



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>

7238.9



Harvard College Library

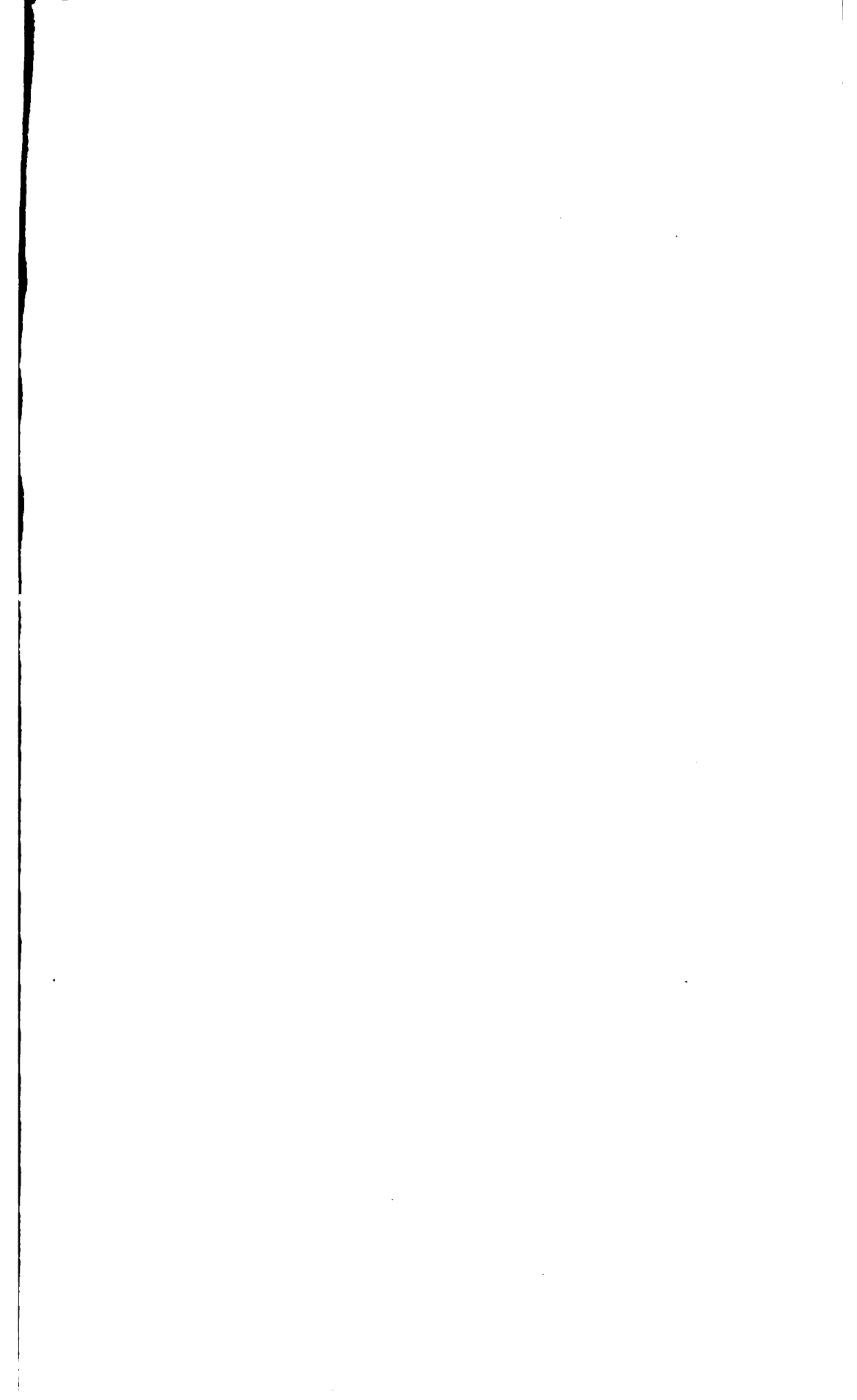
FROM

*National Library
of Chile*









BT

F

E

7238.9

ELEMENTOS
DE
LITERATURA PRECEPTIVA

POR

G. RENÉ-MORENO

PROFESOR DE LITERATURA EN EL INSTITUTO NACIONAL

PRIMERO Y SEGUNDO CUADERNO

PRÓXIMAMENTE

EL TERCERO Y ÚLTIMO

SANTIAGO DE CHILE
LIBRERÍA CENTRAL DE MARIANO SERVAT

Huérfanos esquina de Ahumada

1891



LITERATURA PRECEPTIVA

IMP. GUTENBERG, ESTADO 38

0
ELEMENTOS

DE

LITERATURA PRECEPTIVA

POR

G. RENÉ-MORENO

PROFESOR DE LITERATURA EN EL INSTITUTO NACIONAL



SANTIAGO DE CHILE

LIBRERÍA CENTRAL DE MARIANO SERVAT

Huérfanos esquina de Ahumada

1891

7238.9
L748.71

Harvard College Library
May 26, 1909.
Gift of
National Library of Chile

PRÓLOGO

Tan pronto como fuí llamado á suceder á mi ilustre maestro D. Miguel Luís Amunátegui en la cátedra de Literatura del Instituto Nacional, el señor rector me encargó que compusiera un texto para la enseñanza del ramo en el establecimiento. Ocupaciones urgentes me han impedido antes de ahora cumplir con este honroso encargo. Hoy por fin puedo llenarlo publicando el presente libro.

Como su asunto y destino bien lo indican, nada contiene que merezca calificarse de cosa nueva. Su doctrina no pasa de ser un extracto de autores antiguos y modernos con poco importantes modificaciones. Mas no de todos los que se han ocupado en literatura preceptiva sino de los tenidos por mejores.

Para mayor utilidad práctica está redactado con amplitud preferente en la parte relativa á la Elocución.

Calculando que pudiera servir para dar remate en las aulas al estudio del Castellano según el método concéntrico, he puesto en tipo menor ó como apéndice lo que, necesario para este fin y para el estudio cabal de la Literatura Preceptiva, no es lícito por ahora exigir de los actuales alumnos en los exámenes de los establecimientos del Estado.

Tarde ó temprano dicho ramo será restituído al lugar que en la escala de la enseñanza pública ha tenido siempre en Chile y tiene en todas partes. Entre tanto, y mientras no vuelva á ser asignatura principal de la 6.^a de Humanidades, no deben estudiarse de este libro la materia del tipo menor, ni la doctrina contenida en las 66 primeras páginas que forman la *Parte Preliminar*. Con todo, ha sido imprescindible hacer referencia á muchas de esas páginas en el tratado de la Elocución.

Causa asimismo de la actual relegación de la clase de Literatura Preceptiva, omito por ahora los ejemplos, las indicacio-

5/1/25

nes de modelos, los comentarios explicativos etc., que tenía escogidos y escritos para ilustrar las nociones aquí expuestas sobre Retórica y sobre Poética. Por fortuna esta parte del ramo, si bien alta y luminosa de suyo, ha dado siempre margen á apreciaciones, preferencias y sistemas más ó ménos encontrados y contravertibles, de que están exentos los principios austeros, sobrios, seguros y bien autorizados que sobre los distintos géneros y especies literarios se hacen valer en el presente texto. Los señores profesores quedarán con esto libres de explicar á sus alumnos lo que tuvieren por conveniente sobre la novela, el drama, la poesía lírica, la oratoria política, los modos de escribir la historia etc. etc.

Acaso algunos hallarán voluminoso este texto. No es más que los de física, química, historia natural y otros elementales que corren adoptados. Reconociendo á estos ramos la importancia científica que tienen, me atrevo á creer que el arte, esencialmente social, de producirse con acierto de palabra ó por escrito, no les es inferior, dentro de la esfera de la enseñanza pública, en utilidad recomendable por inmediata y cotidiana.

Además, este volumen dispensa á los alumnos del gravamen de comprar otros manuales indispensables. Contiene explicaciones, variedad de ejemplos, trozos escogidos, modelos de composición, ejercicios de análisis crítico. Está dispuesto como para servir en el aprendizaje á solas, y para que en las aulas pueda completarse la hora con ejercicios prácticos, como ser recitaciones, análisis literario y ensayos de composición y de crítica.

Advertiré, en conclusión, que cuando he tomado literalmente algunos renglones de un preceptista sin citarlo, es porque él á su vez no ha hecho sino repetir la doctrina corriente y establecida. En los demás casos he sido escrupuloso en declarar lo que á cada cual pertenece.

Santiago de Chile, Marzo, 1891.

G. RENÉ-MORENO.



PARTE PRELIMINAR

TEORÍA DE LA LITERATURA

CAPÍTULO PRIMERO

DE LA LITERATURA GENERAL

Á cualquiera del vulgo que reflexione sobre el significado de la palabra *literatura* se le ocurre como explicación la idea de un agrupamiento de libros. Si no contento con esta imagen representativa de la cosa, busca el significado en la etimología de la palabra, no tardará en descubrir que ésta viene de *letra* ó *letras* (latín *littera*), ó sea de los signos con que se representan á la vista las voces del lenguaje. Comprende entonces sin dificultad, que al conjunto de obras que se distinguen de las demás del hombre en ser ó estar escritas, corresponde muy bien el nombre de *literatura*; pues esos trabajos son análogos entre sí por constar todos de palabras, palabras son su peculiar materia componente, y palabras contienen en su plenitud el fondo y forma de la obra.

Según esto, en un sentido lato entiéndese por *literatura* «el conjunto de aquellas producciones del ingenio, que por usar del lenguaje para varios fines de utilidad ó agrado, no se distinguen

de las demás del hombre sino en el carácter peculiar de ser habladas ó escritas.»

Puede considerarse dicho conjunto en su generalidad abstracta, como cuando sin relación á tiempo ni lugar se contraponen la literatura á la industria, á las otras bellas-artes, á las obras de la naturaleza etc. El conjunto puede referirse á una época, ó á una lengua, ó á una nación, como cuando se dice respectivamente *literatura antigua*, *literatura alemana*, *literatura española*. Suele también el conjunto referirse á un género literario considerado en su universalidad, como cuando se dice *literatura dramática* para designar el teatro de todos los pueblos en todos los tiempos.

La literatura, así considerada, abarca la extensión del pensamiento humano en todas sus manifestaciones directamente verbales, esto es, realizadas por medio de la palabra. Comprende los escritos sobre ciencias y artes, la epopeya, cartas, fábulas, novelas, sátiras, documentos públicos, tanto como los discursos ó arengas, la poesía popular, códigos, teatro, historia, crónicas etc. etc. Nada escrito ó reducido á escritura, y nada hablado que aspire á ser obra del ingenio, queda afuera de este significado general, desde los arranques de la pasión y las quimeras de la fantasía, hasta los más áridos acopios de una erudición paciente, y así las manifestaciones más espléndidas de la razón humana, como cualesquier recetarios ó manuales para usos domésticos.

De aquí la importancia y excelencia de la literatura.

Donde quiera que, mediante las voces de una lengua viva ó muerta, se manifieste un aliento ó impulsión del espíritu, la literatura, en el propio documento hablado ó escrito que constituye este hecho, mirará un fruto de la actividad humana perteneciente á su cercado ó cosecha. Ser en ella la palabra una estampa firme hasta de lo más fugitivo del pensamiento, tal es el carácter determinante de las producciones que forman la literatura general, y tal, asimismo, su común distintivo respecto de las demás obras realizadas por la actividad ingeniosa del hombre.

Como todo puede ser materia de representación por la palabra, pues ésta es la imágen del pensamiento, y recae bajo el dominio del pensamiento todo cuanto originariamente haya sido ejecutado sin la palabra, resulta que la literatura, mediante sus creaciones y reproducciones, viene á ser un centro á donde converge y de donde irradia todo cuanto merece ser conocido ó contemplado universalmente. Por eso un autor ha dicho en este amplio sentido: «La literatura es la expresión de la sociedad.»



CAPÍTULO II

DEL ARTE LITERARIO

Es entender también en un sentido muy lato la palabra, el considerar la literatura como un arte que aspira á la producción bien concebida y no menos bien ejecutada, según principios y reglas, de aquellas obras que, compuestas intrínsecamente de pensamientos, tienen como forma externa de manifestación el lenguaje.

«Todas las definiciones, dice el profesor Giner, que del arte han dado las más diversas escuelas filosóficas, todas las expresiones usuales donde se declara el concepto que de éste objeto posee el sentido común, se hallan enteramente conformes en reconocer que el arte consiste en el poder de realizar libre y hábilmente las ideas del espíritu. . . Para el sentido común obra siempre *artísticamente* quien, en la ejecución de una empresa cualquiera, procede de tal modo, que toda su acción, recogida en sí misma y atenta cuidadosamente á su objeto, sin distraerse de él un punto, hace converger y servir para esto, con perseverancia y delicado tacto, cuantos medios se requieren hasta lograr que el resultado corresponda á su idea.

«Así se comprende que puede hablarse, no sólo de artes industriales, en cuya locución excede ya el arte la esfera de lo puramente bello, sino de arte para observar y experimentar la Naturaleza, para conducirse en sociedad, para gobernar á los pueblos, para educar al hombre. . . ¿Qué más? La vida toda nos aparece como una obra artística desde el punto que la con-

cebimos y realizamos, no en el informe y confuso laberinto de contrarios accidentes, entre los cuales, desorientado el hombre¹ pierde su centro y el dominio de sí propio y se deja arrastrar por el flujo y reflujó de las corrientes más opuestas, sino como régimen libre, discreto, bien medido, firme y flexible á la vez, de nuestra conducta en todas relaciones.»

Lo propio ha acontecido con la experta habilidad creadora de las obras habladas y escritas. La producción literaria no desempeñó nunca su labor sin concierto previsivo, prolijo, sagaz y vigilante. Lejos de haber vivido entregada al ciego impulso de la naturaleza, sus obras admirables están demostrando, por sí solas, la existencia de un poder eficiente que ha sabido llevarlas á cumplido término á través de mil dificultades. Ese poder artístico tiene un nombre, y se llama también *literatura*.

Ya hemos visto que en su primer sentido se aplicó objetivamente esta palabra al conjunto de las obras ya producidas. Subjetivamente, es decir, considerando las cosas desde el punto de vista del sujeto que las ejecuta, significa «el arte del lenguaje expresivo de pensamientos, que acierta á producir, para diversos fines, obras intelectuales compuestas de palabras escritas ó de palabras habladas reducibles á escritura.»

Conviene no obstante advertir que, para significar este concepto abstracto de la aptitud profesional de la palabra, el uso prefiere á menudo la locución *arte literario*, reservando la segunda acepción del vocablo *literatura* para nombrar la ciencia correspondiente á dicho arte. La literatura en este último sentido «es el sistema de conocimientos verdaderos y ciertos, teóricos y prácticos, del arte literario en todas sus manifestaciones.»

Luego hemos de ver los tres grandes ramos en que se divide este profundo, elevado y vastísimo estudio.



CAPITULO III

DE LA LITERATURA PROPIAMENTE DICHA

Cuando el uso corriente distingue á cada paso entre *ciencias* y *letras*, reserva para estas últimas el nombre de literatura y se lo niega á las primeras. Decimos: «Mis libros son todos de literatura, y apenas dos tengo de ciencias.» Evidentemente, el sentido común excluye aquí de la literatura aquellas obras que son un fruto del puro entendimiento.

Escritos hay, en efecto, que proponiéndose esencialmente la dilucidación y establecimiento de la verdad estricta, no consienten como facultades productoras de sus pensamientos á la sensibilidad, la imaginación y la fantasía. El motivo es muy obvio: las sugerencias de dichas facultades, modificando el frío criterio y el sano juicio, inducirían fácilmente á error. Ciertamente es que ellas son consideradas como inspiradoras muy poderosas del arte literario; pero también no es menos cierto que este arte, cuando el fin que uno se propone es instruir, interviene en la formación de la obra muy poco. Se contrae tan sólo á lo externo de las partes y á reglar la elocución, calculando en todo la mayor perspicuidad ó transparencia del fondo cierto ó verdadero.

Didáctica es el nombre de este grupo ó linaje de producciones, y así también se llama en especial el arte sobrio y severo que enseña á componerlas literariamente.

Á mérito del predominio de la imaginación, la fantasía y la sensibilidad en el espíritu del artista al concebir y ejecutar su

obra, el género literario puramente bello, el que tiene por fin capital la realización de la belleza, bien que pueda proponerse otros fines subordinados siempre á éste, se denomina *Poesía*, voz que en griego significa *creación*; y el conjunto de sus producciones recibe el nombre de *Bella-Literatura* ó *Bellas-Letras*. El sistema de reglas para componerlas se llama *Poética*.

Pudiera definirse la Poesía diciendo: «Es el arte que tiene como fin la realización de la belleza por medio de la palabra.» La Didáctica pudiera definirse diciendo: «es el arte que sirviéndose de la palabra tiene como fin inmediato la exposición de la verdad.» En la primera, fondo y forma pertenecen al arte que expresa la emoción exquisita de nuestra alma, emoción denominada belleza ó sentimiento estético. Mientras tanto, los escritos didácticos no caen bajo el dominio de este arte, ó sea del arte literario, sino por el lado de la forma externa, pues utilizan la belleza tan sólo como medio de hacer artísticamente agradable dicha exposición.

Cáso muy diferente de los dos anteriores es cuando uno se dirige de viva voz á un auditorio, lo cual es siempre para persuadirle á ejecutar alguna cosa. Si el éxito de nuestra palabra ha de ser pleno, seguro, durable, hay que convencer á la vez que conmover á los oyentes, á fin de decidirles á la acción. Para lo primero bastaría hacer valer razones sólidas. Pero es cosa vista cada día, que no basta mostrar la verdad á los hombres cuando se quiere impulsarles á obrar en tal ó cual sentido. Pueden muy bien estar ciertos de que una cosa es útil y justa, buena en suma, y hacer, no obstante, lo contrario por indiferencia ó por interés ó por pasión. De aquí es que, para arrancarles una resolución, hay que vencer en el mayor número de los casos estos obstáculos, no sólo con pruebas convincentes, sino también con cuantos recursos sugieren la sensibilidad, la imaginación y la fantasía, y sean capaces de enardecer é inflamar favorablemente el ánimo ajeno.

Esta fuerza, convincente á la vez que seductora, de la palabra hablada, no es otra que la elocuencia propiamente dicha. El género literario donde ejercita su poder para ciertos fines úti-

les de la vida social se llama *Oratoria*. También se da este nombre al arte de dirigir de viva voz la palabra, ó sea de manejar oralmente la elocuencia.

Confirmando lo antecedente dice un profesor distinguido:


«No es, pues, la Oratoria la mera expresión de la belleza, ni la simple exposición de la verdad; no es la Poesía pura, pues subordina el fin estético á otros que le son extraños; no es tampoco la pura Didáctica, pues la realización de la belleza no es en la elocuencia un mero accidente secundario, sino verdadero fin aunque subordinado á otros. La Oratoria es un término medio entre el arte puro y la pura ciencia, entre la Poesía y la Didáctica, de cuyos elementos participa resumiéndolos en verdadera síntesis.»

Poesía, Oratoria, Didáctica, son los tres fundamentales géneros literarios. Ellos se reparten, como herencia de la naturaleza, los tres objetos sobre que ejercita el espíritu en último análisis sus facultades, y á que se refieren en suma nuestros conocimientos esenciales: lo verdadero, lo bueno, lo bello. Esto ha de entenderse sin perjuicio de la conexión íntima que existe entre estas tres esferas ó facetas de una misma esencia, que es la razón absoluta. Á tres reducen los psicólogos las facultades del alma: la Didáctica va encaminada á obrar directamente sobre la inteligencia, la Poesía sobre la sensibilidad, la Oratoria sobre la voluntad.

De acuerdo con lo expuesto, *literatura*, en su tercer sentido, es una voz que designa exclusivamente las obras poéticas y oratorias, comprendiendo la novela, la historia, y la especie epistolar y la especie de crítica artística que no sean científicas ó técnicas; porque en todas estas producciones del ingenio resalta, como rasgo común de familia, la expresión más ó menos preferente, no sólo de nuestras ideas y sentimientos personales sino también de toda la realidad por nosotros contemplada y dentro de nuestro espíritu representada por las facultades que llamamos imaginación y fantasía.

Como ciencia que es de hechos verdaderos y enseñadores, la historia debiera pertenecer á la Didáctica. Figuran, no obstan-

te, en la literatura estrictamente tal, ó sea en las letras y no en las ciencias, las especies principales de dicho género de composición, en cuanto tienen de suyo la virtud de mover nuestros afectos, y porque en ellas la imaginación se pone al servicio de la verdad para hacer más evidente la vida que pasó.



CAPÍTULO IV

DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Del tronco de la literatura como ciencia arrancan tres ramas principales: 1.^a, la *Filosofía de la Literatura*; 2.^a, la *Historia de la Literatura*; 3.^a, la *Filosofía de la historia de la Literatura*, llamada por algunos *Crítica*. Compréndese fácilmente que unas y otras ramas se entrelacen algunas veces en su estudio. Á declarar diferentes partes de cada una de ellas han consagrado sus variados talentos y erudición una ya larga serie de escritores antiguos y modernos.

Ocúpase la primera en lo que hay de verdad racional sobre el concepto, elementos y leyes del arte literario en sus diferentes especies de manifestación. Una de sus dependencias es la Estética, parte de la psicología que estudia la naturaleza de lo bello.

La *Historia de la Literatura* enseña lo que hay de cierto y averiguado sobre el desenvolvimiento que aquel arte ha tenido en algunos pueblos ó en la humanidad entera, refiriendo el modo como actuaron para el arte, en la realidad de la vida social y aun en la íntima, los autores, sus obras y su tiempo.

La *Crítica* analiza las obras del arte literario desde el punto de vista de los principios racionales de la filosofía, y á la luz y al calor emanados del que se denomina *buen gusto*, el cual debe su perfeccionamiento tanto á la naturaleza como al estudio comparativo de las obras artísticas. Buen gusto es el sentimiento delicado y correcto que nos habilita para percibir acertadamente las bellezas y defectos en las obras de la naturaleza y del arte.

Pero los escritos pertenecientes á estas ciencias, ya por la dispersión de sus temas innumerables, ya por su misma calidad profunda y erudita, no son proporcionados á los alcances de la generalidad estudiosa. De aquí proviene que se haya pensado en desprender de ellos, y que se hayan formado de segunda mano, cuerpos de doctrinas, ya aplicables en los casos frecuentes que ocurren, ya favorables á la mayor cultura del espíritu en la vida social.

Es lo mismo que ha pasado con otras ciencias madres. De las fuentes de algunas de ellas se han practicado derivaciones y desprendido raudales de conocimientos, para irrigar con éstos una heredad inferior, susceptible de cultivo y cosecha por el común de las inteligencias. La cosmografía, la geografía física, la historia natural, son ramificaciones dependientes de otras ciencias fundamentales que alentaron y prosperan bajo el estudio de sabios descubridores. No de otra manera están instituídos los demás ramos secundarios que forman las Humanidades, conjunto vario de conocimientos, llamados así porque, en efecto, son ellos los que forman intelectual y moralmente al hombre.

Las series de verdades y los sistemas de conocimientos usuales que han sido desprendidos de la gran ciencia de la literatura, son propios los unos para ensanchar y alentar ciertas aspiraciones del espíritu cuando éste se siente bien fortificado por la ciencia de las humanidades, y son de aplicación práctica los otros en las frecuentes ocasiones en que es menester al hombre producirse por medio de la palabra. Aunque diversos en grado y categoría, los ramos de estudio de aquí provinientes han conservado como propio el nombre patronímico de *literatura*.

De suerte que la cuarta acepción de esta palabra es la que se la da en las aulas, cuando con dicho vocablo se nombra la parte de la ciencia literaria destinada á la enseñanza pública. En términos más concretos, literatura vale entonces tanto como «resumen doctrinal de aquellas verdades, ya elementales, ya superiores, que se consideran necesarias para el conocimiento de lo más útil del arte y ciencia de la palabra.»

CAPITULO V

DE LA LITERATURA DOCENTE

De los términos de la antecedente definición aparece que la cuarta acepción de la palabra, la acepción escolar, es usada con distinto valor de significado en las universidades y en los colegios ó liceos; y esto según sea magistral ó rudimentaria la enseñanza de la literatura.

Cuando las verdades son de un orden superior, dos son los sistemas de conocimientos que con dicho resumen doctrinal se han formado para la enseñanza en común desde la cátedra. El estudio de la literatura se verifica, ó bien por medio de sus obras maestras y de los esfuerzos ó tentativas más trascendentales del ingenio literario, ó bien desde el punto de vista teórico y con el fin de establecer lo que hay de esencial y constitutivo en los géneros y especies del arte. Se llama *Literatura General* el estudio si se contrae á la manifestación histórica del arte literario. Recibe el nombre de *Principios de Literatura* cuando se propone establecer aquellos fundamentos, que como derivados de la naturaleza humana y de la razón necesaria de las cosas, determinan, aun en las producciones más nuevas y originales, requisitos de carácter invariable y permanente.

El uso escolar designa en común estos dos ramos gemelos con el nombre demasiado comprensivo de *literatura*. Tal es el primer sentido docente del cuarto empleo de esta palabra.

Los textos que corresponden á esta enseñanza contienen en verdad materia científica superior; pero esta materia tiene que

ser tan sólo doctrinal, definitivamente establecida, incontrovertible, profesable casi siempre en una manera concluyente y categórica. Grandes departamentos de la literatura quedan por eso excluidos de dichos ramos generales y trascendentales. Á veces, por causa de esta misma tendencia suya á la generalidad, los excluyen, como sucede con los particulares referentes á los diversos anales literarios, á la filología comparada, a la metafísica de arte, á la materia técnica de cada idioma etc.

Tal es la enseñanza de la literatura en las universidades facultativas. Pasemos ahora á la de los colegios y liceos.

Cuando las doctrinas deducidas para la enseñanza son de un orden elemental, como sucede con las que se destinan á la instrucción media, llamada segunda enseñanza por venir después de la primaria y antes de la superior, el concepto de la literatura docente se refiere, más bien que nunca, al magisterio directivo del arte en las juveniles inteligencias. La doctrina deja entonces la cátedra institucional de la producción en materia literaria y del buen gusto á través de sus variedades. Ahora persigue igual fin, mas colocándose con cuidado cerca del instrumento y del que lo maneja, á fin de regir el mecanismo práctico de la composición misma.

Este otro uso escolar del vocablo representa un objeto indispensable en la vida social. Lo propio que en el caso anterior, no nos sugiere de la literatura el concepto de una bella-arte universalmente fecunda en manifestaciones escritas y habladas, ni el de su vastísima ciencia histórica y racional, ni el del brillante concurso de las letras humanas propiamente dichas. No hay duda que algo de estos grandiosos horizontes deja el vocablo vislumbrar al significarnos, como base de todo y de tanto, la previa tarea de aprender á componer literariamente, tarea muy rica en promesas. Pero lo que en el caso actual trae con precisión á la mente es la idea de un arte preceptivo y manual, que enseña prácticamente al hombre á producirse con acierto por medio de la palabra. *Literatura* vale aquí por el arte del bien decir y de escribir bien. Arte porque es una colección de reglas para hacer una cosa bien.

Tal es el segundo sentido docente del cuarto y último empleo de la voz *literatura*. Se define: «El conocimiento razonado y juicioso de los preceptos y consejos que guían con acierto al ingenio en la composición de las obras literarias.»

Generalmente hablando *obra literaria* es una ordenada serie de pensamientos, expresada por medio del lenguaje y dirigida á un fin cualquiera de agrado ó de utilidad. *Reglas* en las artes son ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer, y lo que está obligado á evitar, para que sus obras tengan la perfección posible. De aquí el nombre de *Literatura Preceptiva* con que algunos llaman á esta última forma elemental de la literatura docente.

El asunto de nuestro estudio en este texto no será otro que la Literatura Preceptiva. Este arte comprende tres órdenes distintos de preceptos, á saber: 1.º La *Composición*, que enseña las reglas comunes á todas las obras literarias sin distinción alguna: 2.º La *Retórica*, que se ocupa en establecer las reglas directivas tan sólo de las composiciones que son prosa por su naturaleza: 3.º La *Poética*, que se contrae á las reglas peculiares de las obras pertenecientes á la Poesía.

CAPÍTULO VI

DE LA LITERATURA COMO BELLA-ARTE

La preceptiva establecida para la composición de las obras habladas y escritas descansa gran parte en el concepto de ser la literatura general una de las bellas-artes. Los principios de aplicación práctica y la razón de ser de muchas reglas no reconocen otro origen que dicho concepto sobre el arte de la palabra. Hé aquí las últimas conclusiones de la teoría formulada al respecto por los autores modernos.

En términos generales se pudiera definir el Arte diciendo, que «es la transformación de la materia con arreglo á un fin preconcebido por la actividad ingeniosa del hombre.»

De los distintos medios empleados para el fin que se tiene en mira nace la diversidad de artes; de los dos fines principales que puede el arte proponerse nace el *Arte Industrial* y el *Arte-Bello*. Aquél se propone satisfacer nuestras necesidades transformando para ello adecuadamente la materia; éste por expansión ó impulso comunicativo da en la materia formas sensibles á lo que alienta dentro del espíritu. En el primer caso el arte llena un fin utilitario, y es análogo en el fondo al que hallamos en los animales. En el segundo el arte es una creación libre y original del espíritu, propia y exclusiva del hombre, tan inútil a veces como el placer de contemplar el sol ó de describir dicha contemplación.

Cuando se dice el *Arte* simplemente, se entiende en especial el arte-bello, á mérito de su carácter idealista, creador, libre,

exento en sus medios y fin propios de otra necesidad que obedecer al hermoso impulso transmisivo del pensamiento. En este sentido se usa esta palabra muy á menudo en literatura, sobre todo cuando se quiere significar que el arte es la manifestación de la idea ó emoción estética en forma exterior sensible.

La pintura, la escultura, la música, las bellas-artes en suma, no se distinguen entre sí sino por el medio material que emplean para la manifestación de su idea. La literatura ocupa un lugar preferente entre las que forman el arte-bello, porque su medio se presta á mayor número de manifestaciones externas ó formas sensibles de la idea. «Entre los materiales de que dispone el arte-bello, dice Hegel, el que más conviene al espíritu es la palabra, esta moradora constante del espíritu mismo, vecina familiar allí del pensamiento.» El lenguaje rítmico, de que á menudo se vale la poesía, se reputa como la más acendrada expresión de la palabra artística.

Las ciencias y las letras vivieron largo tiempo separadas hasta por causa de su forma externa. El lenguaje de las ciencias era incorrecto y desaliñado. Algunos autores hacían gala de austeridad didáctica mostrando desdén por la elocución. Entre las obras escritas no se consideraba entonces bella-arte sino la poesía. La cultura moderna ha exigido que ingresen al arte-bello la didáctica con todas sus clases de composición. Así es que hoy ni los escritos rigurosamente técnicos pueden ya prescindir de cierto arreglo artístico, ni mucho menos de la *elocución literaria*. Denomínase así el lenguaje artístico, es decir, perfeccionado, selecto, atrayente, de formas sensiblemente expresivas, bello de suyo y por sí mismo.

En todas sus manifestaciones el arte literario es una bella-arte: primeramente, porque muchedumbre de sus producciones realizan ó expresan lo bello por el puro y solo gusto de la belleza; en segundo lugar, porque cuando dicho arte se propone en sus obras esencialmente lo bueno, ó esencialmente lo verdadero, ó ambas cosas juntas esencialmente, para fines no artísticos de utilidad (discursos orales, historia, obras didácticas, cartas etc.), lo hace siempre sirviéndose de la belleza como de

un medio de transmisión. Trabajos de fondo útil y destituídos de arte se reputan sólo como simples materiales literarios, beneficiables con mayor utilidad por un ingenio verdaderamente artístico. También el arte literario es una bella-arte, porque la propiedad exquisita de las cosas denominada belleza, y que las bellas-artes expresan ó realizan, no es en sí misma ante todo sino una forma externa sensible, y precisamente el primor expresivo debe ser el carácter dominante en todas las producciones literarias, desde la carta más humilde hasta la arenga de más remontado tono.

Según lo expuesto bien se puede sostener que el arte literario, considerado como bella-arte, «es el arte que por medio de la palabra se propone la realización *esencial* ó *accidental* de la belleza.» Términos son estos últimos que se emplean para indicar lo que ya hemos podido advertir: que no en todas las obras literarias es fin principal la realización de la belleza. Hay unas *puramente bellas* y otras *bello-útiles*.



