sesenta años, Pascal es, según la frase de Zola, «un hombre vigoroso, con un rostro tan fresco, con las facciones tan finas, con los ojos tan lípidos, que se diría al verlo: un joven con canas». Estas canas lo hacen respetable a la gente seria, sin hacerlo detestable a la gente moza. Todos, a su derredor, lo adoran,

lo veneran, lo miman. Las damas lo consideran como un director de conciencia. Los hombres buscan sus consejos. Y cuando sus ojos claros se fijan en Clotilde, notan que la linda niña le ofrece, para corresponder a su amor tardío, un amor precoz. Este médico tiene en los libros escritos durante los últimos quince o veinte años toda una legión de discípulos, de rivales, de imitadores. El tipo del *chec docteur* es invariable. Con un rostro que hace pensar en los bustos de Charcot, con un alma apostólica, con una salud atlética, pasa, sonriendo, por en medio de una humanidad avasallada. «¡Sois nuestro Dios!», exclama en una comedia de Romain Coolus la linda Simona, arrodillándose ante el doctor Barcier. El médico, en efecto, es, si no un dios, por lo menos un mago que domina el alma femenina a su antojo. El héroe de la Suzanne de León Daudet es un apóstol seductor. Aun en los más frívolos facultativos, lo apostólico subsiste. Catule Mendés, en una página deliciosa, trató de demostrarnos que si el médico tiene hoy un poder moral y hasta sentimental extraordinario, es por su carácter sacerdotal. Oídle:

«Puesto que la mujer fué un espíritu de nervios constituidos, puesto que no es sino nervios constitutivos de un espíritu, menester fué—de la Graudier a Londun—que en el sacerdote hubiera algo de médico (médico o brujo, tanto monta para el caso), y que en el médico haya algo de mago (sacerdote, mago, la diferencia es nimia). Formula-

da por un experimentador ilustre se menciona la siguiente frase: como viera llegar a su clínica a un estudiante medio campesino, cuyos nudosos dedos denunciaban el trabajo agrícola: «¡Bien, muy bien!—le dijo—; ejerceréis la profesión en provincias. En París sólo se cuida bien de los enfermos, con manos episcopales.» El facultativo tenía razón. Es indispensable, sobre todo cuando de una mujer se trata, visitar como si se bendijera, y poner en la bendición una a modo de caricia; esto en manera alguna perjudica a la convaleciente, y hasta concurre a la analepsia. En manera alguna se imagina cuánto puede haber, o por mejor decir, cuánto hay de elegancia sacerdotal, la más linda de las elegancias—merced al ademán sagrado de donde radica—, en el hombre requerido para pulsar a una parisiense. Es un bribón, si no es un apóstol, al cual, por otra parte, faltaríale muy poco para caer postrado de rodillas. Asistirá a la mujer moderna, y por tal entiendo la que vive en los barrios en que sólo palacios se descubren; de otra suerte que por el modo dulzón y benigno de un director de conciencias, hombre de mundo inclinado a la indulgencia, fuera un perfecto absurdo. Tras los pecados menudos surgen las enfermedades nimias; que no hay otras al través de los cortinajes donde el olor de las drogas se desvanece ante las batistas y las puntillas perfumadas con el sándalo y el opopanax. Mas las concesiones del médico, en su exquisita sociabilidad, no deben nunca llegar al re-

nunciamiento de sus prerrogativas cuasi eclesiásticas. Debe, por el contrario, semejar al sacerdote, que en el confesonario permanecerá solemne ante la niña que acaba de acariciar en el patio del convento con muy generosa mano.

La mujer no se complace en la gracia sino cuando en ella descubre una fuerza. Si gusta de la victoria, es cuando se la procura quien a su ver puede vencerla; sólo ansía ser por los dioses adorada, y conviene que el médico, en medio de sus familiares cortesanas, permanezca ceremonioso, extraño, como alejado y omnisciente. La receta es una penitencia que se impone; se traga una píldora por virtud de la persuasión suntuosa. Estáis curada: viene a ser como la absolución.»

La página, no puede negarse, es admirable. ¡Pero figuraos el daño que habrá hecho en el mundo! Leyéndola, más de un adolescente impresionable debe de haber sentido súbitamente nacer en su alma la vocación irresistible de la Medicina.

—¿Por qué cree usted que todos los chicos quieren ser militares?—preguntaba el mariscal de Canrobert a Ludovic Halevy.

—Por espíritu guerrero.

—No, señor.

—¿Por qué, entonces?

—Por hacer conquistas gracias al prestigio de la espada.

Hoy el mayor prestigio es el del escalpelo.

En una novela que tuvo un éxito inmenso hace pocos años, y que se titula *L'amant et le médecin*,

su autor, G. de la Rochefoucauld, parece preguntarse si es cierto que los médicos son realmente los que han heredado el antiguo poder moral de los directores espirituales. Y su personaje más importante, Juan Merrieu, contesta a cada momento:

—Sí, sí, sí...

Para él, en efecto, los buenos doctores son los tiranos de la mujer moderna, o, mejor dicho, sus dueños, puesto que se apoderan de ella sin violencia y poseen sus secretos, su confianza, su respeto, su admiración.

—Hoy—dice ese mismo personaje—ya nadie piensa en salvar su alma; lo que todos queremos es salvar el cuerpo.

Y una dama que le oye, se confiesa a él en estos términos:

—El único sér a quien no le mentimos es al médico. Sería vano empeño tratar de engañarlo, a él que sabe cómo funcionan nuestros órganos y que conoce nuestros nervios. Su mirada nos penetra sin piedad. Hasta lo que, por falta de palabras, no podemos decirle, él lo sabe. Antes que nosotras mismas, él ve nuestras futuras crisis. Nuestra ventura, nuestra tranquilidad, nuestra belleza: todo está en sus manos. Por eso, ante su voluntad, la nuestra se funde, y aun las que más imperiosas somos para con los demás, nos humillamos ante él.

Pero esto no es todo. Según la Rochefoucauld (que resulta menos escéptico que su glorioso

abuelo), en todas las esferas sociales la omnipotencia del «buen doctor» aparece visible, palpable, demostrable. En el campo europeo en general, y sobre todo en el campo francés, en las aldeas donde ya el cura no conserva gran prestigio, donde las ceremonias religiosas son puras fórmulas tradicionales, el médico es el único personaje que tiene influencia espiritual.

El conflicto psicológico de *L'amant et le médecin*, presenta un ejemplo típico del poder del buen doctor. Joven, bello, noble, rico, Juan Merrien sabe que su mujer lo adora. Su confianza en ella es completa. Su imperio también lo es. A cada momento ella exclama:

—Tu voluntad es mi voluntad.

Pero la pobre no tiene la culpa de enfermarse y de tener en su médico una fe ciega.

—Te prohíbo que lo recibas—la dice Juan.

—Está bien—contéstale Clara.

Sólo que no puede cumplir su promesa. Ella, la suave, la tímida, la dulce enamorada, la que jamás se hubiera creído capaz de rebelarse contra el dominio del esposo; ella, la siempre sumisa, siéntese de pronto llena de energía y sigue recibiendo al médico. Dos o tres veces, exasperado por los celos, Juan penetra de improviso en la estancia en que su mujer y el doctor están juntos. En vez de sorprender un idilio, contempla una curación. Poco importa. Sus celos persisten.

—Ese hombre—dice—tiene más poder que yo.

Agreguemos a esta leyenda, más o menos fan-

tástica o más o menos verídica, la otra leyenda de los millones ganados por los Pean, por los Doyen, por los Albarrán, por los Galesowsky, y comprenderemos sin pena que todos los jóvenes bachilleres sueñen en ser médicos.

—¡Dios sabe!—se dicen—. Tal vez nosotros también llegaremos a ser semidioses. Nadie puede adivinar de antemano.

Y durante los seis años de la carrera, viven en una embriaguez maravillosa de mirajes futuros.

* * *

El despertar de esa embriaguez, según los estudios de René Bures, del doctor Lafontaine y del profesor Bolliet, es por lo general muy triste. Por uno que triunfa, hay centenares que llevan una existencia de miseria y de lucha. Teniendo necesidad de aparentar, de vivir bien, de demostrar, ya que no lujo verdadero, por lo menos un *semblant* de lujo, no ganan, en realidad, más que cualquier obrero de los que viven con modestia holgada.

—Si viera usted las casas de mis colegas—decíame el médico americano de quien antes he hablado—, tendría usted oportunidad de reír y llorar al mismo tiempo, pues nada es tan grotesco y tan triste como el deseo forzoso de aparentar. De todo el departamento que ocupan en un primer piso, lo único bien amueblado es el salón de espera y el gabinete de consulta. Las butacas que ven los

clientes, son suntuosas. En las vitrinas lucen sus magníficas encuadernaciones los más sabios libros. La mesa del centro es de mármol. El escritorio tiene incrustaciones. En la chimenea, un busto de bronce sonríe. Un armario de nogal tallado deja ver los lucientes instrumentos de cirugía. La alfombra, en fin, es mullida. Pero entre usted al cuarto de dormir, y no encontrará sino una cama de hierro... Entre usted en el comedor, y apenas hallará una mesa de pino y un par de sillas... ¡Ah! ¿Qué quiere usted que hagamos con esos tres, cuatro, cinco o seis mil francos anuales que logramos ganar? Seis mil francos son cien duros al mes, y eso basta para un matrimonio en donde la mujer hace la cocina, en donde no se pagan sino cuatrocientos francos de alquiler, en donde no hay que cubrir una patente de cuatrocientos francos... Pero nosotros, que tenemos necesidad de una casa elegante; nosotros, que tenemos necesidad de alguien que abra la puerta; nosotros, que tenemos necesidad de vestir bien, nos morimos de hambre con esa suma. Y no hay medio de economizar en la parte decorativa...

Debemos aparentar vivir como ricos, para ganar como pobres...

IV

El culto de la personalidad.

Desde que Jules Huret hizo, allá en los tiempos heroicos del Simbolismo, su célebre *Enquête sur l'évolution littéraire*, no transcurre nunca un lustro sin que algún *reporter* renueve la tentativa. Pero, a decir verdad, nunca más las respuestas de nuestros ilustres contemporáneos han despertado el interés de aquellas conversaciones que estuvieron a punto de provocar un duelo entre Leconte de Lisle y Anatole France. «Ahora—suele decir la gente literata—ya eso de las escuelas no nos apasiona ni poco ni mucho. La época de los movimientos colectivos, que son los que dan interés a esta clase de trabajos, debe haber pasado. Las escuelas que hoy existen son juegos de niños. El naturismo, el futurismo, el integrismo, el ideísmo, ¿qué es todo si se compara con lo que fueron los grupos literarios del siglo XIX? Nuestra época no es, en materias artísticas, propicia a los grupos ni a las manifestaciones de principios gene-

rales. «Cada uno por sí y Dios por todos»—parecen decir los que escriben.

Así, no debe extrañarnos que la encuesta publicada por Amédee Boyer en el *Echo de Paris*, con el título de *La littérature et les arts contemporains*, no desencadene la menor tempestad. Los interrogados han dicho lo que les parece más interesante sobre el movimiento contemporáneo, y han expuesto sus teorías personales. Pero una vez la encuesta reunida en volumen, nadie se ha dignado protestar contra los ataques, nadie ha escrito cartas como aquellas que forman el «apéndice» ruidoso de la *Enquête* de Huret, nadie ha acudido a violencias pintorescas. Los mismos jefes de escuelas parecen hoy desconocer las vehemencias de un Moréas, de un Morice, de un Regnier. Nada de extraño tiene, pues, que las conclusiones del nuevo *reporter* sean pesimistas. «En otro tiempo—dice en el prefacio del libro en que ha reunido sus *interviews*—el artista cultivaba una fe y era, a su manera, un sacerdote, un místico, un fanático. Hoy el artista, que ningún ideal exalta, y que sólo se siente aguijoneado por las circunstancias de la lucha por la vida, no piensa sino en los éxitos inmediatos.» ¿Es esto verdad?... Yo creo que el mismo libro de Amédee Boyer con sus numerosas conversaciones, nos prueba que si la literatura en sí misma no está en decadencia, puesto que produce obras admirables en abundancia, en cambio el espíritu literario, el sentimiento ardiente del deber artístico, lo que podría llamarse la reli-

giosidad corporativa del arte, pasa por una crisis muy visible. La falta de grandes agrupaciones y de grandes pontífices hace que los productores se dispersen y se aislen. Nadie se siente hoy bastante humilde para proclamarse discípulo de alguien. Un individualismo susceptible y vanidoso obliga a cada uno a creerse el centro del Universo. La poesía tiene tantas tendencias como poetas hay. En la novela, cada uno busca un derrotero nuevo para no parecerse al vecino, sobre todo para no ser comparado con los maestros muertos. La crítica misma, que por esencia es generalizadora, se particulariza olvidando su deber apostólico y ajustándose al capricho de sus cultivadores.

Esto, todos lo reconocen, todos lo confiesan. Pero no todos lo confiesan con la misma tristeza, y hasta hay algunos que no lo reconocen sino para regocijarse de ello. Así, por ejemplo, Anatole France declara a Amedée Boyer que, lejos de considerar la dispersión actual de los espíritus cual un mal, hay que celebrarlo como una bendición de los dioses.

—Las escuelas -- dice -- no fueron nunca sino reuniones arbitrarias de personas que se figuraban estar de acuerdo entre sí, pero que, en el fondo, se equivocaban sobre sus propios sentimientos. Entre los románticos, pongo por caso, Lamartine fué un clásico puro, continuador de Juan Bautista Rousseau, mientras Musset fué un sentimental, pariente de Bernardino de Saint Pierre. En nuestra época, complicada, en que el estudio

de los procedimientos no tiene importancia, es necesario tener en cuenta la manera de ver y de sentir propia de cada temperamento. Por otra parte, nunca hemos visto obras de gran valor salir de un mismo medio. Por eso yo dudo en absoluto de la fecundidad de una escuela. En otro tiempo, en la antigüedad, era diferente, pues la unidad de las artes y la unidad de las letras existían. El talento consistía entonces en imitar a los predecesores o a los maestros, y eso duró hasta el siglo xvii. Hoy la vida es personal y la sensibilidad de cada uno es extrema.

