

cia de substraerlas, o, en fin, que no hubiera semejante criada en casa, ni otra de la misma índole. Estaría acabada la novela, porque el primo, aburrido, seguiría para Francia, y Jorge regresaría del Alentejo; los dos esposos volverían a la vida exterior. Para obviar ese inconveniente, el autor inventó la criada y los episodios de las cartas, las amenazas, las humillaciones, las angustias y luego la enfermedad y la muerte de la heroína. ¿Cómo es que un espíritu tan brillante, como el del autor, no vio que semejante concepción era la cosa menos congruente e interesante del mundo? ¿Qué tenemos que ver con esa lucha intestina del ama y la criada, y qué nos puede interesar la enfermedad de una y la muerte de ambas? Aquí fuera, una señora que sucumbiese a las hostilidades de alguien de su servicio, a causa de unas cartas extraviadas, despertaría ciertamente interés, e inmensa curiosidad; y, la condenásemos o la perdonásemos, siempre sería un caso de lástima. En el libro es otra cosa. Para que Luisa me atraiga o me prenda, es necesario que las tribulaciones que la afligen vengan de ella misma; sea una rebelde o una arrepentida, tenga remordimientos o imprecaciones; pero ¡por Dios!, deme su persona moral. Gastar el acero de la paciencia en hacer tapar la boca de una codicia subalterna, en sustituirla en los misterios ínfimos, en defenderla de las iras del marido, y cortar todo el vínculo moral entre ella y nosotros. Ya no hay ninguna cuando Luisa enferma y muere. ¿Por qué? Porque sabemos que la catástrofe es el resultado de una circunstancia fortuita, y nada más; y consecuentemente por esta razón capital: Luisa no tiene remordimientos, tiene miedo.

Si el autor, teniendo en cuenta que el realismo también inculca vocación social y apostólica, intento darnos en su novela alguna enseñanza o demostrar con ella alguna tesis, es necesario confesar que no lo consiguió, al menos que supongamos que la tesis o la enseñanza sea esto: la adecuada elección de los esposos es una condición de paz en el adulterio. A un escritor lúcido y de buena fe, como Eça de Queirós, no sería lícito contestar que, por más singular que parezca la conclusión, no hay otra en su libro. Pero el autor podría responder: No, no quise formular ninguna lección social o moral; quise solamente escribir una hipótesis. Adopto el realismo porque es la verdadera forma del arte y la única propicia de nuestro tiempo y progreso mental, pero no me propongo aleccionar o curar: ejerzo la patología, no la terapéutica. A esto respondería yo con ventaja: Si escribe una hipótesis, deme la hipótesis lógica, humana, verdadera. Sabemos todos que es aflictivo el espectáculo de un gran dolor físico; y, no obstante, es máxima corriente en arte que semejante espectáculo, en el teatro, no conmueve a nadie; allí vale solamente el dolor moral. Ahora bien, aplique esta máxima a vuestro realismo, y sobre todo proporcione el efecto a la causa, y no exija mi emoción a cambio de un equívoco.

Y pasemos ahora a lo más grave, a lo gravísimo.

Parece que Eça de Queirós quiso darnos en la heroína un producto de educación frívola y de vida licenciosa; no obstante, hay ahí trazos que hacen suponer, a primera vista, una vocación sensual. La razón de esto es la fatalidad de las obras de Eça de Queirós o, en otros términos, de su realismo sin condescendencia: es la sensación física. Los ejemplos se acumulan de página en página; apuntarlos sería reunirlos y agravar lo que hay en ellos de desdichado y crudo. Los que de buena fe suponen defender el libro, diciendo que se le podrían expurgar algunas escenas, para dejar solamente el pensamiento moral o social que lo engendró, olvidan o no reparan que eso es justamente la médula de la composición. Hay episodios más crudos que otros. ¿Qué importa eliminarlos? No podríamos eliminar el tono del libro. Ahora bien, el tono es el espectáculo de los ardores, exigencias y perversiones físicas. Cuando el hecho no le parece bastante caracterizado con el término propio, el autor lo acrecienta con otro impropio. De una carbonera, a la puerta de la tienda, dice él que presentaba su «gravidez bestial». ¿Bestial por qué? Naturalmente, porque el adjetivo abulta al sustantivo y el autor no ve ahí la señal de la maternidad humana; ve un fenómeno animal, nada más.

Con tales preocupaciones de escuela, no extraña que la pluma del autor llegue al extremo de descorrer la cortina conyugal; que nos dibuje a sus mujeres por los aspectos y gestualidades de la concupiscencia; que escriba reminiscencias y alusiones de un erotismo que Proudhon llamaría omni-sexual y omnímodo; que en medio de las tribulaciones que asaltan a la heroína, no le infunda en el corazón, en relación al esposo, las esperanzas de un sentimiento superior, sino solamente el cálculo de la sensualidad y los «ímpetus de concubina»; que nos dé las escenas repugnantes del Paraíso; que no olvide siquiera los diseños torpes de un pasillo de teatro. No es extraña, es fatal; tan fatal como la otra preocupación correlativa. Penosa molestia es el catarro ¿pero por qué han de padecerlo los personajes de Eça de Queirós? En *El crimen del Padre Amaro* hay muchos afectados de tal achaque; en *El primo Basilio* se habla apenas de un caso: un individuo que muere de catarro en la vejiga. En compensación hay infinitos «escupitajos oscuros de saliva». En cuanto a la preocupación constante del accesorio, bastará con citar las confidencias de Sebastián a Juliana, hechas casualmente en la puerta y dentro de una confitería, para que tengamos ocasión de ver reproducidos el mostrador y sus pirámides de dulces, los bancos, las mesas, un sujeto que lee un diario y bosteza a menudo, el choque de las bolas de billar, una risa interior, y otro sujeto que sale a vociferar contra el compañero. Bastará citar una larga comida del consejero Acacio (trans-