CAPITULO VII

PROSA Y POESÍA

De la anterior distinción arrancan, como ramas de un mismo tronco, las dos grandes estirpes ó familias de composiciones literarias: la *Prosa* y la *Poesía*. División teórica y práctica á la vez. Fúndase en la diferente naturaleza intrínseca de las obras, y también en los diferentes procedimientos de ejecución derivados de dicha naturaleza. La prosa comprende todas las composiciones que, tratando asuntos referentes á lo verdadero ó á lo bueno, se proponen ante todo un fin útil de la vida social. La poesía es una creación inspirada esencialmente en el sentimiento estético de la belleza, y se propone dar á ésta, para el placer, una forma sensible de expresión. *Forma sensible de expresión* en bellas-artes no es la sentimental ó patética, sino la que, en cuanto externamente representativa de la idea, llega á poner á ésta en contacto mediato ó inmediato con nuestros sentidos. Por eso algunos la llaman también *forma palmaria de expresión*, pero es con referencia sólo al lenguaje. Hemos de explicar en breve su verificación en la literatura.

Ambos géneros emplean un mismo instrumento, la palabra; uno y otro se esfuerzan en llegar á su fin mediante la eficacia de la forma sensible de expresión; y, sin embargo, ¡cuánta diferencia entre la prosa y la poesía!

Cuando un autor escribe un poema, una oda, un drama, ejecuta una obra del género puramente bello, de aquél que tiene por fin capital la realización de la belleza, aunque bien pudiera

proponerse otros fines subordinados siempre á éste. Hemos denominado poesía á esta obra del arte literario por excelencia. Fondo y forma pertenecen en ella al arte propiamente dicho.

Como concepción y como expresión de ésta en el lenguaje, todas y cada una de las obras que hemos puesto por caso son una creación de suyo desinteresada, que de ser puramente expresivas sacarán todo su valor propio, que aspirarán ante todo á ser deliciosamente contemplables, y que tendrán en este efecto supremo su finalidad. Otros efectos sobre el espíritu de los lectores ú oyentes no les interesarán ó les interesarán secundariamente. El artista, en cada una de ellas, verá colmado su mayor anhelo con presentar cautiva y fija en la forma la fugaz y sutilísima emoción de lo bello. Obtenido este efecto capital, deja á la belleza entregada á sí propia delante de los espectadores. La finalidad artística quedó ya realizada en su plenitud. Es para el caso un mero accidente el que la belleza surta ó no surta, más allá de su contemplación, efectos de otro carácter que el estético.

No se puede negar que la excelencia de la poesía aumenta y su influencia acrece cuando el ideal cantado por el poeta es expresión de la verdad ó responde á los sentimientos del bien. En igualdad de circunstancias, siempre aventajará en mérito é influencia el poeta que sin menoscavo de la belleza diga á la utilidad algo, al que en forma también bella no la diga nada. Mas esto ¿quiere decir que es esencial á la poesía el proponerse algo de valor trascendente afuera del arte? De ninguna manera. Desde el punto de vista puramente artístico igual valor y legitimidad alcanzan la poesía con médula de razón ó de moral y la poesía que no tiene tal médula, á condición de que ambas poesías sean bellas en su forma. Algo más: una poesía de bella forma y de pobre ó falsa idea tendrá más valor artístico, que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea. Porque lo esencial y principal en el género es la belleza.

Puede, pues, un autor proponerse en su obra poética otros fines además de la belleza: puede para servir mejor ciertos intereses útiles dejar el medio natural de la prosa y valerse de la mano mágica de la poesía. Pero, piénselo bien antes de proceder á esta amalgama de la belleza con la utilidad; porque, si no logra armonizar airosamente la esencia estética del género poético con sus conveniencias de autor, servirá muy mal sus pretendidos fines moralizadores, enseñadores, reformadores etc. Los servirá por mano de una poesía mediocre cuando menos, es decir, detestable; y es mediocre la obra poética donde, á causa del seso y peso del pensamiento, no se realiza plenamente la belleza.

No pasa lo mismo con la prosa. Todas y cada una de las especies que la constituyen son meras formas artísticas de fines extraños á la impresión sensible de la belleza. Ninguna tiene su objeto apetecible adentro del arte sino afuera y aparte de lo meramente expresivo.

Que se adopte por los legisladores tal medida; que hombre y pueblo tomen para sus actos ejemplo enseñador en los hechos pasados: que con la evidencia de sus propiedades tratemos de sacar de los cuerpos que nos rodean la mayor ventaja posible; que un ausente sepa lo que no es posible que vea ó que nos oiga de viva voz: tales serían cuando menos, y entre otros más inmediatos, concretos y específicos, los fines respectivos de un discurso parlamentario, de una historia civil, de un tratado de física, de una carta familiar. Todas estas composiciones pertenecen á la prosa.

Bien se deja ver que cada una de ellas se interesa con todo su esfuerzo en algo que no es la belleza, y que para alcanzarlo todas tratan de revestirse en lo posible con la eficacia de la forma palmaria de expresión y con el prestigio de la seducción estética. El orador, el historiador, el físico, el que escribe la carta, son expresivos agradablemente para no quedarse con desinterés en sólo esto, sino para ir por este medio á otro fin muy distinto. Este fin es servir á la satisfacción de ciertas exigencias propias del afán de la vida humana. En todos estos casos la beldad se ha puesto al servicio de lo verdadero ó de lo bueno, agentes útiles de la actividad social, que armados con sus fuerzas intelectuales han querido acudir al clamor de ciertas necesidades.

Un profesor español de nuestros días, trazando con rara precisión el punto mismo donde se separan en la literatura la prosa y la poesía, dice lo que sigue:

«Al servirse de la palabra el hombre como de un medio artístico para la expresión de su idea, no siempre lo hace con el propósito de realizar y manifestar la belleza que concibe, sino con el de satisfacer determinadas necesidades del espíritu sirviendo á fines humanos ajenos al arte.

«Cuando el fin que el artista se propone es la realización externa y sensible de la belleza que en su mente contempla; cuando su objeto es expresar en bellas formas sus ideas ó sentimientos, ó representar en dichas formas la realidad objetiva, sin que á su actividad presidan otros propósitos que los meramente artísticos, ó los que, en caso contrario, no sean artísticos se subordinen á éstos de todo en todo, el artista habrá realizado una obra que de ningún fin que no sea el arte depende, que á nada que no sea artístico responde, y que, por lo tanto, será propia, independiente y sustantiva manifestación del arte en toda su pureza.

«Pero si el artista no lo es antes que todo; si se sirve del arte como de mero instrumento para realizar otros fines que le son extraños; si no es la belleza su principal objetivo; si antes que de realizarla y expresarla trata de realizar el bien y de expresar la verdad; si subordina á otros fines el fin estético, y sólo en segundo lugar se preocupa de la belleza, entonces la obra artística habrá cambiado de carácter, y no será otra cosa que una forma de lo que no es artístico, y el arte quedará reducido á simple medio de expresión de cosas que le son extrañas.

«Estas dos manifestaciones esenciales de la literatura constituirán, por lo tanto, dos géneros de producciones literarias, unas puramente bellas y otras bello-útiles.» (REVILLA).

CAPÍTULO VIII

VERSO Y POESÍA


Así la prosa como la poesía emplean la elocución literaria como el instrumento más á propósito para manifestarse en la forma palmaria de expresión. Este lenguaje artístico reviste dos formas palmarias: una que corre fielmente adherida á la espontaneidad del pensamiento; otra que con sus pausas y sonidos ciñe cadenciosamente en tiempos iguales la soltura del razonamiento.

Esta última forma se denomina comunmente *verso, versificación, ritmo, metro* etc. Es la que mejor dice con la naturaleza estética de la poesía. Por eso ésta se manifiesta de preferencia en verso. Suele ser una fuente particular de belleza la difícil alianza del rigor métrico con la libertad que es propia del pensamiento.

El lenguaje más propio de la prosa es el que también se denomina *prosa*. En castellano no hay dos palabras para significar estas dos cosas tan distintas. Una sola sirve para nombrar, ya el género literario contrapuesto á la poesía, ya la forma habitual de lenguaje contrapuesta al verso. Esta deficiencia es ocasionada á errores y equivocaciones.

Según estos principios, es superficial é inexacto el concepto que establece la diferencia entre la prosa y la poesía, en que la segunda está en verso y la primera en prosa. El vulgo suele confundir el verso con la poesía. Toma prosa por poesía, á lo cual se prestó más de una vez el capricho literario de haberse

presentado en verso una composición que es prosa por su naturaleza. Mas frecuente es el caso en que la poesía se presente sin versificación, dando lugar con esto á la especie, á veces excelente y admirable, que se llama *prosa estética*. Pero nunca, por ejemplo, una gramática dejará de ser prosa aunque esté en verso, ni dejará de ser poesía una oda de Horacio por haber sido vertida en prosa castellana.



CAPÍTULO IX

DE LA FORMA SENSIBLE DE EXPRESIÓN

Dante al empezar su peregrinaje por el infierno se encontró con Virgilio, y dirigiéndose afligido al autor de las *Geórgicas* y de la *Eneida* le dijo: «¿Eres tú Virgilio, aquel manantial inagotable de poesía? ¡Ah luminar y blasón de los poetas! Que el amor y el entusiasmo con que me consagré á estudiar tus obras, me valgan de recomendación en estos momentos! ¿No eres acaso mi modelo predilecto? De tí he aprendido y tuyo es aquel sobrehumano estilo con que me he conquistado tantos lauros.»

Según la bella ficción épica, así se expresó acerca de uno de los poetas más sensiblemente pintorescos de los tiempos antiguos, así se expresó el autor de la *Divina Comedia*, poeta el más extraordinario de todos los tiempos por su don de poner la idealidad invisible en contacto con los sentidos.

En todas las bellas-artes la idea, invisible mientras está en la mente del autor, se declara afuera mediante la forma sensible de expresión, la cual, en cuanto externamente representativa de la idea, llega á ponerse en contacto mediato ó inmediato con los sentidos. Así proceden la pintura, la música, la escultura etc.

Mas por lo mismo que es atributo común de toda bella-arte el ser, mediante el instrumento peculiar, la realización ó expresión de la idea estética en forma exterior sensible; y por lo

mismo que es atributo peculiar de la literatura el ser en ella la palabra la materia donde y con que se verifica artísticamente dicha exterioridad, se hace necesario, en este efecto complejo y definitivo de la obra, discernir y deslindar lo que allí reconoce por causa directa á la elocución misma, de lo interno que con ésta se coaduna, no sólo para hablar al espíritu, sino también para servir á la forma externa.

Tengo delante un árbol. La configuración del conjunto y la variedad de partes menudas de su tronco y copa, todas en contacto inmediato con la vista, el tacto, el olfato, el oído, son á no dudarlo una mera exterioridad sensible; pero esta exterioridad, lejos de ser un revestimiento hecho por fuera como el que ejecuta un artífice decorador, ó como el ropaje que se trae al caso para cubrir la desnudez de algún objeto ó persona, es la resultante concreta de proyecciones naturales que parten de un activo organismo que no se ve.

Lo propio acontece en la literatura. La forma sensible de expresión, realizada con la palabra, arranca del fondo de la obra literaria una buena parte de su virtud representativa. Este es el punto de vista por donde se ve que dicha forma sensible se distingue de la elocución propiamente dicha. Como la cristalización del metal puro en formas geométricas nativas, el condensamiento de la idea en el primor verbal que la simboliza, es un fenómeno externo determinado por íntimas cohesiones que vienen de dentro.

En literatura la forma sensible de expresión deriva su eficacia artística: 1.º, de las cualidades peculiares que por medio de los signos del lenguaje tiene la elocución, de sacar afuera lo invisible, y es lo que se llama con especialidad *forma palmaria*; 2.º, de que los pensamientos, al transparentarse en el lenguaje, resaltan algunas veces de por sí, no precisamente á virtud de su valor esencial, sino por ser ellos mismos, á su vez, los signos internos más externamente significativos de lo invisible.

De suerte que en primer plano tenemos en la elocución las voces y giros gramaticales significativos de las cosas, y al través de esta perspicuidad significativa, en segundo plano (porque es

aquí la imaginación la que palpa, oye, ve, huele y gusta), podemos tener cosas intelectuales que también contribuyen á imprimir en la obra una exterioridad sensible.

Considerada la elocución desde este elevado punto de vista, ó sea del efecto externo que por su medio causan simultáneamente la forma y una parte del fondo, no se distingue de lo que los artistas han convenido en llamar «forma sensible de expresión», bien que en rigor aquélla no sea sino una parte de esta última. Por eso los preceptistas en esta parte de la elocución dan reglas para desechar y elegir pensamientos, y para usar imágenes y figuras pintorescas. Por eso también reclaman para los pensamientos ciertos requisitos, que, estableciendo afinidad estrecha entre el fondo y forma de la obra, sean los vehículos ó puntos salientes por donde la idea asome de suyo á través de las expresiones, é inserte, por decirlo así, su propia faz interna en las exterioridades palmarias.


Hemos dicho que para este efecto artístico no se eligen los pensamientos en razón de su importancia lógica. Este valor esencial se toma de preferencia en cuenta al tiempo de la concepción y disposición intrínsecas de todas las obras literarias. Para la elocución se eligen aquellos que dicen mejor á la memoria imaginativa, á la sensibilidad, á los sentidos. Con una diferencia muy importante: que aquel lado ó calidad por donde el pensamiento tiene la virtud de estampar, ó si podemos decir, de *sensibilizar* lo invisible, es precisamente la calidad exquisita ó el lado esencial en materia de poesía, género que vive ó muere sin remedio por mano de la eficacia ó ineficacia artística, ó sea por efecto de la externa impresión sensible.

Pudiéramos atrevernos, según esto, á resumir lo que en último análisis constituye la labor facultativa del poeta, fuera de la que resulta de su habilidad técnica en el manejo de la elocución, metrificada ó no. Diríamos que dicha labor consiste respecto de las ideas elementales de su concepción:

1.º En sorprender y asir en su sitio aquellas ideas muy características que por naturaleza signan lo invisible estético del caso; 2.º en mostrar afuera, con pensamientos que no sean en

rigor sino estos mismos especialísimos signos naturales de lo invisible, la idealidad concebida ó la realidad contemplada dentro de la mente.

El desenvolvimiento mental de nuestras facultades imaginativas, de un lado, y de otro, las cualidades pictóricas alcanzadas en su desarrollo por el idioma, son dos fuerzas, una interna y otra externa, que convergen á ligarse en la forma sensible de expresión, para llevar los símbolos representativos de la idea hasta el contacto mediato ó inmediato con los sentidos. En este concurso de medios se debe reconocer, que si una parte muy sustancial se relaciona con el poder que tienen la fantasía, la sensibilidad y la imaginación para poner delante lo invisible, no menos eficaz es al efecto la parte que se deben á la presteza, sinceridad y vigor de las voces, construcciones y figuras propias de la elocución.



CAPÍTULO X

FONDO Y FORMA ARTÍSTICOS

«Cuando el fin primero del artista no es producir belleza, como acontece en la Oratoria y en la Didáctica, la forma no es más que una bella vestidura de la idea, un simple medio para expresar el pensamiento y exponer un asunto de un modo agradable y artístico. Pero cuando el artista es poeta, cuando no subordina el Arte á fines extraños, la forma es el elemento fundamental de la obra y casi siempre se convierte en asunto de ésta, reduciéndose el fondo á la idea ó el pensamiento que el artista quiere desarrollar...

«Si analizamos cualquier discurso de Cicerón ó examinamos un escrito místico de fray Luis de Granada, por ejemplo, observaremos que uno y otro exponen directamente su pensamiento, sin revestirlo de forma imaginativa ninguna, sino limitándose á concertar y combinar en una bella construcción los argumentos y las razones que pueden alegar en pro de su causa el primero, y de sus doctrinas el segundo, y vertiendo todo lo que piensan en bello y artístico lenguaje. Á estas formas expositivas y expresivas se reduce el elemento artístico de su trabajo, que en su fondo no contiene una verdadera concepción estética...

«Pero en la obra poética no sucede lo mismo. En ella la idea, el pensamiento, reviste en la mayoría de los casos una forma imaginativa ideal, se encarna en una imagen, en una figura, en un hecho, en algo que no tiene realidad exterior efectiva, que se convierte en materia ó asunto de la composición, y que luego se reviste de las formas expositivas y expresivas, que son comunes á todos los géneros»... (REVILLA).

«Al hojear los primeros capítulos del *Quijote*, de Miguel de Cervantes, advertiremos que el autor nos cuenta la historia de un hidalgo, cuyas aventuras van sucesivamente revelándonos cómo pensaba y cómo sentía aquel hidalgo. Aquel hidalgo es un personaje que no ha existido, es una existencia ideal imaginada por el artista, es una *forma*, que ha creado Cervantes para expresar su pensamiento, para hacer sensible la idea que quería expresar... En la sucesión de hechos y aventuras diversas en que empuña y coloca á su fantástico personaje para que diga lo que piensa y obre según piensa, el autor ha expresado por completo aquella *forma* de su inspiración, desarrollándola según las

leyes de la existencia humana. De las palabras que dice y de la sucesión de hechos en que se manifiesta cómo piensa, cómo siente y cómo quiere Don Quijote, deducimos que está loco y que ha perdido el juicio por haber leído libros de caballerías. Llegados á esta conclusión final, al través de los regocijos y de los enternecimientos que nos han causado las aventuras de Don Quijote, si nos detenemos á reflexionar qué significa aquella *forma* de la existencia de Don Quijote, desde luego y con toda claridad penetramos en su fondo, en su intención, y vemos que Cervantes quiso manifestar que era nociva la lectura de los libros de caballerías.» (CANALEJAS).

En Literatura Preceptiva *fondo* son los pensamientos de la obra, sea prosa ó poesía, y *forma* la elocución ó estilo de la elocución con que dichos pensamientos son manifestados. En el Arte Estética se da á dichas palabras un sentido muy técnico. *Fondo* es el designio ó idea que sirve de espíritu ó alma á una concepción poética; *forma* es la figuración con que la fantasía del poeta da existencia sensible á dicha idea, y que la elocución no hace después sino trasuntar como si fuera una realidad. Como se ve, la forma sensible de expresión obtiene en la poesía una importancia mucho mayor que en la prosa. En la poesía abarca tanto la elocución propiamente dicha, como también una buena parte de los pensamientos, en cuanto éstos son casi todos signos con que está figurada la idea artística. Ejemplos pondrán en claro este especialísimo significado de las palabras *fondo* y *forma*.

«Si asistimos á una representación teatral, á la de *La vida es sueño*, de Calderón, vemos que Segismundo, hijo de Basilio, transportado de una prisión á un palacio y vuelto á la prisión, llega á dudar de la realidad de la vida y de si duerme ó vela; vemos que el poeta emplea aquellos caracteres, aquellos acontecimientos, para expresar por su medio, un pensamiento moral profundo, y que caracteres, fábula, diálogos y monólogos son formas, creaciones, simples ó compuestas, que el artista combina para dar forma sensible á su pensamiento, al pensamiento moral de la vanidad del mundo y de sus pompas. Distinguiendo entonces en *La vida es sueño* fondo y forma, advertimos desde luego que en esta última reside principalmente lo artístico.» (CANALEJAS).

Pero es otro profesor no menos distinguido quien nos lleva de la mano á distinguir la *forma literaria* de la *forma artística*, lo que se entiende por forma en el Arte Estética y lo tenido por tal en Literatura Preceptiva. No salgamos de los mismos ejemplos.

«Propúsose Cervantes combatir la afición á los libros de caballería, tan desarrollada en su tiempo, y mostrar los delirios y extravíos á que podía conducir esta afición. Este es el pensamiento ó la idea de su obra, y el acto de pensarlo y concebirlo Cervantes constituye la concepción de aquélla.» (REVILLA).

Tal es el fondo artístico. Veamos la forma correlativa.

«Trató después Cervantes de representar sensiblemente su idea en una *forma*, en una *imagen* fantástica y bella que vivamente la realizara; y entonces, en un momento de inspiración, creó su *fantasía* el imaginario tipo de un loco extraviado por los libros de caballería, al cual servía de contraste un tosco labriego malicioso, interesado y positivista. D. Quijote y Sancho fueron el fruto de esta segunda función de la producción, y las aventuras de ambos personajes constituyeron el asunto de la obra.» (IDEM).

CAPÍTULO XI

DEL INGENIO

El concepto de la literatura como bella-arte es inseparable de la idea del poder que en ella realiza, con la palabra, creaciones inspiradas. Todos poseemos igualmente las facultades necesarias para sentir lo bello y para conocer lo verdadero, en aquella medida natural que nuestra actividad requiere para la práctica de lo bueno. Pero, para que tales sentimientos y conocimientos puedan bastar al ejercicio del arte literario, es menester que obtengan en nuestro espíritu una plaza menos pasiva, y que además allí descuellen hasta el punto de poder abalanzarse al exterior á expresar su pensamiento. Cuando alcanzan por fuerza de naturaleza, y algunas veces también por fuerza cooperativa de estudio, aquel grado de pujanza y de brío que los constituye en un verdadero poder del espíritu, se dice que el sentimiento de lo bello, el conocimiento de lo verdadero, y el querer eficaz de bien expresarlos, forman del espíritu de un hombre un *ingenio*.

En términos generales, ingenio es aquel numen especial, dón congénito de cerebros privilegiados, que por su propio instinto se despliega como una potencia creadora, abarcando con una mirada los objetos y asuntos, y haciendo surgir lo que entrañan ó cosas que en ellos no descubre el común de los espíritus. Tal es el ingenio en todo orden de actividad; tal se muestra también en los casos de su más aventajada producción literaria. En su grado supremo de potencia se denomina *genio*.

«El ingenio, dice Buffon, no es en suma sino una prolongada paciencia.» Á alguien que le preguntaba cómo había descubierto la ley de la gravitación, Newton contestó: «Pensando en ella siempre.» Uno y otro decían bien con respecto al ingenio científico; mas lo decían con un grado de verdad que á menudo

olvidan en muchos otros casos los efímeros improvisadores literarios. «La paciencia invencible, dice Veron, en la persecución de un mismo objeto, la persistencia de meditación en una misma idea, concentrando el pensamiento, comunican á éste una pujanza á que nunca hubiera tocado sin este repliegue tan necesario á su mayor dilatación enérgica.»

Al mismo tiempo este autor reconoce, que la concentración de todas las energías intelectuales en un punto único, no sería fecundamente posible sino mediante estas dos condiciones: 1.^a, haber uno recibido de la naturaleza una constitución intelectual capaz de dejarse penetrar y absorber por completo de una idea, hasta el punto de no dar dentro de sí cabida á ninguna preocupación extraña; 2.^a, que nuestra nativa propensión individual, con todo lo que á menudo tiene de invencible ó indomable, entre en el empeño y sea compelida hacia objetos que son de su preferencia. Dadas estas marcadas condiciones, se conciben muy bien los creadores resultados de la larga paciencia de Buffon y de la persistente meditación de Newton.

Un escritor dice, que en el cerebro de un hombre de genio se agita una fuerza innata que oscila de dentro para afuera y viceversa. El repliegue sobre sí misma hasta lo más hondo de la propensión individual, y el despliegue irresistible hacia los objetos que la mente quiere abarcar con mirada arrolladora, constituyen el doble movimiento elástico de la fuerza intelectual que es propia del genio, movimiento casi siempre bien equilibrado con el fiel de una profunda y á veces inculta sensatez. Agrega que la desigual ponderación de dicho movimiento y el mayor ó menor grado de dicha fuerza, bien así como los objetos ó géneros en que se desarrollan, son variedades naturales que sirven para caracterizar á los distintos genios. Algunos de éstos suelen adolecer de extravagancias de vida ó costumbres; pero son meramente exteriores, causa á veces de estar el ánimo absorto en el movimiento oscilatorio en su sensata regulación.

No es lo mismo ingenio científico que ingenio literario. Este último es esencialmente artístico. Lo constitutivo del ingenio artístico se reduce á esto: una necesidad de mostrar afuera, mediante formas sensibles, la idea que bulle en la mente; la facultad de tener á mano, por una especie de intuición inmediata, los rasgos que signan más expresivamente dicha idea. En esta

intuitiva facilidad el estudio y la meditación no intervienen sino por aditamentos ulteriores. Pero dichos rasgos, eso sí, deben ser bien transparentados por el lenguaje literario, y ya hemos visto que el manejo de este instrumento está muy sujeto á reglas.

No pasa así con el ingenio científico. Éste consiste en hallar las cosas mismas, que no la expresión de las cosas. Él crea órdenes de conocimientos y allega nociones y datos, arrancando á la naturaleza, con el secreto de sus verdades, la clave esplicativa de mil relaciones recíprocas. Para mostrar esto le bastó por largo tiempo el lenguaje común y en subsidio el técnico, consultando siempre en todo la exacta correspondencia entre el signo lexicográfico y la idea.

La elocución literaria viene después ó no viene en auxilio del ingenio científico. Por lo común los indagadores de primera mano en las ciencias consideran el lenguaje como un mero depositario, ó sea; más bien dicho, recipiente donde se guardan las adquisiciones obtenidas. Si se quiere en seguida difundir la ciencia hay que apelar por necesidad al arte. Bentham, el insigne jurisconsulto inglés, tuvo que valerse de otra mano para componer literariamente sus famosas obras. Desde que la Didáctica ingresó hasta con sus tratados técnicos en el arte-bello, la forma literaria obliga á los sabios y literatos á valerse de redacción ajena.

El genio se diferencia del talento en que aquél crea y éste comprende. Poniendo en ejercicio todas las facultades intelectuales, el uno inventa imágenes, figuras, tipos etc. que traducen con viveza su pensamiento; forja algo que no es cierto, pero que alienta y vive con la verdad viviente y latiente en la naturaleza de las cosas. El otro penetra en las relaciones de aquello que tiene á la vista para analizarlas, coordinarlas, resumirlas. El primero es original con lo nuevo; el segundo con lo ignorado. Por eso, mientras el genio fascina con sus creaciones como rey del arte, el talento ilumina los espíritus como antorcha de la ciencia. «Ambos, dice un escritor, arrastran al mundo; pero el genio lo arrastra con el espíritu de la belleza y el talento con el espíritu de la verdad.» Y de aquí mismo se deducen la preponderancia del talento en las obras de la prosa, en el género didác-

tico sobre todo, y el predominio que al genio corresponde en las composiciones de la poesía.

Bossuet los compara y dice de ellos en su oratorio estilo:

«Si el genio se manifiesta por relámpagos que iluminan horizontes; si es atributo suyo el inventar y crear; si prodiga generosamente este nativo patrimonio en pensamientos sublimes y profundos, en planes de una disposición sorprendente, en caracteres de una novedad que impresiona, en razones de una fuerza á la cual nada resiste, el talento, por su lado, es una aptitud habitual para llegar al buen éxito en una cosa, y sus aciertos se distinguen por el orden, la claridad, la propiedad, la gallardía; es un haber intelectual mui valioso, adquirido ó á lo menos acrecentado por el estudio, y que comunmente brinda por menudo sus dádivas, brillando en sus obras más que todo por la destreza de la ejecución.»

«En el genio hay mucho de irregular y salvaje: mirad esta colina que parece redondeada por mano del hombre: sus derrames bajan hasta el prado en suave declivio: su comba al rededor semeja los abultamientos excitadores de la mujer hermosa. Cubierta está de verde yerba, de entre la cual brotan á salto de mata florecitas de colores varios, amarillas, azules y purpúreas. Un toro negro, lucio, con su cara de braveza apacible, va subiendo mugiendo lentamente: allá en la cumbre está una vaca pintada... Doy que al pie de esta culta prominencia corra un arroyo saltando por entre guijos blancos, cubiertas sus orillas de retamas odoríferas: esta colina agraciada, elegante, voluptuosa si gustáis, es el *ingenio*. Todo es regular y fácil en ella, ni ásperas quebradas, ni bravíos torrentes, ni hayas gigantescas, ni bóreas desencadenados. Ahora ved en la cordillera cómo arranca para arriba esa montaña, rompiendo las nubes que le ponen sitio, y muestra por sobre ellas la frente luminosa! Desde sus faldas comienza la aspereza que la vuelve inaccesible: romped por esas breñas: hé ahí esa grieta profunda en cuyo fondo oscuro se pierde la vista intimidada: el buitre está sentado sobre una piedra grande como una casa, que parece á punto de rodar al abismo: la paja silvestre gime en brazos del viento, víctima de esas caricias heladas con que intenta seducirla, y esa fuerza con que la está arrastrando eternamente hacia un teatro desconocido de placeres funestos. Allá, á la distancia, un raudal estrepitoso se desprende por entre quemados pedernales, y cae, como las aguas del Aqueronte en las quebradas del Averno. Subid, subid la vista: una banda de nubes le ciñe la cintura, cual si la montaña fuera el monarca de la naturaleza: más arriba, capricho de las cosas, esa reina de la sierra muestra la frente, y los rayos de sol del Ocaso la coronan de luz, llegando á ella en largos chorros horizontales. Este es el genio.» (MONTALVO).

CAPÍTULO XII

DEL GUSTO EN GENERAL

Todo cuanto del gusto se diga, está tomado de la ciencia de la belleza y del arte de realizarla en las bellas-artes. La teoría del gusto ha de estribar necesariamente en el concepto de que éste, por cualquier lado que se le considere, viene á ser en suma el sentido estético mismo puesto en actividad, no ya como generador de lo bello sino como su regulador artístico. Y sea que se le contemple subjetivamente en el acto de regir por sus dictados sensibles la composición, ó sea que objetivamente se le califique como apreciador de la composición ya consumada, hay necesidad de no confundirle con el ingenio mismo, conviene considerarle separadamente en la poesía y en la prosa, y es menester distinguir entre *buen gusto* y simple gusto, á fin de no atribuir á éste cualidades que sólo al primero corresponden.

El vocablo *gusto* significa uno de los sentidos corporales por el cual recibimos la impresión de sabor que ciertos cuerpos, y especialmente los manjares, causan en nuestra lengua; ó en términos más explicativos, la capacidad natural de sentir los sabores y de paladearlos comparativamente unos con otros en su mezcla ó en su separación. De este primitivo sentido literal la palabra ha pasado después á significar, por analogía, la capacidad natural de nuestro espíritu de experimentar la grata emoción de lo bello. Casi todas las lenguas dan hoy este nombre al sentimiento humano de la belleza.

De la estética especulativa la palabra pasó á las bellas-artes, cuya profesión tiene su origen en la facultad, que también tiene el hombre, de producir lo bello.

Las bellas-artes han fijado el concepto del gusto, completándolo. El gusto, para ellas, es la capacidad natural de sentir

prontamente acerca de todo lo favorable ó contrario á lo bello en las producciones de la naturaleza y del arte. Esta idea del sentido estético como fuente de sensación y causa de percepción á la vez, sugiere acerca del gusto el concepto de ser éste una aptitud natural, que discierne en el sentimiento y del sentimiento, y que discierne con una finura sobresaliente en lo pronta.

Entre las bellas-artes la literatura es la que más ha usado esta palabra tanto en el ejercicio de la crítica cuanto en la práctica de la composición. En literatura la palabra *gusto* se aplica al discernimiento delicado de aquellas cosas que en las obras escritas ó habladas hacen, ó son susceptibles de hacer, una impresión agradable ó desagradable.

Resulta de lo anterior, que si el gusto físico ó de pura sensación es el sentido encargado de discernir el sabor de los alimentos, el gusto espiritual, propio del sentido estético, es el sentimiento apreciador de las bellezas y defectos en las producciones naturales y artísticas.

Pero esta facultad natural del espíritu es un dón desigualmente repartido por la naturaleza en cuanto depende de la sensibilidad.

Existe una mayoría instruída en letras, con muchas ideas bullentes en su espíritu que poder comunicar, y que, sin embargo, nada acomete en las vías de la composición. Su retraimiento es tan natural como discreto: es indudable que esa mayoría no siente, entre sus facultades, el aliento soberano de la que ha de regirlas á todas con su latir instantáneo y vivaz, esto es, con la disposición á convertir su propia delicadeza impresionable en piedra de toque del acierto tan apetecido de los autores. La inteligencia y la sensibilidad son, sin duda ninguna, dos fuentes de inspiración; pero, á veces, dentro de ciertos espíritus literarios, no confluyen sus raudales hasta juntar en un punto intermedio su virtud inventiva, punto que es donde se alza esa sensibilidad sabedora de sus cosas que se denomina gusto. Esta aptitud del sentido estético no consiste precisamente en encontrar rasgos que pertenezcan á la emoción de la belleza, sino en percibir pronto y al justo aquellos que han de provocar ese placer en los hombres á la medida de nuestros fines.

Para el progreso del arte el gusto debe ser un sentido preponderante en el gremio literario. Este se compone de dos categorías de ingenios: ingenios de autor, ingenios críticos. Los últimos forman el mayor número. Por lo común gustan de las letras como consumidores; y de esta manera indirecta, sin formular expresamente sus gustos críticos, pueden influir en el gusto de los autores. Unos y otros inge

nios se diferencian entre sí en que el autor debe con numen producir, conforme al gusto del arte, aquellos rasgos y conjuntos que provocan mejor el placer de la belleza, mientras que el crítico ejercita su gusto en paladearlos en sí mismos y en su desempeño con referencia á la naturaleza y al arte. Otras condiciones más se requieren cuando la crítica se ejerce por escrito como ministerio público del gremio literario.