Esta es, en el concierto de las voces que proclaman la ruina de toda solidaridad literaria, la nota optimista por excelencia. Con su carácter independiente y con sus ideas individualistas, el ilustre Anatole France no podía menos de defender la gran dispersión de los espíritus. Sintién dose incapaz de inclinarse ante la disciplina de una escuela o de someterse a los cánones de un grupo, cree que toda tiranía, por ligera que sea, tiene que ser dañosa para los productores. Y sería en vano hacerle ver el florecimiento maravilloso de las cuatro escuelas que en Francia llenaron el siglo xix. Del romanticismo ya hemos visto lo que piensa. Las diferencias entre los caracteres de la obra de Lamartine y de Hugo, de Musset y de Vigny, le sirven para demostrar que los románticos, aun formando un grupo, no formaron nunca una escuela. En cuanto a los parnasianos — sus hermanos los parnasianos—es probable que, examinán-

dolos uno por uno, los hallaría tan heterogéneos entre sí como a los románticos. ¿Qué hay de común, efectivamente, entre un León Dieux, todo sensibilidad, y un José María de Heredia, frío cual el mármol? La técnica misma es variable y diversa en los miembros de la escuela fundada por Catule Mendés. La factura de Leconte de Lisle, helénica y olímpica, contrasta con la factura de Coppée, desordenada y faubouriana. Pero eso mismo no es nada si se compara con el desbarajuste del naturalismo considerado como escuela. En efecto: entre los grandes naturalistas, no existe un solo punto de contacto. Si son hermanos, son hermanos enemigos. Uno, Zola, es un cantor épico, que mueve enormes masas humanas y que, al pasar, destruye las flores del camino. Otro, Flaubert, es un pintor exacto y lírico, un enamorado de la forma, un fanático de las bellezas legendarias. Otro, Goncourt, es un orfebre, un encajero, un buscador de reliquias, un conservador de bustos cincelados, un enemigo de las multitudes. Otro, Daudet, es un contador de cuentos a la manera antigua, un Perrault para niños grandes... Y entre todos ellos, ni un procedimiento ni un vocabulario, ni siquiera un gusto común. Cada uno es personal. De los simbolistas, Anatole France no podría hablar sin hacernos notar lo opuesto que fué al genio espontáneo y ardiente de Verlaine, al genio artificial y escrupuloso de Mallarmé. Después de lo cual nos diría de nuevo:

—No hay escuelas, no ha habido nunca escue-

las desde el siglo xvii. Las escuelas verdaderas fueron las generaciones de homéridas que, trabajando en un mismo asunto, llegaron a formar una sola obra entre todos, como pasó con la *Iliada* y con la *Odisea*.

Pero claro que no todos nuestros contemporáneos tienen, en este punto, un criterio, no diré tan estrecho, pero sí tan estricto como Anatole France. Los literatos, en general, aceptan que el romanticismo y el naturalismo fueron escuelas, grandes escuelas, fecundas escuelas, puesto que estaban sometidas a una disciplina y obedecían a un canon. En cuanto a las diferencias y a los contrastes que todo el mundo puede notar entre los miembros de cada uno de aquellos vastos grupos, eran consecuencias naturales de los temperamentos. «El arte —dice Zola— es la Naturaleza vista a través de un temperamento.» De las escuelas podría, tal vez, decirse que son la realización de un ideal común de belleza, llevado a cabo conforme a los diversos temperamentos de sus miembros.

Ahora bien: ese ideal común que hoy no existe, es el que lloran los partidarios de la solidaridad literaria. Sólo que estos partidarios no son muy numerosos, por lo menos entre los artistas consultados por Amedée Boyer.

—Que hayan desaparecido las escuelas— parecen casi todos ellos decir— está muy bien y no nos importa.

Lo único de que se quejan todos es de falta de ardor, de falta de entusiasmo y de falta de desin-

terés. La vanidosa precipitación, el vanidoso deseo de arribar pronto a la notoriedad, el vanidoso esfuerzo por ganar dinero, mucho dinero: he ahí los escollos de la hora presente. Para un hombre como Elemire Bourges, que trabaja en silencio sin buscar ni la fortuna ni la fama, hay cientos de muchachos que, apenas salidos de la adolescencia, ya se creen apóstoles y maestros y piensan en ganar millones.

Contra este espíritu, todos los hombres de buena fe protestan.

—Es imposible — dice Alfred Capus en su conversación con Amedée Boyer—, es imposible «hacer arte» sin idealismo. Además, el arte exige una gran paciencia, y los jóvenes de hoy no se salvan del contagio del mal de la época, que es la fiebre de gozar de la vida lo más pronto posible. Todos tienen la impaciencia de terminar en seguida sus labores para cobrar lo que en fama y en dinero han de producirles. Los artistas no piensan sino en el éxito inmediato. Y si este mal no se cura, veremos el fin del arte y asistiremos al advenimiento de la era de la industrialización de la literatura y del arte. En mi tiempo juvenil, hace veinte años, el desdén altivo del dinero existía aún. La pobreza era entonces una virtud en nuestro gremio. La bohemia era digna, y en su actitud había algo de orgullosa fanfarronería, algo de *pose* antiburguesa, que significaba desprecio por los intereses materiales inmediatos y por los prejuicios grotescos. Ahora pasa lo contrario. El ar-

tista tiene que parecer rico para sentirse estimado. Es triste la situación del siglo xx, y, ciertamente, hay que romper la barrera del oro para no ser vencidos por el oro.

Esta queja es tan frecuente en París y fuera de París, que seguramente corresponde a un mal universal. Pero estudiando el problema, yo he llegado más de una vez a preguntarme si en el fondo del metalismo, o de la metalización, de las clases artísticas contemporáneas, no hay una gran parte de *pose* que corresponde, como reacción, a la *pose* de nuestros padres y de nuestros abuelos los buenos amigos de Murger. Sabido es, en efecto, que todo movimiento exagerado provoca un movimiento reflejo en sentido contrario. El equilibrio moral del mundo lo exige, sin duda, así. Y como fué antaño una moda, tan irritante cual todas las modas, el proclamar a cada minuto, en cada circunstancia, a propósito de cada acto de la vida, el más profundo desprecio por lo que era interés, oro, riqueza y lujo, hogaño los sucesores de la última generación del siglo xix reaccionan contra aquella falsa actitud adoptando otra actitud no menos falsa, que es la de poner el interés por encima de todo. Yo, por lo menos, sé de muchos artistas jóvenes que en el café, en las redacciones, en los talleres y en los teatros, no hablan sino de lo que ganan, de lo que gastan; de lo que necesitan, y que, en realidad, son los seres más idealistas y más desinteresados que existen. Uno de ellos me decía:

—¡Qué quiere usted!... Es la moda... Para que la burguesía crea que nuestras obras tienen mérito hay que asegurarla que producen mucho dinero. Un pintor que no vende cuadros en veinte mil francos, un escultor que no tiene millones, un dramaturgo que no cobra trimestres pingües, no merece admiración ninguna. La gente admira la obra contemplando la fachada del palacio en que el autor vive. Es un *snobismo* que nos obliga a adoptar la *pose* comercial. Al fin y al cabo, el desinterés de los románticos también era *pose*.

Es cierto, *pose* tras *pose* ... Pero el método nuevo, o la nueva *pose*, es más fatal que la anterior; por lo menos para el prestigio del arte, que, convertido en un comercio, se envilece y envilece los poetas (*n'est-ce pas*, Rubén Darío?)...

Además, hay en nuestra época un orgullo de clases que a muchos les parece poco propicio para la sana labor artística. Los premios oficiales, las cátedras, la escuela normal, las academias, las redacciones de los grandes periódicos, las direcciones de los teatros, todo lo que da al literato puestos que exigen una consideración burguesa, lo alejan de la sencillez necesaria a la producción sincera.

—No creo— dice Saint Georges de Bonhelier— que el arte pueda salvarse sino por medio de la sencillez y por la influencia del pueblo.

Y luego agrega:

—Por influencia del pueblo entiendo un retorno

a la simplicidad y a la libertad populares, tal cual existían en la Edad Media.

Para lograr este *retour* hacia lo ingenuo, el poeta de *La tragedie royale* sueña en magníficas fiestas de belleza, en soberbios cortejos artísticos en los cuales el pueblo y los artistas fraternizarán ardientemente. El gran Rodín le aparece transfigurado, trabajando en momentos que los obreros le inspiran. El compositor de *Louise*, Gustave Charpentier, al frente de su conservatorio popular, transforma la ópera, la ópera cómica, todas las óperas del mundo, en santuarios de melodías espontáneas. Los poetas entonces recobrarán la sencillez del alma antigua para cantar las fiestas del trabajo moderno... Y todo eso, naturalmente, parece al ilustre fundador del naturalismo como el más bello de los sueños... Desgraciadamente, no es sino un sueño...

Nuestra época no puede volverse atrás. La simplicidad del espíritu es un don que no pertenece a los contemporáneos de Maurice Barrés y de Gabriele d'Annunzio. El cerebro actual es de un refinamiento tal, que los moralistas se sienten inquietos al estudiarlo.

—Los jóvenes—dice Brioux—son demasiado razonadores, demasiado inteligentes, demasiado instruídos, demasiado hijos de Taine. Desde que encuentran otra idea nueva, la tuercen, la retuercen, la exprimen y la atormentan, hasta el punto de que, al ponerse a trabajar, lo primero que se les ocurre son las mil objeciones del análisis.

Esta es una grande, una terrible verdad. Afinándose, el intelecto ha llegado a convertirse en una máquina para fabricar quintaesencias. Nada es hoy espontáneo. La misma novela populachera, que ayer era un relato absurdo y emocionante, es hoy un análisis complicadísimo de casos extraordinarios. Leed los libros de Conan-Doyle, de León Sazie, de Maurice Leblanc, y lo veréis. En cuanto al teatro, parece increíble que el público burgués pueda asistir con interés a los espectáculos que ahora se le dan en cuatro actos, y durante los cuales todo da vueltas alrededor de un escrúpulo sutilísimo, de un caso de conciencia muy tenue o de un conflicto de moral casuística de la más impalpable delicadeza. ¡Ah! ¿Dónde están las buenas, las ardientes, las terribles piezas del siglo pasado? El mismo Alejandro Dumas (hijo), que tan cortador de cabellos en cuatro parecía a nuestros padres, sería hoy un primitivo que ni siquiera comprendería, si resucitara, los tormentos cerebrales de sus sucesores.

Ahora bien: ¿cómo regresar desde esta cima hasta la llanura de la sencillez suntuosa en que sueña Bouhelier? A menos de una revolución como la que destruyó el mundo antiguo, no parece probable tal retorno. Y a decir verdad, yo no sé si tan gran salto hacia atrás sería de desearse. Porque nuestra época, con todo y con sus defectos, tiene sus virtudes y sus cualidades. Tiene las cualidades de sus defectos. Es alejandrina y bizantina. Es minuciosa. Es artificiosa. Es compli-

cada. Pero es de una elegancia y de una perfección que sólo Atenas conoció en el pasado. Es verdad que una coquetería común a todos los tiempos impide a nuestros contemporáneos confesarlo cuando contestan a un repórter. Sólo que, en la intimidad, todos murmuran con orgullo:

—No hay duda, este siglo no es vulgar...

No, en efecto, no lo es. Es lo contrario. Es el siglo de todos los refinamientos, de todas las complicaciones, de todas las delicadezas. Es el siglo del individualismo y de las individualidades.

La mayor parte de los literatos interrogados por Amedée Boyer, proclaman sin amargura esta exasperación de la personalidad. «En este momento—dice Henry Houssaye—asistimos al florecimiento de las personalidades aisladas.» Y Paúl Brulat: «Ya no hay escuelas, pero hay más hombres que nunca.» Y Lucien Descaves: «Hoy, cada escritor, cada artista, tiene su ideal, es decir, su sentimiento de la vida y de la verdad, según su propio temperamento.» Y Emile Faguet: «Sintiéndose fuertes en sí mismos, los jóvenes desdennan la fuerza que nace de la unión.» Y León Henrique: «Los talentos son muy diversos y muy personales.» Y Maurice Donnay: «Yo no me quejo de lo que pasa, pues soy partidario del individualismo y creo que las escuelas no prueban sino el genio de sus fundadores.» Y René Doumic: «No hay grupos, porque no hay tendencias generales.» Y Jules Lemaitre: «Las grandes corrientes no existen ahora...» Estos testimonios bastan. Nues-

tro siglo, orgulloso de su individualismo literario, puede muy bien esperar, si no un conjunto de obras homogéneas, sí un bello florecimiento de producciones personales. Es quizá el siglo que mayor número de ingenios ha visto reunidos. Es, en fin, el siglo que hace exclamar a Edmond Haroucourt: «Jamás época fué más interesante, a no ser la de Pericles y la de Leonardo; ninguna generación humana, a no ser esas dos, vió más maravillosos espectáculos.» Y ahora nos toca preguntarnos con sinceridad si las acusaciones de Bouhelier, de Capus, de otros cuantos que hablan de decadencia, no son tan injustas como las acusaciones que en todas las épocas han sido lanzadas por los hombres contra el siglo en el cual viven y del cual, quieran o no, forman parte.

V

El culto de la toga.

Los señores abogados, representantes de la justicia en la tierra, comienzan a ser injustos para con sus compañeras las señoras abogadas. «Un sentimiento de irritación los anima—dice un escritor—cuando hablan de la ola invasora del feminismo jurídico.» Y no es, supongo yo, porque vestidas gentilmente con sus togas negras, y tocadas de un modo exquisito con el birrete molieresco, las *dames du Palais* tengan más éxitos plásticos o galantes que los *messieurs* del mismo *Palais*. No... En el alma austera de los hijos de San Nicolás no caben los celos frívolos. Son de otra clase: son celos jurídicos, son celos forenses, son celos que Justiniano comprendería y que Merlín aprobaría, los que amargan sus corazones y agrían sus caracteres. Y son celos muy profundos y muy vagos.

