

Algunos personajes de D'Annunzio desde el punto de vista criminológico

EL CRIMEN EN EL ARTE

El crimen, con sus innumerables matices, su riquísima etiología y su compleja trabazón causal, ha constituido un filón de primer orden, que los artistas de todos los tiempos han explotado largamente.

Trataremos de investigar — antes de dar comienzo al estudio de los tipos criminales de D'Annunzio — si el artista es responsable por lo que crea, si la exposición de las malas pasiones constituye, como dice Ferrero, una *válvula de seguridad*, sin la cual acabarían por transformarse en acciones, y si existe, como pretende Nordau, una diferencia puramente formal entre el criminal que mata y el novelista que lo describe.

El propósito enunciado nos llevaría a plantear un problema de estética y otro de sociología, si no habláramos tan sólo como psicólogos, olvidando las estéticas y las elucubraciones sociológicas para examinar los hechos en sí mismos; cómo se producen, cómo se transmiten, y de qué manera se transforman, de hechos sencillos de carácter individual, en otros más complejos de carácter social.

Ribot (1) que estudió detenidamente el problema de los sentimientos estéticos, opina que es el resultado de un desgaste de

(1) *Psicología de los sentimientos*, página 416, Jorro, Madrid, 1924.

energías sobrantes, identificándolos con el juego. Explica con sobrada lógica y admirable rigor científico, el proceso que podríamos llamar heroico del arte primitivo, pero su horizonte se cierra al reconocer, timidamente, que la poesía evoluciona cada día con mayor prisa, en el sentido de la subjetividad pura y del individualismo absoluto (1). Es decir, da la idea de que el arte es un lujo, un despilfarro energético colectivo, para reconocer, inmediatamente, que ha variado de forma y de naturaleza, a pesar de su origen humilde y de su inutilidad.

Facil es objetar, para quien se asoma de vez en cuando al balcón de la belleza, el individualismo absoluto y la inutilidad del arte moderno.

No existe fenómeno de relación — aún la guerra misma — que no traiga algún beneficio para la comunidad, y nadie osará discutir que el arte no sea, en esencia, un fenómeno individual de trascendencia social. Lo que uno sintió — bien o mal — encuentra en el libro un instrumento adecuado para que lo sienta toda una generación o toda la humanidad.

Guyau, que reunía a sus elevadas cualidades de artista un penetrante espíritu psicológico, fué el primero en reconocerlo. La emoción estética se transmite — según él — por medio del *contagio*. El *contagio* se establece por la *simpatía*.

La naturaleza, los hombres, los animales y las cosas, sólo pueden hacerse sensibles cuando el artista les otorga, con el matiz de la descripción personal, el don generoso de su espíritu.

Una obra es *simpática*, es decir, *contagiosa*, cuando trae como pasaporte la verdad, y como sello: la vida.

Glosando la frase de Amiel: « el paisaje es un estado de alma » extrema sus ideas, cayendo en la trivialidad de referir a la vida un fenómeno vital. Afirmar que el árbol nos da su fruto porque vive, es no afirmar nada, y ser — en cierto modo — ingrato con el árbol.

El arte es algo más. Para comprender nuestra proposición pri-

(1) *Op. cit.*, 43o.

mera es necesario echar una ojeada a la sociedad a la cual va dirigida la obra artística ; más que examinar al artista que la produce, al sujeto para el cual fué compuesta.

Se arguirá que el artista no tiene en cuenta al público ; que crea por necesidad interior y no por satisfacción exterior, pero nadie negará que un arte eternamente incomprendido, no tiene derecho a ser reconocido como tal (1).

Para que podamos creer en la sinceridad de un artista que nos manifestara que trabaja únicamente para sí, deberíamos primero creer — por don milagroso de algún dios providencial — que no bastara, a tal efecto, la pura y simple representación mental de la obra.

Y aun así, quedaría en pie una duda capaz de minar el único argumento probable. ¿No sería ese un caso de desdoblamiento de la personalidad, en el que, el artista, sin dejar de ser tal, se transforma en su público?

Toda manifestación de la personalidad humana, cuando se exterioriza, es que intenta hacerse social. El arte, aunque lleve en sí la corriente ideológica más individualista, va siempre a influir en el sentido de la solidaridad.

Aunque el artista no reconozca esta subordinación a la sociedad, esta subordinación a *su público*, ello no tiene más valor que los dictados del amor propio. A su pesar, no habla sino para él.