Bien mirado, no es genuinamente ingenio de autor sino aquel que posee en grado subido la intuición luminosa, precisa, penetrante, fecunda, de su asunto; y en esta previa intuición, á veces de primera ojeada, entrar debe por mucho implícitamente el tacto delicado, que así en la concepción como en el desempeño ha de saber percibir, por sí sólo y sin que nadie se lo enseñe, lo áspero y lo suave, lo duro y lo blando, lo fútil y lo oportuno, lo sano y lo vicioso etc., en materias como las literarias, destinadas á tocar con sus efectos de impresión en el espíritu del hombre. Pero una prueba de que esta innata y latente maestría suele ser cosa especial, la tenemos en que ingenios poéticos ha habido descollantes que no la poseyeron cual correspondía, ó que tuvieron gusto escaso, ó á quienes éste les flaqueó hasta pervertirse como facultad directiva. Ejemplos, sin ir muy lejos, Lope de Vega y Góngora; el uno, que no logró con su facundia maravillosa dejar obra que sirviera de modelo; el otro que empleó sus admirables dotes en combinar absurdos.

Sapere decía Horacio de esta perspicacia efusiva, de esta destreza tocante, indocta á veces ante la ciencia erudita, pero que recorre certera el teclado de las reglas al transmitir del alma á las almas la humana simpatía del pensamiento. *Sabiduría* se atrevió osadamente á traducir aquí Capmany «¿Qué cosa será, pues, aquel *sapere* de Horacio? ¡La sabiduría!» Y explica este concepto de la palabra aplicando con elocuencia, á la vocación del autor literario, lo que el *Eccelesiástico* dice del varón justo: «Si el gran Dios y Señor quisiere, henchirlo há de espíritu de sabiduría; y así lleno de este espíritu, derramará como lluvia las palabras de la sabiduría.»

Y se comprende que esta sagaz filosofía del saber hacer por obra del saber sentir, filosofía que caracteriza á los ingenios admirables en las letras, colocada como está muy por encima de las facultades inventoras y de la habilidad que dan las reglas, es como un faro eminente que alumbrá el derrotero en las empresas de mayor aliento acometidas por el arte literario. Contra esos escollos ocultos, y necesariamente no marcados por los maestros en esa carta de marear que llaman arte

preceptiva, el sentimiento atinado de lo conveniente es en la composición, á la vez que sonda del fondo, brújula de la forma, al través del piélago donde se revuelve la mente al tiempo de componer.

Tal es el concepto que de acuerdo con las tradiciones del arte posee acerca del gusto el buen sentido de la crítica en materia de literatura. Sólo sí que los antiguos sintieron con delicadeza suma los efectos del gusto, y presintieron su eficiencia de primer orden en la tarea de la composición; pero no acertaron á formular ninguna doctrina acerca de su doble naturaleza activa y pasiva como fuerza de belleza estética y como criterio de belleza artística. Los modernos, á la vuelta de titubeos casi todos muy enseñadores, han fijado por boca de insignes maestros la verdadera noción objetiva y subjetiva de la cosa. Las definiciones que vimos al principio de este capítulo contienen la suma de lo que, al respecto, han concluído dichos maestros después de un maduro examen analítico del gusto literario.

CAPÍTULO XIII

DEL GUSTO EN PARTICULAR

Que el gusto es soberano absoluto en los dominios de la poesía, es cosa de que no cabe duda, puesto que en dicho género fondo y forma son de lo bello y para lo bello. Allí lo verdadero ó lo bueno, con su alteza ó su nobleza más sobresalientes, tienen que rendirse y obedecen al gusto y sólo al gusto. Pero la cosa no es tan sencilla cuando son parte esencial de la composición lo verdadero ó lo bueno para fines útiles, como acontece en la prosa. Bien lo sabemos ya: lo bello está usado en este género como simple medio puesto al servicio de fines que son extraños al sentido estético. Según esto, ¿cómo debe ejercitarse el gusto en el caso de la composición prosaica? Cuestión ardua. Lo que aparece á primera vista es que el sentido del gusto, teniendo en la prosa que paladear sabores menos delicados, y más que todo nutritivos, ha de perder necesariamente en viveza lo que gana en refinamiento.

Está bien decir que comparativamente el sentimiento del gusto es simple en la poesía y complejo en la prosa, por lo mismo que esta última no se propone el agrado de lo bello, sino ante todo lo útil de lo verdadero ó de lo bueno, y por lo mismo que el criterio de semejante utilidad reside en otra parte que en el sentido del gusto.

El oficio prosaico del gusto regulador no podría nunca traspasar ni excederse hasta lo peculiar del gusto generador de la obra artística, ó sea hasta el gran objetivo literario de la belleza misma. Pero, la verdad, cosa es ésta más para sentida que para explicada.

No es artístico ni por consiguiente conforme al buen gusto esa especie de embellecimiento de la rigidez prosaica, superpuesto como vestido de fiesta ó como decoración postiza. El sabor de belleza en dicho género ha de sazonar la forma cual si fuera un aroma que el fondo mismo exhala. Por esto, si es cierto que tan sólo la forma afecta en la prosa al sentido estético, ha de entenderse que dicha forma ha de satisfacer al gusto,

con todo de experimentar á la vez el ascendiente natural del fondo y de su fin útil, los cuales no se regulan por el agrado ó desagrado del sentimiento. Y esto es una gran dificultad.

En la poesía el criterio del gusto, mediante la vibración siempre lista y perspicaz del sentimiento, se coloca lejos de lo feo para optar allí por la mejor entre las diversas gradaciones de lo bello. En la prosa lo externamente expresivo, que es propio del arte, al mostrarse ha de venir de vuelta del fondo, tiene que penetrar antes en lo sustancial de la obra, á fin de no salir afuera defraudando de lo suyo, en la forma, á los elementos que corresponden á lo verdadero y á lo bueno constitutivos del asunto. Y esta internación, que es de todo en todo estética en el caso de la poesía, saca de su ambiente nativo al sentido del gusto en el caso de la prosa, llevándole á una zona que antes entorpece que aguza su propensión á juzgar de las cosas por el sentimiento.

¿Cuál es el mejor de los escritores? se pregunta Montesquieu, y responde: no otro que aquél que logra producir más efectos sensibles á la vez. Poseen algunas cosas ó personas un cierto modo de ser ó de hacer atrayente, una gracia natural y no aprendida que seduce en torno, un algo que se desliza sin saberse cómo en las voluntades, un invisible no sé qué, prenda de éxito en las personas, encanto peculiar de ciertas cosas. Pues bien: «lo que en las obras del arte nos atrae y nos adhiere á las cosas y al autor por la simpatía, se llama *gusto*.»

Pero el gusto, así considerado, no es más ni menos que la expresión de la belleza por el prosista escritor, expresión accidental como al caso corresponde. ¿Proviene un efecto semejante de la aptitud estética generadora, más bien que del gusto como regulador artístico de la obra prosaica? No sería fácil decidirlo categóricamente. Lo cierto es que hay un punto en que uno y otro se tocan y confunden.

Montesquieu no preguntaba cuál es el mayor ingenio entre los prosistas, sino cuál entre los escritores es el mejor. Indudablemente, el de razón más blanda á las sugerencias de una grata propensión expresiva ó sea al gusto artístico.

Un poeta alemán de nuestros días, con referencia á uno de los escritores didácticos más luminosos de la humanidad, siente algo y lo dice en términos que pudieran servir para responder con un ejemplo á la pregunta de Montesquieu. Dice como sigue: «La escuela del Pórtico no fué, nó, la que dictó al divino Platón sus *Diálogos Filosóficos*, sino aquella otra escuela empapada en la emoción suavísima del alma, emoción que él definió diciendo que era «el resplandor de lo verdadero.» La belleza ha alentado como señora dentro de la mente del divino Platón, y mientras la filosofía le dictaba áridas doctrinas para sus discípulos, aquella musa le inspiró discretamente al oído los *Diálogos* con destino á todos los hombres. Fué así como el divino Platón acertó á ligar con un mismo delicado setimiento, en su obra didáctica, el arte del decir simpático y la ciencia del pensar profundo.»

Pero bien comprendió más adelante Montesquieu lo que es el gusto propiamente dicho; bien lo comprendió cuando contemplaba esta aptitud en la mente del escritor optando allí con delicadeza por aquellos medios sensibles más propios del acierto, optando entre los que se nos ocurren atropelladamente al tiempo de componer. En este sentido subjetivo el gusto vale tanto, según aquél, como «la ventaja que nos hace descubrir al pronto con finura la medida del placer que cada cosa ha de causar á los hombres.»

El gusto se presta en la prosa y también en la poesía á otro concepto menos estricto, y cuyo objeto está más llanamente á los alcances del común de los ingenios.

El sentido común literario no cesa de enseñar al escritor que la excelencia de su arte consiste en unir lo útil á lo agradable. Pero esta dichosa alianza es más fácil intentarla en la prosa cotidiana á requerimiento de las necesidades de la vida, que acertar á consumarla con la fijeza artística que cumple al verdadero gusto. Cada cual se esfuerza con más ó menos éxito por realizar, en su caso, aquella unión mediante los recursos del asunto ó los propios de su ingenio. Pero lo que á menudo hace falta en estos discursos y escritos, de producción y consumo frecuentes, es el relieve ó sabor literario, esto es, el gusto que atine en ellos á hacer servir esos mismos medios al fin artístico, ó sea al primor y fuerza expresivas que demanda la impresión sensible del arte propiamente dicho.

Otro inconveniente contra el gusto de carácter perenne suelen tener estas obras.

La fórmula de «lo agradable en lo útil», propia de la prosa, se practica á menudo con referencia al gusto de aquellos á quienes la composición va dirigida, y el gusto de estos lectores ú oyentes habituales reviste grados muy diversos de perfeccionamiento ó de rustici-

dad en los distintos pueblos. Pues bien: este linaje de sabor local ó parcial propio del momento, caduca presto. Conviene saber que cada más pronto en la prosa que en la poesía, por cuanto en aquélla dicho sabor brota de lo útil propio del caso preciso, que es algo todavía más transitorio que lo bello de igual procedencia, y reúne menos probabilidades de traspasar entre los contemporáneos su sitio y su hora sin secarse.

Como no sería lícito prescribir para la poesía habitual y para la prosa ordinaria de nuestras necesidades un linaje de gusto acendrado y trascendente propio del gran arte, el sentido común literario ha fijado acerca del gusto el concepto lato que resulta de la siguiente definición: «La aptitud natural de percibir en las obras literarias, ya realizadas ó al tiempo de realizarlas, lo feo ó lo hermoso y todo cuanto es bueno ó malo para el fin y personas á que nos dirigimos.»

Es ingeniosamente exacta la ficción cuando dice que la filosofía dictaba á Platón doctrinas para el gusto local y parcial de sus discípulos, mientras que el sentido estético le sugirió el tacto delicado con que el escritor didáctico acertó, en punto de dichas doctrinas, á tocar la cuerda sensible de todos los hombres. Porque el gusto espiritual, el gusto de las bellas-artes, el gusto literario propiamente dicho, se presenta á veces, entre mil variedades más ó menos limitadas ó transitorias, con un carácter universal inmarcesible y profundamente humano.

Queriendo definir el gusto, dice Rousseau: «El gusto no es otra cosa que la facultad de juzgar de lo que agrada ó disgusta al mayor número.» La última expresión *al mayor número* es indudablemente muy plausible. Rousseau no define aquí con exactitud, como pretendía, el simple gusto, el gusto estético por contraposición al gusto corporal; pero arroja de pasada en el asunto una idea profunda y luminosa, que deja al espíritu contemplar, como al fulgor de un relámpago, la verdadera noción del *buen gusto*.

CAPITULO XIV.

TEORÍA ESTÉTICA DEL GUSTO

Analogías muy resaltantes, aunque superficiales, existen entre el gusto físico y el gusto espiritual.

En ambos tiene su parte primordialísima la sensibilidad nativa, y de aquí consecuencias muy semejantes. Uno y otro son perfectibles, educables hasta el mayor refinamiento, sujetos á perversión, con desigual exitabilidad en los distintos individuos. Para el gusto, sentido de lo bello, como para el gusto, sentido de los sabores, cosas hay que no agradan, ciertas que repugnan, unas indiferentes y como si no existieran, otras que cansan luego, varias que dejan el gusto incierto etc. El hábito, la moda etc., influyen respecto del uno y del otro en la manera de sentir y apreciar las cosas. Les es común el proverbio: «Sobre gustos no hay disputa.» Y así como nadie en estado de salud es insensible al sabor de los manjares, nadie hay insensible á todas las manifestaciones de lo bello: eso sí que unos prefieren la literatura, otros en la literatura privan con la historia, tal desdeña la arquitectura por la pintura, éste gusta tan sólo de la música, aquél se siente dichoso con el baile, ciertos que se dedican á la declamación, y los hay que viven engolfados exclusivamente en la poesía.

Pero estas semejanzas encubren diferencias fundamentales.

El gusto de los sabores es puramente sensual, mientras que el gusto de lo bello es más espiritual que sensacional.

El sabor no existe afuera del sentido que lo goza ó sufre; no es sino una modificación pasajera, agradable ó desagrada-

ble, del sentido, al contacto exterior de ciertas cosas; es, como ahora se dice, un fenómeno puramente subjetivo, una sensación. Prueba de que el sabor no existe afuera del sentido mismo, es que miles de personas pudieron oler, tocar y ver la cosa, y no vino á experimentar el sabor de ella sino el que la comió.

Al contrario, lo bello es en sí absoluto, gozable por cualquiera y por muchos á la vez afuera de nosotros, objetivo por más que produzca una emoción de la cual habrá de provenir seguidamente un sentimiento subjetivo. Es un carácter de la cosa bella independiente del sentido que la siente. Y dicho carácter no es físico como el sabor sino espiritual aun en el caso de ser corporal ó física la cosa. La prueba es que hay cosas bellas que no son cuerpos; que cosas morales ó cosas intelectuales son bellas; que lo bello no es una cosa determinada sino un cierto carácter de cualesquiera cosas; que un mismo objeto aquí es indiferente ó feo y allí bellísimo ó elemento de lo bello; que, si bien hay cosas con belleza, no existe ningún ser que sea la belleza misma.

Cuanta diferencia cabe entre una sensación y una percepción, esa existe entre el sabor en sí y el gusto estético. Propiamente no hay sino una sensación sola en el sabor, mientras que conjunta con una percepción está la emoción de lo bello. El espíritu, á la vez, reconoce la belleza y la siente; esto es, la inteligencia la juzga y la sensibilidad la goza al punto. Que la percepción suceda al sentimiento, ó que sea antes el sentimiento que la percepción, puntos nimios son estos de sucesión lógica sobre que disputan los autores de estética. Lo claro para toda conciencia es que ambos hechos psicológicos son instantáneos y como si se dijera, indivisibles.

El juicio y el sentimiento, aunque inseparables en el sentido de lo bello, se distinguen en que no siempre se proporcionan bien el uno al otro. Este individuo, que poco sabe sentir, juzga no obstante muy bien; al contrario, aquel otro juzga mal y siente con viveza. ¿No sucede que alguien considera fea una obra de que otro gusta como bella, ó vice versa? Es que en estos casos el sentimiento y la percepción no andan concordes.

¿Cómo explicar este hecho de tan graves consecuencias para el arte de la composición y para la crítica del arte? Si, como queda dicho, no puede lo uno ir sin lo otro, ¿por qué tiene cabida en el hecho aquella disparidad?

Los maestros de estética disputan todavía acerca de este punto metafísico. Con todo, lo averiguado ó lo opinado hasta aquí al respecto, no contradice, sino confirma, lo que llevamos dicho sobre el gusto como facultad de sentir el placer espiritual de la belleza.

Hemos dicho que lo bello es un carácter de ciertas cosas, que existe independientemente del sentimiento ó de la percepción que de dicho carácter podamos tener. ¿Qué carácter es ese? Hé aquí otra dificultosísima cuestión aun no resuelta. Entretanto, lo claro y demostrado no es ni más ni menos sino lo que se acaba de sostener: que la esencia de lo bello es absoluta y objeto externo de nuestras percepciones; que es algo de fuera, ajeno de nuestra conciencia psicológica, superior á la mera sensación de nuestros órganos, accesible tan sólo á un especial sentimiento del espíritu.

Y si esto es cierto, y es por fortuna lo que de la estética aquí nos interesa no ignorar para bien conocer la naturaleza del gusto, podemos concluir que lo bello es uno de los modos ó formas de la razón. «Así como hay, dice un autor, una razón lógica á la cual corresponde en la sensibilidad el amor de lo verdadero, el deseo de la ciencia; y así como existe una razón moral á la que corresponde en la sensibilidad el amor a lo bueno, el deseo de la virtud, y que se denomina conciencia moral, así hay también una razón estética á la cual corresponde en la sensibilidad el amor á lo bello, el deseo del arte, y que se llama *gusto*.»

CAPÍTULO XV

DEL BUEN GUSTO

La antecedente teoría estética del gusto sirve de fundamento á la más sana doctrina que existe acerca de ese gusto de los gustos denominado *buen gusto*. Esta variedad, suprema entre las distintas que del gusto se conocen, depende del perfeccionamiento armónico de que son susceptibles así el juicio como el sentimiento que constituyen el placer estético.

Los caracteres del gusto en su estado de perfección se reducen á dos: *delicadeza* y *corrección*.

La delicadeza se refiere á la nativa sensibilidad en que se funda el placer ó el desagrado literarios, y consiste en sentir con presteza y exactitud las impresiones, no precisamente cuando los aciertos ó defectos son fuertes ó gruesos, sino antes bien cuando las bellezas ó fealdades son tenues y están ocultas á los ojos del vulgo.

La corrección se refiere principalmente á la mejora que el sentido del gusto recibe de la parte del entendimiento. El gusto juicioso, ilustrado por términos de comparación ó mediante análisis depurativos, no se deja deslumbrar por bellezas espúreas ó de calidad deleznable. Busca siempre en la faz sensible de las cosas el reflejo inefablemente legítimo de la razón absoluta. De este prototipo ideal deduce en el caso dado el modelo propio, y conforme á él juzga discretamente del sentimiento de cada cosa, le da el lugar y aprecio que le corresponden, y sugiere á la sensibilidad el grado de placer que debe sentir y no más.

Pero el desenvolvimiento del gusto por el lado de la sensibi-

lidad ofrece en la práctica un peligro, que la sana doctrina del buen gusto cuida de advertirnos para la debida educación del sentido estético.

Cosa averiguada es que todo lo que obra sobre la parte sensible del alma, excita por el hecho la parte activa de la misma, y estimula con el ahinco alguna inclinación. Son varias las inclinaciones que propenden á la actividad en toda persona. Pueden reducirse á dos clases: unas son particulares, de especie individual ó nacional ó local; otras son comunes á la naturaleza humana. Bien se comprende que estas últimas son universales y permanentes, mientras que las inclinaciones particulares son de suyo circunscritas, y duran tan sólo cuanto el individuo ó la colectividad que con ellas alientan.

Sucede que cuando el sentido del gusto afina y refina su órgano preferentemente por el lado de la sensibilidad, se corre el riesgo de caer en la preponderancia de las inclinaciones particulares.

Si existe una belleza de carácter absoluto, como que la hay de veras, indudablemente tiene que ser sentida y juzgada tal por cuanto corresponde á las inclinaciones de carácter universal y duradero. Los autores que desarrollaron su sensibilidad estética en este sentido genuinamente humano, han obrado de la manera más ventajosa para su fama. ¡Dichosas las obras que realizan ó expresan con acierto la belleza bebiendo en esta fuente inagotable y honda! Gustan en vastísimos dominios á través de los tiempos y de las lenguas, se advierte que gustan así á los extranjeros como á los nacionales, y nos consta á todos que sobreviven á dichos autores siglos, como el *Edipo* de Sófocles y los *Didlogos* de Platón.

No pasa lo mismo con el arte que es gustado ó calificado como bello por cuanto hace ante todo vibrar la cuerda muy sensible de las inclinaciones particulares.

La obra de arte que funda su estética en tocar la cuerda sensible de estas inclinaciones, obtiene una belleza de calidad poco sólida por defecto de fijeza y de amplitud. La opinión es mutable y circunscrita á su respecto. Por muy perfecta que hoy

se considere una obra de esta clase, tiempo llega en que, no correspondiendo ya á los sentimientos sociales, perderá fuera y también á veces dentro de su país el séquito de sus admiradores y lectores.

Generalmente lo bello fundado en las inclinaciones particulares gusta con viveza, y suele este arte revestir originalidad en gracia de su relieve individualista ó de su sabor ó color locales. La opinión reinante es muy propicia á las obras que halagan el gusto fundado en estas y otras cualidades de procedencia particular. Y como es muy justo que los escritores y poetas quieran obtener su parte debida en las recompensas sociales, de ahí que anhelan los más por colmar en sus obras el gusto de los contemporáneos, en especial el de los que forman con sus tendencias el medio ambiente social donde el autor alienta y se inspira. Pero también, ¡cuántos de estos autores, glorificados como ingenios inmortales un día, yacen hoy sepultados en el olvido eterno! Y por el contrario, no faltan ejemplos de otros que vieron desestimados y á quienes la posteridad, tocada en lo humano del alma, ha erigido estatuas de admiración.

Elemento perecedero de conmoción llevó en su esencia poética la *Antígona* de Sófocles. En esta célebre tragedia la heroína, hermoso tipo de virtud y abnegación, se entrega á una muerte cierta ¿para qué? á fin de que su hermano no quede sin sepultura, accidente á que las creencias griegas atribuían funestas consecuencias en la otra vida. Calcúlese si este linaje de terror trágico y de amor fraternal serían capaces de producir la emoción de la belleza en cualquiera de nuestros teatros.

CAPÍTULO XVI

FORMACIÓN DEL BUEN GUSTO.

La belleza de carácter universal es la que más se acerca á la belleza absoluta, que es eterna; se acerca más por cuanto agrada siempre y dondequiera, y porque su encanto suele resumir lo que hay de inefable en la verdad, en el bien y en la belleza misma. ¿Toca al buen gusto tratar de conservarla pura y simple en la composición de las obras, y en su pureza y simplicidad exclusivas apreciarla al ejercer la crítica literaria y artística? No por cierto.

Entre el flujo y reflujo de causas que tienden incesantemente á modificar al hombre y á mudar y diversificar sus gustos, y si son cosas averiguadas que el gusto de las distintas épocas es variable, el gusto nacional circunscrito ó parcial, el gusto del individuo movible hasta el infinito, no cabe duda que el legítimo buen gusto tiene que ser el universal si aspira á tener una norma segura y permanente para su sensibilidad artística. Pero también desde esta altura incommovible, eminentemente humana, bien puede tender la mano á las variedades particulares del gusto. Bien puede el gusto lato aliarse con el estricto desde el momento en que, sin pugnar contra lo bello de carácter universal, á cada especie privativa de gusto estético debe corresponder, y es bueno que corresponda, una belleza adecuada, reflejo fiel, aunque relativo y transitorio, de la absoluta y eterna belleza.

Un crítico moderno completa la doctrina sobre la delicadeza y corrección que caracterizan al buen gusto, diciendo que éste «es el sentimiento apreciador de las producciones de la naturaleza y del arte según su conformidad con lo bello de carácter universal.» Muy bien dicho. Pero también dentro de esta fórmula es muy sostenible la doctrina de que, para formarse un pleno buen gusto, el autor literario ha de tomar en cuenta las dos clases antedichas de inclinaciones.

Por una parte, tomaría en consideración la generalidad y permanencia más ó menos grandes de las inclinaciones que una obra es susceptible de excitar y halagar con la belleza. Por otra parte, consentiría en dar cabida al halago particular, convencido de que á todo pueblo y á cada época cumplen llenar alguna labor en las filas de la humanidad militante, y que, en consecuencia, les corresponden un ideal que guarde conformidad con la tarea que ha cabido al pueblo ó á la época. ¿Por qué, inspirándose el autor literario conjuntamente en las emociones particulares y en las generales, por qué no habría de armonizar estos dos linajes de gustos para refundirlos artísticamente en su obra?

CAPÍTULO XVII

ORIGEN DE LAS REGLAS

«Figurémonos, dice un preceptista distinguido, un hermoso ingenio anteriormente educado por los mejores y más convenientes modelos, á la vez que por las más sanas influencias de todas clases, sin que sus ideas y sus sentimientos hayan sido falseados en manera alguna; y figurémonos que escoge el asunto más interesante y el más adecuado á la índole de sus propias facultades: es evidente que producirá bien, que su obra reunirá los requisitos debidos, que contendrá implícitamente las reglas que convienen al asunto y al género tratado por el artista.»

Entretanto, frente al ingenio aprovechado la historia ha opuesto, alguna vez, el caso portentoso del ingenio inculto que se lo debe todo á sí mismo.

¿Podría un autor de genio observar las reglas por adivinación, sin necesidad de haberlas visto formuladas ni de haberlas aprendido teóricamente? Indudable que sí. Al concebir con plena intuición un asunto y al realizarlo con los efectos de la mayor belleza, es claro que ha podido prever en su mente todos los requisitos necesarios para la excelencia de su obra en el género artístico á que ésta pertenece.

Por otra parte, la historia confirma la noción tan conocida de que las reglas se han formado, no *a priori*, sino por examen de las obras maestras. ¿No dedujo Aristóteles las de su *Política* del estudio analítico de la poesía griega? «Comparando después los

mejores modelos debidos á distintas literaturas, dice Milá y Fontanals, y suponiendo que en todos ellos se hallan comprendidos cuantos géneros puede producir el humano ingenio, se ha intentado formar un conjunto de reglas, no relativo á una literatura, sino universal y completo. Las reglas son, pues, una abstracción de los modelos, abstracción que, siendo bien hecha, ha debido hallarse conforme con los principios racionales derivados del concepto del arte y de sus diversos géneros.»

Pero son rarísimos los casos de genios creadores en plena oscuridad de su época. Aun en los pocos casos ocurridos, y ocurridos más bien en las otras bellas-artes que en la literatura, no siempre se ha presentado el ingenio completamente desligado de influencias capaces de alumbrar un tanto su camino. Lo que se ha visto más á menudo es caer con lástima en extravío, por falta de guía y por sobra de orgullo, á espíritus de intuición muy luminosa y de habilidad fecunda en las letras.

Excusado es advertir que las reglas no enseñan á generar ideas con que constituir una obra. «Su oficio, dice Coll y Vehí, no pasa de *negativo*, es decir, que enseña á evitar errores, y de *directivo*, es decir, que acostumbran al orden y á la regularidad, indicando por allí el camino por donde se podrán hallar bellezas. Á diferencia de las reglas mecánicas, que en las artes útiles guían como por la mano, las reglas artísticas no aseguran el acierto en las bellas-artes. Es necesario en éstas la acción de las facultades del artista. El ingenio inspirado es un raudal que las reglas no pueden impeler, si bien le ponen diques y le preparan un cauce.»

Á la luz de estas sanas doctrinas bien se puede comprender la exactitud de nuestra definición del arte preceptivo de la literatura.

CAPÍTULO XVIII

DEFINICIÓN DE LA PRECEPTIVA LITERARIA

El arte preceptivo de la literatura es conjunto razonado de reglas; porque éstas forman un sistema combinado metódicamente para dirigir las operaciones del entendimiento en el uso de la palabra, y porque dichas reglas no son rutinarias, ni dependientes de una variedad transitoria del gusto, ó del uso arraigado por el común consenso.

Ciertamente, casos hay que no mandan con la fuerza de una ley imperativa, sino que persuaden en forma de advertencia ó recomendación. Esto sucede en puntos que dependen del gusto, que sin dejar de ser bueno, admite variedades, ó con respecto á cualidades que no son esenciales en la obra sino convenientes ó especiales. Pero lo ordinario es que revistan gran autoridad las sanas reglas, por cuanto nunca dejan de ser dictadas por la razón y la experiencia: por la razón, pues las más se fundan en la naturaleza inmutable de las cosas á que se refiere su aplicación; por la experiencia, porque todas, como se ha dicho, son posteriores á las obras maestras y á los ensayos defectuosos.

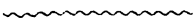
Se agrega que guían la intuición é impulsión que nos son propias naturalmente; porque, ante todo, la eficacia de las reglas no es bastante y es manifiesta su inutilidad cuando el hombre carece del dón involuntario del ingenio; y porque, en segundo lugar, aun con las más bellas dotes de la naturaleza, un individuo, por falta de reglas, es muy posible que llegue á ser un perverso escritor ó poeta.

Á este propósito debe advertirse, que si el estudio de las reglas no da ingenio suple por él hasta cierto punto. «Sin este requisito del ingenio (recuerda muy bien Gil y Zárate), concedido á pocos hombres, se forman todos los días, mediante el estudio de las reglas, buenos abogados, apreciables médicos, regulares escritores. Un hombre extraordinario en todas las carreras es una excepción, y por esta excepción no se deben medir todos los demás que comunmente no pasan de la medianía, y que sin el apoyo de las reglas quedarían reducidos á ignominiosa nulidad. Fuera de esto, más hombres grandes se cuentan extraviados por el desprecio de las reglas, que perdidos por su observancia.»

Lejos de esterilizar nuestras facultades, sirven para concentrarlas en ventaja del primor y la fuerza. Sólo los débiles se asustan de las reglas ó sucumben debajo de ellas. La fortaleza camina desembarazadamente por entre las dificultades del arte como si no existiesen. Ni tampoco es exacto que coarten el vuelo atrevido del ingenio, en los casos en que éste reclama no ya libertad sino osadía. «Corrigen, dice un maestro, los desórdenes á que pudieran fácilmente arrastrar una sensibilidad desmedida ó una imaginación acalorada, abandonadas sin freno alguno al ciego impulso de la naturaleza.»

Á lo cual se junta lo que opina otro preceptista: «Cuando existe, dice, cierta clase de belleza que no es dable alcanzar sino cometiendo una falta, ¿cuál es entonces la regla de la razón y del buen gusto? Examinar si las bellezas son tales que hagan olvidar la falta, y en semejante caso no hay que titubear. Esto es tan conforme con los buenos principios, que los más rigurosos preceptistas lo han prescrito, y Boileau mismo, el más severo de todos, dice: «Á veces un ingenio robusto, demasiado « contenido en su carrera por el rigor del arte, quebranta las « reglas prescritas, y el arte mismo le enseña á traspasar sus « propios límites.»

Por fin, nuestra definición exige que el sistema de reglas sea juicioso. Esto merece algunas explicaciones.



CAPÍTULO XIX

CADUCIDAD DE ALGUNAS REGLAS

No es raro el caso de que algunas reglas hayan caducado por cuanto algunos ramos de la literatura han tenido que variar más de una vez de objeto y de forma. La manera de escribir la historia, por ejemplo, ha ido experimentando modificaciones parciales más ó ménos trascendentes. Esto dimana de la condición del arte humano, cuyo progreso ha sido siempre gradual, á través de gustos varios, por entre mil aspiraciones transitorias. En el arte hay algo inmutable y algo revocable.

No se puede negar, según eso, que ciertas reglas han sido arbitrarias por causa de su inflexible magisterio ó desmedida generalidad. Ha acontecido alguna vez que los críticos, y tras de ellos los preceptistas, formularsen, en son de principios fundamentales, reglas que parecían razonables y expertas, y que en fondo de verdad consultaban para las obras cualidades de una excelencia transitoria. No eran dichas reglas, como se ve, juiciosas; y no lo eran por absolutas. De la historia del arte costan estos desengaños.

El error se ha hecho sentir alguna vez mediante la admiración excesiva de ciertos modelos, ó á causa de la influencia ejercida por el sistema artístico de ciertas literaturas prestigiosas, ó como efecto de la boga que alcanzan arduosamente algunas escuelas literarias. Ciertas cualidades seductoras de una obra maestra, ó sea, mejor dicho, los procedimientos de desempeño á ellas conducentes, han sido prescritos, alguna vez, como requi-

sitos indispensables para llegar á lo perfecto en el género literario á que dicha obra pertenece. Ingenios superiores lo han practicado siglos así. Pero después, con el aparecimiento de alguna obra magistral ó de alguna tentativa afortunada en sentido divergente, se ha caído en la cuenta de que la pauta establecida llevaba tan sólo á la imitación, que la cualidad exigida era accidental y no esencial, y que el libre desenvolvimiento del arte, sin salir de lo constitutivo del género, podía en un caso dado hallar por rumbos muy distintos de los conocidos la originalidad tan apetida de los autores.

Esto ha sucedido, por ejemplo, con la doctrina ó teoría sobre la naturaleza del poema épico, teoría dictada bajo el imperio de una excesiva admiración de Homero.

Duda no cabe que, si dicho poema ocupa la cima eminente de la escala gradual de las especies que forman la poesía narrativa ó épica, su linaje de belleza peculiar y distintiva ha de ser lo sublime ó heroico de la voluntad humana puesta en acción. Hé aquí un concepto fundamental é invariable sobre la naturaleza de dicho poema. Están por eso de acuerdo todos los preceptistas en que el fin de aquél es producir la impresión más elevada que sea capaz de causar una empresa humana, la admiración. Hé aquí también una regla lógica y segura para aspirar al cumplido desempeño en una obra de esta especie.