A decir verdad, hasta ahora ningún movimiento corporativo ha puesto en evidencia el estado de alma de los miembros del Orden de los Abogados

y Procuradores. Pero hay, según parece, mil indicios de su existencia. Aprovechando las más insignificantes circunstancias, los *cher maîtres* hacen gala de su fina ironía para hablar de sus colegas con faldas. En cuanto alguien dice *abogada*, el Palacio entero sonríe. Los jueces mismos sonríen. ¡Parece tan chocante esa palabra a los guardianes de las sagradas tradiciones del foro parisino!

—Hasta hace poco tiempo—decíame ayer un anciano jurisconsulto de los que no se quitan la negra bata y el negro bonete ni para almorzar en la *buvette* del Palacio de Justicia—, hasta hace poco, nuestra Orden era una verdadera Orden monástica. Paseándonos por estas venerables galerías, construídas en tiempo del rey San Luis, nos sentíamos al abrigo de todas las influencias del mundo. Vivíamos, por lo menos profesionalmente, como enclaustrados. Nuestro mismo traje severo es, más que un uniforme, un hábito. Pero desde que las mujeres han invadido nuestra profesión, todo se ha echado a perder. ¡Ah, si el majestuoso D'Aguessau resucitara, de fijo volveríase a morir de pena viendo este su santuario convertido en lugar de frivolidades! Porque la mujer, aunque no quiera, lleva consigo la frivolidad. Yo las veo, cuando comienzan su carrera, hacer mil esfuerzos por parecer austeras. ¡Ah, la austeridad no es de su reino! Empolvadas, perfumadas, risueñas, se recogen la toga como las actrices se recogen la falda. Y luego, eso de *abogada* es ridículo, muy ridículo...

En lo de que *abogada* es ridículo, todos o casi todos están de acuerdo. Yo, sin embargo, no veo por qué. ¿No le decimos a la Virgen en la Salve o en el Ave María, *abogada nuestra*? Pues entonces, ¿por qué no hemos de llamar a una damisela que ejerce la profesión de defender causas buenas o malas, la señorita abogada?

* * *

Ampliando la pregunta y llegando hasta el fondo del problema, ¿por qué no han de existir, al lado de los abogados, las abogadas? Se ha dicho de las médicas o doctoras, que son indispensables para ciertos casos en que la mano de la mujer, más suave que la del hombre, más maternal, más acariciadora, es por sí misma un bálsamo. De las abogadas podría decirse lo mismo. En el universo doloroso del Palacio de Justicia, donde se representa el último acto de todos los dramas, en donde las más formidables tragedias alternan con las más ligeras farsas, donde hay fatalidad y predestinación, donde todos los misterios se confunden en un caos de angustia, donde junto al asesinato que ruge vemos a la novia abandonada que llora, donde el supremo vicio codea a la suprema virtud, donde las máscaras más impasibles se crisan, donde los corazones más leales tiemblan, donde toda la humanidad expone sus llagas, en fin, una mano femenina no está nunca de más. ¡Cuántas veces la acusada, ruborizándose ante

los interrogatorios bruscos de un abogado, calla por pudor los detalles que mejor servirían a su causa! ¡Cuántas veces un alma sensible se desespera de no poder hallar en el hombre que la defiende la comprensión que sólo existe entre seres del mismo sexo! Los gritos de Linda Murry diciendo en su calabozo de Turín: «¡Sólo una madre puede comprenderme!», son los gritos de toda una clase de infelices. La mano de la mujer es indispensable en los lugares donde hay lágrimas que enjugar, heridas que vendar, dolores que calmar. Y si os parece mal que sólo hable desde un punto de vista, me permitiré agregar, entrando en lo positivo, que la justicia misma, si no se equivocan los filósofos feministas, debiera tener un interés grandísimo en asegurarse la colaboración femenina. La abogada, más sutil que el abogado, será, un día u otro, el mejor juez instructor...

Pero claro que si mi amigo el anciano jurisculto parisiense me oyera, sería capaz de no volver a estrecharme la mano. ¡La mujer magistrada! Eso sí que le parecería a él un signo abracadabrante de la próxima ruina de su Orden.

* * *

¡La Orden de San Nicolás! En la mente de los abogados de vieja cepa, no existe, ni existió nunca, cofradía, ni comunidad, ni corporación, ni academia, ni cuerpo ninguno constituido, que merezca la misma veneración. Según leemos en

un libro reciente, hay quien hace remontar el origen de la abogacía «hasta el Verbo Divino, defendiendo ante Dios la posteridad de Adán.» Sin ir tan lejos, los jurisconsultos parisienses en general se enorgullecen de la antigüedad de sus prerrogativas y de lo remoto de sus prestigios como de un título de gloria.

—En la época de barbarie—me dice un amigo—, allá cuando los señores feudales eran dueños de vidas y haciendas, nosotros, los miembros de la Orden de San Nicolás, éramos los únicos representantes de la justicia humana. Nuestra fuerza rompía las espadas de los tiranos. Nuestro poder salvaba a los desgraciados del poder de los barones de presa. Implacables e intangibles, no temíamos ni la cólera de los reyes. Eramos los caballeros andantes de la equidad. Pero eso no se lograba sino a causa de nuestra austera existencia, de nuestra pompa grave. Ahora bien: figúrese usted que entre aquellos terribles justicieros hubieran existido, como existen hoy, frívolas mujeres... ¿Cree usted que el feudalismo nos hubiera respetado?...

Difícil es responder a tal pregunta. Pero como por fortuna en nuestro siglo ya los señores de horca y cuchillo no existen, la pompa y la austeridad anteriores no son necesarias para la interpretación de las leyes. En cambio, la influencia femenina sí es necesaria, en esto, como en todo. Porque, para ser justos, los señores abogados que no quieren que la mujer pueda intervenir como

defensora, debieran también decir que no pueda ser acusada.

* * *

Por otra parte, no es en esta época, en que ya la abogada, lo mismo que la doctora, ha sido aceptada moralmente por el mundo entero, cuando debe discutirse el principio de su existencia. Ante las realidades hay que inclinarse. Lo único que hoy se puede discutir son las condiciones de vida a que una abogada debe someterse y la mayor o menor conveniencia, para la mujer en general, de considerar la abogacía como una carrera abordable. Pero este es un estudio que no puede llevarse a cabo sino desde un punto de vista puramente femenino.

—¿Os sentís felices en el Palacio de Justicia? ¿Aconsejáis a vuestras hermanas que imiten vuestra conducta? ¿Creéis que no es incompatible tan austera profesión con las delicadezas y las miserias de vuestro sexo?

Tales son las preguntas de la encuesta que, más o menos tarde, nos demostrará si el experimento social realizado por las damas, muy dignas de respetuosa simpatía, que hoy forman parte de la Orden de San Nicolás, es decisivo. Hasta ahora no conozco sino una novela de madame Colette Iver que nos presente un cuadro de abogacía femenina. Y, a decir verdad, ese cuadro, lejos de inclinarnos a conclusiones amargas, nos sugiere

esperanzas llenas de optimismo. Las abogadas de la ilustre noveladora, en efecto, son, en general, felices. Aman su profesión con un entusiasmo sincero y creen que pueden llevar a cabo, al lado de sus compañeros los hombres, una labor útil a la humanidad y a la justicia. Sólo un escollo hay en la carrera: el escollo sentimental. ¡Ah! ¡No sonríais, vosotras, las vírgenes fuertes! Por fuerte que una mujer sea, nunca está al abrigo de la sublime debilidad del amor.

Así, la linda Henriette Marcadieu, que es la más apasionada jurisperita de París y del mundo; que no piensa sino en trabajar; que no sueña sino en triunfar; que no estima sino a los que, como ella, viven glosando las Pandectas, llega, por su mismo ardor profesional, a enamorarse de un colega tan estudioso y tan ambicioso como ella. «Una profesión—exclama—no impide ser mujer.» No, afortunadamente. Pero una mujer y un hombre que ejercen la misma profesión, rara vez encuentran, juntos, la paz amorosa del hogar. Los actores y las actrices lo saben por experiencia desde hace un siglo. Los abogados y las abogadas tienen el ejemplo doloroso de esta pobre Henriette, casada con su compañero André Velines. Brillantes ambos, elocuentes ambos, famosos ambos, llegan, sin darse cuenta de ello, a sentir los horribles celos profesionales. Los éxitos de ella, sobre todo, le son dolorosos a él. Porque él, siempre dominado por el oscuro instinto del macho, que se cree superior a la hembra, se encuentra ridículo

cuando ella, «su ella», su presa, alcanza aplausos merecidos.

Por fortuna, en la novela, la mujer renuncia heroicamente a sus victorias forenses y se consagra a cuidar a sus hijos.

Moral: abogadas, no os caséis con abogados...

* * *

Pero fuera de esto, Mme. Colette Iver no ve—ni yo veo—por qué una señorita activa y estudiosa no ha de ser defensora de las viudas y de las huérfanas, colaboradora de la justicia y protectora de la inocencia, ni más ni menos que un estudioso y activo señorito... La estética misma está lejos de oponerse a ello. Lo que choca en la cirujana, lo que hierde en la mujer política, lo que hace reír en la cochera, lo que angustia en la operaria de fábrica, no existe en la abogada. Lo que su profesión tiene de generosa, por el contrario, hace a la abogada parecerse a la hermana de la caridad; lo que tiene de elocuente la asemeja a las poetisas; lo que tiene de teatral la acerca a la actriz. ¿Hay nada más femenino entre las mil ocupaciones de la energía y del genio humanos? No, en verdad. Y esto, poco a poco, los abogados, hoy sumamente celosos, lo comprenderán fraternalmente.

VI

El culto del hombre maduro.

¡Cuarentones, mis mayores en edad, vosotros que, contemplando en el espejo vuestras sienas floridas de canas, comenzábais a llorar vuestra juventud y os decíais que la estación de los amores había pasado; cuarentones sentimentales, cuarentones melancólicos, recobrad vuestros ánimos!... Las cabelleras que encanecen están de moda, y si Don Juan Tenorio resucitara mañana, tendría necesidad, para no exponerse a ser rechazado por cualquiera Elvira del alma suya, a renunciar a su aspecto demasiado mozo y a fingir una madurez austera. Nada de mancebos barbilindos, en efecto. Nada de fatales adolescentes con ojos byronianos y labios femeniles. Nada de frescos efebos de bucles a la Antinoo. Los veinte años de Faublas y los treinta de Casanova son tan ridículos como los diez y ocho de Romeo. Las damas y las damiselas de nuestra época no consienten en amar sino a aquellos que, ya llenos de experiencia, han pasado el istmo de los cuarenta con sus

cuarenta mil desilusiones. En la comedia de Romain Coolus estrenada anoche en el teatro de la Renaissance, la exquisita Suzette Sormain, que es el diablo con ojos aterciopelados y faldas frufutantes, dice a su amigo el doctor Darcier:

—¿Pero de dónde sales tú para no saber que las mujeres, lejos de detestar las cabelleras emblanquecidas, se mueren por ellas?...

Y esta dama no es una aislada, ni menos aún una rara. Es la mujer actual que ama, la mujer moderna que se deja amar, la mujer legión, en fin. Su alma no tiene más singularidades que las de las demás hembras instintivas, para las cuales el capricho es ley, el deseo es norma. Su marido, aun siendo joven y hermoso y ardiente, le parece menos digno de ser amado que el profesor Darcier, cuarentón y austero.

—¿Por qué?—le pregunta él.

Y ella responde:

—No sé por qué... Porque sí...

* * *

Es la razón de todas las amorosas. Lo ama porque lo ama. Sólo que si lo ama a pesar de sus canas, es que una concepción erótica existe en nuestras días que no había existido nunca antes. El personaje de Molière que hace reír a Agnès porque no tiene diez y ocho años cual Horace, es hoy el héroe que ocupa el cerebro femenino. En los salones no hay mozalbete que se vea tan rodeado

de damas halagadoras como un grave caballero de aspecto maduro. Estamos en la época de las canas triunfantes. El mismo *Fíguro*, en editorial reciente, decía:

«Les faits divers, le théâtre, le roman contemporains nous en fournissent chaque jour et depuis longtemps déjà les preuves certaines. La défiance des jeunes filles et des femme à l'égard des tout jeunes gens est un sentiment très moderne et dont on aurait peine à trouver trace dans le théâtre classique. Il en va de même de l'amour inspiré par des hommes faits. Ce n'est pas que «nous ayons changé tout cela», selon la réplique molièrresque. Mais tout cela a changé. Il s'est produit à notre insu, depuis le dix-septième siècle, une évolution psychologique et nous ne serions pas surpris qu'elle ne fût pas que la conséquence et le reflet d'une évolution sociale.»

Y si esto os parece absurdo, interrogad a los psicólogos para ver que, muy al contrario, dadas las circunstancias actuales de la existencia social, el verdadero amante ideal es el que tiene ya sus ocho lustros cumplidos. ¿Por qué?... Por mil razones que los sabios saben explicar y que yo no conozco sino confusamente. «Porque—dice Coolus—las exigencias de la lucha por la vida retrasan en el hombre contemporáneo la aparición de la crisis pasional.»

Por eso, en efecto. Però también por otros motivos más sutiles y menos prácticos. También porque el hombre, que con los años pierde algo de su

petulancia y algo de su vanidad, llega a la puerta de la que ha de ser su última víctima o su último verdugo con mayor abandono y mayor espíritu de sacrificio. También porque los ojos que han llorado saben mejor que los ojos frescos cuáles son las miradas que llegan al fondo del alma. También porque las manos maduras conocen mejor el secreto de las caricias enternecedoras y cautivantes.

* * *

En cierto libro de Paúl Bourget hay un oficial que a los veinticinco años, sintiéndose fuerte, bello, capaz de todas las pasiones, maldice su lindo rostro por las fáciles conquistas que le proporciona, y exclama:

—Todo lo que le debo a mi belleza viril, es haber conquistado unas cuantas horizontales.