Anatole France hacía notar con razón, que al público no le interesa lo que el artista habla de sí, sino aquello que encuentra afinidad con su temperamento, que el lector puede hacer suyo.

Para ello es necesario que *el motivo* tenga interés para el sujeto al cual va dirigida la obra de arte, es decir, que sea *oportuna* y que

(1) Ribot (*op. cit.*, pág. 422) opina en la misma forma a este respecto ; dice : El que lo experimente en cualquier grado, grosera o finamente, espectador, oyente, *dilettante*, debe rehacer en la medida de sus fuerzas el trabajo del creador. Sin una analogía de naturaleza con él, por débil que sea, el espectador no sentirá nada ; es necesario que viva su vida y juegue su juego, incapaz de producir por sí mismo, pero capaz y dispuesto a ser un eco.

se haga sensible por medio de la forma. Un error muy frecuente en estética consiste en tener en cuenta solamente al artista, al objeto que expresa, y a la forma de exposición.

Este desprecio del público *recipiente* de la obra de arte, no ha sido justificado, tanto más, cuando todos sabemos que la mayor parte de las veces el que menos sabe de estética es el que la realiza.

Nuestra posición (que no lo desaloja completamente) se reduce a contemplar el fenómeno artístico desde el punto de vista de la emoción social, estudiándolo inductivamente y en forma objetiva.

En términos generales, podríamos decir que toda obra de arte se presenta como una selección de la realidad, de acuerdo con el interés y la novedad. El segundo carácter — estudiado, como el anterior, detenidamente por Guyau — es la intensidad. La obra parece una condensación de lo real; lo que se esboza como tendencia en la vida adquiere carácter de concreción en el arte. El tercer factor es la forma, que puede llegar, por la perfección, a ser el más importante, hasta el punto de convertir artificialmente en contagioso algo desprovisto por completo de interés para el lector.

No existe verdadero arte sino cuando la obra se hace sensible. El *Don Quijote* no es artístico porque fué escrito, sino porque fué comprendido por la humanidad.

Este ejemplo, sencillo trastrueque que semeja una pueril tautología, nos llevará a conclusiones trascendentales cuya importancia se verá inmediatamente.

II

La vida de relación, con sus complejas trabas, con los lazos innumerables que crea el hábito y la disciplina, tiende, por todos los medios, a disminuir la personalidad. Ello no puede hacerse sino a despecho del instinto y de los sentimientos fundamentales de la conciencia individual.

El artista encuentra en la obra de arte, la libertad de actuar conforme al sedimento pasional de su inconsciencia.

La lucha por la vida adquiere entonces un cariz más agudo, la tendencia se transforma en sentimientos y los sentimientos en emociones o pasiones. La violencia atávica de las selvas — en donde cada uno luchaba para sí — aparece vestida con la moral y las costumbres del siglo; es decir, a la impresión visual del artista se une su deseo de actuar libremente.

Esta libertad no es más, entre paréntesis, que una ilusión de los sentidos, un cambio de lazos, ya que si no es esclavo de la sensación — o del mundo, que lo mismo da — ha de serlo de la imagen que deja, interpretada por su conciencia, en cuyas raíces vegeta el instinto y en cuyas ramas fructifica la razón.

Cuando la semilla de la emoción germina, y el artista, dotado de capacidad intuitiva la explica, debe transmitirla, tratando de suscitar una nueva emoción de la misma o parecida naturaleza en el alma del lector.

No es una extensión de la simpatía social, como pretende Guyau, a un mundo poblado por fantasmas, si no el encuentro de iguales predisposiciones en seres reales.

El lector que siente o se apasiona por Hamlet o por Otelo, es que lleva un Hamlet o un Otelo dentro, capaz de actuar en esas condiciones de manera idéntica. Por eso la naturaleza, el amor y la guerra, que son sentimientos situados en las fronteras del instinto, constituyen el núcleo de las obras maestras de la humanidad.

El crimen se presenta como una amarga y desesperada consecuencia, y la sociedad, que no lo tolera en el mundo real, lo aplaude delirante en el teatro.

El artista busca lo nuevo, lo simpático; la perfección ideal o la miseria real; la aristocracia, la generación o el pueblo que lo comprende, lo que hay de familiar en el anhelo descrito en el paisaje pintado o en la miseria evocada.