Pero algunos preceptistas han pasado á mayores deducciones. Han pretendido que este sentimiento de admiración ha de obtenerse necesariamente por los medios mismos, medios hoy imposibles, de la epopeya griega, que sin duda ninguna fueron muy felices medios, mas no quizá los únicos conducentes que pudieran imaginarse.

No ciertamente para refutarla, sino para que se vea el rigor á que ha llegado el formulismo autoritario en el asunto, vamos á mostrar aquí literalmente la doctrina sustentada, sobre el poema épico, por un estimable preceptista casi de nuestros días. Don Antonio Gil y Zárate dice:

«Un poema épico, para vivir, necesita ser una obra esencialmente popular, que interese á todas las clases de la nación y cuyo nombre conozcan todos, cuyos trozos más notables corran de boca en boca, y se

repitan y se canten por donde quiera: no puede este poema permanecer en la clase de obra erudita, leída sólo por los sábios é inteligentes: entonces pierde su verdadera naturaleza, porque deja de ser la obra predilecta de la nación, la que concentra en sí todas las miradas, todas las simpatías, todos los afectos, todos los intereses. Así sucedió en Grecia con los poemas de Homero: así sucede en la moderna Italia con los de Dante, Tasso y Ariosto...

«Un poema épico es, en resúmen, el monumento más completo de la imaginación y de las creencias de un pueblo; creencias no sólo religiosas sino también políticas, morales, científicas, literarias. Es la verdadera enciclopedia de aquel pueblo y de su siglo... No basta para el poema épico que el hecho cantado sea grande, heroico: es preciso que sea uno de aquellos que han dejado profunda sensación en todo el pueblo: es indispensable que el héroe principal sea ya de antemano conocido, respetado, querido de todos; que su nombre corra de boca en boca, y que sus hazañas se repitan hasta en las cabañas con nacional orgullo...

«Sí, pues, no sólo creemos imposible en el día el poema épico, sino que no esperamos lo vuelva á ser en muchos siglos, dispensados estaríamos de dar las reglas de este género de composición... No obstante, para conformarnos con el uso en esta parte, y como al fin, sin llegar á la altura del poema épico, pueden muchos ingenios engalanar con las bellezas poéticas algunos sucesos notables, ó trazarlos imaginarios para el recreo de los lectores, pondremos aquí un resumen de las principales reglas que dan los preceptistas acerca de esta clase de composiciones.»

En obsequio de la preceptiva juiciosa, debe recordarse que, ahora un siglo, el célebre maestro de literatura Hugo Blair, sobre esta vieja y todavía obstinada doctrina, decía:

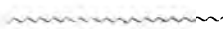
«Es preciso confesar que ningún otro asunto ha dado más campo á los críticos para manifestar su petulancia... Con sus empalagosas disquisiciones, fundadas en una sumisión servil á la autoridad, han prestado tales aires de misterio á un asunto llano de suyo, que un lector común apenas si podrá figurarse qué cosa es poema épico... La noción más sencilla de esta especie de poema se reduce á decir que es la relación de una empresa esclarecida, relación hecha en forma poética. Esta definición es tan exacta, que viene bien á otros varios poemas fuera de la *Ilíada* de Homero, la *Encida* de Virgilio y la *Jerusalem* del Tasso, que son acaso los tres poemas épicos más regulares y complicados, Pero excluir de la especie denominada epopeya á todos los poemas que no están puntualmente formados por estos modelos, es una pedantería de parte de la crítica.»

Es en el género dramático de poesía donde mejor se ve cuán derogable ha resultado ser, por exclusivo y excluyente, lo que un tiempo se consideró regla fundamental y necesaria. Dicho género destina sus obras á ser representadas en el teatro, de suerte que hagan á nuestra vista la ilusión de que de veras se está verificando el suceso. Tiene por eso que estar á los alcances y gustos de la generalidad.

Los antiguos, y sus insignes imitadores franceses del siglo XVII (Corneille, Racine, Molière, Regnard etc.), conforme al arte poética entonces vigente, no concebían ni componían sino la tragedia pura y la comedia pura, esto es, el bello ideal del llanto y el bello ideal de la risa con respecto á las acciones humanas. El dolor estaba excluído cual nota discordante en la comedia, y hubiérase reputado, más que como una salida de tono, como una profanación, cualquier chiste en la tragedia. Nada más razonablemente artístico y perfecto al parecer.

Pero, al cabo de largo tiempo, un concepto más complicado del poder representativo del arte sobre la escena, una modelación menos idealista y más realista de la fábula que en ella se quiere dar como efectiva verificación de un hecho, llevaron á los modernos á mezclar en el teatro los dos elementos opuestos, ni más ni menos que como entreverados andan en la vida humana la risa y el llanto. El éxito fué tan completo, que la innovación mereció al punto establecerse en la práctica. Formularle en reglas su poética especial al nuevo sistema, es tarea en que se han ensayado desde entónces algunos críticos y preceptistas, si bien no se dá en manera alguna por derogada la belleza simple y nobilísima de los dos tipos primitivos.

Esta tercera entidad dramática es el drama propiamente dicho, especie cuya suprema idealidad se pudiera condensar en el siguiente efecto apetecible: que el espectador, al tiempo mismo de enjugarse las lágrimas, tenga que morder el húmedo pañuelo para moderar el estallido de una repentina carcajada.



CAPITULO XX

CLASICISMO Y ROMANTICISMO

La innovación anterior es debida principalmente al *Romanticismo* contra el *Clasicismo*. Es tal vez de las pocas reformas duraderas, que aquella escuela revolucionaria en literatura, ha dejado con trascendencia á la preceptiva del arte. Nada convence tanto de la necesidad de que las reglas sean juiciosas, como las exageraciones con que chocaron en una parte del presente siglo aquellas dos escuelas literarias. El Romanticismo logró por un lado hacer caer hechos pedazos ciertos moldes de bronce, que las clásicas reglas, con la doble autoridad del éxito y del tiempo, nos imponían como únicas é inquebrantables turquesas del arte literario. Y sucedió seguidamente, que la intemperancia misma del Romanticismo en este propósito, fué por otro lado gran parte en provocar pronto una reacción favorable á cierta buen gusto neutral y ecléctico.

Apartándose el Romanticismo de la manera de componer establecida conforme á los modelos y procedimientos del arte antiguo, creyó por este medio hacer resaltar más en sus obras lo que es peculiar del hombre moderno y de la sociedad contemporánea. El Clasicismo le salió al encuentro para rechazar no solamente lo excesivo sino también lo que importaba un progreso en el nuevo sistema.

Escuela de obras muy admirables era el Clasicismo, dechados de primor más bien que de originalidad; pero escuela compuesta de sectarios tan engreídos é intransigentes, que pretendían

no admitir nada diverso ó contrario de los efectos estéticos del arte griego ó latino. Tan exagerado se mostró el Clasicismo en su admiración por la sobria y austera sencillez, los lineamientos precisos del plan artístico, la emoción difundida proporcionalmente y penetrante por grados, el conjunto regular y armónico en todas sus partes, como se mostró excesivo el Romanticismo, entre otras cosas, en sus irregularidades tocadas de gracioso abandono, en sus contrastes sorprendentes, en la amplitud de su nota amarga ó triste, en su fantaseo indómito, en el desenfado inescrupuloso de su enérgica dicción poética.

La reacción sobreviniente no se produjo en el sentido de reclamar el restablecimiento del sistema clásico. La poética de entonces quiso, por el pronto, establecer en las obras un equilibrio de fuerzas impulsivas y restrictivas, contrario á toda tensión del espíritu. Su fin con esto era inducir al ingenio á buscar sin preocupación en lo natural su poesía, sin sujetarse á modelo, mas también sin licencioso despliegue.

Cierta escuela contemporánea, yendo demasiado lejos por este sendero en demanda de verdad para la poesía, ha concluído por encorvarse tan á raíz de la naturaleza, que se ha abrazado con la realidad neta hasta expulsar con crudeza de su poesía todo ideal. El género novelesco es el campo escogido por dicha escuela para combatir, con el seductivo ejemplo, á los que practican en sus obras la imitación de la bella naturaleza, sobrepujándola, para colmo del arte. Ese sistema de composición literaria se denomina *naturalista*, y con más propiedad, *Realismo*. Su preceptiva se apoya en el método experimental de las ciencias biológicas, método que consiste en provocar con sumo arte en los seres la determinación de los fenómenos vitales, á fin, como los experimentadores dicen, de sorprender á la naturaleza en *flagrante verificación de la vida*. Ingenios muy poderosos en Francia, y habilísimos imitadores en muchas partes, ajustan á un realismo semejante su modo de escribir en punto de hechos y de acciones humanas.

Como resultado para la literatura preceptiva, después de la lucha estrepitosa entre el *Romanticismo* y *Clasicismo*, tenemos

ahora que, desechándose lo malo y admitiéndose lo bueno, indistintamente de ambas escuelas, se ha venido á percibir con mayor claridad la conveniencia de que las reglas no extiendan su imperio más allá de lo esencial é indispensable, y que no pretendan imponer á todas las obras las cualidades todas que constituyen la excelencia de ciertos buenos modelos.

Estas mudanzas parciales en los dominios por lo demás incommovibles de la literatura preceptiva, confirman la cauta sensatez con que el ya citado Hugo Blair, sabio preceptista escocés, aconsejaba que las reglas distinguiesen bien lo conveniente, de lo obligatorio, en las obras literarias.

«Podemos, dice, dar definiciones y descripciones exactas de minerales, de plantas, de animales; podemos coordinar estos objetos, agrupándolos con precisión, hasta el punto de establecer, con todos los que existen, clases diferentes y constantes; porque la naturaleza presenta para cada clase de éstas un tipo invariable y visible, al cual referimos cada individuo que se presenta. Pero con respecto á las obras de gusto y de imaginación en que la naturaleza no ha dado modelo fijo, y ello para dar campo á bellezas de especies muy diferentes, es un absurdo pretender definir las y clasificarlas con la misma precisión.»

«La palabra *romántico* no pertenece á nuestro idioma ni al francés. Es propia del inglés de donde ha sido importada á otras lenguas. *Romantic* en el idioma británico quiere decir «lo perteneciente á novela,» significación derivada de su primitiva *roman*. Los franceses, que tienen también esta palabra primitiva, la que es muy probable pasase con otras muchas de su idioma al inglés, han admitido sin dificultad el adjetivo *romantique*. Mayor oposición debió haber para que adquiriese la ciudadanía en España, donde son tan antiguas las voces *novela* y *novelisco* que significan lo mismo. Pero en fin, ya está admitido el adjetivo, y limitándonos á su etimología parece que no puede extenderse su significación á más que á las cosas relativas, pertenecientes ó semejantes á la novela.

«Antes de que hubiese una escuela de literatura llamada *romanticismo*, vemos usado en los escritores ingleses de más nota el epíteto *romantic* en sentido metafórico, y aplicado á aquellos sitios campestres en que la naturaleza despliega toda la variedad de sus formas con el aparente desorden que la caracteriza, entre los contrastes de hermosas campiñas y collados amenos, con montes escarpados, precipicios horribles, y peñascos estériles é incultos. La propiedad de la metáfora es

visible: esos paisajes se llaman *románticos*, por su semejanza con los que se describen en las novelas, y que los autores pintan adornados de todos aquellos contrastes y bellezas. Por la misma razón llamaba Juvenal *poética* á una tempestad muy horrorosa.» (LISTA).

«La etimología del Romanticismo nos indica el punto de donde viene: *romanesco*, *romancesco* y *romántico* expresan todo lo que se parece á la novela, lo que se presenta con aire extraño, lo que afecta de un modo enérgico á la imaginación, lo que se aparta por su naturaleza de las impresiones vulgares á costa á veces de la verosimilitud, lo que ofrece sentimientos excéntricos, rasgos puntillosos, personajes demasiado audaces ó comprometidos... No se tiene con esto la idea completa del Romanticismo, pero sí lo principal de ella; y hoy se entiende bajo tal nombre la escuela literaria que, emancipada de algunas reglas de composición y estilo, se presenta en contraste con la forma usual de escribir, denominada Clasicismo. La palabra *Clásicos* proviene de las clases en que Aristófanes de Bizancio y Aristarco dividieron los autores de más nota, formando de ellos el canon alejandrino: de ahí el que con razón se haya llamado clásico á lo bueno y clásicos á los que han imitado á los escritores de la antigüedad, ó, en sentido figurado, á los que han reunido altas dotes de ingenio, elevándose por esto á autoridades y modelos. Despréndese de ahí que el Clacisismo no tuvo carácter sistemático hasta que se lo hemos dado los modernos; que no de él, sino de la naturaleza y de las convenciones locales y de tiempo, nace la belleza estética; que no es, en fin, sino una manera de los antiguos tiempos. La imitación que ha prevalecido después asegurando por muchos siglos el imperio del Clasicismo, no es sino un alarde de erudición y una falta de originalidad. Prueba bien patente de esta verdad es la existencia de grandes literaturas fuera de este sistema...» (BORAO).

PRIMERA PARTE

COMPOSICIÓN

PRELIMINARES

Hemos dicho en otro lugar, que, atendiendo á los distintos objetos generales sobre que recaen las reglas, la Literatura Preceptiva se divide en tres partes, que se denominan *Composición*, *Retórica* y *Poética*. Ahora toca advertir que la Composición, á fin de estudiar con método é individualidad su asunto, se subdivide en tres partes, que corresponden á las distintas operaciones en que consiste la tarea de componer literariamente.

Lo primero que hace todo autor es reunir los pensamientos que han de constituir su obra. Viene en seguida el trazarse un plan distributivo de dichos pensamientos en series ú órdenes, de suerte que compongan un asunto conexo en todas sus partes y conducente al fin que se tiene en mira. Por último, después de concebido y combinado mentalmente ó con ayuda de apuntes lo que antecede, relativo todo al fondo de la obra, llega el caso de redactar ó pronunciar lo pensado, esto es, verterlo al exterior, dándole, para comunicarlo, la correspondiente forma palmaria de expresión en el lenguaje.

Estas tres operaciones, concurrentes en todo caso á la composición de una obra cualquiera, se denominan *Invencción*, *Disposición* y *Elocución*. Para mejor proceder dividiremos el conjunto de sus reglas en dos secciones.

En la sección primera trataremos de lo más importante y general que saber conviene acerca de la tarea de componer en literatura, así como también de aquello que es peculiar objeto de su invención y disposición. Uno y otro asunto tienen de común la circunstancia de que son las partes del arte de componer menos sujetas á reglas, y aquellas que están mayormente fiadas al ingenio y buen gusto de los autores. La sección segunda se contraerá á exponer las reglas de la Elocución.



SECCIÓN PRIMERA

DE LA COMPOSICIÓN EN GENERAL Y DE SU INVENCION Y DISPOSICION

CAPÍTULO I

IDEA GENERAL DE LA COMPOSICIÓN

Comparan algunos la composición con un cuadro por hacerse sobre el lienzo; primero se conciben las figuras, en seguida se diseña su colocación en conjunto, después se pinta. Ingenio, buen gusto; habilidad técnica, ha tenido que emplear el artista pintor para idear, arreglar y ejecutar cumplidamente su cuadro. Por estos mismos tres períodos de labor pasa, como ya quedó dicho, el desempeño de toda composición literaria; y de igual manera, ingenio, buen gusto, habilidad técnica, son las tres facultades con que el literato concurre á consumir debidamente su obra. Sin perjuicio de combinarse con frecuencia para proceder de consuno en cada una de las operaciones antedichas, el ingenio, el buen gusto, la habilidad técnica, distribuyen no obstante su mayor eficiencia peculiar en los actos, respectivamente, de concebir, de disponer y de formular la obra.

La habilidad técnica, consiste en manejar con destreza la elocución, poniendo al servicio de ésta los recursos gramaticales y lexicográficos del idioma, y todas las formas imaginativas á que el significado de las palabras se preste, todo ello á efecto

de expresar las ideas con el nervio y primor correspondientes. El buen gusto lo sazona todo con su sensibilidad discreta, condensando en un efecto definitivo la variedad de efectos seductores proporcionalmente esparcidos en la composición. El ingenio ha sido el foco luminoso de la concepción, el venero de las ideas, la almáciga de los pensamientos del asunto.

La invención y la disposición recaen sobre lo que comunemente se llama el fondo de la obra; la elocución mira principalmente á la forma. El fondo no viene á ser otra cosa que la masa todavía informe de ideas, ó bien las series ya combinadas de pensamientos constitutivos de un asunto propuesto con cierto fin. Forma es la externa expresión palmaria del fondo de una obra por medio de los signos verbales é imaginativos que concurren en la elocución.

CAPÍTULO II

CUALIDADES GENERALES DE LA COMPOSICIÓN

Para que una obra hablada ó escrita sea perfecta es menester que en su composición se concedan igual importancia al fondo y á la forma. En vano se engalanarían concepciones necias con todos los atavíos de la elocución; en vano, asimismo, será buena la obra por su inventiva y su ordenamiento, si está expresada de un modo desaliñado ó con pesadez y sin gracia, ó si, con todo de carecer de estos vicios y de no tener defectos, su elocución carece de relieve y no pone bien de manifiesto y con ventaja las cualidades del fondo. En estos casos el escrito, poesía ó arenga se tendrá por malo y merecerá desprecio.

Hoy en día, por el ascendiente y prestigio que se ha conquistado el arte literario en la sociedad, merced á los progresos de la general cultura, no se exime de la perfección de la forma ni la prosa científica.

La concepción y el conjunto bien combinados de los pensamientos propios del asunto, constituyen la bondad intrínseca de una obra poética ó prosaica; la elocución, su belleza exterior. «Puede haber, dice un preceptista, quién considere más esencial lo primero, quién ceda más á los encantos de lo segundo; en realidad existen hombres, existen naciones, á quienes lo uno ó lo otro sucede; en esto mismo suele estribar la diferencia entre varias literaturas. Pero nadie habrá que dé su aprecio á obras donde esté totalmente desatendida cualquiera de estas dos partes, y si logran tales obras un aura momentánea, la posteridad las dejará hundirse en el olvido que merecen.»

Sin ponerse en el caso extremo y siempre censurable del total descuido de una de las partes, acontece que el asunto y su fin, de acuerdo con el género literario de la obra, suelen prescribir al que compone una suma de atención y esmero mayor, ya al fondo ó ya á la forma. Estos casos especiales se verán en la Retórica y en la Poética.

Así la parte intrínseca como la externa deben señalarse, cada una en su esfera, por el primor y fuerza con que sus medios propendan al fin propuesto. Una y otra deben compenetrarse de tal modo, que cualesquiera que sean las cualidades especiales de fondo y de forma, éstas se resuman en la impresión general de primor y de fuerza que debe causar en los ánimos toda la composición. Más adelante volveremos sobre este punto, que constituye el objetivo ideal del arte de componer en literatura.

CAPÍTULO III

DE LA UNIDAD EN LA VARIEDAD

Es requisito de toda obra artística la unidad. No habría para qué insistir sobre este punto en tratándose de una composición literaria; puesto que, por fortuna, son pocas las de esta clase que pecan por falta grave de conexión de sus partes entre sí y de congruencia de todas con el fin que se tiene en mira. Pero sí se debe advertir que no basta que la unidad exista esencialmente. Es menester que el enlace y buen concierto de las partes resalte de tal manera que deje su conjunto la impresión de un solo todo compacto y homogéneo, ó bien de cosa compleja perfectamente armónica, proporcionada en sus compartimentos, distinta, individualizada.

Esta indispensable unidad debe traducirse al exterior mediante la dependencia que la forma debe guardar respecto del fondo, en términos de corresponderse análogamente la una al otro. Esto quiere decir que todos los medios expresivos del lenguaje, y también el tono ó la fisonomía ó estilo de la elocución, convengan y se avengan con la entidad del asunto, con la naturaleza de los pensamientos que en él campean, con la intención y situación de ánimo del autor, y con otros caracteres ó circunstancias interiores de la obra.

Algunos, por dejarse llevar de ciertas dotes preponderantes ó de propensiones un tanto enconadas de su ingenio, suelen traspasar el límite de aquel relieve individualista que es lícito á un autor imprimir á su obra. Éste anda dominado por la me-

lancolía, aquél todo lo trata fantaseando, un tal es pródigo de erudición, otro la da de orador gradilocuente, ni falta quien gaste humor festivo con cuanto le viene á mano. Este amaneramiento relaja unas veces la impresión peculiar que la obra debe causar certeramente en el ánimo, en otras hace caer la obra en incongruencias que desdican de la perfección artística: esto cuando no sucede que choque el fondo contra la forma, ó, cualquiera de estas partes contra el designio primordial y superior divisa de la composición.


Pero cuando se prohíben las discrepancias no se excluye cierta diversidad. Aquéllas no caben, por contradictorias, en una producción artística, la cual supone siempre perseverancia de propósito. Pero también el arte supone tino. La diversidad es conciliable con la delicadeza del sentimiento estético, que es flexible en sus medios y muy capaz de hacer converger á un punto de mira simpático rasgos dispersos de verdad, de bondad y de belleza. Este lugar depende del gusto del autor.

Además, no son una misma cosa unidad y uniformidad. La primera admite consigo la variedad, mientras que la segunda, con su interminable semejanza de partes y de conjunto, peca contra la belleza, por repetida, monótona, obvia en todos sus efectos. Á poco andar en medio de un campo de igual conformación y aspecto cesa el interés de seguir adelante, toda curiosidad languidece, la atención es ya un esfuerzo penoso y muere. Las obras que adolecen de este grave defecto dejan la impresión de cosa chata y aplastada. Á diferencia de un paisaje cuyo conjunto, por entre cien objetos diversos, luces, colores sombras, figuras, sitios etc., nos deja en suma la impresión única de una mañana de primavera, escritos y discursos hay que, por su pobre igualdad y su estricta unificación, semejan la superficie del mar continuamente rizada por la brisa, ó donde las olas sin descanso se suceden á las olas.

Todo lo cual quiere decir que no basta á la unidad artística que la vena del autor sea fértil en un mismo orden de ideas, de imágenes, de sentimientos, de lenguaje. Esta conglomeración de cosas congéneres y de una cohesión tan esencial, daría por

resultado una entidad literaria muy consistente y sólida, si se quiere, pero sin blandura, sin viveza, sin virtud insinuante, sin eficacia en los ánimos por el lado de la simpatía.

Mejor efecto causa una variedad de cosas con mutua dependencia. Para los fines de la belleza son menester en el fondo una cierta sazón de pensamientos, y en la forma cierta combinación de matices. Los pintores suelen llamar «orquestación de los colores» al conjunto distributivamente armónico que la variedad y contrariedad de éstos deben en la tela ofrecer á la simple vista. Y esto mismo en igual sentido traslaticio se verifica en la literatura con los pensamientos y con sus formas. Sobre todo, el uso de imágenes y figuras diferentes, la riqueza de vocabulario, la variedad de giros y construcciones etc., tienen perfecta cabida en una composición sin perjuicio del tono ó estilo dominantes, ni de las analogías de fondo y forma que el asunto reclama como suyas, ni de aquella persistencia de los medios en la identidad de fin, persistencia más ó menos explícita hasta no ver consumada en manera cabal la obra literaria.



CAPITULO IV

DE LA FÓRMULA «PRIMOR EN LA FUERZA»

Debemos calcular que una costra durísima de indiferencia cubre siempre el alma del lector ú oyente. Romper esa envoltura, ó si se quiere, taladrarla hasta llegar adentro, obra es de naturaleza tanto como de arte: de arte, porque se trata de una resistencia espiritual que no ha de ceder sino á una habilidad del espíritu; de naturaleza, porque no hay arte capaz de valerse para ello solo: tiene que ser á la vez un medio transmisivo cuando menos de la simpatía humana, fluido moral irresistible que el viejo poeta latino explicaba así:

Homo sum: humani nihil a me alienum puto
Hombre soy: nada del hombre
puede serme indiferente

De aquí es que la buena composición debe aspirar á dejar impresos armónicamente en su obra la fuerza y el primor como cualidades relevantes, esto es, como rasgos que sobresalgan por ser el resumen explícito de todas las cualidades internas y externas de la obra. La fuerza se refiere principalmente á que los pensamientos y su combinado efecto lleven ó arrastren el ánimo ajeno al fin deseado. El primor consiste más que todo en la impresión ventajosa que causa una forma literaria bien acabada. Hemos dicho *armónicamente*; porque, en efecto, el esmero desligado de la energía degenera en atildamiento; y porque la energía, cuando llega sin eficacia expresiva, no penetra sino que causa en el espíritu el efecto de un golpe rudo.

Primor en la fuerza es, á no dudarlo, una fórmula que resume el valor de las excejencias literarias de una obra, en el con-

cepto de ser ésta una producción del arte inspirado. Y ¿qué cosa es la inspiración misma sino la fuerza, hija del entusiasmo propio, que impele á un autor á expresar primorosamente lo que su mente concibe? Entretanto, los críticos se han colocado en distintos puntos de vista al considerar la verificación concreta de dicha fórmula.

Unos dicen que esto sucede toda vez que uno acierta á hablar ó á escribir al caso y de una manera consiguiente al fin propuesto. Afirman que semejante éxito se obtiene cuando en la producción ha predominado con arrogancia y gallardía la facultad de nuestro espíritu correspondiente á dicho caso y á dicho fin: el sentimiento, si es poesía; la inteligencia, si la obra es didáctica; ambas facultades como impulsoras necesarias de la ajena voluntad, si se trata de un discurso oratorio. Concluyen que la facultad inventiva, la más eficiente del caso, debe avasallar todas las potencias del espíritu, á fin de empinarse con presteza certera á imprimir en la obra literaria el timbre del primor en la fuerza.

Bien se deja ver que tan solamente los ingenios de espíritu muy disciplinado por el ejercicio del arte podrían expedirse, en la composición, sin divagar en busca de camino y de recursos. Entretanto, es indudable, que obras bien concebidas y desempeñadas de dicha manera, aun sin otras dotes, sacan tal carácter de seguridad y de franqueza, que, ciertamente, es algo que se confunde con la excelencia de una gallarda energía.

Otros, sin desconocer la manifiesta preponderancia que á cada facultad corresponde inventivamente en su respectivo género, quieren que durante la composición se llame á concurso múltiple de actividad todo nuestro ser espiritual, á fin de poder realizar en la obra la fórmula del primor en la fuerza. Sostienen que es á esto á lo que se llama «conciencia literaria» ó bien «escribir con conciencia», para distinguir esta contracción plena, del proceder negligente y vano propio de aquellos que, abusando de cierta facilidad nativa, se producen en literatura difusa ó profusamente sin madurar el fruto.

«Cuando el artista literario,—impresionado por la contem-

plación de la belleza, si es poeta; deseoso de expresar con bellas formas sus ideas científicas, si es didáctico; queriendo poner su ingenio y su palabra al servicio de fines que estima buenos, si es orador,—se resuelve á producir y manifestar en formas exteriores sensibles su idea, componiendo lo que se llama una obra literaria, lo que en realidad hace es poner en ejercicio todas sus facultades y aplicarlas á la realización de su propósito. En el proceso intelectual que media desde que concibe el asunto hasta que lleva á término su ejecución, las tres facultades fundamentales del espíritu, *inteligencia, sensibilidad y voluntad* (ó en otros términos el *conocer, el sentir y el querer*), ejercen una acción general y directa en la producción de la obra, cualquiera que sea el género á que pertenezca. Desde el comienzo de la producción las tres facultades se ponen en ejercicio. Sin idea de lo que en la obra debe ser realizado y sin pleno conocimiento de las que en ella deben figurar, sin sentimiento poderoso de la belleza ó sin amor al asunto que en ella se desarrolla, sin firme y perseverante voluntad de llevarlo á cabo, la producción fuera imposible.» (REVILLA).

Como se ve, estos distintos modos de contemplar la actividad de nuestra mente al tiempo de la producción, convienen en que esta última sería imperfectísima si se desempeñara sin conciencia literaria, sea que ésta se hubiera expedido enderezando derechamente sus aptitudes al objeto, sea que dicha conciencia no hubiera procedido sino á la postre de un complicado esfuerzo, el cual habría tenido mucho que titubear y destruir antes de obtener el primor en la fuerza.

De suerte que en último resultado están de acuerdo los maestros en que la obra sería desanimada y fría si al mero pensar se confiase, desordenada y sin tiento si se entregara al puro sentir, trabajosa y hasta compasible si se debiera sólo á esfuerzo de la voluntad. Y están asimismo de acuerdo en que cada facultad especial es impotente aislada en su caso, y que, unidas las tres orgánicamente para la producción literaria, engendran mundos de pura belleza y mundos de verdad ó de bondad embellecidas.

CAPITULO V

REGLAS PARA COMPOSER BIEN

Como á la bien arreglada invención del fondo suele ser consiguiente cierta seguridad en la forma, debe aprovecharse esta ventaja para alcanzar con ella un primor expresivo. Este consistirá en que aparezca allí el fondo supeditando á la forma, esto es, como si dicha seguridad de lenguaje no fuera otra cosa que el mero resultado de una imposición breve y categórica del pensamiento mismo.

No es raro que al hablar ó al escribir, sea por efecto del mucho ejercicio, sea por virtud de una facilidad natural, las tres operaciones se verifiquen casi simultáneamente. No debe olvidarse, sin embargo, que pocas veces estas improvisaciones se eximen de defectos, los cuales se hubieran evitado cautamente con haber seguido en el desempeño los trámites metódicos. La invención, la disposición y la elocución, si se contraen por separado al común objeto, no es sino con la mira de que el autor, bien adueñado de su asunto, arribe al firme terreno de saber disponerlo con la mayor ventaja, y á que así, ya bien enterado, acierte á expresarlo en una forma intensa y bien concluída.

¿Hay quién sea capaz de producir, sobre un asunto dado y sin inmediata preparación, una obra literaria conforme á las reglas del género, y con aquellas diversas cualidades que por lo común son un fruto del trabajo? Sea en buen hora. Lo corriente es, empero, que intentos de esta especie, antes que ser verdaderos aciertos no pasen de pruebas relativamente reco-

mendables. El tiempo no suele favorecer más tarde sino á aquello que supo contar con el tiempo. La historia literaria confirma el hecho de ser deleznable casi todas las improvisaciones. Con numerosos ejemplos demuestra, además, que la firmeza duradera de ciertas obras poéticas y oratorias, proviene en gran parte de haber sido producidas concienzudamente.

Justo es que en los debates la oratoria política aspire á la mayor perfección del arte, la cual consiste en saber improvisar en toda forma con elocuencia; pero este éxito admirable no se alcanza nunca con seguridad constante, si bien se mira, sino cuando el orador está ya para ello preparado de antemano, así por su versación en los asuntos como por su hábito de hablar en público.

Al escribir suele suceder que pensamientos sueltos y pasajes determinados salgan de la cabeza del escritor con la correspondiente palabra ó frase que los expresan. Esta adherencia nativa del pensamiento á la idea ó del pensamiento á su signo, ocasión de algunos aciertos, no nos autoriza en el mayor número de los casos á deponer toda desconfianza, ni mucho menos á adoptar como definitivos cualesquier pensamiento ó fórmula de pensamiento ó de elocución que se nos ocurra.

Tenemos al respecto el ejemplo de los más aventajados maestros antiguos y modernos. Horacio, el rey de los líricos latinos y príncipe de la sátira urbana y de la poesía didáctica, prescribía al poeta nueve meses de lima antes de dar por concluida la obra. La perfección vigorosa de sus odas acredita que él lo practicaba así á pesar de ser el ardimiento espontáneo y pasajero lo que constituye la esencia de esta especie poética.

Para no citar, en poesía, sino un caso que entre tantos otros puede observarse positivamente con los ojos, los borradores de Pope, expuestos bajo cristales en el Museo Británico, dejan ver la desconfianza en unos casos y el titubeo en otros de este autor inglés, insigne por la límpida fluidez cadenciosa de su poesía sustancial y brillante. Renglones hay donde las borraduras, encaramadas una sobre otras, forman torrecillas de palabras que se ensayaron sin éxito. En otros pasajes del ma-

nuscrito se nota que el autor, después de haber recorrido un círculo de ideas ó un repertorio de vocablos, viene á rematar al punto de partida, y á adoptar irrevocablemente la concepción ó formas primitivas de su pensamiento.