Hoy es posible que aquel militar no pudiera ni aun decir otro tanto. Las horizontales mismas, en efecto, buscan más a menudo el amor de los caballeros que tienen edad de coroneles, que el amor de los tenientes. Los periódicos del bulevar citan sin extrañeza ninguna las parejas amorosas en las cuales la mujer podría ser la hija de su amante. Los artistas sobre todo, los pintores famosos, los literatos notorios, los dramaturgos aplaudidos, son, al acercarse a los cuarenta y cinco, los niños mimados del amor.

—¿Ha visto usted a X... cómo no abandona

nunca a la linda Liana?... Diríase que sus cabellos canos son la nieve de un volcán.

—¡Eh! ¿Y qué me dice usted del ilustre académico H... que ha conquistado a la rubia Violeta como un estudiante?...

El vulgo escéptico, como es natural, encuentra las razones de estos triunfos en motivos de ambición o de interés. «Si no fuera académico—murmuran los que conocen la aventura de H...—no habría alcanzado tal victoria galante.» Y los que comentan el idilio de X... dicen: «¡Es tan rico!» Pero, en realidad, no es ni la fortuna ni la fama las que han hecho a estos hombres felices. Son las gracias de su edad, las seducciones de sus madureces ilustres, las delicadezas pasionales de sus ojos llenos de experiencia. Para comprenderlo, no hay más que notar, como lo notan todos los que no están distraídos, que frente a ellos, disputándoles sus divinas presas, otros parisienses ricos, célebres y sin canas se yerguen y no logran vencerlos.

* * *

El teatro, que es el espejo de la vida en sus infinitas metamorfosis, nos hace ver ahora cuán grande es el prestigio galante del cuarentón. En la comedia de Romain Coolus antes citada, el doctor Darcier, miembro de la Academia de Medicina y profesor de la Facultad, vence no sólo al marido de Suzette, sino también al vibrante y

juvenil capitán François. Pero no es *Une femme passa* la pieza que con mayor relieve presenta la nueva manera de sentir, sino el drama admirable de Henry Battaille que acaba de estrenarse en el Gimnasio y que se titula *La vierge folle*. Un abogado famoso, respetado y respetable, Marcelo Armaury, vive feliz con su mujer, la bella y buena Fanny. Todo en la existencia parisiense les sonríe. Ella es una de las más agradables parisienses. Él es uno de los maestros del foro. Ella es como una sonrisa perfumada. Él es la elocuencia hecha carne. Y así van, unidos, por el camino de la vida, envidiados y no envidiados, llenos de confianza el uno en el otro, segura ella de la austeridad de él y él seguro del amor de ella; así van, felices, muy felices, cuando, de repente, la noble familia de los Charnancé tiene necesidad de un defensor para un proceso. La casualidad o la fatalidad hacen que este defensor sea Marcelo. En el acto las dos familias comienzan a intimidar. El marqués de Charnancé admira el talento del abogado; la marquesa se entusiasma ante la gracia y la elegancia de Fanny. En cuanto a *mademoiselle*, la linda y soñadora Diana, la heredera a cuyos pies todos los mozalbetes del *faubourg Saint-Germain* querrían depositar sus coronas, también se siente dominada por el abogado. Su modo de hablar la cautiva. Sus ojos ardientes y tristes la conmueven. Sólo que al principio la pobrecita no se da cuenta de lo que significa esa emoción. ¿Cómo, en efecto, va ella a creerse en-

amorada de un hombre que casi tiene la edad de su noble padre? Y, sin embargo, lo está. Lo está sin saberlo, sin darse cuenta de que puede estarlo. Lo está tan hondamente, que cuando una noche él le dice «te amo», ella se entrega sin reflexión, sin miedo, sin cálculo, no obedeciendo sino a una fuerza misteriosa e incontrastable que la tiraniza. La comedia principia cuando ya el idilio secreto ha sido descubierto. El marqués, loco de dolor y de vergüenza, habla de matar y de matarse. Como un padre noble de Tirso, cree que un beso no puede lavarse sino con sangre. Mas en ese momento preséntase el director espiritual de la familia, jesuíta romano de los más distinguidos, y exclama con una mansa energía:

—Nada de escándalos.... Lo que más ofende a Nuestro Señor es el escándalo... Nada que pueda hacer reír a la plebe... Silencio y olvido... El castigo, puesto que un castigo es necesario, ha de ser secreto... Vamos a encerrar a Diana en un convento. Allí olvidará... Mucha discreción, sobre todo...

En apariencia, la niña culpable acepta la idea del encierro. Su madre prepara su ajuar de mística desposada. Las monjas la esperan para salvarla del demonio de la carne. El padre Roux se frota las aristocráticas manos de sólo pensar en su triunfo. Mas he aquí que el día mismo en que debía llevarse a cabo la claustración, Diana desaparece. La familia comprende en el acto. Y allá van todos en pos de los fugitivos, que se han re-

fugiado en Londres. Pero van en vano. La loca amorosa declara que no se separará de su amante sino muerta. «Lo adoro», dice. Lo adora, en efecto, a pesar de sus cabellos ya canos; lo adora a pesar de sus cuarenta años pasados; lo adora a pesar de su gravedad madura...

* * *

Un repórter ha preguntado a Henry Bataille si al escoger como héroe galante de su comedia a un cuarentón, había obedecido a algún motivo ideológico.

—No—contestóle el dramaturgo—, no he hecho más que contar una historia de amor, poniendo a los personajes la edad que tienen en la vida real muy a menudo, más a menudo de lo que usted se figura...

Así, pues, este gran analista cree que, si no siempre, por lo menos con frecuencia, el seductor no tiene la edad del baroncito de Faublas, sino la edad de los hombres que son los verdaderos directores de la existencia, de los que han llegado a la madurez, de los que figuran como diputados, como ministros, como jefes de administraciones, como artistas conocidos. La observación, por venir de quien viene, tendría importancia aun siendo singular. Pero la verdad es que, lejos de presentarse sola, aparece cual el definitivo complemento de otras muchas muy análogas.

Nuestra época, no hay medio de dudarlo, perte-

nece a los que han pasado ya de los cuarenta. Para ellos son los triunfos y las sonrisas. Ellos suben hasta los balcones amorosos sin escalas de seda. Ellos mandan y ellos seducen. Ellos son, a la vez, la razón y la fantasía. A ellos han ido siempre los honores y las riquezas, y por encima de los honores, a ellos van ahora las miradas de amor. ¡Oh, cuarentones, mis mayores, con cuánta impaciencia voy a encaminarme hacia vuestra edad!...

VII

El culto de la "interview".

Antiguamente los gramáticos sutiles complaciáanse en «criticar a los críticos». Hoy ya no hay críticos. Ni hay crítica tampoco. Pero hay, para quien busca doctos juegos retóricos, algo mejor y más sabroso, que es «interviewar a los interviewadores».

—Usted que se pasa la vida escudriñando cerebros ajenos, usted que es gran interrogador, usted, diablo cojuelo del espíritu, permítame, por todos los santos, que le interrogue y le escudriñe. Quiero preguntarle muchas cosas, y primero, ¿qué piensa usted de su oficio?

La respuesta es general:

—¡Adoro mi oficio!

Razonando sin apasionarse y sin forjarse ilusiones, todos los *reporters* parisienses se sienten felices y orgullosos de ejercer de confesores mundanos. Uno de ellos se ha comparado a sí mismo con Homero, asegurando que «la *Odisea* no es sino una serie de *interviews* en verso». Otro ha dicho:

«Nuestro padre es Froissart.» Los demás, aun sin tan añejas ideas de abolengo, sienten vagamente que hay, en el ejercicio de sus profesiones, algo superior a la tarea diaria del periodista. Oíd a mi amigo Paúl Acker:

—No hay nada tan agradable—dícame—como sorprender al hombre del día en su marco familiar. El interés de los discursos íntimos no reside en las palabras mismas, sino en la manera de pronunciarlas y en el gesto que las acompaña. Este gran hombre es solemne, aquel es alegre, el otro es triste. Uno se coloca ante nosotros cuai ante un objetivo fotográfico; el segundo se abandona como un niño; el siguiente tiembla lleno de inquietud. El retrato, tal como se ejecuta y se publica por lo general, es frío, es abstracto y no presenta sino fisonomías muertas: hace pensar en esas imágenes que nos muestran a nuestros antepasados en actitudes nobles y teatrales, dignas de recibir el homenaje respetuoso de varias generaciones. En estos retratos, el artista debe huir de la naturalidad como de una monstruosidad. En las *interviews*, por el contrario, lo primero es pintar con detalles característicos, con repeticiones peculiares, procediendo como los actores que imitan o como los poetas que parodian. Un gesto, cogido al vuelo, da mejor la idea de un alma que las más cuidadosas y prolijas pinceladas. Es preciso, en fin, que el lector, al oír las palabras del interrogado, le vea gesticular, andar, sentarse, sonreír. Y con esto y con mucha buena fe, no hay temor

de que los modelos se quejen de nuestras obrillas efímeras.

—¿Cree usted de veras—pregunto a Acker—que puede uno ser sincero, ser artista, ser verídico, hablar de todo y de todos, copiar las actitudes y reproducir las palabras, no ocultar nada, no embellecer nada y estar seguro de que nuestros *interviewados* no se enfadarán jamás contra nosotros?

—Lo creo—me contesta.

* * *

Esto me hace recordar una anécdota, que no sé si he referido ya a mis buenos lectores. Por encargo de un editor tuve que escribir antaño una serie de *interviews*. Fuí, en eso como en todo, sincero. Dije lo que vi. Pero, apenas había aparecido el volumen, cuando todos mis interrogados me escribieron quejándose de algo. A éste le parecía que mis palabras no reproducían con fidelidad las suyas; al otro se le antojaba que hacía yo mal en describir su despacho; al de más allá chocábase mi modo familiar de pintar su rostro... Y como yo entonces era novel y asustadizo, me fuí derecho a un maestro en el arte reporteril: al *interviewer* de *Le Temps*; le expliqué mi caso, y le pregunté si no le parecía singularísima tanta susceptibilidad en tan ilustres hombres.

—No—respondióme—; no me parece extraña, porque estoy acostumbrado a ser su víctima. He

visitado a casi todos los hombres que tienen alguna fama; sobre cada uno de ellos he escrito un artículo, en general elogioso; todo lo que ellos me han dicho, lo he publicado, dándole una forma agradable... Y todos, sin embargo, todos, desde Daudet hasta Félix Potin, han encontrado algo de qué quejarse, algo que les ha hecho creer que tenían derecho a hacer una reclamación, o, por lo menos, a decirme a mí mismo una broma cualquiera. Y lo más curioso es que los hombres que ven con indiferencia un ataque violento en un artículo crítico sobre uno de sus libros, no pueden tolerar el más inocente de los reparos en una *interview*, porque se figuran que un periodista que va a visitarlos debe admirarles incondicionalmente, y que no puede nunca hacerles una censura en el capítulo consagrado a relatar su visita. Naturalmente, nadie es bastante simple para quejarse de las observaciones literarias; pero muchos se vengan de nosotros asegurando que hemos «comprendido mal y repetido peor» sus frases. Yo conozco perfectamente la estenografía, y en ocasiones me he servido de ella, queriendo evitar la menor reclamación. ¡Ah! Tampoco este medio me ha dado un resultado completo. Las frases contra las cuales más cartas rectificativas he recibido, son, tal vez, aquellas que, contra mi costumbre, he transcrita literalmente. El oficio de *reporter*, cuando quien lo ejerce es un verdadero literato que no quiere contentarse con un relato en estilo de notario, es el más difícil de los oficios.

Uno de los *reporters* de *El Eco de París*, a quien también visité, me refirió una aventura más típica aún.

Un hombre ilustre, Leconte de Lisle, según creo, le había recibido en su cuarto de trabajo, mal vestido, con gafas y gorro de dormir. Al comentar una frase suya cualquiera, el *reporter* decía: «Leconte de Lisle hablaba gravemente, acentuando cada sílaba con un movimiento de cabeza que imprimía a sus gafas una titilación rítmica.»

—Pues, ¿lo creerá usted? —asegurábame mi amigo—. El gran hombre no quiso estrecharme la mano, cuando, tres días más tarde, nos encontramos en una sala de redacción. Estaba furioso, verdaderamente furioso. ¿Y por qué?, dirá usted. ¿Por haber dicho que sus poemas no valían gran cosa? No. Estaba furioso porque, según parece, lo que a mí se me figuró ser «unas gafas», era un «monóculo». ¡Y mi ilustre poeta no podía permitir que se confundiese su elegante lente de cíclope con un modesto par de anteojos!

* * *

Sí, no hay duda; el oficio de *interviewador* resulta difícil y delicado, sutil y espinoso. Para ejercerlo es necesario renunciar a cierta parte de amor propio y armarse de toda la paciencia humana. Además, es indispensable sonreír siempre: sonreír al portero, que nos dice en qué piso vive el hombre a quien buscamos; sonreír al la-

cayo, que nos abre la puerta y que coge de mala gana nuestra tarjeta; sonreír al adusto secretario, que defiende la entrada como un cerbero...

—¡Ah!—me decía anoche Edouard Conte—. ¡Si yo hubiera sabido sonreír!...

Y, en efecto, si lo hubiera sabido sería hoy el primer *reporter* del mundo, en vez de ser un sombrío luchador.

Lo tenía todo para triunfar. Su estilo, conciso y brillante, pintaba y esculpía. Su memoria prodigiosa permitíale recordar, palabra por palabra, los discursos oídos. Pero, ¡ay!, no sabía sonreír... Era intransigente. Ofendíase cuando lo recibían con frialdad, y al leer cartas injustas de grandes hombres quejosos, montaba en los caballos de la ira. Al fin, los directores de los diarios importantes acabaron por decirle que escribiese cualquier cosa menos *interviews*.

—¡Si hubiera sabido sonreír!