La conclusión de todo lo expuesto podría resumirse así:

El arte proporciona, tanto al artista como al público que lo comprende, la ilusión satisfactoria de obrar conforme a sus intereses, a sus instintos, o a los sentimientos fundamentales de su conciencia, sin perjuicio de la colectividad.

Los artistas modernos han recurrido tan frecuentemente al crimen, al odio y a la locura, porque las malas pasiones, la intolerancia y la neurosis, están en el fondo del alma de la sociedad contemporánea.

TULIO HERMIL

El egotismo mórbido

Dice Ferri (1) que mientras la ciencia se interesa por las cosas más generales, el arte busca las particulares y típicas, y aun aquellas que más raramente suelen presentarse en la vida. Es que el arte necesita poseer originalidad.

Las emociones diarias, el trajín cotidiano, el *lugar común*; eso es la vida y el arte es ilusión. Ya por su intensidad, ya por el matiz o por el divino artificio de la forma, la emoción debe aparecer como nueva.

Así sucede en *L'innocente*, de Gabriel D'Annunzio, en donde vemos actuar, desde las primeras páginas a Tulio Hermil como un majadero delirante y como un degenerado intelectual. Sería ilógico llamarle « superior » ya que la inteligencia y la cultura, sólo pueden valorarse cuando existe un fondo ético en el cual se cimentan, y con el cual son útiles. De lo contrario, ellas van en desmedro de la sociedad y sólo sirven para eludir la sanción, o como en nuestro caso, para justificar al delincuente consigo mismo.

Poco y muy vago nos dice D'Annunzio respecto a su ascendencia. Al lado de una madre bondadosa que tiene escasa acción

(1) «... Dalla vita all'arte, invece, il delitto passa soltanto nelle sue figure più tipiche e meno frequenti, anche cuando il temperamento più originale dell'artista o le esigenze del pubblico in un dato momento, lo traggono ad emanciparsi ed allontanarsi dalla ripetizione di una consueta figura di delitti e delinquenti — per passione amorosa — che viceversa è più rara nella vita reale. » (FERRI, *Il delinquente nell'arte*, pág. 11.)

en la novela, nos describe a un hermano, lector asiduo de Tolstói, pleno de serenidad, afable y manso, que predica una dulce filosofía de consuelo.

Este contraste entre miembros de una misma familia, no es raro en la vida, y ha sido explotado frecuentemente en el arte (1). Parece que la naturaleza hubiera agotado el egoísmo y la sensualidad, en uno o en varios individuos de una misma familia, y ofreciera una compensación necesaria al equilibrio social.

Tulio Hermil acumula en sí todos los ardides, toda la crueldad del criminal nato, con algunas características exteriores del delincuente por pasión.

Mucho antes que comenzara *quella lucida demenza* que debía conducirle al delito, mucho antes que se apoderara de su cerebro la idea fija, *fredda, acuta e assidua*, Tulio Hermil revela su temperamento de egotista mórbido y de neurótico peligroso. A no haber encontrado en *L'inocente* el sujeto en el cual descargar su deseo criminal, otra hubiera sido su víctima. Necesitaba cualquier circunstancia favorable para que sus malos instintos diesen el doloroso fruto.

Juliana, en quien el lector más intolerante lo tolera todo, hasta la infidelidad, es el primer objeto de sus puñaladas morales. Más tarde, ducho en psicología femenina, la somete a un verdadero martirio moral, llegando al extremo de simular el llanto, y después, sabiendo que su presencia altera enormemente a la enferma y que esta alteración puede serle fatal, se queda, hasta que el médico se ve obligado a expulsarle de la alcoba. Sus arrepentimientos frecuentes son siempre tardíos, y no los hace con actos, sino con discursos.

Cuando la supo infiel, encontró en el hombre que había castigado su sensualidad y su majadería, el motivo de sus deseos criminales.

Lo busca en todas partes, y al enterarse que la casualidad cum-

(1) Recuérdese el precioso ejemplo de *Los hermanos Karanazoff*, de Dostoyewsky; al lado de Demetrio y de Iván; Aliosha

ple la obra que le tocaba a su venganza, se alegra y discute sobre la enfermedad de Filippo Arborio para deleitar sus oídos con la repetición de lo inevitable.