Está ya completamente averiguado que casi todas las *Provinciales* de Pascal fueron hechas y rehechas varias veces, una entre otras hasta trece veces. Y todas, no obstante, parecen improvisaciones escritas de una plumada; todas son admirables por esa vigorosa vivacidad incisiva de estilo, que ha hecho del autor un consumado maestro como folletista, modelo no igualado todavía en la polémica teológica. Con este motivo el irónico crítico Planche dice: «Fué lo que escribió tan poco, que lo que nos ha dejado es para causar lástima á los inagotables productores de nuestros días. La fuerza de su máquina no equivalía ni con mucho á dos atmósferas. Lo cierto es que estos ingenios soberanos, causa de nuestra delicia en medio de la vocinglería, han sido, para el producir, ni más ni menos lo que para el andar la tortuga al ciervo.»

~~~~~

## CAPÍTULO VI

### OTRAS REGLAS PARA COMPONER BIEN

La elocución, por causa de su carácter externo y sujeto mayormente á reglas, es la parte que más consiente retoques y enmiendas posteriores. Hemos de recordar siempre que ella depende no poco de la habilidad ó ejercitada destreza en el manejo de la pluma ó de la palabra. Este manejo, por más que haya tenido su origen en cierta facilidad natural, es ante todo y sobre todo un fruto del arte de escribir ó hablar sin defectos y con perfección.

Si esto es así, las revisiones reiteradas de la elocución serán siempre ventajosas al mayor éxito, con tal que á fuerza de lima, pulimento, barniz, colorido etc., no llegemos á un esmero de forma que perjudique al nervio ó vigor del concepto y aun de la expresión misma.

La invención y la disposición, por referirse al fondo y tener muchísimo que ver con el ingenio y buen gusto, dones naturales é involuntarios, son partes que no suelen experimentar mudanza ni alteración sido cuando están poco maduradas. Efecto resultante de esto último son las supresiones de partes, los agregados de trozos, los cambios de lugares y hasta las modificaciones de plan. Estos encajes y desencajes sustanciales, ejecutados durante ó después de la elocución, suelen dejar desvenijada ó mal ajustada la disposición de la obra. Por eso nada hay más pernicioso al expedito desempeño que el vicio de algunos autores, el vicio de ir estudiando su asunto á medida que van escribiendo.

Los de juvenil é impaciente pluma deben tener entendido, que aun estos ingenios mal`acostumbrados, al lanzarse con brevedad sumaria á la producción, no proceden tan instintivamente ni tan á locas, como luego podrá aquí advertirse.

Nada impide que en obras largas y complicadas las tres labores vayan recayendo sobre partes lógicamente circunscritas del asunto, á la manera de quien labra por separado piezas que se destinan á componer un todo conexo y compacto. Pero no basta la congruencia esencial ó implícita de dichas partes entre sí. El arte exige que su ajuste resalte debidamente, sobre todo si las secciones ruedan sobre órdenes diversos de ideas, como suele suceder en la didáctica, en la oratoria y en ciertas especies históricas muy ricas en hechos dispersos. Para esto los buenos escritores y oradores suelen tener muy previstas y á mano especiales ideas de transición, que bien colocadas entre cabo y cabo de los trozos, suelen servir como espiga intermedia para una sólida ensambladura de ellos.

Cuando el todo ha de ser una entidad donde se pasa de una á otra cosa distinta, como sucede en un elogio, en una sinópsis de largo aliento ó en la argumentación oratoria, dichas ideas intermediarias pueden y aun deben ser un tanto genéricas, á fin de que tengan la elasticidad de las coyunturas en el cuerpo humano. En estos casos se suele tomar pie hasta de una palabra, siempre que sea oportunamente traída al objeto de pasar de una cosa á otra.

Cuando se entra por el partido de ir estudiando el asunto á medida que se va escribiendo, no basta que se tengan prontas las ideas llamadas de liga, de ensamble, de coyuntura. Para una resaltante unidad de conjunto, y para caminar con brújula al punto de mira, conviene que el autor tenga desde un principio desentrañadas, del fondo, aquellas ideas capitales que deben constituir los grandes lineamientos del plan. Esta es una precaución indispensable á los autores dados á escribir *adlamo corriente*, ó demasiado espontáneos al producirse.

Porque no debe confundirse nunca la unidad de conjunto con el enlace sucesivo de las partes grandes ni pequeñas de una

obra. Así como en una historia pueden y deben estar eslabonados los hechos todos entre sí, y esto no obstante constituir ellos agrupamientos distintos, empresas independientes, conjuntos destacados de una pluralidad de acciones divisible, así también en las demás obras literarias cada cosa particular puede estar individualmente trabada con la que antecede y sigue, y sin embargo carecer de centro convergente la colectividad, y presentar la realidad y el aspecto de una miscelánea sin consistencia ó de un repertorio sin gravitación ni paradero único.

Suele suceder que un fondo bien concebido y dispuesto adolezca de una mala forma sensible. Se dice entonces que la obra está mal *ejecutada* ó que su ejecución no corresponde al fondo. Cuando el defecto abarca la elocución tanto como la invención y la disposición, se dice que está mal *desempeñada* la obra.

Lo dicho en los anteriores capítulos es referente á la composición considerada en general. Pasamos ahora á tratar de la invención y de la disposición en particular.



## CAPITULO VII

### IDEA ESPECIAL DE LA INVENCION

Lo primero en el arte literario es poseer ó hallar uno su asunto, y colocarle bajo una poderosa presión intelectual para exprimirle el jugo y desechar la broza.

En este primer momento de la composición hay que allegar con la memoria, la fantasía, la reflexión, la sensibilidad, todas las cosas que deben decirse con más sus rasgos principales y sus accesorios ventajosos; hay que entregarse á indagaciones informativas sobre puntos que ignoramos, ó dudamos, ó presu- mimos que pudieran suministrar recursos; hay que mantener incontrastable la solidez del juicio contra algunos impulsos des- ordenados de la pasión, contra no pocas sugerencias nocivas de la fantasía acalorada, contra mil tentativas fútiles de la men- te puesta en aprietos; hay que interrogar resueltamente á nues- tro espíritu para que dé de sí lo más en el caso, y para que, bien de propia idea ó bien á presencia de los datos acopiados, nos diga sus más íntimas y esforzadas respuestas. Tarea vasta toda ésta, no siempre consistente en unas mismas operaciones, con distinto predominio de facultades inventivas en la prosa que en la poesía, intermitente y sin método á veces, ardua ó fá- cil según los ingenios y los asuntos, y que hacía decir á un antiguo: «Cuando pienso mi asunto mi cerebro semeja un cal- dero en ebullición.»

Ya queda dicho que la invención es en la tarea de componer la que está más confiada al poder del ingenio. Conviene agregar que, aun esta misma escasa intervención de las reglas, será

tanto menor en ella cuanto la naturaleza de la obra responda mayormente á fines que no son del arte, como pasa con las obras de índole didáctica. Según esto, la invención, considerada como arte ó tratado de reglas, es «la parte de la preceptiva literaria donde se indican los procedimientos que pueden facilitar al autor la adquisición de sus ideas, entendiéndose por tales todo lo que sea susceptible de ser expresado en la prosa ó en la poesía.»

*Inventiva* en general es la facilidad de concebir ideas y formas correspondientes á su expresión. El *entendimiento*, como poder discursivo y reflexivo, regulador de todos los actos del espíritu, interviene en la invención para combinar acertadamente sus elementos, sometiendo á ley y regla la acción á veces desordenada de la fantasía, determinando las ideas fundamentales de la obra, y haciendo que en ésta imperen el orden, la regularidad, la discreción y el gusto. La *sensibilidad* es condición inexcusable del artista literario, y sobre todo del poeta. La belleza ha de ser amada tanto como conocida, y solo amándola se revela en todo su esplendor. Los espíritus impresionables, á más de que son los más abiertos á la *inspiración*, son por medio del sentimiento adivinadores de lo bello, y penetran á veces con esta facultad á donde la razón no alcanza. Pero la facultad artística, inventora por excelencia, es la *fantasía ó imaginación*, de la cual trataremos en particular, por cuanto, aun en aquellos géneros en que el arte literario se pone al servicio de la ciencia, la producción de la obra sería imposible sin dicha facultad.

---

## CAPITULO VIII

### FACULTADES INVENTIVAS

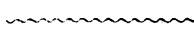
La sensibilidad con todas sus sensaciones, impresiones, pasiones, afectos, inclinaciones etc., predomina como potencia creadora en los géneros poéticos, así como también las facultades intelectuales que se denominan imaginación y fantasía. La inteligencia con sus percepciones, reflexiones, ideas, juicios etc., sin fantasía y con muy escasa imaginación y ninguna sensibilidad, es la potencia exclusivamente inventiva de las obras que son prosa didáctica. La oratoria y por consiguiente las cartas y hasta cierto punto la historia, aunque especies prosaicas por naturaleza, admiten como facultades suyas inventivas y sugestivas la sensibilidad y la inteligencia á la vez. La memoria es una fuente inagotable de materiales de composición en todos los géneros.

De aquí la importancia primordial que en la literatura productiva se atribuye á los conocimientos fiados á la memoria. En el presente estado de cultura social, no son pocos los elementos que es preciso reunir para formar lo que se llama un literato, ó sea un escritor ó un orador ó un poeta aceptables. Pero si la educación intelectual del que se dedica á producir obras del espíritu, tiene que ser de suyo una tarea y un objeto muy altos y nobles, es preciso no olvidar que á la memoria, después del ingenio, se debe una suma inmensa de nociones y pensamientos, así para sustancia de fondo como para la ejecución de las obras literarias.

«La facultad de componer no puede obrar sin elementos de composición, los cuales consisten en un rico depósito de materiales, debido á la observación continua del mundo físico y moral, y conservado por la memoria. Todos los aspectos estéticos de la naturaleza y de la vida humana se graban en el espíritu del artista que, en el momento de la creación, evoca los que convienen á su intento y les da unidad y consistencia.» (MILÁ Y FONTANALS).

Y si esto está dicho de las bellas-artes, y por consiguiente de la poesía, que es la obra literaria puramente bella y cuya invención es de carácter creador por excelencia, ¿qué no debería decirse respecto del orador, que debe convencer con bien probados argumentos; del historiador, llamado como está á desentrañar de un cúmulo de pormenores bien averiguados los hechos enarrables; del autor científico, que debe ante todo ser un sabio en su asunto?

En cuanto á la habilidad técnica del arte literario, habilidad que consiste en el diestro manejo de la palabra versificada ó nó, es evidente que la memoria es un auxiliar poderoso para obtener una elocución intensamente expresiva. El conocimiento del idioma en sus leyes teóricas y en sus manifestaciones prácticas suministra á la memoria un arsenal de arbitrios y recursos. Estos medios tienen que ser prolijamente sacados del mecanismo y estructura del lenguaje y de sus adherencias de toda especie con el pensamiento. Por lo demás, es cosa probada por la historia literaria, que no es autor célebre sino aquél que supo apoderarse de un idioma para esgrimirlo magistralmente al impulso de sus ideas.



## CAPITULO IX

### DE LA IMAGINACIÓN

La facultad creadora por excelencia en las bellas-artes es la imaginación. Lo es muy particularmente en la literatura, sobre todo en la Oratoria y en la Poesía, y con mayor suma de poderío en esta última que en la primera. Los poetas la han cantado con admiración y entusiasmo semejantes á los que inspira sólo la divinidad.

Sucede que los objetos, después de haber producido en nuestro espíritu una percepción, dejan de estar presentes á nuestros sentidos, y no pueden ya, por lo mismo, obrar actualmente sobre ellos. Pero también sucede que tiene el alma la facultad de reproducirse aquella percepción sin valerse de los sentidos. Á esta facultad se da en general el nombre de *imaginación*, y llamamos *imagen* á la percepción reproducida. Imaginación es, pues, *el poder de tener ideas de los objetos sensibles cuando se hallan ausentes ó sin contacto con nuestros sentidos*. Si contemplando el sol cierro los ojos, seguiré por el tiempo que quiera contemplándolo mediante una reproducción de su imagen en mi mente: á oscuras en mi aposento evoco y reproduzco la percepción del mar con todas sus exterioridades sensibles.

*Imaginación y fantasta* son en el fondo una misma cosa. Por eso, en lenguaje común, se da uno ú otro nombre á «la facultad intelectual de formar ideas sensibles, que corresponden á objetos reales que no obran actualmente sobre nuestros sentidos.» Estas ideas se denominan *imágenes*. Cuando en esta representación, más ó menos vívida según la potencia de facultad de cada cual, domina lo real cierto y determinado (v. gr. el rostro de mi madre muerta largos años há), el vocablo *imaginación* designa con más propiedad el poder que tiene el espíritu de

reproducir las percepciones sensibles. Dicho poder recibe el nombre de *fantasía* cuando sus representaciones sensibles no corresponden á ningún objeto real positivamente. Tal sucede cuando con datos dispersos, suministrados en distintas ocasiones por la realidad, la mente combina ideas sensibles á su arbitrio: v. gr. cuando forjo la idea de un caballo alado, cuando Milton da ojos al carro del Eterno.

D. Isaac Núñez Arenas, en sus *Elementos filosóficos de Literatura Estética*, con concepto de ambos casos á la vez, define la imaginación en el punto de vista del arte. En estilo elocuente dice:

«Aunque sea para la filosofía una mera faz de la inteligencia, para nosotros es una facultad compleja, que abarca cuanto el hombre da de sí en la creación de la hermosura. «Es la loca de la casa,» según fray Luis de Granada, «difícil de sujetarse á causa de estar acostumbrada á andar suelta y correr por todos los baldíos del mundo...» Á ella debemos los placeres y dolores más intensos y delicados; porque anulando en cierto modo la verdad del mundo real, reconstruye la verdad á su capricho. Descubre de una mirada el vínculo que une á los contrarios, las analogías profundas que oculta la superficie de los objetos, y establece su armonía con imágenes vivas y elocuentes. Altera todas las leyes y relaciones del hombre con Dios, consigo mismo y con la naturaleza, y las funde y establece á su manera. Es una maga que con su encantada varilla nos pone delante lo pasado y lo futuro; mira á los muertos y resucitan; toca á las piedras y responden. Ejerce su imperio, acopia sus materiales y recluta sus seres en las regiones física y espiritual, donde brota toda hermosura, y con ellos nos entusiasma, nos admira, nos aterra, nos hace compadecer y reir. De ella parece que hablaba Espronceda cuando dijo:

Del cielo azul al tachonado manto,  
Del sol radiante á la inmortal riqueza,  
Al aire, al campo, á las fragantes flores,  
Ella añade esplendor, vida y colores.»

Nada más interesante que esta página ingenua y luminosa de Sañta Teresa: «Yo he andando en esto de esta barahunda de pensamientos bien apretada algunas veces, y habrá poco más de cuatro años que vine á entender por experiencia, que el pensamiento ó imaginación (porque mejor se entienda) no es el entendimiento, y preguntélo á un letrado y díjome que era ansí, que no fué para mí poco contento; porque como el entendimiento es una de las potencias del alma, hacíase me recia cosa esto de estar él tan tortolito á veces, y lo ordinario vuela el pensamiento de presto, que solo Dios puede atarle y parece entonces que estamos en alguna manera desatados deste cuerpo. Yo veía á mi parecer las potencias del alma empleadas en Dios y estar recogidas con él, y veía por otra parte el pensamiento alborotado, y trafame loca.»

## CAPÍTULO X

### DEL ESTUDIO Y LA REFLECCIÓN

¿Qué puede dar el arte, sino consejos, en cuanto á sacar de nuestras facultades toda la facundia ó la pujanza inventivas de que sean susceptibles naturalmente? Y si consejos pueden admitirse en esta parte, claro se está que han de referirse tan sólo á procurar el desarrollo de dichas facultades por el ejercicio y por el estudio.

Desde luego es menester que al lado de las facultades inventivas se forme con la instrucción adquirida una especie de organismo viviente, cuyo espíritu esté siempre listo á responder á nuestros reclamos así como también á asimilarse nuevos datos y conocimientos numerosos. Para ello nada más adecuado que el estudio completo y metódico de las humanidades. No sólo son una gimnasia gradual y simultánea de nuestras comunes facultades, sino que también nutren, fortifican y fecundizan en sentidos muy diversos las aptitudes inventivas. El curso completo de la segunda enseñanza pone en nuestras manos un manajo de llaves maestras, con que poder penetrar más y más adentro de las ciencias que constituyen dicha enseñanza. Pisando entonces en las distintas direcciones sobre terreno bien cimentado, sin riesgo de extraviarse ni confundirse, puede la mente aventurarse con la reflexión y observación propias á recoger más ideas. Puede entonces uno estar seguro de que estos acopios nuevos caerán en sitio que les corresponda, unas veces para adherirse sólidamente á lo que ya se sabe, otras para ir á parar á sitio aparte

de la memoria donde puedan yuxtaponerse como cosa especial.

Se ha notado que el que no ha «hecho sus humanidades», como se dice en estilo escolar, no sabiendo á qué ciencia ó parte de la ciencia pertenecen los conocimientos que va adquiriendo, tampoco sabe coordinarlos, ni clasificarlos, ni refundirlos, ni señalarles útil colocación en la memoria. Cada lectura, cada observación, cada reflexión fecunda, le trae ciertamente ideas, y con ellas pensamientos; pero también todas estas adquisiciones ó hallazgos van amontonándose sin orden en la mente hasta formar una masa confusa. Esto se conoce muy bien cuando el individuo habla ó escribe. Mientras salta á la vista la precisión, exactitud y aun concisión con que se expresa el que concibe clara y distintamente las cosas, lo vago y redundante de su estilo delatan al que produce auxiliado por conocimientos que flotan indecisos y sin consistencia en su mente.

Para el entendimiento debidamente preparado cada nuevo dato adquirido, cada noción antes ignorada, no sólo ilumina sobre el punto el alma, sino que también hace que entreluzcan en ella otros puntos, y se la abran nuevas perspectivas. «Las nueve musas, decía un filósofo, descienden á la tierra cogidas de las manos, y allá donde se abre un asilo á cualquiera de estas celestiales hermanas, presto acude otra y no tarda en penetrar entero el armonioso coro.»

Tras de la instrucción general de las humanidades, tras de la especial literaria, tras de la técnica del arte ó género que uno cultiva, vienen la observación asidua de sí propio, de los hombres, de las cosas, de la sociedad, de la vida, y el ejercicio perseverante de la meditación sobre las ideas que se han allegado. En instantes de reflexión es cuando, un espíritu enriquecido por abundante acopio de conocimientos, siente surgir, por fuerza de su madurez y cual si fuera una expansión de su propio sér, la potencia fogosa y radiante de la inspiración literaria. Las ideas concebidas, nutridas, vivificadas por la meditación, verifican entonces con ímpetu su alumbramiento artístico en la forma más sensible por su primor y su fuerza. Trance interesantísimo y



triumfal, simbolizado por los griegos en aquel hachazo que saltar hizo, de la frente de Júpiter, adulta y hermosa, á Minerva, armada de todas armas en su sabiduría.

Véase en el Apéndice el número I.

La palabra *inspiración* designa, en el orden teológico, la acción inmediata y sobrenatural del espíritu divino sobre el sér humano que dice ó hace á nombre de Dios. Desde tiempo atrás esta palabra ha servido en literatura para significar la exaltación del ingenio á impulso de sus propias facultades inventivas. Los antiguos entendían que esto se verificaba en la poesía igualmente bajo influencia sobrenatural. En rigor positivo, la inspiración artística no es sino el genio ó el talento literarios puestos en actividad; es el calor de la producción. «Desde el instante en que divisa el artista los delineamientos todavía confusos de la obra, hasta el de la ejecución completa, le impele á realizarla un vivo amor hacia el asunto y su realización artística, amor no siempre exento de intermitencias y de la necesidad de algún esfuerzo, pero que no puede degenerar en tibieza.» (MILÁ Y FONTANALS). La inspiración así considerada, es atributo del ingenio, y, bien así como éste, es un don de la naturaleza y que no se adquiere. Pero es indudable que el trabajo fecundiza la inspiración, y que el gusto la regla y modera. Ni ¿cómo de otra manera pudieran llevarse á cabo esmerada y gallardamente obras de gran labor y empeño?

---

## CAPITULO XI

### ELECCIÓN DE ASUNTO

Sostienen algunos que no hay asuntos buenos ni malos sino buenos ó malos autores. Esto implica decir que es privilegio del genio el dignificar ó fecundizar lo que es de suyo bajo ó estéril. Aun concediendo sin examen que esto sea cierto, la necesidad de elegir bien se impone de ordinario como regla. Baste recordar que las del arte se formulan para dirigir al común de los ingenios, y que el genio no acreditaría serlo si malograrse sus dotes en asuntos insignificantes ó contradictorios con lo verdadero ó con lo bueno. «La posteridad, dice un preceptista, no hubiera perdonado jamás al autor de la *Iliada*, suponiendo que lo fuera también de la *Batrocomiomaquia* ó guerra de los ratones, si antes de pronunciarse por un asunto ú otro, hubiera preferido el segundo con exclusión del primero.»

En cuanto á los asuntos inmorales, baste recordar con Fénelon y otros, que autor verdaderamente digno de tener lectores ó auditores, es sólo aquel que no se sirve de la palabra sino para el pensamiento, ni del pensamiento sino para la verdad y el bien, ni de estos últimos sino para realzarlos con la belleza, ni de la belleza misma sino cuando es una forma legítima de la razón.

Bien así como lo innoble y lo baladí no deben constituir el fondo, ni sirven para la forma, ni han de entrar como punto de mira en el fin de una obra, tampoco deben admitirse aquellos asuntos que sean de suyo infecundos ó sin interés. Es seguro

que un autor no cautivaría hoy la atención si gastara su ingenio en cantar épicamente las conquistas semi-salvajes de Tamerlán, ó si escogiera una acción mitológica para argumento de una comedia de costumbres ó de carácter. El asesinato de una familia por sorpresa y para robarle, aunque compasible y aterrador suceso, no podría bastar para argumento de una tragedia, y á lo más sería tema adecuado para una elegía.

*La Historia de Carlos XII* no perecerá como arte incomparable de contar, aun cuando lo afirmado allí por Voltaire fuere rectificado ó derogado por indagaciones posteriores. Y ¿quién negará la parte que en este acierto admirable corresponde á la felicísima elección del argumento?

Horacio recomendaba á los autores que eligiesen asuntos proporcionados á sus fuerzas, y esto debe entenderse respecto no sólo de la cantidad sino también de la calidad. En cuanto á la calidad estética de un argumento poético no cabe regla sino consejo. Recuérdese al efecto lo que queda dicho al hablar de la formación del buen gusto. Debe la obra realizar la alianza de lo bello de carácter universal con lo bello que proviene de las inclinaciones particulares.

Así como hay asuntos estériles los hay también radicalmente refractarios. La ausencia de vigor y de vida que se notan en la elocución y estilo de ciertas obras, suelen provenir, más que de flaqueza de ingenio, de abierta pugna del asunto con el arte. No se puede negar que hay materiales rebeldes á la buena forma, y fondos existen incompatibles con la eficacia de la expresión literaria. Tal acontece con aquellos asuntos que no están bien caracterizados, con los que implican confusión de géneros, con los que descansan en un dato falso etc.

## CAPITULO XII

### CONOCIMIENTO DEL ASUNTO

Ni por un momento el autor debe olvidar que es un artista.

Como tal, debe estar penetrado de antemano, ó cuanto más antes, de cierta intuición luminosa al respecto de las calidades ó recursos expresivos que son propios de su asunto. Sujetos hay que poseen de suyo belleza; otros, sin serles inherente, pueden adquirirla al revestirse de forma artística; algunos, repulsivos por natura al arte, deben huirse por todo autor, mayormente si es poeta. De este primer conocimiento se derivan resultados de trascendencia, puesto que el fondo y la forma se han de compenetrar íntimamente, cual lo demandan la unidad y consistencia de la obra.

Luego al punto empeñará su perspicacia y gusto el autor en descubrir la cualidad característica, el rasgo sobresaliente, la nota dominante, el nervio esencial del asunto cuando éste es simple; y demás de esto, cuando es lato ó complejo, aquellos aspectos que se bastan solos, aquellos contornos determinados por el meollo de las cosas, aquellos relieves que se destacan entre mayor número de cosas. Sobre estos puntos ha de recaer su atención preferente para realzarlos con el primor y la fuerza. Lo demás puede quedar tan sólo bosquejado ó apenas indicado. Este discernimiento bien puede ser más ó menos tardío en obtener sus selecciones, con tal que sea certera la habilidad en aprovechar por este lado las ventajas que el asunto ofrece.

El cargo más grave que pudiera hacer después á un autor la crítica, sería el de no haber sabido beneficiar artísticamente la

materia que trata. Beneficiarla artísticamente es expresar lo mejor posible lo mejor del fondo, presentarlo en forma que produzca siempre con agrado la impresión que se desea: ante todo lo bello puro si es poesía, lo útil de la verdad ó del bien si es prosa.

En cuanto al conocimiento mismo del fondo, la regla más segura es aposesionarse de él, como dicen, hasta dominarlo con despótica soberanía. Esto, en boca de los maestros, quiere significar que uno examine el asunto en todos sentidos, sondeando sus profundidades, recorriendo sus lugares y dependencias, midiendo toda su extensión, analizando sus pormenores, haciendo siempre al paso acopio de todo lo precioso ó de buena ley, dándose al manejo de las cosas todas con individual familiaridad, y arrollándolas en común para abarcarlas y condensar después su conjunto.

Cuando los preceptistas aconsejan que no se acometa la producción sino sobre *asunto específicamente bien conocido del autor*, entienden que éste debe percibirlo y sentirlo con fuerza mayor que la generalidad de aquéllos á quienes se dirige, ó cuando menos que sea capaz de declarar dicho asunto más bien que nadie en la ocasión de que se trata. El ingenio que no logra colocarse en esta eminencia relativa, bien puede contar como avería segura el caer en la vulgaridad. El buen sentido, tanto ó más que el buen gusto, son en el caso la única guía de nuestra competencia, Tan perjudicial puede ser la modestia que retrae como la arrogancia que empuja. ¿Qué medio entonces hay que pudiera darnos algún indicio de si estamos ó nó movidos por el numen genuíno y suficiente del asunto?

Los autores indican uno que denominan *abstracción del asunto*. Operación intelectual es ésta que consiste en circunscribir y aislar dicho asunto para conocerlo más á fondo. Una vez estudiado en todas sus dependencias internas y externos, se ha de discernir con perfecta distinción lo genérico y lo específico en la masa de ideas ó pensamientos reunidos. En buena práctica esto quiere decir: que el autor separe con la mente ó en sus apuntes todas las ideas ó cosas de índole común que en-

traren ó cupieren dentro del objeto de su estudio, y que las excluya, por cuanto dichas cosas ó ideas pudieran entrar ó caber también en otros asuntos congéneres ó análogos. Es seguro que después de esto quedará el asunto reducido á su expresión más esencial, concretado á sus componentes más específicos. Podremos entonces ver si somos dueños de desentrañar, de este precioso sedimento, una suma bastante de ideas ó cosas con que formar las series que de ellas sean necesarias para nuestra obra.

Tal es lo más experto que tocante á la invención puede decir el arte preceptiva. Pasemos ahora á la disposición literaria.

Entre los ramos que deben recomendarse como especialmente instructivos del ingenio que gusta de componer, está el estudio histórico-crítico de la literatura. Además de la vida de los autores y del conocimiento, interpretación y juicio de sus obras, comprende el examen de las influencias interiores y exteriores que recibieron, y el de las que ellos ejercieron en su patria y fuera de allí. Los hermanos Schlegel en Alemania, Macaulay en Inglaterra, y en Francia Villemain, Madame Staël, Planché y Sainte Beuve dieron gran impulso á este linaje de estudios y al de la crítica propiamente dicha. En España pueden citarse como historiadores de literatura Moratín, Quintana, Durán, Lista. Martínez de la Rosa, Gil y Zárate y los autores de los prólogos puestos en la *Biblioteca de autores españoles* dicha de Rivadeneira. D. F. Amador de los Ríos publicó siete volúmenes de su *Historia crítica de la literatura española*, Bouterweck, Sismondi, Clarus, Schak, Ticknor, Puibusque, Dozy, Wolf y otros han tratado con mucho acierto sobre la literatura castellana. Es opinión de dos autores respetables, que los diez ó doce pequeños volúmenes publicados por Gustavo Planché, á mérito de la levantada universalidad de su espíritu y del gusto esquisito que manifiestan, forman una especie de curso completo de crítica de arte y de literatura.

---

## CAPITULO XIII

### DE LA DISPOSICIÓN EN GENERAL

Pongámonos en el caso que no sin frecuencia ocurre al común de los ingenios.

Una vez acumuladas las ideas y aun los pensamientos que han de constituir la obra, nada raro es que el autor se encuentre confuso y sin saber por dónde ha de comenzar á hablar ó á escribir. Por el pronto, y no pudiendo decir todas las cosas á la vez, comprende la necesidad de que haya sucesión entre ellas, y sucesión ordenada á efecto de su indispensable claridad. Percibe en seguida que, si este despliegue no ha de ir al acaso sino enderezado á un objeto, cada cosa ó grupo de cosas no debe entrar á figurar sino en momento oportuno. Pero lo que más se impone á su consideración es que, de esta misma manera y mientras se sostenga el discurso de la obra, todo ha de caminar en combinación hasta el fin y guardando dependencia unas cosas con otras. En este mismo instante, palpando ya la distancia que hay entre el saber una cosa para sí y el saberla para poder presentarla á los demás, y presentarla intencionadamente, concibe el autor como inaplazable la urgencia de trazarse de antemano un plan, un plan donde poder acomodar bien y ceñir mejor á su objeto los materiales de la invención. A esta labor se contrae la *disposición*.

Según esto, la disposición es aquella parte del arte literario de componer donde se indican algunos medios, á efecto de emplear los materiales de un asunto cualquiera en el orden

más conveniente para obtener un fin.» La preceptiva en esta parte, bien así como en el tratado de la invención, no distingue asuntos, géneros, fines. Los medios de la disposición son comunes para todos los casos. Los pocos consejos que dicha preceptiva da para disponer asuntos de cierta especie y para fines determinados, son materia propia de la Retórica ó de la Poética.

Algunos autores noveles, antes de salir de la perplejidad que hemos descrito, tienen que aplicar á la masa de datos las leyes de la lógica, y ello para pulir parcialmente ó adaptar al intento artístico dichos datos. La lógica es una parte de la filosofía racional, que estableciendo las leyes del pensamiento, enseña también el arte de dirigir bien nuestras facultades intelectuales al conocimiento de las cosas, así para instruirse uno mismo como para instruir á los demás hombres. La invención y disposición literarias, pero más particularmente la segunda, dan por sabido este arte. Su conocimiento es para ellas un antecedente tan necesario como lo es, por ejemplo, para el manejo de la elocución el conocimiento de la gramática y aun del arte métrica.

Aun á ingenios ejercitados suele ser necesario, antes de construir nada, preparar el material de su obra. Demos por sentado, que en éste nada hay extraño ó fútil; concedamos que todos los datos son de buena ley en el asunto: rara será la ocasión en que no sea preciso detenerse á adecuar á su objeto estos elementos obtenidos para formar la obra. No olvidemos que esta última es de índole intelectual. Por esto habrá siempre que someter al crisol del análisis las cosas para su selección distributiva; que extraer la esencia de muchas otras para no presentar sino valores concentrados; que deducir de las entidades ya conocidas otras nuevas y convenientes que nos lleven más arriba ó más adelante etc. Es esto lo que los maestros llaman *concretar el fondo del asunto*.

Á pesar de que la tarea antecedente entra de rigor en los límites asignados á una buena inventiva, su resultado afecta de una manera inmediata á la disposición del asunto. El sentido



común prevé las deplorables consecuencias que en el caso, verbigracia, de un drama, de una disertación didáctica, de un discurso oratorio, se seguirían de no haberse sondeado lógicamente un argumento, á fin de extraerle todos los datos fértiles que de suyo entraña para la composición.