La frase es nostálgica, porque en este bravío polemista, en este áspero moralizador, hay una gran simpatía por el *reporter* muerto.

—¡Es verdad!—me decía—. ¡Es verdad! Yo hubiera sido un eterno *interviewer* si en vez de encontrarme con hombres vanidosos y falsos me hubiese hallado, en mis cinco años de labor periodística, con seres serios y sinceros. No hay nada tan ridículo como el señor que se deja interrogar, cuando no es un señor sencillo. La psicología del *reporter* está hecha por varios escritores. La del *interviewado*, sólo Hallays la intentó.

Es una psicología siniestramente cómica. Llama usted a la puerta. El caballero, que sabe a lo que va usted, le recibe con gusto, porque ve una ocasión de hacerse un poco de *rèclame*. Dramaturgos y poetas, hombres de bien y hombres de mal, grandes damas y horizontales, actrices y costureras, políticos y toreros, obispos y generales, todos y todas sienten un ligero sentimiento de orgullo al pensar que un periódico va a reproducir sus palabras. Los locos mismos experimentan esta sensación. «Yo—dice Hallays—interrogué antaño a un loco, que comenzó por responderme de mala gana; pero al saber que era para *Le Figaro*, se puso contento como un cuerdo.» Además, la *interview* es lo que con más curiosidad lee el público de nuestra época... El *snobismo*, por una parte, y el deseo de saber cosas íntimas, por otra, dominan a nuestros contemporáneos. Uno de mis amigos cree que un diario que no publicara sino *interviews* se vendería como pan. «Porque—asegura—todo el mundo encuentra en la manera familiar de reproducir las palabras de las personas algo de más vivo y de más movido que en los artículos y en las cartas. Parece como que, por el acto mismo de no tomar una pluma, se es más sincero... Sí; el *reporter* es el rey de París... ¡Es lástima que no haya yo servido para eso!»

* * *

¡Servir para *reporter*!

¿Habéis leído la *Psychologie de l'interview*, de Brisson? Es un estudio tan verídico y docto, que yo desearía publicarlo en castellano con el título de *Manual del perfecto reporter*. Pero ya que traducirlo entero me es hoy imposible, voy a analizarlo rápidamente, ciñéndome lo más que pueda al ameno texto. Principia así: «El *reporter* ideal debe tener más de veinticinco años y menos de cincuenta. Es preciso desconfiar de la extrema juventud y de la madurez completa. Muy joven, tendría opiniones violentas y mal razonadas; se fiaría de las apariencias y comunicaría sus primeras impresiones sin preocuparse de modificarlas por una fría reflexión; demasiado viejo, se contentaría con informes aproximados para evitarse el trabajo de buscar otros más precisos. Además, el oficio exige gran actividad y gran rapidez de ejecución, que cuadran mal con la vejez. Para las cabelleras blancas, el trabajo sedentario y reflexivo; para las cabelleras negras o rubias, el trabajo activo, aventurero. Pasando de los sesenta, los *interviewadores* quedarían reducidos a desempeñar el mismo oficio que los generales retirados: a contarnos hechos de armas, que ciertamente ya no podrían ejecutar.» En seguida el *Manual* nos habla de las virtudes esenciales del *reporter*, que son dos: 1.^a Una facilidad de asimilación que le permita apoderarse instantáneamente de las ideas de su interlocutor, aun no siéndole familiares. (No le perjudicaría en verdad

—pero no es indispensable—tener conocimientos enciclopédicos. Le será suficiente penetrarse pronto y bien de lo que le exponen y tener condiciones para contarlo con exactitud.) Y 2.^a Que esté dotado de cierta delicadeza y de discreción bastante para comprender hasta dónde puede ir correcta y honradamente por el camino de las revelaciones. Si recibió de la Naturaleza el espíritu de prudencia y la agilidad de comprensión, puede estar seguro de llegar a ocupar un puesto de honor en la falange de la *interview*. Y se atreve a asegurarnos el autor del *Manual*, que se nace *reporter*, lo mismo que, según opinaban nuestros abuelos, se nace cocinero y poeta.

Las dos condiciones expresadas, bastan para ser un *reporter* aceptable. Para serlo superior, hay necesidad de algo más. «En efecto—dice la *Psychologie de l'interview*—, no se trata únicamente de reproducir las palabras. Lo que constituye la buena *interview* son los dones especiales. Pero la *interview* brillante supone otras más variadas y más raras.» No se trata sólo, agrega, de recordar las palabras oídas, sino de reflejar, de evocar al que habló, de dar la impresión de su voz, de sus maneras, de su fisonomía, de su sér, y de adivinar aquello que se nos emitió a medias, de sorprender el secreto de los pensamientos. La *interview* a veces se convierte en una especie de duelo, en el que los dos adversarios se miden, se observan, buscando la manera de engañarse por medio de hábiles subterfugios. Raro es que el *re-*

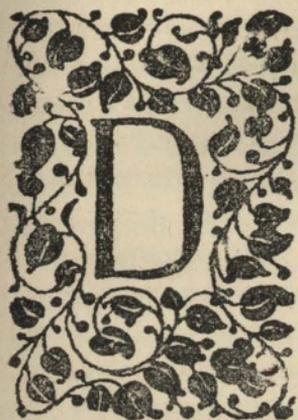
porter se presente tal y como es, quiero deciros, con franqueza... Por eso se le ve siempre en la escena desempeñando su papel. Él lo sabe y procura encontrar la sinceridad en las actitudes. «Yo quisiera—dice el autor de la *Psychologie de l'interview*—poder definir el estado de alma de cada uno de los dos personajes.»

Y termina diciendo:

«El *reporter* debe siempre informarse, ante todo, del centro en que vive su héroe. Si se trata de un poeta, retendrá en su memoria los títulos de sus mejores obras y algunos de sus más notables versos: una cita a tiempo satisface la vanidad del paciente, aunque sea muy ilustre. Si se trata de un filósofo o de un historiador, se iniciará en sus doctrinas para llevar la conversación por ese rumbo. Si el interrogado es un novelista, citad las polémicas que sus obras suscitaron, teniendo, ante todo, cuidado de saber quiénes son sus amigos o sus enemigos, para no correr el riesgo de hablar de uno solo de éstos en el curso de la conversación. No hay inconveniente en hablar algo mal de aquellos a quienes ellos quieren. En resumen: el *reporter* tomará las mismas precauciones que el hombre de mundo para no cometer faltas de educación en una sala.»

Tal es, en sus líneas esenciales, la retórica de la *interview*, escrita por un *interviewador*.

LOS PRIMITIVOS FRANCESES



DEJARÁ un recuerdo tan duradero y una sensación de arte tan intensa esta exposición de primitivos de París, como aquella que se celebró en Brujas en 1902?

Los críticos académicos franceses creen que sí. Encariñados con sus descubrimientos nacionales, comienzan, no sólo a absolver a sus viejos artistas del delito de imitadores, sino hasta a buscar la influencia que sus obras pudieran ejercer en Italia, en Flandes y en España. ¡Nada tan fácil! La estética histórica es un campo de brumas y de contradicciones, donde cualquier erudito puede encontrar argumentos para sostener las más quiméricas teorías. Pero, al mismo tiempo, nada tan vano, puesto que, por encima de los datos y de los discursos, existe un sentimiento de

eterna justicia que hará siempre vivir una vida más luminosa a los Boticelli y a los Van Dyck que a los Malouel y a los Limosin.

Además, hay una censura de fechas que es indispensable hacer a la exposición actual. La mayor parte de los pintores que en ella figuran florecieron cuando Rafael había ya muerto. ¿Y qué es lo primitivo sino lo prerrafaélico? Inscribamos, pues, algunas cifras: los cuadros más importantes de Jean Clouet son de 1520, 1525 y 1530; Corneille, el de Lyon, trabajó hacia 1550; Jean de Gurmont pintó su «Combate de Gladiadores» en 1550; François Clouet retrató a Francisco I en 1545; Jean de Court es de 1570; Jean Coussin fué el más admirado artista parisiense hacia 1560; François Quesnel y Pierre Gourdelle son de 1580; Etienne Dumonstier, de 1590, y en fin, Antoine de Recouvance pintaba aún a principios del siglo xvii.

Anteriores a la muerte de Rafael (1520) apenas quedan, pues, Jean Bourdichon, el maestro de Moulins, Nicolás Froment, Enguerrand Charonton, Juan Fouquet, Juan Malouel (hasta hoy tenido por flamenco), y los dos d'Orleans: Juan y Girard. Veamos las obras de estos ocho primitivos franceses.

* * *

Girard d'Orleans fué ayuda de cámara y pintor ordinario del rey Juan II, llamado el Bueno, que cuando se encontró cautivo de los ingleses en

Londres y no tuvo grandes recursos para distraerse, dió orden a su servidor para que pintase en su presencia. De aquella época datan los numerosos cuadros de que hablan los catálogos antiguos de las regias colecciones. El inventario de la galería de Carlos V de Francia menciona un «Cuadríptico» que se cierra y que muestra las augustas figuras de su majestad Eduardo III, rey de Inglaterra; de su majestad Juan II, rey de Francia; de su majestad Carlos IV, emperador de Alemania, rey de los romanos, y de su majestad Carlos V, entonces duque de Normandía. Lo único que de este cuadríptico queda es el retrato de Juan el Bueno, que figura en la exposición.

Helo aquí. De perfil, con la mirada fija y la boca crispada, el rey prisionero parece pensar, más que con amor en su patria, con odio en sus enemigos. Nada en sus facciones, ni en su expresión, justifica el sobrenombre de Bueno. No; aquí no hay bondad, ni siquiera resignación. Ese perfil enorme, esa frente terca, esa mandíbula ruda, denotan el más firme de los rencores. Sólo la cabellera abundante y sedaña, que cae en ondas nazarenas para cubrir la recia nuca, produce una impresión de suavidad. El traje es azul con cuello de armiño. El fondo, como casi todos los de la Edad Media, es áureo con encajes blancos en los bordes.

El «Parement de Narbonne», que el catálogo de la exposición de primitivos atribuye, aunque no sin cierta timidez, a Juan de Orleans, es uno de los lienzos con que más se enorgullece el arte

francés del siglo XIV. Su estilo, su composición y su factura son enteramente italianos. Los críticos nacionalistas explican esto por la influencia de los *temas franciscanos*, tan universales en la Edad Media.

A mi entender bastaría evocar el recuerdo de Giotto para explicarse el origen del «*Parement*», obra giottesca entre todas y que hasta hoy nadie se había atrevido a atribuir resueltamente ni a Juan de Orleans ni a su padre Girard. «Lo único que puede asegurarse—dice André Michel—es que tal obra es de origen regio, y que fué ejecutada por uno de los más hábiles artistas de la corte.» ¿Fué este artista uno de los Orleans? El catálogo, en una de sus notas, contesta: «Se sabe, por las notas de los inventarios, que Girard había hecho muchas obras de este género, en seda; pero en 1374, fecha que atribuimos al «*Parement de Narbonne*», ya Girard era demasiado viejo y el que le reemplazaba en el palacio real era su hijo Juan.» Dejemos, pues, a este último la gloria del lienzo, cuya belleza es indiscutible.

Dividido en tres *panneaux*, al modo de la época, el «*Parement*» representa algunas escenas del Calvario, interpretadas con el candor ardiente de aquella época de fe y de austeridad. En el centro, rodeados de querubines, de profetas, de santas mujeres, álzanse las tres cruces del Gólgota. Jesús, alto, flaco, pálido, agoniza bajo su nimbo divino, mientras los ladrones, gruesos y barbudos, resisten a la muerte. Ante cada santa herida, un

ángel de amplias alas escapado de un cuadro de Giotto recoge las gotas de sangre en un cáliz de oro. La Virgen madre, desmayada en brazos de las Marías, expresa todo «el dolor frágil de la carne humana». Un rey y una reina, arrodillados, llenan los nichos góticos de los extremos. En los *panneaux* laterales, bajo seis arcadas ojivales, vemos la arrestación de Jesús, su flagelación, su primera caída con la cruz a cuestas, su entierro y su resurrección.

* * *

De Juan Malouel, la exposición nos ofrece cuatro cuadros: «La Virgen y el niño Jesús», «Pietà», «El Cristo muerto» y «El martirio de un santo obispo». Para un pintor de quien en general creíase que no quedaba obra ninguna, es bastante.

Pero, ante todo, ¿es francés este Juan Malouel? Hasta hoy los historiadores le habían clasificado entre los más antiguos artistas de Flandes. Jules du Jardín, que en la materia es gran autoridad, le llama «flamenco». Pero esto no preocupa ni poco ni mucho a los críticos de la Academia. Para contestar tienen la siguiente teoría: «En la Edad Media decíase de ciertos pintores nacionales que eran «flamencos», para hacer ver que no eran de la escuela italiana.» Y luego, con el propósito de que nadie dude, nos ofrecen, en el caso especial del «Martirio de un santo obispo», un dato que

debe ser, dado el cerebro de los eruditos, de muy inmensa significación. Oíd: «No puede menos de ser francesa esta obra—dicen los sabios—, porque la forma del hacha que vemos entre las manos del verdugo es esencialmente francesa.» En todo caso, se trata de una muy bella obra que, sea de donde sea, merece toda admiración y todo respeto. A la izquierda vemos un castillo, en el cual está encerrado San Dionisio. Un ángel con las alas abiertas vela junto a la almena, y Nuestro Señor Jesucristo acércase a la ventana para dar la hostia al obispo mártir. En el centro álzase una cruz, en la que aparece ya muerto Jesús. La factura del cuerpo desnudo es menos gótica que la del Cristo del «Parement». Ya los brazos modelados y las piernas con músculos, indican mayores escrúpulos anatómicos. A la derecha, en fin, está representada la escena de la decapitación: la cabeza mitrada despréndese del cuerpo y el hacha ensangrentada hiende el aire en manos del verdugo. Allá, en el fondo, contemplando el martirio, un grupo de moros y de cristianos.