« Io ero insomma — se confiesa — un violento e un appassionato consciente, nel quale l'ipertrofia di alcuni centri cerebrali rendeva impossibile la coordinazione necessaria alla vita normale dello spirito. Lucidissimo sorvegliatore di me stesso, avevo tutti gli impeti delle nature primitive indisciplinabili. Più d'una volta io ero stato tentato da improvvise suggestioni delittuose. Più d'una volta ero rimasto sorpreso dall'insurrezione spontanea d'un istinto crudele. »

Sufría de obsesiones, hasta el punto de presentársele en los labios, como en ciertos idiotas, una misma frase de vago y general significado (*che avete fatto da me?*), y en los días que preceden al alumbramiento del Inocente, padece alucinaciones mórbidas.

Llega al crimen serenamente, lúcidamente.

Su conciencia es turbada tan sólo por el temor de ser descubierto y juzgado. Expone al Inocente al aire frío, porque sabe que es la manera más segura de la impunidad.

Se considera por encima del medio social para acatar sus leyes :

« Andare davanti al giudice e dirgli : Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tulio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intiero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi. Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così? »

« Non posso, nè voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi » (1).

El egotismo, es decir, el sentido exagerado de la personalidad,

(1) « Viceversa... è facile giudicarlo un elegante mascalzone, un delinquente nato, un degenerato pretenzioso, da mandarsi a un manicomio criminale. » (ENRICO FERRI, *op. cit.*)

es una de las características más distintas de los degenerados intelectuales. La vanidad profesional — dice Lombroso — es mayor en los delincuentes que en los cómicos, los literatos, los médicos y las mujeres galantes.

Max Nordau, que vió en Ibsen y en Tolstoï una ideología marcadamente egotista, calificó a ambos como degenerados mentales.

Cierto que la conocida frase de Mallarmé: *le monde est fait pour aboutir à un beau livre*, revela una descortesía para el universo, cierto que para Robinson Crusoe *le code pénal n'existe pas*, pero el error del profundo filósofo judío está en la generalización.

El artista, como todo trabajador intelectual, es siempre un hiperestésico. Posee una mayor sensibilidad que la común, su conciencia se agranda y su mundo se agiganta por la observación.

El amor propio, la dignidad, el honor y la susceptibilidad, son grados inferiores del egotismo. El egotista es un vanidoso y la vanidad revela una consideración para el ambiente que lo rodea.

« La palabra yo — dice William James — es, en cuanto que excita el sentimiento y designa el valor emocional, una denominación *objetiva* que significa *todas las cosas* que tienen la facultad de producir en un torrente de conciencia una excitación de cierta especie peculiar » (1).

El egotismo de los criminales nos da la prueba de que no ha muerto en ellos la idea de sociabilidad.

« La diferencia — dice Ingenieros —, si la hay, es puramente cuantitativa entre el escolar que anhela diez puntos en los exámenes, el político que sueña ser aclamado ministro o presidente, el novelista que aspira a ediciones de cien mil ejemplares y el asesino que desea ver su retrato en la sección policial de los grandes periódicos » (2).

Se podría objetar que existe una notable diferencia genética del acto en función del cual se manifiesta el egotismo.

En el escolar que anhela diez puntos hay un esfuerzo heroico

(1) *Principios de psicología*, página 342. Madrid, Jorro, 1909.

(2) INGENIEROS, *La psicología en el arte*, página 111. Buenos Aires, 1920.

que a nadie perjudica, que por el contrario, beneficiará a la sociedad tornándolo más útil. Pero si se observan sus manifestaciones puramente como psicólogo y no como moralista, ambos fenómenos presentan idénticas modalidades. Aunque parezca paradoja, el egotista no hace sino poner el mundo en primera persona. Es la antítesis del egoísta, al cual el universo no le interesa en absoluto.

El egotista es un hiperestésico, el egoísta un abúlico. El uno acrecienta la sensación, el otro la reduce al *mínimum* posible.

El egotismo es en la obra de arte una de las características de primer orden del relieve, ya que nos da la personalidad aumentada, con lo cual puede hacerse fácilmente contagiosa.

Quizá sea este sentimiento el que revele más profundamente la sutil destreza psicológica de D'Annunzio, que ha hecho de *L'innocente* una de las novelas más hermosas y más leídas del siglo pasado.

DEMETRIO AURISPA

El egotista suicida

Casi parece una profanación hundir el curioso bisturí del análisis en el *Triunfo della morte*, síntesis artística de una belleza superior, ante la cual ni el crítico ni el psicólogo pueden permanecer impasibles con facilidad.