Para citar como ejemplo sino un caso elemental, recordaremos que un célebre predicador francés, prendado del sonido de una brillante antítesis, se limitó en un sermón sobre la ambición á presentar descritos frente á frente al ambicioso *esclavo* y al ambicioso *tirano*. ¿Por qué ligar de esta suerte su pincel encerrándole entre dos extremos tan vecinos y casi juntos? Campo no tenía allí para dibujar otras manifestaciones de esta pasión terrible, ni tenía cabe para hacer sentir una total caída entre los escombros de las cosas humanas.

El orden en que los materiales de la invención han tenido cabida y quedado dispuestos para constituir la obra, se denomina comunmente *plan*. Es término sacado de la arquitectura. Aplicado á los trabajos literarios, significa aquellos lineamientos primordiales que trazan el diseño de una composición, señalándola su extensión circunscrita y la manera como han de trabarse los grupos más importantes de sus pensamientos. En el plan se distribuyen las cosas unas para el principio, otras para la parte del medio y tales otras para formar el remate ó fin de la obra. Aun cuando se escriba al dictado del momento, como Montaigne sus *Ensayos*, ya que no con plan bien concertado, á lo menos ha de ser llevando cierto intento general que sirva de punto de mira. Pero en la verdadera obra de arte todo debe estar combinado, como en la máquina de un reló, para producir un efecto común bien previsto.

## CAPITULO XIV

### DE LA DISPOSICIÓN EN PARTICULAR

¿Está todo extraído, aderezado, listo ya en manos del autor? Pues bien: aquí comienza la parte verdaderamente artística de la disposición. De lo que aquí se arregle depende no poco que las cosas desplieguen todo su valor, y aun más, que lo adquieran mayormente para la impresión que se desea.

Reglas no caben para esto; y si las hubiera, ellas se resumirían en esta sola advertencia: que no basta que la disposición muestre claramente las cosas á la vista; es menester presentarlas de suerte que resalte ventajosamente su intencionado concierto. «Quienquiera que no haya percibido, dice Fénelon, que vienen y se posan adrede sobre su espíritu la unidad y el orden, ese tal nada del arte ha sentido todavía en su plenitud, ese divisa el esplendor del día desde el fondo de una caverna.»

Todo esfuerzo de juicio y de sagacidad, ó sea mejor dicho de buen gusto, será poco con tal de obtener que de las conexiones orgánicas de una buena disposición brote, como flor lozana de concentradas esencias, esa suma de ideas claramente desprendida, esa virtud del asunto invasora y penetrante, esa dependencia recíproca entre los medios y el fin artístico á que alude el insigne escritor citado, y que no son quizá sino la belleza misma ó algunos de sus atributos.

Debe entenderse que la claridad de que aquí se trata, la claridad de la buena disposición interior, no es la de cada cosa en particular, ni la de cosa por cosa continua é inmediatamente,

tal como se requiere para la forma palmaria radicada en la elocución. Es una claridad proveniente de todas las cosas juntas; es también aquella percepción distinta que causan las series de pensamientos que en vario sentido evolucionan dentro de la composición; es además aquella superior evidencia, que partiendo de los puntos principales, envuelve en una atmósfera luminosa toda la obra.

Montesquieu, con la perspicacia de su análisis, pinta brevemente en lo que consiste este efecto de la óptica artística debido á la buena disposición: que quedemos recordando lo que ya está dicho; que nos parezca que algo ya habíamos nosotros imaginado de lo que se nos dice al punto; que nuestro entendimiento camine holgándose de su prontitud, de su despejo y de su retentiva; que junto con esto sintamos á cada paso el dominio de la previsión más alta y más lata del autor: que para ello la claridad del sendero sirva desde atrás á lo nuevo, á lo vario y á la mayor sorpresa de lo inesperado.

De suerte que el resultado propio de una buena disposición es presentar el asunto en una manera ventajosa á la impresión total que se desea. Cuando se dice *presentar* se entiene el efecto que causa su complejo conocimiento en todo nuestro espíritu, es decir, en sus diversas facultades.

Para el efecto estético de una obra de arte no es lo mismo presentar que declarar un asunto. Lo primero es mostrarle en perspectiva para los efectos de una percepción única; lo segundo se refiere á la variedad sucesiva de impresiones más ó menos luminosas, que pueden y deben causar en todo el discurso, así la manera como está dicho asunto presentado, como la eficacia expresiva de su exterioridad sensible. El primer efecto se debe principalmente á la intrínseca disposición; el segundo se produce en la elocución: lo cual no vale decir que sean extraños el uno al otro; pues, antes bien, se coadunan en algunas causas y para no pocos efectos.



## CAPÍTULO XV

### IDEA DE LOS TÓPICOS O LUGARES LITERARIOS

Entra por mucho en la disposición literaria de una obra, el tratar el asunto en conformidad con ciertos procedimientos que habitualmente siguen nuestras ideas al acomodarse en juicios conexos. De aquí es que los pensamientos que las enuncian sigan ó adopten este mismo giro al producirse ellos en series. Sucede que las series de pensamientos formadas según estas normas comunes y generales de asociación, suelen ser muy conducentes al fin que uno se propone. Por eso la disposición echa con frecuencia mano de ellas para presentar por su medio el asunto.

Se llaman *tópicos ó lugares literarios* las distintas clases de razonamientos, que al tenor de ciertas tendencias generales de nuestras ideas, se forman con datos del asunto, y se distribuyen en la composición para exhibir luminosamente su fondo.

El uso de estos lugares es común á la prosa y á la poesía; pero en esta última han de servir con preferencia á la imaginación y al sentimiento, mientras que en la prosa didáctica los tópicos han de contraerse ante todo á dilucidar las cosas y las ideas. El género oral ha adaptado dichos lugares para pintar á la imaginación y al sentimiento, á la vez que como recurso probatorio en ocasiones muy convincente. En uno y otro concepto eran muy recomendados por los antiguos retóricos, quienes les daban el nombre especial de *lugares comunes oratorios* ó el de *tópicos*.

La elección de un lugar de éstos depende del asunto y del ingenio y gusto. Lo propio debe decirse en cuanto á los datos mismos con que se ha de observar y seguir el procedimiento correspondiente á cada lugar. Mas si la fértil inventiva y el buen gusto son aquí la única fuente y la única norma, el conocimiento de los lugares literarios más usados es muy útil, en el concepto de ser ellos otras tantas sendas por donde se va en busca del mejor arreglo de nuestros pensamientos.

Los principales lugares literarios son los *semejantes*, los *contrarios*, el *capítulo descriptivo*, la *reseña enumerativa*, la *definición literaria*, y la *amplificación excéntrica* y la *concéntrica*.

---

## CAPÍTULO XVI

### DE LOS SEMEJANTES

Una de las operaciones habituales del entendimiento es comparar una cosa con otra á fin de hacer notar la semejanza que entre ambas existe. Este mismo procedimiento pueden cuando convenga seguir el poeta, el orador ó el escritor para hacer valer á su objeto, no uno ó dos, sino series de pensamientos sacados del asunto. Al emplear este t3pico el autor tiene que penetrar en el fondo, ya por el lado de las analogías que entre sí guardan en 3ste algunas de sus cosas, ya por el lado de la similitud ó armonía que ellas tienen con cosas exteriores ó de otros asuntos.

Siguiendo este método de desenvolvimiento fray Luis de León ha compuesto, con una amplitud llena de saber y de elocuencia, su obra sobre los *Nombres de Cristo*. Para tener en pequeño una idea de este lugar literario merece fiarse á la memoria el siguiente aparte de un capítulo de dicha obra. En él comienza el autor á demostrar, por la armonía del mundo físico con el moral, que Cristo merece muy bien el título de «príncipe de paz»:

«Cuando la razón no lo demostrara, ni por otro camino se pudiera entender cuán amable cosa sea la paz, esta vista hermosa del cielo que se nos descubre agora, y el concierto que tienen entre sí aquestos resplandores que lucen en él, nos dan dello suficiente testimonio. Porque ¿qué otra cosa es sino paz, ó ciertamente una imágen perfecta de paz, esto que agora vemos

en el cielo y que con tanto deleite se nos viene á los ojos? Que si paz es, como San Agustín breve y verdaderamente concluye, una orden sosegada ó un tener sosiego y firmeza en lo que pide el buen orden, eso mismo es lo que nos descubre agora esta imágen. Adonde el ejército de las estrellas, puesto como en ordenanza y como concertado por sus hileras, luce hermosísimo, y adonde cada una de ellas inviolablemente guarda su puesto, y adonde no usurpa ninguna el lugar de su vecina ni la turba en su oficio, ni menos, olvidada del suyo, rompe jamás la ley eterna y santa que le puso la Providencia; antes, como hermanadas todas y como mirándose entre sí, y comunicando sus luces las mayores con las menores, se hacen muestra de amor, y como en cierta manera se reverencian unas á otras, y todas juntas templan á veces sus rayos y sus virtudes, reduciéndolas á una pacífica unidad de virtud, de partes y aspectos compuesta, universal y poderosa sobre toda manera. Y si así se puede decir, no sólo son un dechado de paz clarísimo y bello, sino un pregón y un loor, que, con voces manifiestas y encarecidas, nos notifica cuán excelentes bienes son los que la paz en sí contiene y los que hace en todas las cosas. . . .etc. etc.»

La bella composición lírica de D. Eusebio Lillo intitulada *Deseos*, está en su totalidad desempeñada conforme al tópico de los semejantes. Hé aquí las estrofas principales:

Si fuera yo la brisa pasajera,  
aliento perfumado de las flores,  
enredado en tu suelta cabellera  
murmurara en tu oído mis amores.

Quisiera ser alguna flor nacida  
entre las flores del jardín ameno,  
verme por tí del tallo desprendida  
y marchitarme sobre tu albo seno.

Si fuera un astro de la noche umbría  
de blanca luz, de límpidos destellos,  
amoroso mi luz reflejaría  
en ese blanco de tus ojos bellos.

Si fuera un pensamiento audaz, profundo,  
que conmoviera al orbe en un instante,

desdeñaría de ocupar el mundo  
por ocupar tu corazón amante.

Quisiera ser un verso delicado  
de melodiosa y fácil armonía,  
sentirme en tu memoria conservado  
y pasar por tus labios, alma mía.

Quisiera ser la fuente cristalina  
para halagarte con murmullo leve,  
reflejar tu hermosura peregrina  
y besar con amor tu planta breve.

Fundada en una analogía general, de la que el autor ha sabido desentrañar un semillero de analogías particulares, la poesía alegórica de Lope de Vega intitulada *La Barquilla*, está compuesta conforme al tópico de los semejantes. Hé aquí las mas populares estrofas:

Pobre barquilla mía,  
vuelve, vuelve la proa,  
que presumir de nave  
fortunas ocasiona.

¿Adónde vas perdida?  
¿Adónde, dí, te engolfas?  
que no hay deseos cuerdos  
con esperanzas locas.

Como las altas naves,  
te apartas animosa  
de la vecina tierra,  
y al fiero mar te arrojas.

Igual en los peligros,  
mayor en las congojas,  
pequeña en las defensas,  
irritas a las ondas.

Advierte que te llevan  
á dar entre las rocas

de la soberbia envidia,  
naufragio de las honras.

Cuando por las riberas  
andabas costa á costa,  
nunca del mar temiste  
las iras procelosas.

Verdad es que en la patria  
no es la virtud dichosa,  
ni se estimó la perla  
hasta dejar la concha.

Dirás que muchas barcas,  
con el favor en popa,  
saliendo desdichadas  
volvieron venturosas.

No mires los ejemplos  
de las que van y tornan,  
que á muchas ha perdido  
la dicha de las otras, etc.



## CAPÍTULO XVII

### LOS CONTRARIOS

En vez de comparar para hacer surgir la similitud, este tópico contrapone una variedad de pensamientos con el fin de hacer resaltar su oposición ó diferencia. Unas veces se despliegan series de pensamientos contra otras series formando cuadros separados que contrastan; otras se disponen los contrarios de tal suerte, que pensamientos sueltos pugnen contra otros sueltos como luchando en dispersión cuerpo á cuerpo. En uno y otro caso suelen sacarse en la Poesía y en la Oratoria efectos muy ventajosos al fin que en el ánimo ajeno se persigue. En la Didáctica este método es muy conveniente para dar á conocer las cosas con la debida distinción é individualidad, sobre todo cuando entre ellas reinan algunas analogías.

En contrarios está compuesta la breve poesía onomatópica de D. Ramón de Campoamor titulada *El Concierto de las Campanas*, que sigue:

Por un *nacido* allí imploran,  
y aquí por un *muerto* lloran:  
cuando allí tocando están  
¡*din don, din dan!*  
tocan aquí en bronco són:  
¡*din dan, din don!*

Allí un *vivo* y aquí un *muerto*.  
Á tan monstruoso concierto,  
labrando mis goces van,  
¡*din don, din dan!*  
su tumba en mi corazón:  
¡*din dan, din don!*

¡Ay, cuán falsamente unida  
 va con la muerte la vida!  
 ¡qué inútil es nuestro afán!  
*¡din don, din dan!*  
 ¡qué breves las dichas son!  
*¡din dan, din don!*

En contrarios dispersos está escrito el famoso discurso que Cervantes pone en boca de D. Quijote sobre las armas y las letras. Esta misma forma y la contraposición de series contra series, usadas con pintoresca energía, han servido de disposición á no pocos pasajes del libro oratorio del padre Nieremberg sobre la *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*.

El despliegue de los contrarios de series puede notarse brevemente en los dos últimos apartes de un pasaje sacado de las *Empresas Políticas*, de Saavedra Fajardo. Es la que lleva por símbolo una fortaleza entre olas y con esta inscripción: «Me combaten y defienden.» Puede verse en el Apéndice bajo el número II.

Rodrigo Caro adopta los contrarios dispersos como arreglo de los pensamientos en la *Canción á las ruinas de Itálica*. Al tenor de estas estrofas está dispuesta casi toda la elegía:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora  
 campo de soledad, mustio collado,  
 fueron un tiempo Itálica famosa:  
 aquí de Cipión la vencedora  
 colonia fué: por tierra derribado  
 yace el temido honor de la espantosa  
 muralla, y lastimosa  
 reliquia es solamente  
 de su invencible gente.  
 Sólo quedan memorias funerales  
 donde erraron ya sombra de alto ejemplo;  
 este llano fué plaza, allí fué templo;  
 de todo apenas quedan las señales.  
 Del gimnasio y las termas regaladas  
 leves vuelvan cenizas desdichadas;  
 las torres que desprecio al aire fueron  
 á su gran pesadumbre se rindieron.

Este despedazado anfiteatro,  
 impío honor de los dioses, cuya afrenta  
 publica el amarillo jaramago,  
 ya reducido á trágico teatro,

¡ó fábula del tiempo! representa  
 cuánta fué su grandeza y es su estrago.  
 ¿Cómo en el cerco vago  
 de su desierta arena  
 el gran pueblo no suena?  
 ¿Dónde pues, fieras, ¡ay! está el desnudo  
 luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?  
 Todo desapareció, cambió la suerte  
 voces alegres en silencio mudo:  
 mas aun el tiempo da en estos despojos  
 espectáculos fieros á los ojos,  
 y miran tan confusos lo presente,  
 que voces de dolor el alma siente.

Aquí nació aquel rayo de la guerra,  
 gran padre de la patria, honor de España,  
 pio, felice, triunfador Trajano,  
 ante quien muda se postró la tierra  
 que ve del sol la cuna y la que baña  
 el mar, también vencido, gaditano.  
 Aquí de Elio Adriano,  
 de Teodosio divino,  
 de Silio peregrino,  
 rodaron de marfil y oro las cunas;  
 aquí ya de laurel, ya de jazmines  
 coronados los vieron los jardines,  
 que ahora son zarzales y lagunas.  
 La casa para el César fabricada  
 ¡ay! yace de lagartos vil morada:  
 casas, jardines, césares murieron  
 y aun las piedras que de ellos se escribieron.

Fabio, si tú no lloras, pon atenta  
 la vista en luengas calles destruidas,  
 mira mármoles y arcos destrozados,  
 mira estatuas soberbias que violenta  
 Némesis derribó, yacer tendidas,  
 y ya en alto silencio sepultados  
 sus dueños celebrados.  
 Así á Troya figuro,  
 así á su antiguo muro,  
 y á tí, Roma, á quien queda el nombre apenas,  
 ¡ó patria de los dioses y los reyes!  
 y á tí, á quien no valieron justas leyes,  
 fábrica de Minerva, sabia Atenas,  
 emulación ayer de las edades,  
 hoy cenizas, hoy vastas soledades,  
 que no os respetó el hado, no la muerte,  
 ¡ay! ni por sabia á tí, ni á tí por fuerte.

## CAPITULO XVIII

### OBSERVACIONES SOBRE LOS CONTRARIOS Y LOS SEMEJANTES

Los contrarios sacan su origen de la figura de pensamiento que se denomina *antítesis*, y los semejantes de otra muy frecuente que se llama *simil*. Pero hay diferencia entre dichas figuras y los lugares citados. Aquéllas constan siempre de uno ó dos rasgos sueltos, breves, pasajeros, desprendidos de la elocución para contribuir á la claridad, vigor, brillo, elegancia, de ésta: los lugares literarios son formados por colectividades de pensamientos, que enuncian sustancialmente el fondo del asunto, y que por lo mismo determinan un arreglo, si no de todo el fondo de la obra, á lo menos de alguna parte ó espacio de ella. La oratoria antigua y la moderna han sacado constantemente gran ventaja de estos dos tópicos para la argumentación. Puede decirse que en algunos casos uno cualquiera de ellos constituye la base dialéctica, ó como dicen, la combinación de medios concertada para la impugnación ó defensa de una causa en un discurso forense ó parlamentario.

Si un objeto no es suficientemente conocido ó cognoscible de suyo para sacar argumentos de sus cualidades ó de su naturaleza, se recurre á otros objetos que le son parecidos y que se conocen más bien. Se razona entonces por analogía, fundándose el autor en que unas mismas causas, en circunstancias iguales, producen los mismos efectos, ó recíprocamente que efectos iguales suponen siempre unas mismas causas. Por este camino Demóstenes, á fin de convencer á los atenienses de los

peligros á que estaban expuestos por la ambición de Filipo, les hizo la historia de todas las invasiones de este príncipe, y la manera como había tratado á los Tracios le dió la prueba, por analogía, de los proyectos del rey de Macedonia contra Grecia.

En los contrarios la demostración oratoria sigue el método inverso. Tampoco hay aquí precisamente despliegue de pensamientos sueltos ni de series de pensamientos para que resalte su oposición ó contraste. El tópicó de los contrarios, bien así como el de los semejantes, tiene en la Oratoria una aplicación muy especial. Acá es un plan apologético ó impugnativo, un método de demostración, la traza mental de un camino. La dialéctica de los contrarios argumentativos consiste en afirmar con buenas pruebas que hay oposición necesaria entre una cosa y otra cosa, entre un parricidio y un hijo, por ejemplo; y de aquí se concluye que el parricidio no debe jamás presumirse de parte de un hijo. Los contrarios de virtudes y los contrarios de vicios dan muchas pruebas, en diversa clase de escritos ú oraciones, para persuadir de los males á que el vicio nos expone y de las ventajas que la virtud nos promete.

## CAPITULO XIX.

### DE LA DESCRIPCIÓN

En cuatro lugares distintos de las reglas literarias nos encontramos con lo descriptivo: 1.º en el tópicó de que hablaremos luego por ser uno de aquellos con que se dispone el fondo de las composiciones; 2.º en el género literario resultante de la contextura descriptiva del fondo cuando ella predomina en la obra configurando su elocución; 3.º en el tratado de las figuras de retórica al hablar de la de pensamiento denominada *hipotipósis*, que comunmente es conocida con el nombre de descripción; y 4.º en el poema descriptivo, pues un género de poesía existe que describe por el bello prurito de describir. El género descriptivo de literatura y la especie poética no son sino agregados mayores del capítulo descriptivo. A su vez este tópicó literario, si bien lo analizamos, no es sino una ampliación más ó menos acrecida de la figura hipotipósis. «Sólo cuando una descripción es una pintura viva y enérgica, merece el nombre de *figura*, pues de lo contrario no es más que una de las formas generales de la elocución... En algunas retóricas se establece una diferencia entre la *hipotipósis* y la *diatipósis*, dándose este nombre á las descripciones más extensas y menos enérgicas; pero este último vocablo no ha sido admitido en nuestra lengua, ni ha tenido grande aceptación en las escuelas.» (COLL y VEHÍ).

La hipotipósis hace visible un objeto agrupando las propiedades y circunstancias que más sirven para que la imaginación se lo represente con viveza. Es figura que aspira á herir dicha facultad y á ponerla de pie. Pero ha de caer sobre ella con fuerza y presteza trayéndole delante y patentizándole de una ojeada el objeto. Alguna vez basta á la hipotipósis una sola pincelada para mostrar la cosa ó persona. Es el golpe mágico de esta figura. Pero en todo caso tiene que ser un rasgo vívido, desprendido de lo más pintoresco de la elocución: faltará á su

intento esencial siempre que no logre que el espíritu vea rauda y sensacionalmente lo que se le describe.

Después de cualquier desacierto en este sentido, es inútil la acumulación de colores por brillantes que parezcan. Prodúcese entonces en la mente, en vez de una imagen instantáneamente resaltante por su verdad, una labor representativa del objeto, labor que se prolonga cuanto dura el afán de describir. Los rasgos contribuyentes á este afán cobran, dilatándose, una importancia y consistencia que, en verdad, no les corresponden en su carácter de meros modos de expresión. Ello sería desempeñar el oficio muy sustancial de datos que desenvuelven el fondo, lo que no es propio de la hipotepósis, figura destinada á sólo los fines externos de la elocución. Aquella figuración gradual de cosas ausentes, ese detenimiento en reproducir su imagen á fuerza de rasgos reunidos y coordinados con tal objeto, es un proceder literario propio del capítulo descriptivo. De suerte que la hipotipósis es la más breve y concisa de todas las descripciones.

Sin intento de adelantar en este lugar el desenvolvimiento de su asunto, y tan sólo por no decir prosaicamente «espantado el caballo disparó,» se expresa así el poeta:

..... De sorpresa herido  
deja escapar un tétrico bufido,  
sonoro, ronco, el ágil alazán;  
luego, trotando en torno, las orejas  
perfila hacia adelante, y enarbola  
tendida en pluma la poblada cola  
al partir con atónito ademán.

(J. ARBOLEDA).

«Las dos huestes hermanas, que en tierra enemiga se buscaban, tuvieron el placer de encontrarse.» Era el modo de decir que hubiera bastado á un simple cronista. Pero el poeta quiso pintar este pensamiento á la imaginación, y dice:

Era cosa de ver el gran contento,  
el alborozo de una y otra parte,  
el ordenado alarde, el movimiento,  
el ronco estruendo del furioso Marte.

tanta bandera descogida al viento,  
tanto pendón, divisa y estandarte,  
trompas, clarines, voces, apellidos,  
relinchos de caballos y bufidos.

(ERCILLA).

Entre otras varias figuras propias del estilo poético, Meléndez introdujo por accidente su célebre pintura del águila en la oda *A las Artes*, obra cuyo asunto principal es muy otro que la vida ó modo de sér de este volátil:

Cual el ave de Jove que saliendo  
inexperta del nido, en la vacía  
región desplegar osa  
las alas voladoras, no sabiendo  
la fuerza que la guía;  
y ora vaga atrevida, ora medrosa,  
ora más orgullosa  
sobre las altas cumbres se levanta;  
tronar siente á sus piés la nube oscura,  
y el rayo abrazador ya no la espanta,  
al cielo remontándose segura:  
entonce el pecho generoso herido  
de miedo y alborozo, ufano late;  
riza su cuello el viento  
que en cambiantes de luz brilla encendido:  
el ojo audaz combate  
derecho el claro sol, le mira atento;  
y en su heroico ardimiento  
la vista vuelve, á contemplar se para  
la baja tierra; y, con acentos graves  
su triunfo engrandeciendo, se declara  
reina del vago viento y de las aves.

Narrador ameno ante todo en una obra de imaginación, tampoco bastaba á Cervantes decir que Maritornes era fea y contrahecha, y por eso trazó á propósito la siguiente prosopografía:

«Servía en la venta así mesmo una moza asturiana, ancha de cara, llena de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana: verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies á la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, le hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.»



Una vez puesta en actividad, la imaginación se muestra ávida de rasgos patentes: quiere que hasta los objetos abstractos é incorpóreos, tomando forma sensible, le sean pintados con exterioridades que por decirlo así los materialicen. Además de poner en halagüeño movimiento la imaginación, esto sirve para dar á conocer mejor las cosas en sí mismas. Todos los objetos pueden ser descritos: los materiales, los espirituales, los reales, los ideales, los abstractos, los acontecimientos, las épocas etc. La descripción entra así en la Poesía y la Oratoria como en la Didáctica. La descripción de una perspectiva ó de un paisaje se llama *topografía*; la del exterior de una persona ó de un animal, *prosopografía*; la de las cualidades morales de un individuo, *etopeya*; la de una clase entera, *carácter*; y la del tiempo en que se verificó algún suceso, *cronografía*. Las descripciones extensas de los personajes se llaman *retratos*; y cuando son dos los personajes que se describen, estableciéndose entre ellos una comparación, reciben estas descripciones el nombre de *paralelo*.

Ejemplo de *carácter*: «Los arrieros son gentes que han hecho divorcio con las sábanas, y se han casado con las enjalmas: son tan diligentes y presurosos, que á trueco de no perder la jornada, perderán el alma: su música es la del montero, su salsa la hambre, sus maitines levantarse á dar sus piensos, sus misas no oír ninguna.» (CERVANTES).

Ejemplo de *retrato*:

Hélo, hélo por do viene  
 El infante vengador,  
 Caballero á la jineta  
 En alazán corredor,  
 Su manto revuelto al brazo,  
 Demudada la color,  
 Y en la su mano derecha  
 Un venablo cortador...  
 &c. &c. &c.

(ROMANCERO)

Ejemplo de *topografía*:

Es Chile norte sur de gran longura,  
 Costa del nuevo mar del Sur llamado;  
 Tendrá del Este á Oeste de angostura  
 Cien millas, por lo más ancho tomado;

Bajo del polo antártico, en altura  
 De veintisiete grados, prolongado  
 Hasta do el mar océano y chileno  
 Mezclan sus aguas por angosto seno.

(ERCILLA).

Los retratos, los paralelos, las descripciones externas de una clase, como los caracteres de Teofrasto y de La Bruyère, los artículos de costumbres, y en general las descripciones de sitios, de animales, de entidades abstractas como el amor, la guerra etc., cuando sustancialmente declaran y desenvuelven un asunto, no se consideran como figura de retórica sino como lugar literario. Conviene advertir además: que las descripciones de hechos á veces se confunden casi con la narración; que la definición literaria más de una vez se vale de una descripción ó una enumeración; y que metafóricamente se da el nombre de *cuadro* á toda descripción que puede ser reproducida por la pintura

«Ese globo cresco, blanco, que está erguido sobre provocativa salsa en fuente de porcelana, es la papa entera, cocida sin condimento ni artificio: su harina está brotando en flósculos y reventazones que prometen exquisito sabor al paladar, al estómago sustancia delicada: heridla con el tenedor de plata, ahogadla en el jugo que la rodea, y ved si los dioses gustaron manjar más delicioso en los mejores tiempos del Olimpo. ¿Qué onzas de oro son esas que están poniendo sitio al pedazo de lomo que se yergue en medio de ellas orgullosamente? Depuesta su crudez en la parrilla, ahora es comestible que ofrece sangre y vida; esponjado, tierno, succulento: mas ¿qué sería él sin los adminículos que le rodean en forma de monedas resonantes? La papa, cortada en tenues rodela, frita en mantequilla, ha tomado ese color de águilas americanas, levantada su epidermis en convexidad henchida de goloso viento. Tomad una de esas hostias profanas, apretadla entre las mandíbulas, y ved si es música el ruido con que se quebranta y desmenuza, quejándose amorosamente de vuestro legítimo apetito. Si sois viejos, allí la tenéis en masa blanca y pura, ó ya embermejecida con *ají* punzador ó con azafrán oloroso. Si cholos, comprad en la esquina de la calle, en la ciudad de Quito, ese emplasto ruidoso que está echando chispas en el tiesto, derramadas las entrañas al rededor en feroces hebras de queso derretido. ¿De qué otro modo os presentaré la papa, amigos míos?» (MONTALVO).

## CAPITULO XX

### DÉL CAPÍTULO DESCRIPTIVO

El capítulo descriptivo, llamado también descripción, presenta á la vista del espíritu un objeto cualquiera, reuniendo, para mostrarlo con individualidad, las propiedades y circunstancias que más concisamente lo caracterizan. Lo mismo que la hipotiposis sirve para dar á conocer los objetos en sí mismos; pero, mientras aquella figura es un simple medio de expresarse con mayor viveza, el tópicus que nos ocupa arregla los pensamientos de un asunto acumulativamente para mejor desenvolver el fondo de la obra. Nada raro es por eso que la hipotiposis se valga muchas veces de rasgos accidentales y aun superficiales, pero que así y todo traen á la vista el objeto; al paso que el capítulo descriptivo escoge, entre lo más sustancial del fondo, las propiedades y circunstancias allegadas por la invención que sirven más para declararlo. Así es que, compóngase el argumento de una obra ya de cosas reales ó ya de cosas imaginarias que se dan por verdaderas, las descripciones del capítulo no pueden ser tan esencialmente breves ni de un vigor tan necesario como las de la figura.

La siguiente descripción narrativa y otras semejantes que Jovellanos introduce en su *Informe sobre los espectáculos y diversiones públicas*, ruedan sobre partes componentes del asunto, y son capítulos que sustancialmente lo desenvuelven y que integran la obra:

«Lidiábase en los torneos á pie y á caballo, con lanza ó con espada, en liza ó en campo abierto, y con variedad de armadu-

ras y de formas. La justa era de ordinario una parte del espectáculo, á veces separada, y siempre mas frecuente, como que necesitaba de menor aparato y número de combatientes. Distinguíase del torneo en que éste figuraba una lid en torno de muchos con muchos, y aquélla una lid de encuentro de hombre á hombre. Y otro tanto se puede decir de los juegos de caña y de sortija, porque estas diversiones juntas ó separadas admitían un mismo ceremonial, y unas mismas leyes con más ó menos pompa, según el lugar y la ocasión con que se celebraban. »

Otro tanto debe decirse de la siguiente etopeya con la cual Quedo adelanta la dilucidación de su argumento en la *Vida de Marco Bruto*: « Era Marco Bruto varón severo, y tal, que reprendía los vicios ajenos con la virtud propia, y no con palabras. Tenía el silencio elocuente y las razones vivas. No rehusaba la conversación, por no ser desapacible, ni la buscaba, por no ser entrometido; en su semblante resplandecía más la honestidad que la hermosura. Su risa era muda y sin voz: juzgábanla los ojos, no los oídos. Era alegre sólo cuanto bastaba á defenderle de parecer afectadamente triste. Su persona fué robusta y sufrida lo que era necesario para tolerar los afanes de la guerra. Su inclinación era el estudio perpetuo, su entendimiento judicioso, y su voluntad siempre enamorada de lo lícito, y siempre obediente á lo mejor. »

En obras didácticas, particularmente en aquellas que son rigurosamente técnicas, se ven descripciones muy extensas y á la vez muy sustanciales. Ramos hay en las ciencias médicas, en las físico-químicas, en la historia natural, en la geografía, cuya doctrina casi toda consta de descripciones y enumeraciones. Pero en estas obras vale mucho más la exactitud del conocimiento que el efecto vigoroso y rápido sobre la imaginación, efecto muy buscado por el arte literario.

Conviene advertir que en la Oratoria y en la Poesía, pero más particularmente en la última, los rasgos pintorescos, aunque accidentales y aun superficiales ante el raciocinio lógico, se miran como elementos de valor primario siempre que impresionen el ánimo ó desenvuelvan un asunto de imaginación. No puede reputarse como pasajera descripción retórica la que Heredia introduce en su famoso canto al Niágara. Este mo-

mento descriptivo de la oda forma parte esencial del asunto, que es pintar el sublime espectáculo de la gran catarata. Es, pues, el siguiente un caso de capítulo descriptivo en poesía:

Sereno corres, magestuoso, y luego  
 en ásperos peñascos quebrantado,  
 te abalanzas violento, arrebatado,  
 como el Destino irresistible y ciego.  
 ¿Qué voz humana describir podría  
 de la sirte rugiente  
 la aterradora faz? El alma mía  
 en vago pensamiento se confunde  
 al mirar esa férvida corriente,  
 que en vano quiere la turbada vista  
 en su vuelo seguir al borde oscuro  
 del precipicio altísimo: mil olas,  
 cual pensamientos, rápidos pasando  
 chocan y se enfurecen,  
 y otras mil y otras mil ya las alcanzan,  
 y entre espuma y fragor desaparecen.

¡Ved! llegan, saltan! El abismo horrendo  
 devora los torrentes despeñados:  
 crúzanse en él mil iris, y asordados  
 vuelven los bosques el fragor tremendo.  
 En las rígidas peñas  
 rómese el agua: vaporosa nube  
 con elástica fuerza  
 llena el abismo, en torbellinos, sube,  
 gira en torno, y al éter  
 luminosa pirámide levanta,  
 y por sobre los montes que le cercan  
 al solitario cazador espanta etc.

Véanse otros ejemplos en el Apéndice bajo el número III.

Reglas hay que son comunes á la hipotiposis y al capítulo descriptivo. La verdad absoluta ó la verdad relativa, siempre lo verdadero, ha de ser el punto de mira cuya imagen debe presentar con viveza toda descripción. Se debe pintar el objeto con sus rasgos exactos, con sus colores naturales, con la acción y la vida que le son propias. El parecido es requisito esencialísimo, aunque se describa para ornamento de la elocución y por la mera fantasía de describir. La mayor ó menor extensión del capítulo ó de la figura no dependen de la riqueza de fantasía sino de la importancia del objeto. Esto no impide tener