En esta obra, y en otra del mismo Malouel («La Virgen y el niño Jesús») me parece encontrar, más que en las muy celebradas como realistas de Charonton y de los Orleans, el verdadero sentimiento, no sólo de la vida natural, sino de la vida psicológica de los personajes. Esos seres viven en las existencias que, según la imaginación del artista, les corresponden. Contemplad el rostro del mártir: ningún dolor, ninguna crispación se

refleja en él, sino que, por el contrario, hay en sus labios, pálidos, como una gozosa oración de bienaventuranza eterna. Y para que nadie pueda atribuir esta impasibilidad en el dolor a falta de temperamento, el artista ha puesto en la cara del verdugo toda la amargura, toda la angustia y todo el espanto que hemos de ver, más tarde, en los gigantescos condenados del Renacimiento.

Esa musculatura, en efecto, esa musculatura atlética, enorme y detallada, con sabias ondulaciones y hábiles amplitudes; esa musculatura y esa actitud; ese gesto y ese ademán; la vida entera del verdugo, en suma, anuncian ya el advenimiento del arte realista. En cuanto a la «Virgen y el niño Jesús», es quizás la más agradable pintura de la exposición. ¡Oh, esas manos exangües, esas manos de princesa que acarician el cuerpucillo del niño! Jamás los primitivos franceses tuvieron igual sentimiento de la factura voluptuosa.

Henos aquí en presencia de Juan Fouquet. Es, entre todos sus contemporáneos, el más famoso. También es el más fecundo y el más perfecto. Educado en Roma al lado de los Michelozzo, de los Gentile de Fabriano y de los Pisanello, pudo adquirir una ciencia pictórica que fuera de Italia no era común en aquella época. «Maestro Fouquet—dice uno de sus biógrafos—no llevaba, al partir, sino los recuerdos de sus paisajes natales y el repertorio ornamental conocido por todos los imagineros góticos.» En Italia, lo primero que le

llamó la atención fueron las columnatas de capiteles corintios. Toda el alma de la antigüedad clásica apareció en ellas ante sus ojos. Y desde aquel momento, la dureza, la ingenuidad y el candor medievales, mezcláronse en su temperamento con las visiones paganas de una belleza marmórea.

En donde mejor se nota el carácter transitorio del arte de Fouquet es en su *Virgen madre*, una obra no sólo bella, sino *charmante*. El fondo, en efecto, es del todo gótico: ángeles con las alas desplegadas, encajes áureos, adornos rectilíneos. Pero, en cambio, las figuras no tienen ya nada de ascéticas. Esa Virgen es de carne, de blanca y rubia y palpitante carne juvenil. La leyenda quiere que el modelo del pintor haya sido Agnés Sorel, querida de Carlos VII. «La Virgen—dice la nota del catálogo—está vestida a la moda francesa del siglo xv, y lleva sobre la frente el *petit bandeau* particular de las mujeres de Francia. Su seno aparece desnudo. Su fisonomía concuerda con la de Agnés Sorel, y la desnudez del pecho hace pensar en las palabras del burguiñón Châletain, que vituperaba a la regia querida por el impudor con el cual *elle descouvroit les espaulés et le seing, devant, jusqu, aux tettins.*» Otros historiadores creen que la mujer que sirvió de modelo a Fouquet fué Catalina Budé, mujer de Etienne Chevalier, tesorero de su majestad y protector del artista. En todo caso, que haya sido ésta o aquélla, lo cierto es que fué una dama «muy

bien de su persona», como antaño se decía, y que el pintor la copió con delectación evidente y sin el menor deseo de que su contemplación inspirase piadosos y edificantes pensamientos. Dos retratos importantes: uno de Carlos VII, «el muy victorioso rey», y otro de Guillermo Jouvenel de los Ursinos, «el muy gran canciller de Francia», nos prueban que Fouquet fué realmente un admirable eternizador de fisonomías, y nos hacen sentir la ausencia de aquel retrato del papa Eugenio IV, que, según el testimonio de Francisco Florio, era digno de que se comparase a su autor con un nuevo Prometeo: de tal modo creaba la vida.» Carlos VII está representado de frente. Su traje es de terciopelo púrpura. El fondo es azul. El retrato de Jouvenel de los Ursinos, aparte de su valor como obra de arte, tiene el mérito del fondo, que es ya enteramente italiano, formado de columnas floridas de mármol verde que rematan caprichosos capiteles de un exquisito paganismo.

Fouquet no fué sólo un gran pintor realista. También fué, como todos sus contemporáneos, un miniaturista ardiente. Y fué, además, lo que ya es menos común en el siglo xv, un sutil ilustrador de libros profanos, entre los cuales es bueno citar, para que se note la libertad de espíritu del artista:

Los casos de nobles caballeros y señoras, de Boccacio; *La danza de los ciegos*; las obras de Tito Livio; *Relación del sitio de Troya*; *Los pasajes de Ultramar*, de Sebastián Malmerot; el *Li-*

bro de las propiedades de las cosas, traducido por Juan Corbichón; el *Libro de la destrucción de Troya*, etc., etc.

* * *

Nada tan instructivo como la historia de una de las obras más interesantes que figuran en la Exposición. ¡Leedla, pintores! Leedla para temperar vuestro orgullo y para saber cómo, antaño, trabajaban nuestros abuelos. «El día 14 de abril del año de gracia 1453—dice el abate Requill—un venerable sacerdote nombrado Juan de Montagnac encargó a Enguerrand, establecido en Aviñón, plaza de San Pedro, un retablo destinado a la iglesia de los cartujos de Villanueva.» Hasta aquí todo va bien. Pero esperad un instante. El sacerdote quiere que el artista represente en el retablo el Paraíso y la Santa Trinidad. Las vestiduras deben ser suntuosas: «las de Nuestra Señora la Virgen, de damasco blanco». «Rodeando a la Santísima Trinidad, deben figurar los santos y los profetas mayores, con buen séquito de querubines, serafines y arcángeles.» En la parte superior hay que poner el cielo con el sol y la luna, y más abajo, el mundo, en el cual «ha de verse una parte de la ciudad de Roma a la hora del crepúsculo, de modo que la iglesia de San Pedro reciba los rayos del sol y que se vean casas y tiendas con gente que pasa, lo mismo que una parte del Tíber entrando en el mar, donde habrá una

gran cantidad de galeras y barcos». Al lado de Roma, en la parte del retablo reservada al mundo, el sacerdote desea también ver «una vista de Jerusalén, y el monte de los Olivos y el valle de Josafat, valle en el cual habrá una iglesia y en la iglesia un ángel que dirá: *Assumpta est María ad thereum thalamun in quo rex regum stelato sedet solio*; y también habrá en la dicha iglesia Moisés y Abraham, rodeados de cartujos que oran.» Más abajo del mundo, como es natural, el sacerdote pide que se represente el Purgatorio, y más abajo del Purgatorio el Infierno, «en el cual —dice—habrá un diablo sobre una montaña, volviendo la espalda a un ángel y vigilando las almas en las llamas, las cuales almas están atormentadas por otros diablos». Esto en lo referente a la composición. En cuanto a la ejecución, el sacerdote pide que se haga «toda con finos colores preparados en aceite, y que, sobre todo, el azul sea muy claro y de primera clase, y de Ultramar y no de Alemania; y el oro que se emplee, tanto en los bordes como en el retablo, oro fino y bruñido».

¿Habéis leído, pintores, mis contemporáneos, orgullosos y adoradores de la originalidad? Pues decidme: si alguien os diera esta descripción, ¿seríais capaces de hacer una obra con fe y con seriedad? ¡No! Ya lo sé que no. Y no invoquéis razones de irreligiosidad. La verdadera razón es el orgullo, el amor propio, la conciencia de la magnificencia personal del artista.

¡El artista!

Antaño, en la época de los Ghirlandajos y de los Juan Fouquet, los artistas no existían. Todos eran artesanos, incapaces de pretender realizar ensueños individuales de belleza. «Arquitectura, pintura, escultura, albañilería y orfebrería, no eran sino las ramas de una misma industria—dice Wizewa—, industria creada especialmente para el ornamento de las iglesias.» ¿Qué de extraño tiene, pues, que como hoy se dibuja un mueble a un carpintero, en la Edad Media se le hiciera una descripción del cuadro que se deseaba a un pintor? Este, sin recurrir a inútiles imaginaciones, obedecía humildemente, copiaba grupos de campesinos y les ponía luego trajes suntuosos, hacía retratos de chiquillos conocidos y en seguida les pintaba alas; era, en suma, ingenuo y realista, y más que realista y más que ingenuo y más que pintor, obrero de buena fe.

Este Enguerrand Charonton es, no sólo con sus cuadros admirables de sencillez y de emoción, sino con su vida misma, uno de los más típicos ejemplos del artesano pintor de antaño. Nació en 1410, en Laon, y en 1447 se estableció en Aviñón, donde pasó toda su vida haciendo cuadros para iglesias y conventos. En un documento firmado y escrito por él, se ve que ni aun la lengua francesa conocía bien, pues la mayor parte de las palabras las escribía en dialecto picardo.

* * *

Nicolás Froment d'Uzès pertenece a la famosa escuela de Aviñón, cuyo carácter cosmopolita se explica por la atracción que los papas ejercían sobre los artistas de toda Europa. «Los patronos y los aprendices—dice Lafenestre describiendo los estudios de la ciudad pontificia—son ya septentrionales (flamencos, lorenos, francocondeses o parisienses), ya meridionales (provenzales, lombardos o toscanos), lo que explica el carácter mixto de las obras que de ellos salen. Las de Flandes reviven allí en ciertos detalles de tipos, de estilo, de accesorios, al mismo tiempo que en la fuerza del colorido, en la robustez luminosa, en la variedad plástica y en la belleza de los rostros, se nota el comercio de los maestros lombardos.» Este origen bastaría, pues, a explicar el carácter variado del talento de Froment, que tuvo, por otra parte, como amigo, como compañero y como protector, a aquel legendario rey René, tan entusiasta de lo alemán cual de lo español, y tan partidario de lo italiano como de lo flamenco.

La obra más importante de Froment d'Uzès es el «Buisson Ardent», que el rey René le encargó en 1475, y por el cual se le dió la suma de 30 escudos. Este cuadro monumental adorna siempre uno de los muros de la iglesia de San Salvador de Aix, en Provenza. También merece la más profunda admiración el lienzo en que vemos a un gran obispo que, con un ademán amplio y suave, bendice al Universo.

Después de Nicolás Froment, encontramos, cronológicamente, a un pintor del cual ni aun el nombre se sabe a punto fijo, y que todos llaman «el pintor de los Borbones», o «el maestro de Moulins.» El conservador del Museo del Louvre, en un estudio sobre sus cuadros, se pregunta: «¿De dónde viene este delicioso artista a quien sólo se le puede llamar el maestro de Moulins?» «¿Es de París—pregunta—, de Tours, de Lyon o de Moulins? ¿Ha visitado la bella Italia, o se ha contentado con respirar el perfume de sus flores artísticas en algunas obras importadas? Se parece a Fouquet; pero también se parece a los dijonneses, a los lombardos, a los toscanos, y sobre todo, se parece a sí mismo.» Ya veis, pues, que los más sabios no saben nada sobre este maestro. Y es gran lástima, os lo aseguro, pues entre todos los primitivos franceses, ninguno parece haber sido tan íntimamente poeta como él.

Tan poeta es, en efecto, que algunas de sus obras han podido, durante siglos enteros, ser atribuidas al divino Ghirlandajo; tan poeta es, que no busca en los pasajes de la Biblia, para inspirarse, sino lo que está bañado de luz; tan poeta, tan hondamente poeta es, que ya sus cielos no son áureos cortinajes poblados de querubines y de arcángeles, sino vastos espacios de azur, en donde las quimeras vuelan libremente. Contemplad su «Virgen y el Niño entre Ana de Francia y Pedro de Borbón.» El versículo del Apocalipsis que lo inspira está escrito en el lienzo, y es aquel que

reza: «Ella está vestida de sol; Ella tiene bajo sus plantas la luna; Ella tiene como corona doce estrellas.» Y la ejecución es digna de la inspiración. El manto azul de María, recamado de perlas, atado por cordones de oro, es de una suntuosidad que habría entusiasmado a Gustave Moreau. Pedro de Borbón, arrodillado, ostenta un traje de aparato. San Pedro, de pie, lo presenta a la Virgen. La duquesa Ana, coronada de pedrerías, déjase presentar por Santa Ana, cuyo rostro es de una angélica suavidad.

Otra obra que hace ver cuán poeta era el maestro de Moulins, es su «Nacimiento», en el cual no aparece ya el gótico fondo de oro, sino una encantadora lejanía de colinas y de horizontes azules, que denotan el más penetrante sentimiento de la Naturaleza.

En la nota que acompaña la reproducción de una de las obras del maestro de Moulins, encuentro la siguiente observación: «M. Hulin estima que Juan Perreal podría ser considerado como el verdadero autor de los numerosos cuadros conocidos como del maestro de Moulins.» Los eruditos dirán lo que esta observación vale. Por mi parte, prefiero emplear mi tiempo en admirar las obras anónimas y divinas, que en buscar documentos para ponerles una firma.

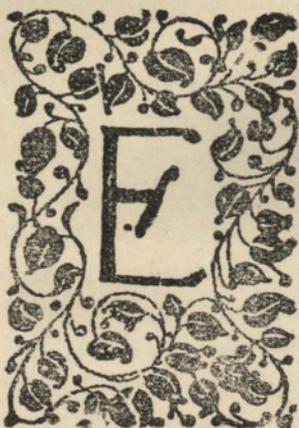
* * *

El último primitivo francés que floreció antes de que Rafael muriese, fué Juan Bourdichon, cuyas obras expuestas ahora llevan las fechas de 1494 y 1510. La de 1494, la única que me interesa, es un retrato del delfín Carlos Orlant, hijo de Ana de Bretaña y de Carlos VIII. Los biógrafos del artista comparan esta obra con las de Perreal y con las del maestro de Moulins, por razones que no alcanzo a comprender, pues realmente en el rostro del infante, inflado y lívido, que tiene entre las manos un rosario y que contempla el espacio con ojos de asombro, con ojos sin vida y sin luz, con ojos idiotas, no hay nada que haga pensar en las fisonomías deliciosas que el pintor de los Borbones inmortalizó. No, en efecto. Este infante, si de alguien puede parecer pariente, es de los enanos de Velázquez, de los monstruos de la escuela española, de los que representan en los lienzos inolvidables del Prado toda la pesadilla de esos fines de raza en que la carne humana parece ablandarse como una fruta demasiado madura.