En una carta-prólogo a Francisco Paolo Michetti, hablando de Demetrio Aurispa, el personaje principal del drama, dice el autor :

« Il gioco delle azioni e delle reazioni tra la sua sensibilità singola e le cose esteriori è stabilito su una trama precisa di osservazioni dirette. I suoi sentimenti, le sue idee, i suoi gusti, le sue abitudini non variano secondo le vicende di una qualunque avventura svolta di pagina in pagina con l'aiuto di una logica più o meno severa ; ma presentano il principale carattere d'ogni vita organica consistente in un equilibrio definito tra ciò che è variabile e ciò che è stabile, tra le forme costanti e le forme avventizie, fugaci, illogiche. »

No se trata como en *L'innocente* de un « criminal nato », sino de un pesimista, cuya visión estética de las cosas choca continuamente con la realidad. El único carácter que denuncia la neurosis, es su inadaptabilidad social.

Apasionado por las cosas o las instituciones que llega a amar en forma intensa y fugaz, el cansancio se hace visible muy pronto, y trae en él una inversión de los sentimientos, transformando la piedad en indiferencia, la satisfacción en disfavor, y la simpatía en asco y en odio.

Como Tulio Hermil vive en perpetua tensión nerviosa, en inacabable caza de sensaciones, entre las cuales predomina la sensualidad. El amor a Hipólita es el único sentimiento que se mantiene latente hasta la última página, después del derrumbe de todas las ilusiones, del desastre tempestuoso de toda idea de redención.

Tan adherido a ella se sentía que no pudo resignarse a desaparecer él solo. Para que el aniquilamiento fuera total, debía Hipólita, desaparecer también. Tenemos con ello una nueva prueba de la *generosidad egotista*, es decir, de la alegría darse en función del yo. La personalidad se ha extendido y no concentrado. Sucede como en el amor, que es un sentimiento egotista y no egoísta.

Por eso la susceptibilidad y la emulación, son sus compañeros obligados.

Demetrio Aurispa mata por verdadero amor, que es un deseo que tiende a asimilar psíquicamente y corporalmente la persona amada. A pesar de las naturales protestas y de las indignaciones que levantaría, los que saben del corazón se sienten inclinados a absolverle, recordando el dolor que recibía y el ideal de belleza en que soñaba.

LAS UNIONES CRIMINALES

Les nerveux se recherchent, dice Charcot. La afinidad de temperamentos, el amor y la simpatía, también florecen en el pantano de la degeneración social.

Unidos por el eslabón de un secreto común, o por la sugestion-

bilidad que un carácter enérgico puede ejercer sobre un desequilibrado, el observador encuentra en la crónica cotidiana numerosos ejemplos de solidaridad (1).

Gabriel D'Annunzio nos ofrece en *Episcopo* un caso de *neurasténico moral* (2).

El síntoma que mejor le caracteriza es la abulia; una incapacidad casi absoluta de obrar por sí mismo, que le convierte durante toda su vida miserable en pasto de bribones y escarnio de las gentes honradas.

En compañía de Bautista Canale — otro degenerado mental — adquiere el romántico vicio de la bebida. El tóxico obra sobre su sistema nervioso, precipitando un desenlace de locura alcohólica.

El cordero, dispuesto a limpiar las botas de los amantes de su mujer, se transforma en león.

Una fuerza prodigiosa le invade el brazo, y sin haberlo meditado un segundo, hunde cuatro veces el cuchillo en la espalda de su tirano.

Como vemos, se trata de un caso de doble personalidad. ¿De qué manera puede explicarse este súbito trastrueque, este repentino cambio? La psicología sólo puede sospechar en una elaboración lenta y paciente de esta segunda personalidad criminal, a expensas de la abulia de toda la vida.

« Un estado orgánico — dice Ribot (3) — un influjo exterior, refuerza una tendencia; se convierte en un centro de atracción, hacia el cual convergen los estados y tendencias directamente asociados; después las asociaciones se aproximan cada vez más; el

(1) « La base organique commune de ces différentes formes d'un seul et même phénomène, de la « folie à deux », de l'association des gens nerveux, de la formation d'écoles esthétiques et la fondation des bandes de criminels, est, dans la partie active, chez les chefs et incitateurs: la prédominance d'obsessions; dans la suite, chez les disciples, la partie soumise: la faiblesse de volonté et la suggestibilité pathologique. » (MAX NORDAU, *Dégénérescence*, pág. 56. Paris, 1903.)