bien entendido que toda descripción debe ser concisa por regla general, y compuesta sólo de los rasgos más escogidos entre las cualidades y circunstancias más características y pintorescas.

El rigor del arte aconseja, que no obstante la mayor extensión y menor energía que el tópico admite respecto de la figura, procuremos en aquél acercarnos lo más posible á la vigorosa y vívida rapidez que es peculiar de la hipotiposis, y que nuestra descripción sea además muy oportuna y muy atrayente.

El hombre se cansa pronto de ser mero espectador impasible. Por sorprendente que sea á primera vista la naturaleza inanimada, por mucho que ella diga con sus colores y su brillo á la verdad y al bien, jamás logra absorber con firmeza y detenimiento la atención del ánimo. No hay nada en el universo que interese tanto al hombre como el hombre mismo. Ansía por tenerle cuanto antes como objeto de sus miradas, y sobre todo por verle en acción, por verle sentir, á fin de sentir junto con él. Simpatía es ésta cuyas profundidades toca al arte sondear á fin de sacar de ella las mayores ventajas posibles al producir la belleza. El más hermoso paisaje, si no da con el secreto de reflejar algo de las armonías un tanto misteriosas que guardan entre sí la naturaleza y el alma humana, nos obliga al cabo de un rato á poner los ojos en otro objeto. ¿A quién no le ha pasado saltar en la historia, en la novela, páginas descriptivas brillantísimas, á trueque de reanudar cuanto antes el hilo de los sucesos humanos?

Sucede que asistimos á las descripciones con los ojos de la imaginación y sin más halago que el material de los sentidos. La interna sensibilidad de nuestra alma, sensibilidad que es la fuente de todo gusto literario, permanece mientras tanto inactiva, desinteresada y fría. Por esto, y porque los tópicos escogidos para tratar un asunto no deben desempeñar nunca oficio accesorio en la composición, el capítulo descriptivo tampoco debe desenvolverse mayormente, sino cuando dicho asunto ofrezca con interés, por ejemplo, un sitio que poner delante, una persona que retratar á lo vivo, un carácter que esculpir con rasgos que en cierto modo lo entretallen en nuestro espíritu. Ingenios hay que no tienen dotes pictóricas: esos esquiven y rehuyan, si les fuere lícito, esta parte del asunto que entre manos tengan. La descripción parece á muchos que está al alcan-

ce de sus facultades, y suele ser engaño; pues las buenas descripciones, esto es, las que tienen algún poder de atracción y vigor pintoresco, son raras por muy dificultosas en literatura.

Cuando la descripción, sobre vigorosa es atrayente, no tiene utilidad el averiguar si es tropo ó figura en sí misma. Casi siempre es entónces oportuna. Tal sucede con la de la papa por Montalvo, y con la siguiente sacada de un libro político:

«La campiña de Panamá es deliciosa: el mar que baña la ciudad y la sirve (con sus poderosas mareas) de policía de aseo y de salubridad, el trato ameno de sus habitantes, la lánguida belleza de sus morenas hijas, vestidas casi siempre con el tul blanco de los bailes, y la actividad de su comercio, siempre de tránsito, es decir, siempre en locomoción, la habían hecho una morada tan simpática para mí, después de habitarla algunos días, como antes era temida por su mala fama. Como ciudad Panamá tiene sólo dos grandes cosas: su pasado y su porvenir. Actualmente es una ciudad de ruinas, rodeada de formidables bastiones y murallas, que no tienen más belleza que su pintoresca cadencia, y de templos suntuosísimos bajo de cuyas bóvedas ya no hay altares sino espesos bosques, que cubren con el verde follaje de los trópicos las grietas de sus muros seculares. En la nave mayor de Santo Domingo se levanta un ceibo que haría honor á las montañas del Maule: el templo de la Compañía, que parece haber perecido por fuego como el nuestro, deja ver todavía en sus ruinas rencridas que fué diez veces más grandioso que el de la capital de Chile. Semejante á esos indígenas templos-fortalezas que despiertan la admiracion del viajero en los valles del Perú, de Méjico y de la América Central, las ciudades fundadas por los españoles en las costas del Pácifico son una mezcla de arquitectura sagrada y militar que les da un aspecto lúgubre y majestuoso. Pero en ninguna ciudad americana que hayamos conocido, con la excepción talvez de Cartagena de Indias, está más evidenciada esa alianza de la espada y del altar que en la ciudad donde, sobre la hostia consagrada, hicieron pacto dos capitanes y un clérigo para conquistar un mundo. La naturaleza misma, en su sombría pompa, tiene no sé qué de místico en aquella región triste y espléndida á la vez. Los valles del istmo son la patria de aquella preciosa flor llamada del «Espíritu Santo» por su forma de paloma; y la «Flor de la pasión» se enreda en el tronco de los árboles antiguos, mientras que canta en sus altas ramas aquel pájaro misterioso, el tucán, al que los jesuitas llamaron «Dios te dé» porque decían que hacía una cruz en el agua antes de beberla.» (VICUÑA MACKENNA).

---

## CAPÍTULO XXI

### LA RESEÑA ENUMERATIVA

Saca este tópico su origen de la enumeración, una figura de pensamiento, y no es en buenos términos sino una enumeración extensa y amplificada, á la cual no hace falta ni la debida proposición mayor ó término capital, que en la enumeración propiamente dicha, contiene el resumen ó lazo de unión de las cosas varias que se citan. Se diferencia de dicha figura en que la reseña no es ni con mucho un mero recurso expresivo de la elocución, sino una manera muy sustancial de tratar todo ó parte del asunto, presentando en desfile elementos suyos integrantes. Es lugar literario, y no mero procedimiento lógico; porque no se contrae á traer cosa por cosa á la memoria, como en la didáctica rigurosa; antes bien, aspira á presentar un despliegue en forma de poner de pie nuestra imaginación y sensibilidad excitándolas. Suele ser por esto un lugar oratorio muy eficaz para la persuasión de la voluntad.

Sucede á veces que la reseña enumerativa obtiene efectos deslumbradores sobre entendimientos poco prontos ó perspicaces. Existen, como es sabido, ciertas ideas genéricas que resumen en sí gran número de ideas particulares: si el poeta, el escritor, el orador, saben discernir dichas ideas particulares y desentrañarlas en orden sucesivo y patente, claro se está que habrán ensanchado el pensamiento sumario, haciéndole adquirir una importancia y consistencia muy grandes.

Esto se ve con toda claridad en un pasaje de fray Luis de Granada, *Guía de Pecadores*. El término ó proposición capital que implícitamente contiene, en su vaga generalidad, lo que el autor ha sabido



discernir y va á citar, no es otro que este concepto llano y común: *Cuando la enfermedad se agrava y quita la esperanza de vivir, nos sobrecogen angustias físicas y morales muy grandes.* Véase este admirable pasaje en el Apéndice bajo el número IV.

En su oda *A la agricultura de la zona tórrida*, muy celebrada por su vigor pintoresco y por la propiedad y riqueza de su dicción poética, don Andrés Bello ha tratado una parte del asunto conforme á este mismo lugar literario. La idea sumaria es que esta región americana es fértil y productora de variedad de frutos. El poeta, queriendo mostrar á la imaginación lo que tan breve concepto significa, reúne con la memoria de aquí y de allá objetos ciertos, y los exhibe con rasgos que individualmente los caracterizan. Dice así:

Tú das la caña hermosa  
de do la miel se acendra,  
por quien desdeña el mundo los panales:  
tú, en urnas de coral, cuajas la almendra  
que en la espumante jícara rebosa:  
bulle carmín viviente en tus nopales,  
que affenta fuera al múrice de Tiro:  
y de tu añil la tinta generosa  
émula es de la lumbre del zafiro.  
El vino es tuyo, que la herida agave  
para los hijos vierte  
del Anahuac feliz; y la hoja es tuya,  
que cuando de suave  
humo en espiras vagarosas huya,  
solazará el fastidio al ocio inerte.  
Tú vistes de jazmines  
el arbusto sabco,  
y el perfume le das, que, en los festines,  
la fiebre insana templará á Lieo.  
Para tus hijos la procera palma  
su vario feudo cría,  
y el ananas sazona su ambrosía;  
su blanco pan la yuca;  
sus rubias pomas la patata educa;  
y el algodón despliega al aura leve  
las rosas de oro y el vellón de nieve.  
Tendida para tí la fresca parcha  
en enramadas de verdor lozano,  
cuelga de sus sarmientos trepadores  
nectáreos globos y franjadas flores;

y para tí el maiz, jefe altanero  
 de la espigada tribu, hincha su grano;  
 y para tí el banano  
 desmaya al peso de su dulce carga:  
 el banano, primero  
 de cuantos concedió bellos presentes  
 Providencia á las gentes  
 del ecuador feliz con mano larga.  
 No ya de humanas artes obligado  
 el premio rinde opimo:  
 no es á la podadera, no al arado  
 deudor de su racimo:  
 escasa industria bástale, cual puede  
 hurtar á sus fatigas mano esclava:  
 crece veloz, y cuando exhausto acaba,  
 adulta prole en torno le sucede.

La siguiente reseña es extractada de Tácito: «Acometo una obra llena de acontecimientos, erizada de contiendas, perturbada por sediciones, tormentosa aun en plena paz: cuatro príncipes asesinados; tres guerras civiles, mayor número de exteriores, no sin frecuencia guerras civil y exterior confundidas; los sucesos de Oriente, las desgracias de Occidente...; la Bretaña vencida tan pronto como perdida; los Sármatas y los Suevos sublevados contra Roma...; Roma misma asolada por incendios, sus antiguos templos aniquilados...; la mar cubierta de proscritos, rocas solitarias enrojecidas con sangre de asesinatos... En la ciudad aun más terror que fuera: nobleza, caudal, funciones públicas, presto dadas y quilatadas mediando siempre algún crimen; la virtud enrolada para ir al suplicio; el galardón de los delatores no menos odioso que su infamia; los cargos sacerdotales, los consulados, ganados á manera de botín... etc.» Los críticos atribuyen gran valor literario á esta reseña por la eficacia expresiva de su concisión, que abarca siglos en pocas frases.

Caso breve de reseña enumerativa, enumerativa no para dar forma á la elocución, sino para desenvolver didácticamente el fondo del asunto, es el que sigue: «Simplificar la administración pública; suprimir empleos y corporaciones innecesarias; activar el cobro y percepción de las rentas; aumentarlas y restablecer el crédito nacional, igualando si era posible las entradas con los gastos; mejorar, en fin, la administración de justicia: tales fueron los grandes objetos que se propusieron el Libertador y su consejo de gobierno en las importantes reformas y decretos que acordaron el 23 y 24 de Noviembre, únicos días en que el presidente ejerció el poder ejecutivo.» (RESTREPO).

## CAPITULO XXII

### DE LA AMPLIFICACIÓN

Llamaban amplificar los retóricos antiguos al procedimiento oratorio que hacía aparecer grande lo de poca importancia, ó que presentaba empequeñecido ó apocado lo que en realidad tenía valor. Bien se comprende que este arte, en manos de un orador de mala fe, no pocas veces se había de convertir en un medio hábil de engañar al auditorio, de torcer la justicia, de argüir por el triunfo del error. En este sentido Sócrates tenía razón cuando, refiriéndose á los sofistas de su tiempo, dijo que la retórica (la Oratoria) era un verdadero azote de la sociedad. Cicerón tenía de la amplificación en la Oratoria un concepto más cabal y más noble. Este procedimiento era para él una manera de desplegar pensamientos que apoyaran más y más cierta idea principal, que la reforzaran, desenvolviéndola, en toda su comprensión y alcance, hasta hacerla capaz de pesar en el ánimo y dar impulsión enérgica á la voluntad ajena. No es raro que, así considerada, Longino llegara á sostener que la amplificación sea uno de los principales elementos del estilo sublime. Para nosotros los modernos la amplificación es todo lo que en sentido noble y elevado entendían por tal los antiguos, y algo más. No la contemplamos tan sólo en la Oratoria sino también en la Poesía y en la Didáctica. No entendemos que sea sólo para agrandar ó aminorar adrede una cosa ante un auditorio, sino por punto general para lo que va comprendido en la siguiente definición.

La amplificación es un lugar literario que insiste en un mismo pensamiento, ya explicándolo por varias maneras, ya trayendo á cuenta puntos ó circunstancias que con él se relacionan, ya mostrando una ó más fases que lo pintan á la imaginación etc., y todo para hacer sentir más su fuerza y á fin de deleitar, o instruir, ó persuadir. No es raro que dispuestos por este método los pensamientos, la amplificación constituya capítulos enteros de una obra larga, y que haya odas, epístolas poéticas, sátiras,

arengas etc., que no sean en su totalidad sino una amplificación. Por eso no es fácil señalar caracteres fijos á este lugar literario. Ya ratiocina especulativamente, ya discurre apoyándose en circunstancias exteriores; unas veces, por ejemplo, asume un giro descriptivo, y otras uno enumerativo. Por donde se ve que la amplificación se hermana y aun se confunde con estos dos lugares. Otras veces, verbigracia, la tendencia de su razonamiento es semejante al que sigue nuestro espíritu cuando queremos fijar con exactitud el significado de una palabra ó la naturaleza de una cosa: camino por el cual la amplificación se encuentra y se junta con la definición literaria.

Es de dos especies. *Amplificación excéntrica* es la que trae de fuera pensamientos para desenvolver la idea principal. Bello modelo de esta especie y digno de confiarse á la memoria es el pasaje de lord Macaulay, que corre en el capítulo IV de la sección segunda. La concéntrica desentraña de la idea principal los pensamientos para insistir sin salir de ella. La primera forma es más propia de la Poesía y de la Oratoria; la segunda, de la Didáctica.

La poesía lírica castellana y la hispano-americana, á menudo tan pobres por el lado del pensamiento, aparecen tales aun más todavía por muy amplificativas y asimiladoras de exterioridades. Contrasta la flacura de la idea con los magníficos y largos ropajes que la visten. Nuestros prosistas clásicos eran muy fértiles y lozanos amplificadores excéntricos, con excepción de Quevedo en algunas obras y de Saavedra, los cuales dieron en la flor de mostrarse amplificadores concéntricos. Si suelen en los escritos de éstos brillar la profundidad, la agudeza y la penetración, también no es menos cierto que, á causa de andar aplicando el microscopio á cada pensamiento, incurrierán frecuentemente en sutilezas y degeneraron en conceptistas.

Tomado de uno de los apologistas de los primeros siglos del cristianismo, fray Luis de Granada cita en su *Retórica Eclesiástica* un ejemplo de amplificación concéntrica, cuya idea principal no era otra sencillamente que la degollación de los inocentes en Egipto. Dice: « ¡Cuán dichosa edad, que aun no puede hablar á Cristo, y ya merece morir por Cristo; y no teniendo cuerpo para las heridas, ya le tiene para la pasión!

¡Cuán dichosamente nacieron, pues á la primera entrada del nacimiento les salió á recibir la vida eterna! Hallaron luego al principio de la vida el fin de la vida; mas con el mismo fin de la vida compraron el principio de la eternidad. No parecen aún maduros para la muerte; mas dichosamente mueren para la vida: apenas habían probado la presente, y ya reciben la venidera: apenas los habían puesto en las cunas, y ya reciben la corona: son arrebatados de los brazos de sus madres, y de allí son llevados á los coros de los ángeles!》

Muy lejos de someterse á esparcir con la mano, poco á poco, las semillas en todos los surcos, como lo prescribe el consejo de ahora veinte y cinco siglos, nadie gana á los poetas hispano-americanos de las regiones intertropicales, nadie les gana á derramar todo el saco de un golpe en un solo lugar. Hé aquí un ejemplo, de autor venezolano que compone hermosos versos, y que aquí amplifica excéntricamente una sola idea sin salir de una misma figura retórica:

Rayo de blanca luz que el éter prende,  
nube que el almo sol recama de oro,  
faro distante que en la noche esplende,  
arca que encierra celestial tesoro;  
palma que airosa su penacho extiende,  
voz descendida del empíreo coro,  
á la orilla del mar nítida espuma,  
arco en el iris y en las aves pluma.

Ritmo fugaz de regalada lira,  
blando aliento de tímida querella,  
música blanda que de amor suspira,  
beso que el alma pura da á la estrella;  
de la noche en lo azul, astro que mira,  
de la nave en la mar, límpida huella,  
preludio en el laúd, queja en el río,  
llanto en los ojos y en la flor rocío.

Filtro que apura el genio y no lo embriaga,  
mundo que llena el alma y no la abate,  
llama que azota el cierzo y no la apaga,  
corazón que, aunque herido, siempre late;  
dulce memoria del Edén que aun vaga  
de nuestra vida en el mortal combate,  
ala de fuego que al Olimpo gufa:  
tal es, hija de Dios, la Poesía.

---

## CAPITULO XXIII

### DE LA DEFINICIÓN LITERARIA

La definición *lógica* resume el concepto que sobre el sentido de una palabra, ó sobre la naturaleza de una cosa, debe formarse el entendimiento y sólo el entendimiento. Á esta especie pertenecen las definiciones que se ven en los tratados de ciencias y artes, en los diccionarios técnicos, en los lexicográficos etc. Ejemplo: «El hombre es un animal racional.»

La definición *retórica*, figura de pensamiento, fija el concepto que debemos formarnos acerca de una palabra ó cosa mediante un rasgo cualquiera de ingenio: como cuando cierto preceptista decía del estilo difuso: «es un diluvio de palabras en un desierto de ideas;» ó como cuando el dean Swift escribió: «la caña de pescar es un instrumento que comienza con un anzuelo y acaba por un tonto;» ó como la definición siguiente de Lamouy: «un epigrama en prosa es un jinete á pie;» ó como ésta muy epicurista y referente á la mujer: «la belleza es una promesa de felicidad» (STENDHAL); ó como aquellas dos que más parecen ser definiciones de la elocuencia: «La poesía es la verdad apasionada,» dice E. Elliot; «¿Qué es la poesía? los pensamientos del hombre coloridos por sus sentimientos.» dice un crítico inglés. Á nadie se le ocurriría tomar aquí en sentido riguroso palabras ó frases que no son sino vestidura retórica del pensamiento.

Compuesto de las dos anteriores, y desenvolviéndolas conceptivamente hasta el punto, empero, de no degenerar en am

plificación, el tópico literario denominado *definición literaria* trata el argumento de una obra explicando esmerada y gallardamente en qué consiste algo que es el todo ó una parte del asunto.

Cada cosa tiene su carácter propio, una naturaleza, una esencia, sea calidad, sea sustancia, ó como se quiera, que la hace ser lo que es y que la distingue de las demás cosas. La definición lógica responde, con una proposición determinante, á las preguntas que acerca de estas cosas se hace á cada paso nuestro espíritu. De las respuestas correspondientes, ó de sus ideas explicativas o demostrativas, la definición retórica y la definición literaria toman lo que les interesa para motivar, la una sus rasgos brillantes y pasajeros, la otra su ventajosa exhibición del argumento. Contrayéndonos á esta última diremos, que, con alguno ó algunos datos sacados del fondo de un asunto, los oradores, los poetas, los escritores, dan cierta consistencia á aquellos accidentes de imaginación y de sensibilidad con que forman sus proposiciones determinantes de cierto objeto ó palabra. De esta suerte, en són de definición, pero sin definir nada con rigor didáctico, se puede arreglar y suele tratarse literariamente el todo ó una parte de ciertos asuntos.

Radicando más ó menos sólidamente su pensamiento en lo que es propio de una definición lógica, y enlazando entre su ramaje flores de la elocución figurada (la misma definición retórica si le place), la definición literaria suele brindar al espíritu frutos hermosos cuyo jugo pertenece al fondo de la composición. Tal sucede, por ejemplo, con la que Núñez Arenas nos ofrece en el capítulo IX antecedente. Pero es preciso advertir que no es dable tratar extensamente un asunto por medio de definiciones, ni aun echando mano para éstas de la descripción y de la enumeración, como lo puede hacer la definición literaria. Esta última se convierte en amplificación cuando traspasa la esfera dentro de la cual rodea el objeto, por decirlo así, para apartarlo de los demás y mostrarlo con fijeza en sitio exclusivamente propio.

No siempre es fácil ni útil distinguir la figura y el tópico, señaladamente si la primera es conceptuosa y no muy terminante ó categórica. El tópico llamado definición literaria puede componerse de varias definiciones retóricas. Tan sólo un tema corto puede ser tratado en su totalidad con dicho tópico. En este último caso se halla la poesía lírica intitulada *El Beso*

por Campoamor, que puede verse bajo el número V en el Apéndice. Hé aquí, mientras tanto, algunos ejemplos que merecen graduarse de figura retórica:

El honor no es realidad  
que la enseña el que la tiene,  
diciendo: *aqueste es mi honor*.  
Es un fantasma aparente  
que no está en que yo le tenga,  
sino en que el otro lo piense.

(CALDERÓN).

En la vivacidad del diálogo uno de los personajes de una clásica comedia célebre define esa clase de amor que es suscitado y aguijoneado por el desdén:

..... ¿Esto es tema?  
No: pues, alma, ¿qué imaginas?  
Bajeza es del pensamiento;  
no es sino soberanía  
de nuestra naturaleza,  
cuya condición altiva  
todo lo quiere rendir  
como superior se mira:  
y habiendo visto, que hay pecho  
que á su halago no se rinda,  
el dolor de este desdén  
le abraza y le martiriza,  
y produce un sentimiento  
con que á desear le obliga  
vencer aquel imposible:  
y ardiendo en esta fatiga,  
como hay parte de deseo,  
y este deseo lastima,  
parece efecto de amor,  
porque apetece y aspira;  
y no es sino sentimiento  
equivocado en caricia.

(MORETO).

«La poesía, señor hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, á quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esa tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios: ella es hecha de una alquimia de



tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio: hála de tener, el que la tuviere, á raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos: no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, ó en comedias alegres y artificiosas: no se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.» (CERVANTES).

Desenvuelven parte del asunto principal de la obra las siguientes definiciones, que pudieran por ello calificarse de literarias:

«Es el hombre el más inconstante de los animales, á sí y á ellos dañoso. Con la edad, la fortuna, el interés y la pasión se va mudando. Sabe disimular y tener ocultos largo tiempo sus afectos: con palabras, la risa y las lágrimas encubre lo que tiene en el corazón; con la religión disfraza sus designios; con el juramento los acredita, y con la mentira los oculta. Obedece al temor y á la esperanza; los favores le hacen ingrato, el mando soberbio. Escribe en cgra los beneficios que se le hacen; las injurias recibidas, en mármol.....El amor le gobierna, la ira le manda. En la necesidad es humilde y obediente; y fuera de ella arrogante y despreciador. Lo que en sí alaba ó afecta, le falta. Se juzga fino en la amistad y no se la sabe guardar.» (SAAVEDRA).

¿Qué soy yo? ¿Quién es el hombre? Sombra leve,  
partícula de polvo en el desierto.  
Cuando el simún de la pasión le mueve,  
busca el átomo al átomo, y la arena  
es nube, es huracán, es cataclismo.  
Gigante mole los espacios llena,  
bajo su peso el mundo se conmueve,  
oscurece la luz, llega al abismo  
y al sumo Dios que la formó se atreve.  
Vértigo arrollador todo lo arrasa;  
pero después que el torbellino pasa  
y se apacigua y duerme la tormenta,  
¿qué queda? Polvo misero y liviano  
que el ala frágil del insecto avienta,  
que se pierde en la palma de la mano.  
¡Oh grata soledad, yo te bendigo,  
tú que al náufrago, al triste, al pobre grano  
de desligada arena das abrigo!

(NÚÑEZ DE ARCE).

«¿Traducir á golpes de Calepino como á martillazos? Eso puede divertir á un ocioso ó dar de comer á un desvalido; pero nada más. Traducir con propiedad es trasplantar al terreno de la lengua materna, sin que degeneren ó se agosten, las producciones de climas extranjeros, ya sean leves y delicadas como las flores, ya robustas y perennes como las palmeras. Con la llave de los idiomas el traductor entra en la mente ajena, y trae al caudal de su patrimonio nuevas riquezas,

como la abeja á su colmena la miel en que sólo ella sabe transformar el polen de las plantas. Pero lo que en este gracioso insecto es instinto, en el traductor es raciocinio y estudio. De manera que una buena versión, que complazca al espíritu, es resultado forzoso del ejercicio de diversas facultades de la mente, entre éstas una de las primordiales la facultad de comparar.» (JUAN MARÍA GUTIÉRREZ).

Los hombres todos por su sér iguales  
ante una ley de universal amor,  
(y sólo por sus obras desiguales),  
como lo son sus almas inmortales  
delante del Señor!

Todos seguros en los varios modos  
con que á su bien, sin daño ajeno, van:  
sí, todos libres, responsables todos,  
sin distinción de títulos ni apodos  
que orgullo y odio dan.

El justo, blanco ó negro, hermoso ó feo,  
estrecho ú opulento en su vivir,  
inglés ó chino, jesuíta, hebreo . . .  
y aun el cegado, inofensivo ateo,  
pudiendo en paz dormir.

Y el malo sólo por la ley herido,  
por lo que ha hecho,—por lo que es, jamás!—  
y herido sin rigor! y garantido  
contra su mismo juez, juez sometido  
á un juez mayor detrás.

El hombre, nunca al hombre degradando;  
rey de sí mismo y de sus cosas rey;  
el fin del hombre el fin de Dios llenando;  
la ley del hombre santa reflejando  
de Dios la santa ley.

Eso es la Libertad! la que he previsto  
entre los raptos de mi ardiente edad!  
la que en la tierra de Franklin he visto,  
la que me ofrece en sus promesas Cristo,  
¡esa es la Libertad!

(J. E. CARO).

## SECCIÓN SEGUNDA

### TRATADO DE LA ELOCUCIÓN

---

#### PRELIMINARES

La habilidad técnica en las bellas-artes consiste en el diestro manejo del instrumento que á cada una corresponde. Aspira á producir en la forma exterior los efectos más sensiblemente expresivos de la idea. De las tres facultades concurrentes á la obra artística, ésta de la habilidad técnica es la que de lleno cae bajo el dominio de las reglas, la más susceptible de perfeccionamiento por el ejercicio, y la que forma el asunto principal de toda preceptiva útil. Si la palabra es el instrumento peculiar de la literatura, se sigue claramente que la habilidad técnica, respecto de esta bella-arte, viene á concretarse en el lenguaje. Palabras, cláusulas, figuras de dicción, componen el mecanismo del lenguaje propiamente dicho. ¿Basta la perfección de estas partes para que el lenguaje sea digno instrumento de la literatura? No, sin duda. Ciertos significados de las voces, cierta especie de pensamientos, ciertos rasgos y requisitos de los mismos, se coadunan en el mero lenguaje con los medios propios de éste para los efectos más sensiblemente expresivos de la idea. Tal es el origen y naturaleza de la elocución literaria.

La elocución (del latín *elocutio*, acción de hablar) «es la parte del arte de componer que enseña á usar del lenguaje en conexión íntima con el espíritu, á fin de dar á nuestros pensamientos y á todo el fondo de una obra literaria su más intencionada y perfecta forma expresiva.»

Palmaria significación intensa ha de revestir gallardamente en una obra el lenguaje para merecer el título de elocución literaria. Para ello no bastan las reglas que enseñan sólo á usar las palabras, á construir las frases, á disponer de las figuras elegantes. El estudio de esta parte de la composición, tanto penetra en el mecanismo ágil del idioma, como se extiende á

las conexiones lógicas del lenguaje con el pensamiento. Y no solamente esto, sino que también mira á los pensamientos mismos en cuanto á que su oficio, rasgos característicos y ciertos requisitos permanentes tengan relación con la forma externa.

A todo lo cual hay que añadir que la perfección expresiva, fin de este estudio, relacionando íntimamente la parte externa del arte con la interna referente al plan de las obras, obliga á estudiar en la elocución todo lo que tienda á dar á la forma fisonomía ó carácter adecuado á la impresión que se desea. Estas últimas reglas son relativas al *Tono* y al *Estilo*. Mas sobre este particular la elocución trata sólo de lo común á todas las obras, dejando para la Retórica y para la Poética lo que es peculiar del tono y estilo de los distintos géneros.

El estudio de la elocución se divide, según esto, en cuatro partes: la primera relativa al lenguaje, la segunda á las virtudes generales de los pensamientos, la tercera á las figuras denominadas de retórica, la cuarta al tono y al estilo. La importancia de todas estas reglas se deduce de su objeto: éste no es otro, como lo hemos dicho, que dar con perfección su más intensa y gallarda forma expresiva á las obras literarias.

«Las obras bien escritas,» dice Buffon, «son las únicas que pasarán á la posteridad. La ciencia acopiada, la singularidad de los hechos, lo nuevo de los descubrimientos, no son dotes suficientes para asegurar á las obras una vida inmortal. Si las que contienen dichas dotes están escritas sin gusto, sin nobleza, sin ingenio, perecerán sin remedio; porque los conocimientos, los hechos, lo descubierto, son susceptibles de ser fácilmente sustraídos, se trasportan, y en verdad que todos ganan muchísimo con ser beneficiados por una pluma más hábil.»

«Pocos autores han tomado más de los otros que Shakspeare. Todo lo que le parecía bello, sublime, divertido, agradable, gracioso, lo tomaba sin escrúpulo donde lo hallaba. Ha dicho un discreto, que en literatura, no sólo se disculpa, sino que se glorifica el robo cuando le sigue el asesinato. Shakspeare sabía esta máxima, y no dejó de asesinar á cuantos robó. De los autores robados nadie se acordaría si no hubieran sido robados. Todos murieron: mas Shakspeare vive, y los personajes que aquellos autores crearon ó evocaron á una vida vaga y como de sombra, y á una luz indecisa, crepuscular é incierta, han sido traídos por Shakspeare á la radiante y meridiana luz de la gloria inmortal, y á una vida más firme, más clara, más real que la de todos los héroes de la historia.» (VALERA).

## CAPÍTULO PRIMERO

### LA GRAMÁTICA Y LA LITERATURA PRECEPTIVA

Si obra bien escrita ó bien hablada es la que ha obtenido una perfecta elocución literaria; si la gramática enseña á bien hablar y á escribir bien un idioma; si no más que habladas ó escritas han de ser necesariamente todas las obras literarias, ¿qué diferencia existe, según esto, entre la gramática y la literatura preceptiva?

Mientras la gramática mira á que los vocablos desempeñen en conjunto su oficio externo de signos, la literatura preceptiva interviene en las cosas mismas significadas, á fin de que por su naturaleza constituyan bien la sustancia de una obra, y estén ordenadas y expresadas como lo piden el objeto previsto y la impresión que causar se desea. De suerte que la Retórica, la Poética, y, en la Composición, la invención y la disposición, todas las cuales rigen las ideas y el pensamiento del ingenio al producirse literariamente, establecen principios y reglas que nada tienen que ver con la gramática ni con su mecanismo de vocablos y construcciones. Según esto, la dificultad quedaría reducida á saber ¿qué diferencia existe entre la gramática y el arte de la elocución?

Por el pronto baste notar que los objetos segundo, tercero y cuarto en que se ocupa la elocución son completamente extraños á la gramática. Y todavía respecto del objeto primero, es decir, el estudio del mero lenguaje, se ve que son distintas.

La gramática enseña tan sólo á hablar y escribir correctamente un idioma. En lo que al lenguaje concierne, el arte de la

elocución aspira á algo más que á no cometer faltas contra esas reglas. Dándolas por sabidas, exige requisitos y cualidades extra-gramaticales de vigor y de gallardía en la dicción, cualidades y requisitos que por superiores de suyo y por especiales del Arte, se denominan retóricos. Por eso da reglas, verbigracia, sobre la naturalidad, armonía, unidad, precisión, pureza, exactitud etc. del lenguaje, y sobre ciertas maneras muy particulares de combinar las palabras en la cláusula. Se llaman *elegancias ó figuras de dicción* para distinguirlas de las meramente gramaticales: el *metaplasmo* y la *silépsis*, por ejemplo, son figuras gramaticales; la *complexión* y la *metábole* son elegancias ó figuras de dicción.

No hay duda que entre las cualidades que más contribuyen al nervio y primor de las voces y cláusulas figura en primera línea la corrección. Lógicamente hablando la gramática es un capítulo del arte de la elocución literaria. Pero es capítulo de tan lato, primordial y especialísimo conocimiento, que en la necesaria división de los estudios ha tenido que formar ramo aparte. Su estudio se reputó siempre inicial y previo con respecto á la preceptiva literaria propiamente dicha.

Hay gradación ascendente en estas expresiones:

Primera, «hablar y escribir correctamente;»

Segunda, «hablar y escribir bien un idioma;»

Tercera, «hablar y escribir bien» (en absoluto).

Esto último vale tanto como haber alcanzado en la obra una perfecta elocución literaria. Lo primero y lo segundo son entre sí cosas muy distintas y lo segundo no pertenece á la gramática.

Hablar y escribir bien un idioma es algo más que no cometer faltas contra su gramática; vale tanto como poseerlo. Poseer un idioma es conocerlo en sus recursos lexicográficos y sintáxicos, disponer con acierto de su caudal de vocablos y principalmente de los sinónimos, estar al tanto de sus modismos y giros especiales, sentirse en suma apto para manejar con soltura y fuerza la lengua al impulso del pensamiento. Esto se aprende principalmente recogiendo de los clásicos voces, significados y modos de decir.