¡El delfín Carlos! No hay leyenda tan melancólica como la suya. Grave desde el día en que nació, sus padres creyeron descubrir en su falta de alegría un indicio de extraordinaria inteligencia. Su boca gordísima, de dibujo amargo, indica un perpetuo espanto. Diríase que saborea inconscientemente la amargura breve de su vida. ¡Pobre infante! Para hacerlo parecer menos lívido, sin duda, la reina Ana ordena que se le vista siempre de blanco. Luego le hace alhajar todo un depar-

tamento del palacio, y allí lo encierra, recién nacido, con un séquito principesco. El infante, a quien se le bautiza con los nombres de Carlos (en memoria de Carlomagno) y de Orlant (en recuerdo de Rolando), tiene desde que nace gran servidumbre de chambelanes, camareros, secretarios y hombres de armas, con más una corte de señores. Su vida es un soplo enfermizo. A los tres años y medio se apaga como un cirio, sin una queja, sin que nadie lo note, y su traje blanco le sirve de sudario.

EL PINTOR DE LA GALANTERÍA



ESTE loco París, que tiene delicadezas exquisitas, acaba de celebrar la gloria eterna de Gavarni con un baile de máscaras. Protegidas por la discreción del antifaz, las grandes damas han fraternizado con las grisetas, y las cortesanas de lujo se han confundido con las sensitivas costureras. Durante toda una *soirée*, la época en la cual los poetas llevaban con orgullo sus melenas y las mujeres se morían gentilmente de amor ha revivido en nuestro siglo de prosa. El sol romántico de media noche, el sol aquel que en las fiestas de la Opera cubrió de chispas de oro las cabelleras de las damas de las camelias, el célebre sol artificial de las veladas de 1830, lució ayer, más radiante que nunca. En la inmensa sala del Moulin Rouge no había sino

faldas de blanco lino, corpiños floridos, sombreros inmensos, rizos a tirabuzonados, altas corbatas de marchitas sedas y levitones ajustados. Es seguro que los manes del gran artista se estremecieron de regocijo al ver animarse y reír, palpitante, a la humanidad que yacía entre las páginas de sus álbumes.

* * *

Gavarni fué el pintor de la galantería parisienne. Con sutileza alada inmortalizó lo más vaporoso y lo más perverso de la belleza femenina. Fué un cazador de miradas, de sonrisas, de gestos. Sus cortesanas son como mariposas cogidas al vuelo y clavadas con alfileres de oro en las páginas de los álbumes. Aún se mueven. Aún tiemblan voluptuosamente. Sus líneas no tienen gran importancia, pues, por lo general, carecen de perfección. Lo interesante en ellas es el *no sé qué* de sus vidas vivaces, la gracia nerviosa de sus actitudes, sus languideces sensuales, sus caprichos sensitivos, sus elegancias, sus petulancias, sus serpenteos. Y esto era lo que el artista fijaba con sus lápices. Teófilo Gautier, contemplando sus dibujos, decía hace cincuenta años: «Esta belleza es problemática. Pero es irresistible. Esos hociquillos son encantadores. ¡Qué ojos tan engañosos! La nariz ha sido recortada por la mano del capricho. En sus mejillas hay agujerillos para

que los besos se hagan nidos. Las barbillas son redondas y lucen sobre los lazos de cintas del cuello. Sobre las sienas, las cabelleras ondulan. Luego, ¡cuántas deliciosas realidades y cuántas adorables mentiras hay bajo esos encajes!» Ante las parisienses que hoy dibujan Chéret, Willette y Leandre, podrían repetirse las mismas frases, lo cual nos prueba que, a pesar de la común opinión del mundo, esta gracia que tan efímera parece en las grisetas de hoy, no es un producto del día, sino el sello eterno de una raza. Los adornos y los afeites no agregan nada a la *joliese* de las chiquillas de Montmartre. Ya en el siglo XVIII un embajador inglés decía: «El traje no hace a la parisiense; es la parisiense la que hace al traje.» La parisiense hace también la sonrisa, la mirada, la expresión. Para convencerse de ello no hay sino ver (en los cuadernos de Gavarni titulados *Etudes d'Enfants*), algunas fisonomías de niñas de ocho o diez años que tienen ya en inconsciente germen todas las diabólicas coqueterías que luego nos han de parecer estudiadas en las muchachas de veinte primaveras.

Con su brusco lenguaje de taller, Gavarni decía hablando de sus modelos:

—Ved como están hechas. No tienen pensamiento. Sus cráneos son estrechos. Pero sus caderas son anchas. ¡Ah, y sus senos están sobre sus corazones, escondiendo con redondas suavidades lo duro del sentimiento! Ya se vé que están hechas para que las cojamos con las manos. Son

seres que no piensan: sueñan. Tampoco hablan: gorjean.

* * *

Esta mezcla de amor y de odio, de admiración y de desprecio, la encontramos, luego, en la vida misma del artista. A los veinte años, después de un fiasco amoroso, escribe a un amigo: «Soy incapaz de amar. No hubiera querido a ésta ni más ni menos que a las anteriores. No sé qué es lo que experimento cuando veo a una mujer. Esta me inspiró deseos. No la pude conquistar. ¡Bueno! Si hubiera venido a verme, habríala estrechado entre los brazos con la frialdad de siempre; pero con signos exteriores de apasionada ebriedad. Y la inocente hubiese visto en mí al más feliz de los mortales.» ¡Pobre gran artista! Lo mismo que su amigo Baudelaire, creíase fuerte cuando en realidad no era sino el juguete de sus caprichos pasionales. Todas las mujeres que quisieron adueñarse de sus sentidos, de su voluntad, de su alma, lo consiguieron fácilmente. Algunas lo consiguieron sin quererlo. Recordemos el fatal idilio de Arsenia. «La tal chica—escribe a su amigo Fargues—es una simple y baja cortesana. Además, es imbécil. Dice sesenta necedades por minuto. Y lo peor es que no es bonita. En Carnaval baila en casa de Musara, ya usted ve...» En efecto: ya su amigo comenzaba a ver. Comenzaba a ver subir hasta el cerebro del artista la obsesión sensual. Al fin leoye

decir: «He comprendido lo que es el amor. Lo he comprendido con todas sus abnegaciones, con todos sus dolores, con todo su misticismo. Hasta tengo deseos de rebajarme, de volverme el más abyecto de los seres, para quedar a su altura.» El idilio iniciado en estas condiciones no puede menos de desarrollarse en una serie de escenas contradictorias, entre besos y lágrimas. De pronto, las escenas de rupturas estallan a cada instante. Al fin, convencido de que no puede vivir gozoso sin ella, escribe con una tristeza resignada: «La quiero tanto, que, cuando no la veo una noche, lloro y sufro.»

* * *

De esta época datan las célebres *Fourberies de femmes en matière de sentiments*, colección de dibujos en los cuales vibra todo el rencor del amante contra las hipocresías, las deslealtades, los embustes de la mujer. Las sonrisas, antes graciosas, llegan a convertirse en crueles muecas. Todo padece en estas páginas. El conocimiento exacto y minucioso de la vida de teatro y de la vida nocturna, sirve al artista para satirizar sin deformar. Muchas de sus estampas no son sino retratos, grupos vistos, escenas vividas. Las esbeltas criaturas que Arsenio Houssaye viste de sedas suntuosas, las «locas de sus cuerpos» descubiertas por Marcelin en la *Vie Parisienne*, las balzacianas Torpilles, las sensitivas Margaritas, las

ninfas de Gautier y de Nerval, toda la flora del jardín erótico, aparece liviana y deletérea. Las bonitas *actrices* de los álbumes anteriores, las muchachas ondulosas y amorosas, todas las mujeres, en suma, muestran en las *Fourberies* sus almas de engaño. Junto a ellas, los hombres, los débiles hombres, sufren y aman, lamentables.

Poco a poco la cólera se calma. Tras la sátira viene una suave ironía. La segunda parte de las *Fourberies*, titulada *La Boite au Lettres*, es menos cruel. Un escepticismo algo amargo dicta las *legendes* que ponen en labios de sus heroínas todas las tonterías de la mujer sin educación y sin ortografía. En cuanto sus mujeres cogen la pluma, el barniz de cultura desaparece. Cada fragmento de carta hace reír. Pero aquí tampoco hay habilidad deformadora. Las figuras y las escenas son de un realismo exacto. «La caricatura — escribe Gavarni — es un género que yo no desprecio; mas no es el mío.»

En efecto: como dibujante, no es caricaturista. Pero, en cambio, lo es como escritor. En una carta a Edmundo de Goncourt le hace un retrato de Balzac que merece conservarse. Helo aquí: «Sucio, llevando chalecos blancos ridículos, comprando sombreros viejos... Un día le dije: «Balzac, ¿por qué no tiene usted un amigo?» «¡Un amigo!» «Sí; uno de esos burgueses afectuosos como hay tantos, que le lavaría a usted las manos, que le haría el nudo de la corbata, en fin, que limpiaría a usted.» «¡Ah!—exclamó Balzac—, si yo tu-

«viese un amigo así, lo haría inmortal.» Comía de una manera terrible, cual un puerco. Luego, con indigestión, el vientre repleto de comida, casi loco, se acostaba. A las doce de la noche su criado le despertaba. Tomando café escribía sin saber qué, durante dos horas, para acostumbrarse la mano, para esperar la inspiración. Cuando ésta llegaba, el trabajo febril principiaba realmente.»

Retratos como éste, de hombres y mujeres célebres, abundan en su correspondencia de aquella época de inquietud, de irritación y de neurosis.

* * *

Una aventura amorosa con una actriz célebre, calma sus nervios. Ella viaja por las exigencias de su arte. Él la sigue por espíritu de aventuras. A veces hace una excursión de cien leguas; se presenta, cuando ella menos lo espera, en un palco; aplaude. Y si al terminar el espectáculo la enamorada le busca, ya el loco pintor ha tomado de nuevo la diligencia de París. Esta intriga le roba tiempo. Pero no le desgarrá el corazón. Así, cuando, una vez libre, puede consagrarse por entero a su labor, produce una obra maestra de observación optimista: la serie de estampas titulada *Los estudiantes*.

En estas litografías vemos, mejor que en el alegre libro de Murger, la vida del antiguo y famoso Barrio Latino. El estudiante, con su boina de ter-

ciopelo, con su inmensa levita desteñida, con sus anchos pantalones, con su pipa de barro; el antiguo estudiante que nosotros no conocemos sino por los libros; el ruidoso, el bohemio, el pobre estudiante de la época del romanticismo, yérguese allí con orgullo y ríe con altanería. A su lado, la griseta coquetea. Y es deliciosa esta chica menuda, fina, felina, que lleva una falda de indiana cual si fuese un manto de princesa, y que se corona de rosas por no tener sombrero. Sí; es deliciosa. Nadie sabe de dónde viene. En cuanto a lo que desea, eso sí se sabe. Desea amar y ser amada. Pero no por todo el mundo. Un capitán de caballería o joven banquero, no lograrían jamás conquistarla. Lo que quiere «es amor de estudiante», amor loco, amor con farsas, amor entre carcajadas, amor con apuros, amor bohemio.

¡Cuánta alegría, cuánta inconsciencia, cuánta ingenuidad hay en estos cuadros! Los Rodolfos y los Marcelos, dando el brazo a sus Francinas o a sus Femies, se pasean por las callejuelas del antiguo Barrio. Gravemente discuten los más arduos problemas de ética y de estética. Cada noche reconstruyen a su antojo el Universo. Y cuando no filosofan abstractamente, es porque tratan de resolver el problema de encontrar un franco. Para esto las grisetas son buenas consejeras. «Mira—dice Lulú—, ¿si lleváramos a la casa de empeños las sábanas y el esqueleto de anatomía? Al fin y al cabo estamos en verano. Y para estudiar, como yo estoy flaca, lo harás en mis hue-

sos.» El estudiante aprueba. Empeñar lo empeñable y lo inempeñable es, en él, una función natural. Por la noche, con lo que las sábanas y el esqueleto producen, hay en la buhardilla de la rue Monsieur le Prince un gran baile de máscaras. Todas las grisetas, envueltas en cortinas, en chales, en toallas, están lindas como reinas. Los estudiantes rompen los jarros para hacerse cascos y aplastan las palanganas para fabricarse corazas. Las pipas arden como incensarios. La alegría aumenta a medida que las botellas disminuyen. A media noche, no pudiendo ya estarse quietas en la *mansarde*, salen en pintoresco grupo, para bailar, al claro de la luna, ante los guardias, que sonríen, los más furibundos canzones y las más extrañas farandolas en la plaza de la Sorbona.