(2) SCIPIO SIGHELE, *La copia criminale*,

(3) *Las enfermedades de la personalidad*, página 111. Madrid, Jorro, 1912.

centro de gravedad del yo se encuentra fuera de su sitio y la personalidad se cambia en otra. Dos almas, decía Goethe, habitan en mi pecho. No sólo dos. Si los moralistas, los poetas, los novelistas, los dramaturgos nos han mostrado hasta la saciedad estos dos yo en lucha en el mismo yo, la experiencia vulgar es aún más rica; nos enseña muchos, excluyéndose entre sí, desde que pasan a primer término. Esto es menos dramático, pero más verdad.»

Sólo dos yo hay en *Episcopo* y bastan para que una obra de arte alcance el dictado de intensa y de realista. Mientras uno arde por los celos, tiene deseos de despeñarse, corre como un torbellino, rompe su compromiso matrimonial; el otro se arrodilla implorando por merced sus más elementales derechos y en el instante de su muerte, piensa en cerrar los ojos para evitar el trabajo de que se los cierren.

En *La fiaccola sotto il moggio* ha descrito D'Annunzio toda una familia de criminales patológicos. No es aquí como en las bandas de criminales y en ciertas escuelas literarias — para usar la terminología de Nordau — un sentimiento de simpatía y de homogeneidad de intereses el que los une. El odio, la incomprensión y la intolerancia que los hace acusarse mutuamente sus defectos venales, constituyen el nexo de la trama estableciendo entre los personajes el único vehículo de relación.

Separar lo que hay de criminal y lo que hay de loco en Tibaldo, en Angizzia y en Simonetto, sería ardua tarea.

El autor hace intervenir en escena al padre de Angizzia, para demostrar su crueldad y su inmoralidad, pero ello nos sirve para comprender la capital importancia de la herencia patológica.

Es un vagabundo, extravagante y extraordinario, que merca con animales venenosos y que jura, como los criminales por hábito, en nombre de una mancha de sangre.

Su hija, Angizzia, es quien mata a la mujer de Tibaldo, un pobre de espíritu que, al arrostrarse su complicidad en un viejo asunto de familia, sólo sabe defenderse con el lugar común de su locura.

No hay personaje de *La fiaccola sotto il moggio* que no sienta algún impulso criminal.

Desde las primeras palabras se descubre una atmósfera henchida de tragedia, cruzada por corrientes contagiosas de deseos criminales.

Todos tienen algo que vengar, hasta el pobre Simonetto que se desmaya de emoción, tiene un deber que cumplir.

Gigliola, después de invocar a una muerta por la feliz terminación de su proyecto, disputa a su padre la presa: *Tu l'hai sottratta al mio diritto santo*, dice, empleando un vocabulario edificante.

Matar era un derecho, y algo más, un derecho santo.

Por eso la mano criminal debía ser pura y la de Tibaldo:

*Ma la tua non era
pura per questo sacrificio*

El crimen adquiere así un tinte litúrgico y casi religioso. Parece cometido en razón de un mandato imperativo de la conciencia, que nada puede quebrar, y cuya moralidad nadie puede atreverse a discutir.

Esta idea, casi mística de la venganza, recuerda la singular mezcla de sentimiento religioso y de deseos criminales de ciertas gentes del sur de Italia, que ruegan a Dios antes de la consumación del delito, menos resignadas que el árabe del conocido refrán, al cual bastaba sentarse a la vera del camino para esperar el paso del fúnebre cortejo de sus enemigos.

CONCLUSIÓN

Hemos tratado de estudiar algunos de los tipos criminales más característicos, que la pluma de Gabriel D'Annunzio ha descrito con una penetración psicológica que me atrevo a llamar única en la historia de la literatura.

El temor de repetirme y el de ser gravoso a mis lectores, me

ha privado de examinar algunos otros, quizá tan reales y tan artísticos como los estudiados.

Las ideas aquí esbozadas son simplemente las de un aficionado a la psicología y un gustador de la literatura, que ha creído contribuir a la mejor comprensión de algunas de esas cumbres colosales que constituyen la cordillera — la más alta cordillera del mundo — de las novelas de Gabriel D'Annunzio.

EDUARDO R. VACCARO.