* * *

Después del trabajo del día, Gavarni organizaba en su *taller* animadas tertulias. Los literatos más brillantes de la época iban a charlar con él, estimando tanto su genio de artista como su ingenio de conversador. «Venid a verme—escribía a sus amigos—, fumaremos pipas y pasaremos el rato alegremente.» Poco a poco la leyenda daba proporciones orgiásticas a aquellas reuniones. Los burgueses de París se decían al oído fantásticos secretos sobre tan locas bacanales. En los colegios, los chicos precoces soñaban en

ir más tarde a aquellas fiestas. Las obras del maestro contribuían a acreditar esta idea. En litografías sin número, publicadas por todos los periódicos, ofrecía al mundo escenas galantes, enigmáticos cuchicheos entre airosos enmascarados, discretos idilios en el fondo de jardines, fragmentos de la Ópera en noches de baile, desfiles de muchachas y de noctámbulos por lujosísimos salones de restaurantes, idilios entre bailarinas y banqueros, aventuras de telón adentro, todo lo que, en la mente del pueblo, constituye la alta *noce* parisiense, en fin. Los diarios *boulevardiers* publicaban las invitaciones que sus redactores recibían para asistir a las reuniones. «Espero a usted en mi domicilio todas las noches, rue Blanche, letra DC, en París, Francia, departamento del Sena, en el segundo piso. Sírvese usted llamar fuerte.» Goncourt, que asistió a una de estas veladas, la describe así: «El gran artista, en el diván del fondo, charla con una perezosa muchacha que se recuesta entre los cojines, envuelta en un peinador encarnado. Una amiga suya sirve el té. Se habla mucho. Se ríe más. Las bromas llueven. Luego se improvisa una cena con champaña, trayendo un paté de casa de Félix y supliendo con puñales antiguos los cuchillos que faltan. Después de la fiesta, los dibujos se mezclan con las copas, los libros aparecen bajo las mesas, y las botellas duermen vacías sobre los sofás.» En otras ocasiones a una mujer se le ocurría ponerse uno de los trajes raros que Gavarni tenía en

su «guardarropas para modelos». Otra la imitaba. Los hombres seguían el ejemplo. Y así, al cabo de unas cuantas horas, quedaba improvisado uno de aquellos célebres «bailes de trajes» que tanta fama tenían, y de los cuales tan bellas imágenes nos dejó el maestro en sus *álbums*.

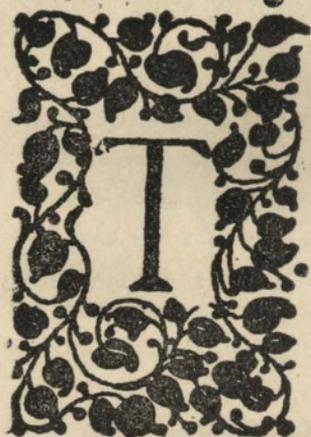
Pero la prueba de que no siempre estas reuniones tomaban tan ruidoso giro, la tenemos en una carta de Gavarni a Sainte-Beuve. Hablándole de su tertulia nocturna, le dice: «Estas noches resumen el día. Se piensa en pensamientos, se sueña en ensueños; se burla uno de todo: de la vida, del arte, del amor, de las mujeres; pero las mujeres están allí y se burlan de la burla. Galantería, ingenio, lujo, pobreza, penas, alegrías, todo esto junto, ríe. Cuando las inteligencias con barbas y las estatuas vestidas de raso se marchan, me dejan en el taller, para toda la noche y para todo el día, un olor de punch, de tabaco, de patchulí y de paradojas, que bastaría para asfixiar a un burgués.» Este tono de la época, siempre risueño, siempre ligero, este tono casi de burla, atempera todas las tragedias, suaviza todas las violencias y entibia todos los incendios. Gracias a él, la obra de Gavarni, en la cual hay tantas cóleras y tantas lágrimas, aparece como una mascarada entre encajes.

* * *

Con una monotonía matemática, Gavarni divide su existencia en dos partes iguales: una consagrada al trabajo; otra, al amor. Cada vez que un idilio termina, comienza otro idilio. El hombre que a los veinte años aseguraba que «no era capaz de querer sinceramente a su mujer», resulta luego el más amante personaje de su época. ¡Ah! Y entonces no era fácil sobresalir en esto. Todos los personajes notorios vivían entre aventuras. Alfredo de Musset, Arsenio Houssaye, Saint-Beuve, Chopin, Jorge Sand, Teófilo Gautier, Baudelaire, Nerval, otros muchos, tenían una intriga diaria. Los castos eran contados: Balzac, uno; Hugo, dos; Henry Mounier, tres; Alfonso Karr, cuatro... Y paremos de contar. Pero entre todos los amorosos sin freno, Gavarni sobresalía por el eclecticismo y la variedad de sus pasiones. Las de Saint-Beuve, en efecto, eran aventuras de sátiro viejo; las de Musset, dolorosos poemas que hacían llorar a las niñas casaderas; las de Baudelaire, intrigas misteriosas con damas negras; las de Houssaye, por la alta sociedad en que se desarrollaban, tenían que ser discretas. Las de Gavarni eran escenas casi públicas. En sus litografías hacía el retrato de sus adoradas, presentándolas con toda clase de vestidos, en múltiples actitudes y entre variados paisajes. Las más bonitas aventureras de sus *álbums* fueron, para él, tiernas amigas. En sus fantasías carnalescas, tan animadas, tan vivaces, tan palpitantes, reproducía las escenas en las cuales sus queridas y

él eran los principales actores. Además, el artista sabía cambiar de amores con elegancia, sin llo-riqueos, «sin molestar a los amigos», como decía Gautier. Lo único que, de vez en cuando, en el transcurso entero de su vida, inspirábale breves nostalgias y le arrancaba tristes suspiros, era aquella «abyecta» Arsenia...

EL IMPRESIONISMO



Todo el mundo habla del impresionismo y de los impresionistas. En las Exposiciones primaverales, ante los cuadros que sorprenden, las gentes serias dicen: «¡Cosas impresionistas!» Y como entre ellas las hay de mil estilos diferentes y de cien mil opuestos caracteres, los que desean informarse de un modo sincero y rápido no logran sino adquirir nociones contradictorias, que les obligan a preguntarse sin cesar:

—¿Qué es, en realidad, el impresionismo?

Yo, por mi parte, después de hacerme largo tiempo la misma pregunta, he llegado a contestarme:

—El impresionismo es la resurrección de la luz, el descubrimiento de la luz, mejor dicho.

¡La luz! A todos les parece que es la cosa más común, y en efecto, lo es fuera del arte. Pero en el arte es lo más raro. Buscadla en los cuadros clásicos y no la encontraréis. Encontraréis, sí, una claridad rubia, pasada por un áureo tamiz, para alumbrar los rostros divinos; y una luz color de rosa, muy suave, muy igual, divinamente falsa, para bañar los cuerpos desnudos; y una luz celeste, luz del cielo, para alegrar los campos. Pero la luz de la realidad, la gran luz que ciega, que matiza de tonos de incendio, que une los objetos, que da movimiento, vida y violencia al espacio, la luz de la verdad, en fin, no existe en el arte antes de que los impresionistas la pintaran. Las mismas claridades de Turner y de los maestros franceses de 1830, son timideces, o si no tímidas, por lo menos especiales, pues jamás llegan a los tonos intensos del pleno día, en que todas las formas y todos los colores se combinan en un resplandor universal, en una ebullición épica del éter.

«Lo que han querido los impresionistas—dice el conservador del Louvre, André Michel— es pintar la luz.» Y en seguida, tratando de mostrarse justo, a pesar de sus íntimas preferencias por lo antiguo, confiesa que en la contemplación apasionada del espacio luminoso, de las vibraciones policromas del aire, de los rayos sutiles del sol, los Degas, los Monet, los Lisley, los Renoir, los Rafaeli, han realizado un prodigio de sabiduría estética al descomponer en sus infinitos mati-

ces los elementos mismos del color, mezclando o sobreponiendo en el lienzo los tonos más variados, las notas más incoherentes, y haciendo brotar del conjunto transparencias policromas tales cual las que en la vida nos sorprenden y nos encantan. Pero, ¡ay!, entre todos los prodigios humanos, éste fué durante largos años el peor comprendido. Acercándose mucho, los predecesores de André Michel en la crítica académica dijeron que allí donde el artista pretendía haber puesto luz y luminosidad, no había realmente sino pinceladas locas, manchas fuertes, gotas de rojo, de azul, de anaranjado, de violeta. Y era en vano decirles que se alejaran.

Era inútil repetirles la frase de Renán que reza: «No hay que contemplar ni de muy cerca ni de lejos; pues una y otra cosa falsean la visión.» Era inútil gritarles: «Alejaos y veréis encenderse el cielo en luces magníficas; alejaos y veréis el temblor luminoso de las aguas; alejaos y veréis los espacios bañándose en claridad palpitante!» Aquellos hombres que en la Naturaleza admiraban a diario los efectos del sol estival, que funde en una copa de luz todas las formas, negábanse a contemplar sin protesta el mismo fenómeno en los cuadros impresionistas. Y, hoy mismo, después de tantos años de luchas, después de tantas concesiones y de tantos progresos, hoy mismo, uno de los más eminentes maestros de estética, Robert de la Sizeranne, termina su estudio sobre los impresionistas con las líneas siguientes: «Han

querido representar los espectáculos de la vida moderna; pero lo han hecho con tanto color, que nadie los reconoce. Cuando la Naturaleza les parece fea, la ocultan con efectos sacados de la Naturaleza.»

Piden al sol que borre las líneas desagradables, lo mismo que los antiguos lo pedían a las sombras. El maestro de la Sizeranne, el gran Ruskin, no habría hablado del mismo modo.

En las lecciones de estética del profeta inglés, hay, en efecto, principios que sólo los impresionistas han realizado. Uno de ellos es el principio de la sombra coloreada. «Todas las sombras —dice en sus *Elementos of Drawing*— deben ser de algún color; jamás negras, ni siquiera oscuras, pues su naturaleza es luminosa y en medio de ellas lo negro es como un fraile entre una compañía de alegres muchachas.» En la pintura académica, sin embargo, las sombras son negras. Y fué necesario que vinieran los atrevidos artistas de nuestra época, para que el mundo viera en un lienzo los azules y las púrpuras, que son los verdaderos colores de las sombras de las montañas.

* * *

Alguien me interroga:

—¿Cree usted, en efecto, que el impresionismo no representa sino una concepción realista de la luz?

Y esta pregunta me desconcierta y me obliga

a un examen de conciencia y a examinar el museo ideal de mis recuerdos, en el cual las más importantes *simaises* las ocupan los Monet, los Sisley, los Degas, los grandes realistas del color y de la claridad ante cuyas obras el espíritu académico tuvo que sentirse acongojado previendo su derrota. Luego veo a los que llegaron cuando ya la primera batalla estaba ganada. Allí están. Son los Renoir, los Rafaeli, los Morisot, los Caillaotte. ¡Qué diferencia de época!

Ya en los bordes de los arroyos no se contemplan ninfas rosadas bajo cielos diáfanos. Es el milagro del impresionismo, que ha dicho, burlándose de los que no creen en la belleza nueva y suspiran por las épocas muertas:

—El color es hoy tan hermoso cual en los tiempos heroicos. Ni el Tiépolo ni el Veronés vieron nunca espectáculos de luz más bellos que los que contemplamos nosotros. Lo que espanta es la levita negra, el sombrero negro, los pantalones negros... Pero, ¿qué es eso comparado con la soberana belleza de lo demás? Ved el espacio: jamás fué tan admirable. Ved a la mujer: jamás fué tan divina. Allí mismo, donde, en general, se denuncia un crimen de la vida moderna contra la línea, hay aumento de color. Las fábricas aborrecidas que rompen la monotonía de ciertos paisajes, enriquecen de tonos el espacio.

¿Habéis visto los rayos del sol penetrando en los penachos del humo de las chimeneas? Los techos mismos, con sus tejas alegres, son elemen-

tos nuevos. Y, además, por encima de las líneas, por encima de los asuntos, está la luz, la luz que es todo, la luz que lo envuelve todo, la luz que lo viste todo.

Por estas razones dije que en su principio esencial el impresionismo no es más que el descubrimiento de la luz verdadera. Pero si se me pregunta: «¿Sólo es eso?» contesto: «No, no es sólo eso; eso sobre todo, y luego mil cosas más.»

Sí; mil cosas. Al impresionismo se le debe libertad, sinceridad, capricho, frescura. Se le debe un rejuvenecimiento de los temas pictóricos. Se le debe un respeto religioso de los aspectos reales de la Naturaleza.

Se le debe, en fin, y aquí quiero detenerme con una complacencia de pagano místico, la realización del desnudo tal como es en la vida y no tal como la vieron en sus ensueños los pintores. Ved, si no, las más notables obras contemporáneas del género. He aquí una mujer cuyo pecho es azul. ¿Por qué? Por la luz que la ilumina. Ya Eugenio de la Croix, contemplando a un chiquillo desnudo en pleno sol, había dicho que hay, en la carne, anaranjados mates, tonos violetas en las partes de sombra, tonos verdes de oro en la luz, y nada, nada, ni un ápice del rosa pálido en los efectos de los museos. Pero de la Croix mismo se guardó de poner en práctica su descubrimiento.

El público, que perdona las osadías de composición, no acepta sin protesta los atrevimientos de color. Pintar la carne tal cual es, no como las

ninfas, sino humilde y divina, paréceles un pecado. Hay en la retina pública un pecado tradicional para cada cosa; cambiarlo es exponerse a chocar entre todos los gustos.

Lo que a la Naturaleza se le permite, no se le permite al Arte. Y es en vano decir: «Cualquier superficie que puede reflejar, se impresiona conforme a la luz que recibe. Ved en las vidrieras de los perfumistas las manchas de luz que llegan al tapiz después de pasar por los frascos de esencias. Ved los rostros humanos en pleno estío bajo las ramas de los árboles, o de noche a la luz de las lámparas de color. Ved las olas que se rompen, en fin, y que se irisan al sol, reflejando todos los matices de la Naturaleza.»

La Humanidad no se quiere ver. Teme encontrarse envilecida. La fealdad le da miedo, y los espejos que no son halagadores la espantan. Oídla hablar de los retratos de Manet, de Degas, de Monet, de Sisley.

«¡Son caricaturas!» dice. Y, en realidad, no son sino las más intensas, las más verídicas imágenes que existen. Esos tonos lívidos, que contrastan con esos tonos rojos, están en la Naturaleza. ¡Así somos! Esas durezas y esas expresiones son las nuestras. Esos ojos son nuestros ojos. Y si lo ignoramos, si inconscientemente hemos llegado a vernos de otro modo, es porque para contemplarnos tenemos aún más prejuicios, y los tenemos más arraigados, y los cultivamos con más ardor que para imaginarnos el Universo de los ensueños.