Es á esta habilidad empírica á lo que aspira la elocución literaria, y este conocimiento no se obtiene con reglas analíticas como son las gramaticales.

Sin poseer ni con mucho en este grado el idioma propio, uno puede expedirse habitualmente con corrección de palabra y por escrito; pero bien mirado, esto se verifica valiéndose tan sólo de los giros, vocablos y expresiones corrientes del tono y estilo llanos. Tan pronto como uno se lanza, sin más caudal, por las vías de la composición literaria de

buena ley, conoce que el instrumento le falla, y que para este artístico manejo, há menester poseer el idioma con mayor variedad de giros, vocablos, acepciones y expresiones. La diferencia de aptitud por lo que toca al empleo del idioma se conoce con mucha fuerza cuando el caso ocurre con una lengua extranjera. Llegamos hasta conversar en ella correctísimamente de viva voz y por carta; y, sin embargo, somos los primeros en declararnos trabados y confusos al querer expresarnos en dicha lengua literariamente. Son por eso muy raros los autores medianamente distinguidos que lo hayan sido escribiendo en otro idioma que el propio; clásico no se conoce ninguno de primera talla.

Podemos resumir en lo esencial la diferencia entre la gramática y la literatura preceptiva de la manera siguiente:

«En cualquiera ocasión, y sobre cualquiera materia que un hombre habla ó escribe, dirigiéndose á uno ó á muchos de sus semejantes, siempre se propone necesariamente dos objetos distintos, aunque subordinados entre sí: 1.º comunicar sus pensamientos; 2.º causar con esta comunicación cierto efecto en el ánimo del que lo oye ó lee. Tenemos, por consiguiente, que la literatura preceptiva, considerada en toda su extensión, ha de abrazar dos sistemas de reglas ó dos tratados diferentes entre sí, por más que el conocimiento de ambos sea necesario para hablar y escribir completamente bien. El primero (que suponemos estudiado y se llama gramática) contiene las reglas para hablar de modo que nos entiendan, ó, lo que es lo mismo, para hablar bien la lengua en que nos expliquemos. El segundo (que estamos estudiando con el nombre de literatura preceptiva), abraza las reglas que pueden dirigirnos para hablar y escribir de la manera más conducente al fin particular que nos proponemos en cada ocasión determinada. Para hablar *gramaticalmente* basta hablar ó escribir *correctamente*, conforme á las reglas del idioma; para hablar *literariamente* es necesario, además, hablar ó escribir *adecuadamente* á un fin propuesto, conforme al arte de influir simpáticamente en el ánimo ajeno por el pensamiento.»

---

## CAPÍTULO II

### IDEA GENERAL DE LA ELOCUCIÓN

El vocablo *elocución*, según queda explicado, designa el arte de emplear el lenguaje como órgano de la literatura. Notemos ahora que también sirve para nombrar el objeto artístico ya realizado por medio de aquellas reglas. *Elocución* en tal sentido «es el lenguaje adaptado para servir de manifestación artística á las obras compuestas de pensamientos.»

El vulgo confunde á menudo las voces *elocución* y *estilo*; pero en términos del arte designan dos cosas muy distintas. La elocución es referente á las cualidades generales y requisitos permanentes con que debe el lenguaje concurrir á su oficio literario, el oficio de órgano de una bella-arte como es la literatura. La palabra *estilo* se usa para significar lo accidental y variable de la elocución, lo no general y lo no permanente que en ella pueda descollar, ó aquello general y permanente que de ocasión en ella pueda sobresalir del común nivel. «Estilo, dice la Academia Española de la Lengua, es el modo ó forma de hablar ó escribir peculiar á cada uno.»

La elocución declara con la palabra el pensamiento en una forma palmariamente bella. El estilo modifica esa forma palmariamente estampando, digamos mejor, patentizando en su belleza ciertas particularidades. Estas últimas pueden provenir del asunto mismo, de la índole ó ingenio del autor, de la situación actual de su ánimo, de un intento preconcebido, de ascendientes ó influencias extrañas, de tantas otras cosas varias y mu-



dables. Valgámonos de un símil para explicarlo. La elocución es tal como la fina tela fabricada para uso de todos los que por dignidad en un gremio deben revestirse uniformemente: el estilo es como lo que cada cual ha bordado en ella de realce para propio distintivo.

«El estilo, dice Coll y Vehí, es una fisonomía del escrito ó discurso. En el estilo se refleja, con rarísimas excepciones, el carácter del escritor. Esto es lo que se propuso dar á entender Buffon cuando dijo: *El estilo es el hombre*. En las retóricas se habla de *elocución poética, histórica, oratoria*, para designar el estilo propio de la poesía, de la historia... No empleamos la voz *elocución* para designar el *estilo* peculiar de un escritor ó de una época. Admitida esta diferencia, no debería decirse *cualidades esenciales del estilo*, sino *cualidades esenciales de la elocución*. Tampoco nos parece muy propio el título de *teoría del estilo*, que en algunas obras de literatura vemos aplicado al tratado de la elocución.»

Lenguaje en general «es la colección de palabras de que nos valemos para comunicar nuestros pensamientos.» Las *palabras* enlazadas entre sí forman en él las *oraciones*, éstas las *cláusulas*, aquéstas los *ápartes*, después los *párrafos* y demás grupos y divisiones mayores.

El encadenamiento de las ideas y su congruencia con un fin previsto, es lo que da vida de composición artística á todas nuestras concepciones mentales. Cuando tal sucede se hace necesario presentar las ideas con fijeza en series de pensamientos relacionados entre sí, y colocados según su grado de importancia y dependencia. Es aquí cuando llega el momento de sacar afuera y patentizar lo invisible, como dicen los maestros. Acude entonces el lenguaje para servir de instrumento de manifestación. A este fin, aquellos rudimentarios grupos gramaticales que dijimos, reflejo ya de una clasificación de los significados, se dilatan en agrupaciones mayores y en combinaciones de grupos, estampas todas de la interna ordenación de las ideas.

Lenguaje común «es el espontáneamente comunicativo y que no necesita poseer cualidades relevantes.» Es regla general que el lenguaje donde y con que se forma la elocución literaria debe ser adecuado de suyo á la belleza. Debe adaptarse no

sólo á la externa sino también á la interna belleza, presentando el objeto de la manera más ventajosa para que produzca la impresión que se desea. Debe revestir ciertas cualidades y sólo con ellas el lenguaje puede concurrir á los fines de la elocución. Á mérito de ellas se le denomina *lenguaje literario* por contraposición al común.

Para que salga de su condición común y se presente en el carácter de forma palmaria de una de las bellas-artes; para que de mero conjunto de vocablos comunicativos, pase á convertirse en instrumento artístico, ó sea mejor dicho en elemento principal de la elocución literaria, es menester que el lenguaje revista de suyo y por sí solo cualidades extra-gramaticales. Y después de esto, para que el lenguaje así perfeccionado, de digno elemento principal de la elocución, pase á más y se convierta en genuína elocución literaria, es necesario que á él confluyan, del lado de los pensamientos, ciertos rasgos y cualidades internas de índole muy expresiva exteriormente.

La elocución literaria, aunque consustancial en todas sus partes, analíticamente examinada se ve que está compuesta: 1.º por el lenguaje, que es el cuerpo ó exterioridad palmaria de la elocución; 2.º por ciertas dotes y formas acendradamente expresivas del lenguaje, que se denominan *requisitos retóricos* del mismo y *figuras de dicción* ó *elegancias*; 3.º por las *figuras de pensamiento*, que valen como signos del fondo por el rasgo breve y característico con que acentúan exteriormente la idea; 4.º por los *tropos* ó figuras de dicción y significado á la vez; 5.º por ciertos requisitos permanentes que los pensamientos deben revestir para no pugnar con los fines de una externa impresión grata y eficaz. Las figuras de pensamiento y los tropos se estudian juntos, y forman un solo tratado de aplicación común á la prosa y á la poesía.

Cuando en el conjunto coordinado de vocablos con que un autor enuncia sus pensamientos, concurren, de las cinco fuentes indicadas, los diversos requisitos y las cualidades que deben dar por resultado estético el vigoroso primor expresivo de dicho conjunto, bien se puede afirmar que éste ha sido transformado en lenguaje artístico, en elocución literaria, en genuína forma palmaria de expresión. Todas estas locuciones expresan una misma idea. La última es más propia de las bellas-artes.

Fuerza y primor son, pues, las cualidades que en grado supremo resumen, en la elocución, las demás cualidades y requisitos elementales que han de concurrir en esta parte de la obra literaria. Algunos autores expresan además la *nobleza*. No hay duda que ella debe existir siempre como atributo de la elocución; pero, más bien que cualidad resaltante, es un requisito de naturaleza implícita y elemental como los otros. La prueba es que cualquiera falta de nobleza ó dignidad destruye todo efecto estético de primor y de fuerza en la elocución. Pongamos un ejemplo que lo manifieste.

Despunta apenas la rosada aurora;  
plácida brisa nuestras velas llena;  
callan el mar y el viento, y sólo suena  
el rudo hendir de la cortante prora.  
Yo separado ¡ay me! de mi señora  
gimo *no más* en noche tan serena...

Todo efecto estético queda aquí destruído con los dos últimos versos faltos de nobleza. Apenas es concebible que Heredia, después del incomparable verso

El rudo hendir de la cortante prora,

haya podido á seguidos renglones: 1.º aflojar el vigor del pensamiento con la vulgaridad relativa á su señora; 2.º suprimir todo esmero en la dicción con el italianismo *¡ay me!* y con el provincialismo *no más*.

Sentimiento innoble es el que Don Ventura de la Vega, nacido en Buenos Aires, canta en cierto soneto: poesía es ésta que, al hacer la edición de sus obras completas, tuvo dicho autor la dignidad de excluir y repudiar. Sin embargo, la ejecución es de una belleza artística perfecta: la fuerza y el primor de la forma hacen allí resaltar aun más, si cabe, lo innoble del fondo. La elocución se ha contentado, por su parte, con no pecar ella contra la nobleza. Luego esta última es y debe ser requisito implícito más no cualidad, es decir, virtud sobre salientemente necesaria del lenguaje literario.

—«Surca sin mí los espumosos mares;  
saluda ¡oh nave! de mi patria el muro;  
y déjame vagar triste y oscuro  
por la orilla del lento Manzanares.  
Si osa turbar la paz de sus hogares  
de extranjera ambición el soplo impuro,

otro defienda con el hierro duro  
su bienestar y mis nativos lares.»—

Así exclamaba yo cuando las olas  
rompió la nave en que partir debía,  
y abandonó las costas españolas.

Ella al impulso plácido del aura  
voló á las playas de la patria mía;  
y yo á los brazos me volví de Laura.

La nobleza ó dignidad, lo mismo que la pureza, la precisión, la naturalidad, cualquiera de los otros requisitos inherentes y esenciales de la elocución, puede alzarse del pasivo nivel, común á todos ellos, para sobresalir como cualidad explícita. Esto debe suceder siempre que la naturaleza de la idea sea riesgosa al efecto estético del primor y la fuerza. El poeta mejicano Don José Joaquín Pesado esforzó por esta causa la nobleza ó dignidad en las dos primeras estrofas de la *Niña mal casada*, poesía que después de tan airoso comienzo decae falta del primor y fuerza condignos. Esas dos estrofas son de corte clásico:

No así, recién casada, el rostro esquivo  
presentes desdeñosa;  
no así marchita la color de rosa,  
turbado el juego de tus ojos vivo,  
muestras aniquilados en un día  
tres lustros de esperanzas y alegría.

La deidad voluptuosa de Citeres  
desciñó tu cintura;  
al tálamo te guió, y á tu hermosura  
cubierta de rubor, brindó placeres;  
con risa vió tu frágil resistencia,  
y el velo descorrió de la inocencia.

Para obtener el efecto estético del primor y la fuerza se exige que el lenguaje y el pensamiento se compenctren mutuamente. La perfecta elocución exige por lo tanto pensar bien y señorearse bien del artificio de la expresión. El lenguaje, como todo signo, ha de recibir su valor de la cosa significada, y debe exteriorizarla por todos los medios que el idioma permita. Tanto en la contextura de sus cláusulas como en el empleo de las palabras, tiene para ello el lenguaje formas especialísimas de sabor y de sentido muy relevantes. El arte de la elocución pide al lenguaje que con ellas dé cuerpo tangible y vida externa á lo que, sin este hábil recurso ó con las formas comunes, se mostraría empañado ó quedaría yacente en el fondo de la conciencia.

## CAPÍTULO III

### IDEA PARTICULAR DE LA ELOCUCIÓN

Para que se calcule cuán delicadas é importantes son las reglas extra-gramaticales que tienden á sacar al lenguaje de su condición común, á fin de darle el carácter esmerado y vigoroso que lo haga digno de la elocución literaria, baste indicar de paso breves ejemplos que valgan por otros mil de especie diferente.

«El entendimiento bien informado guía á la voluntad, si le sigue,» dice Quevedo. La forma sin desaliño en el último inciso sería «..., si ésta le sigue.» Más esbelta quedaría aún diciendo sin corte alguno: «El entendimiento bien informado guía á la voluntad cuando ésta le sigue.» Pero todavía, para los fines de una perfecta nitidez, resta saber si el vocablo *sigue* indica aquí voluntad obediente ó voluntad sobreviniente.

Si digo: «El triunfador llevaba puesta encima de la cabeza una corona hecha de ramas de laurel entretejidas unas con otras,» me haré entender sin dificultad y me habré expresado gramaticalmente bien. Pero, si digo tan sólo: «El triunfador llevaba una corona de laurel,» expresaré rápidamente lo mismo, con más la ventaja de haber destacado con individualidad el objeto principal, que medio perdido estaba entre tanta hojarasca de ideas y de palabras.

Rodrigo Caro en su canción *A las ruinas de Itálica* empieza así:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora  
campos de soledad, mustio collado,  
fueron un tiempo Itálica famosa.

El orden gramatical, siguiendo la sucesión lógica de las ideas, debería ser otro aquí si se tratara de una mera comunicación inteligible. Pero como ese curso tranquilo desaparece en el espíritu tan pronto como la imaginación ó la sensibilidad nos agitan ó conmueven, el artista ha querido que hasta la inversión misma de las palabras haga exteriormente sensible el desorden ideológico de su ánimo afligido. Los versos no han hecho sino obedecer por instinto á este primor literario de construcción.

Véase cómo analiza este breve pasaje Don Francisco Martínez de la Rosa:

«Lo primero que ocupa su ánimo»—el del poeta—«es el triste espectáculo que tiene ante los ojos; va á empezar á describirlo; suelta apenas una palabra, y se vuelve involuntariamente al amigo que tiene al lado, como acontece á todo el que experimenta una sensación fuerte, que necesita comunicarla: mas la sensación que experimenta le causa una pena tan profunda que le arranca una exclamación dolorosa antes de proseguir: seis palabras están interpuestas entre un pronombre y un nombre concertados; y sin embargo, nada nos parece más natural, nada menos oscuro; y lejos de incomodarnos la inversión del régimen gramatical, sentimos placer con la suspensión en que el poeta pone nuestro ánimo. Así nos prepara á recibir la impresión dolorosa que él experimenta; en el segundo verso reduplica las imágenes tristes, por si una sola no era bastante; y cuando ya nos supone contemplando aquel terreno con el recogimiento que inspiran unos campos solitarios y un monte árido y desnudo, presenta á nuestra vista el más vivo contraste, diciendo que en aquel lugar, en aquel mismo sitio existió antiguamente Itálica. Si hubiera soltado este nombre en el primero ó en el segundo verso, satisfecha ya la curiosidad, prestaríamos menos atención á las circunstancias posteriores; pero reservando el objeto principal para el fin, y añadiéndole un epíteto expresivo para producir más fuerte vibración en nuestra alma, el poeta ha apurado todos los recursos para llenar cumplidamente su objeto.»

La canción *A las ruínas de Itálica*, atribuída antes de ahora á Don Francisco de Rioja, el inolvidable cantor de las flores, se ha restituído, después de prolijo examen, al licenciado Rodrigo Caro. La célebre *Epístola moral*, atribuída hasta hace poco también á Rioja, llevará en adelante como autor el nombre del capitán Fernández Andrada. La Academia Española de la Lengua ha procedido en esto muy á la larga y con pleno conocimiento de causa. Cercenamientos dolorosos, pero la justicia ante todo.

Hemos dicho que el lenguaje propio de la elocución no se contenta con el nervio y primor de sus vocablos y cláusulas, sino que también trata de mostrar las ideas hasta patentizarlas si fuere posible á los sentidos. Las figuras denominadas *tropos* no reconocen otro origen; y siendo ellos uno de los recursos más habituales de la literatura, no viene mal que tengamos desde luego á su respecto una idea.

El uso de los tropos consiste en sacar palabras de su significado directo para emplearlas en otro distinto pero con el cual descubre al punto enlace la rauda imaginación. Y ésta es una de las faces por donde el lenguaje, suscitando en la mente con la materialidad de una sola palabra dos ideas á la vez con más sus relaciones recíprocas, enriquece el fondo de los pensamientos, presta cuerpo material á las cosas incorpóreas, y reviste de variados y brillantes colores á las ideas más abstractas. Para ejemplo muy elemental de este frecuentísimo procedimiento del buen lenguaje, valga esta cláusula de Don Andrés Bello en su célebre discurso inaugural de la Universidad de Chile: «Adornaron—(las letras)—de *celajes* alegres la *mañana* de mi vida, y todavía conservan algunos *matices* á el alma, como la flor que hermosea las ruínas.» Donde los objetos materiales significados por las tres palabras que hemos marcado, valen muy bien y mejor, según un modo de entender rápido y vívido de nuestra imaginación, por las ideas abstractas *esperanzas* de la *juventud* y *halagos* postreros.

En cuanto al pensamiento «como la flor que hermosea las ruínas,» no es sustancial, y está accesoriamente introducido para la más galana eficacia expresiva. No pertenece al fondo del asunto; pertenece á esa especie de pensamientos cuyo oficio no es otro que coadyuvar exteriormente á los fines de la elocución. «Conviene,» dice al respecto un preceptista, «conviene distinguir mucho los pensamientos accesorios de los que constituyen el fondo de la composición, porque, en rigor, solamente los primeros formarían parte de la elocución y pueden ser objeto del arte de bien decir.» Los pensamientos de fondo, ó no se sujetan

á ninguna regla posible de arte, ó bien indirectamente recaen bajo el dominio privativo de la Retórica ó de la Poética.

La diferencia entre ambas clases puede verse brevemente en dos tercetos del capitán Fernández Andrada, que contienen uno junto á otro dos pensamientos, el primero perteneciente á la elocución y el segundo al fondo del asunto. La *Eptstola moral* sobre la medianía en el vivir, dice:

¡Cuán callada que pasa las montañas  
el aura respirando mansamente!  
¡qué gárrula y sonante por las cañas!  
¡Qué muda la virtud por el prudente!  
¡qué redundante y llena de rüido  
por el vano ambicioso y aparente!

Un ejemplo nos mostrará cómo una figura, una de pensamiento, dando color descriptivo á un concepto vulgar ó común, ha servido no sólo para evitar en la elocución este chocante defecto contra el requisito de la nobleza, sino también para darle cierta especie de novedad. En vez de decir prosaicamente «muy de madrugada nació yo,» el poeta mejicano Don Manuel Acuña expresa su pensamiento en esta forma:

Este era el cuadro que al romper la noche  
sus velos de crespón,  
alumbrió atravesando las ventanas  
la tibia luz del sol:  
un hogar que acababa de entreabrirse  
para que entrara Dios;  
una lámpara pálida humeante  
brillando en un rincón;  
y entre las almas de los dos esposos,  
como un lazo de amor,  
una cuna de mimbres con un niño  
recién nacido . . . . .yo!





## CAPITULO IV

### DE LAS TRES CLASES ESENCIALES DE ELOCUCIÓN

«La relación entre el pensamiento y el lenguaje es tan íntima,»—dice un maestro,—«que solamente por medio de una atención profunda y de una detenida análisis podemos comprender su separación. . . . No podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar interiormente.» Esta conexión entre el pensamiento y el lenguaje está llevada á su mayor estrechez en la buena elocución. De aquí el decir de algunos, que la obra literaria no es ni más ni menos que un sér viviente con cuerpo y alma, cuerpo la elocución, alma los pensamientos.

Al significar con el primor y nervio posibles los pensamientos y su recíproca compaginación continua, el lenguaje literario no puede menos que ir configurándose al mismo paso y medida de la contextura del fondo. Tres son las formas generales que por esta causa se imprimen con relieve en la elocución: una *objetiva*, otra *subjetiva*, y la que por participar del carácter de las anteriores se denomina *mixta*.

Ocupémonos primero en la forma objetiva. Parece que en ella el entendimiento no hace más que ver ó percibir, y declarar por medio del lenguaje lo que ve ó percibe como espectador de los objetos. Comprende la narración y la descripción, á las cuales se han dado también las denominaciones de *contextura narrativa* y de *contextura descriptiva*. Así en la una como en la otra aparecen los objetos cual si dijéramos independientes de nuestros juicios, mostrando en su sér que son aparte y

están fuera del que habla ó escribe. Ambas pueden referirse á hechos ú objetos ya reales ó ya imaginarios.

¿Cuándo un asunto puede ser objeto de información narrativa? Cuando sus pensamientos presentan acto tras acto y evento tras evento las mudanzas obligadas ó voluntarias de la actividad humana ó de cualquiera otra que se le parezca. La elocución queda naturalmente modelada de dentro á fuera al tenor de dicho movimiento. Por eso, cuanto más llana ó tersa es su dicción, tanto se relevan más en ella, semejantes á un río contemplado desde la orilla, el rodar de los hechos y el rodar dentro de su cauce, esto es, en el sitio y durante los instantes que en el espacio y en el tiempo les han correspondido. Pueden verse dos modelos en el Apéndice bajo el número VI.—Ya conocemos lo descriptivo. Su carácter peculiar es cierta fijeza si cuando más no fuese aparente, y la apariencia es de mucho valor en la descripción. Lo descriptivo da cabida á veces á lo narrativo, como cuando se describe una batalla, una pasión etc.; mas no por eso renuncia á su carácter de fijeza ó de adherencia á sitio, bien así como la narrativa se apoya á veces en lo descriptivo, sin detener por ello y tan sólo para colorir la procesión de los sucesos.

Pasemos á la forma general subjetiva. La elocución asume contextura de esta especie cuando nuestras apreciaciones y juicios acerca de las cosas predominan ocupando el primer plano. Desprendiéndonos más de los fenómenos y de la materia, generalizamos por nuestra cuenta internándonos en las regiones del espíritu. Nuestro entendimiento ejercita sus disposiciones por las vías que la naturaleza señala al espíritu humano. En esta forma de la elocución es donde más queda retratada nuestra personalidad. Así mismo, más que ninguna otra su fondo consiste en discurrir, y el sujeto que discurre no es otro que el autor mismo. Se le da por eso el nombre de *contextura discursiva*. Hé aquí un ejemplo:

«Pope se proponía rehacer su poema del *Bucle robado*. Addison trató de disuadirle. Pope decía después que este consejo insidioso le hizo descubrir por vez primera la deslealtad de quien se lo había dado. Hoy en día es cosa fuera de toda duda que el nuevo plan de Pope, á más de muy ingenioso, fué desempeñado con maestría y gran éxito. Pero ¿se sigue de aquí necesariamente que el consejo de Addison fuese malo? Y si mal consejo era el de Addison? se sigue necesariamente que fué dado con mala intención? Supongamos que un amigo venga á pedirnos consejo sobre si arriesgará todo su caudal en una

lotería donde no hay en su favor sino una probabilidad contra diez. Claro se está que haríamos bien impidiéndole que corriera un azar semejante. Aun cuando fuese tan afortunado que se sacase el premio de treinta mil guineas, no consentiríamos en que se tachara por esto de malo nuestro consejo, y ciertamente miraríamos como el colmo de la injusticia si se nos acusase de haber aconsejado de mala fe. Yo pienso que el consejo de Addison fué buen consejo. Tenía en su apoyo un principio sólido, fundado en larga y confirmada experiencia. La regla general es indudablemente, que, cuando una obra de imaginación ha alcanzado buen éxito, no se la debe rehacer. No recuerdo en este momento un solo ejemplo de que esta regla hubiera sido transgredida con buen suceso, excepto el caso del *Bucle robado*. El Tasso refundió su *Jerusalem*; Akenside refundió sus *Placeres de la imaginación* y su *Epístola á Curión*; Pope mismo, envalentonado sin duda por el acierto con que había podido ensanchar y retocar el *Bucle robado*, hizo igual experiencia con la *Dunciada*. Todas estas empresas salieron mal. ¿Quién hubiera podido prever que Pope sería capaz de hacer, una vez en su vida, lo que no había de poder hacer él mismo una segunda vez, ni lo que nadie ha sido capaz de hacer jamás? El consejo de Addison era bueno. Pero aun cuando hubiese sido mal consejo, ¿por qué habíamos de tacharlo de desleal? Walter Scott nos cuenta que uno de sus mejores amigos vió, respecto al éxito de *Waverley*, pintada una indefectible ave-fía. Herder invitó á Goethe para que no eligiese un asunto tan desventajoso como el del *Fausto*. Hume trató de disuadir á Robertson de componer la *Historia de Carlos V*. Algo más, Pope mismo fué de los que predecían que *Catón* fracasaría en la escena, y persuadió á Addison á imprimir dicha tragedia sin ponerla á riesgo en una representacion. Pero Walter Scott, Goethe, Robertson, Addison, tuvieron el buen sentido y la nobleza de suponer á sus consejeros buena intencion. Pope no tenía un corazón como el de ellos. »

—(MACAULAY).



## CAPÍTULO V

### GÉNEROS LITERARIOS SEGÚN SU ELOCUCIÓN

Narrativa, descriptiva, discursiva: tales son las tres contexturas elementales bien caracterizadas, que en el fondo de las obras se determinan por efecto de una cohesión natural y continua de los pensamientos. Bien se comprende que la configuración, que de una manera correspondiente dichas contexturas determinan en el lenguaje artístico, proviniendo como provienen de la naturaleza de las cosas, debe ser mantenida y ayudada por el autor á fin de que resalte sin estorbos y se desenvuelva con ventaja. La obra de arte ha de prevenir todo cuando tienda á desnaturalizar la fuerza de dicha configuración constitutiva. El autor, eso sí, es dueño de combinar las tres especies entre sí con grato artificio, lo cual se entiende siempre que ello sea posible sin daño de aquella forma que deba predominar.

Existe una forma *mixta* dotada de consistencia más ó menos relevante y sostenida. En ella dos ó más personas van manifestando sucesivamente sus ideas de un modo parecido á lo que sucede en la conversación, ora describiendo, ora narrando, ora enunciando sentimientos, juicios ó racionales. Se le da el nombre de *contextura dialogal*. Véase un modelo en el Apéndice VII.

Algunos consideran ser otra contextura del fondo literario la llamada *epistolar*, propia de las cartas y epístolas. Bien examinada, es una modificación de la anterior y una mezcla de todas las demás. La conformación de esta contextura resulta naturalmente de la espontaneidad, variedad, abandono y movi-

miento vivaz de la conversación. Véanse modelos en el Apéndice VIII.

Como esta última no tiene asuntos señalados peculiarmente y se ingiere en casi todos con perfecta llaneza, la epistolar es una contextura á que suelen algunos autores amoldar, por obra de arte, asuntos que naturalmente no se tratan por cartas. Decimos por obra de arte; y en efecto, cuando se escriben historias, novelas y disertaciones didácticas por cartas, como el autor no se comunica de veras aquí con un ausente, la elocución asume por ficción y adrede la contextura epistolar. El procedimiento, como se ve, no es un efecto determinado naturalmente por el fondo, cual debiera ser; antes bien, este último tiene en los casos supuestos que amoldarse al tenor de la elocución. Por esta causa son raros y muy dificultosos los aciertos de la forma epistolar dicha de artificio.

Los diversos asuntos pueden ser considerados desde el punto de vista de su natural contextura; esto es, del modo que sus pensamientos tienen lógicamente de adherirse ó tejerse en series para ser manifestados por el arte de la elocución.

Se conocen al respecto: 1.º, el *género narrativo*, que abarca la historia, los viajes, las novelas y la poesía épica; 2.º, el *género descriptivo*, que comprende gran parte de las ciencias naturales, médicas, cierta especie de poesía didáctica y de sátira etc.; 3.º, el *género discursivo*, que tiene mucha cabida en las ciencias especulativas, en la oratoria, en la poesía lírica, en las disertaciones ó tratados morales ó ascéticos, en los políticos, y en general en aquellos escritos ó discursos que enuncian ante todo las opiniones ó afectos del autor; 4.º, el *género dialogal*, que domina por completo en las composiciones dramáticas; 5.º, por último, el *género epistolar*, que todos conocen prácticamente. Las reglas correspondientes á cada uno de estos géneros se exponen con mayor provecho en otros lugares de la preceptiva.

---

## CAPÍTULO VI

### REQUISITOS DE LA ELOCUCIÓN EN GENERAL

Distinguimos en literatura entre *cualidades* y *requisitos* de la elocución. Una cosa es la talla que la mano del ebanista acertó á relevar; otra cosa son las propiedades de la madera más adecuada para la talla. Cualidades de la elocución son las excelencias particulares con que ésta se presenta sensiblemente revestida; verbigracia, la magnificencia, la profundidad, la sencillez etc. Requisitos son las condiciones con que los elementos componentes de la elocución deben siempre concurrir á ella: ejemplo, la correccion del lenguaje, la conducencia de los pensamientos, la oportunidad de las figuras etc. De las cualidades trataremos al ocuparnos en las diversas especies de estilo.

Los requisitos son esenciales y por lo mismo permanentes en todas las obras literarias; las cualidades son accidentales, y según eso tan variables como puede serlo la fisonomía que la elocución revista en los diversos casos particulares. La ausencia de cualquiera de aquéllos hace defectuosa en todo caso la forma palmaria de expresión. La presencia de éstas es tan sólo ocasional y de simple oportunidad, bien que en toda buena elocución sea conveniente y aun necesaria la existencia de algún resalante atributo especial. Los requisitos concurren, en común con alguna ó algunas cualidades, á producir en la elocución el efecto general ó sintético del primor y la fuerza. Pero las cualidades son por su naturaleza manifiestas, mientras que por su oficio á los requisitos les basta el ser implícitos.

Esto último quiere decir que los requisitos sirven para evitar defectos y que no es indispensable que su propiedad se individualice y resalte en la elocución. Cada uno de ellos cumple con no pecar contra sí mismo bastardeando de su virtud propia y habitual. Respecto de la corrección, por ejemplo, no es indispensable el descollar en ella ni por ella en una obra. Cuando algún requisito levanta la cabeza airoso sobresaliendo del nivel pasivo de los demás, se convierte entonces en cualidad, es decir, en excelencia especial, y pasa entonces á figurar en el estilo, ó sea en la fisonomía característica de la elocución literaria.

Principio de sana crítica aceptado por la preceptiva es el siguiente: De que las cualidades sean cosa accidental y de pura ocasión no se sigue que su ausencia sea indiferente al lenguaje literario: está bien que no sean fijas, está bien que no sean unas mismas siempre, está bien que sean mudables: mas, como la elocución no debe pasarse sin revestir alguna clase de estilo, y como este semblante de la elocución tiene que componerse de ciertas facciones, para determinar estos rasgos fisonómicos, variables según los distintos casos, son útiles las cualidades por lo mismo de ser accidental su carácter. Conviene por eso que descuelen en el lenguaje literario aquella ó aquellas que sean distintivas y oportunas.

¿Cuáles son los requisitos esenciales de toda elocución? La respuesta sería ésta: no otros sino los mismos que, conforme al gusto literario, deben siempre tener como propiedades suyas el lenguaje por un lado y los pensamientos por otro. Enumérense todos los requisitos que nunca deben faltar respectivamente á las voces, á las cláusulas y á los pensamientos, y se tendrá la cuenta cabal de esos requisitos permanentes y elementales. Recuérdese á punto el oficio vario de las figuras, y se tendrán á la vista los más conocidos medios con que ellas coadyuvan á determinar en las voces, en las cláusulas y en los pensamientos, las virtudes peculiarmente exigidas á estos tres elementos de la elocución. Esos tres órdenes de requisitos en combinación simultánea, son también las condiciones esenciales con que la elocución queda habilitada para poder producir el efecto estético del primor y la fuerza.



## CAPÍTULO VII

### DE LOS REQUISITOS GRAMATICALES DEL LENGUAJE

Los requisitos esenciales del lenguaje son ó gramaticales ó extragramaticales. Los primeros se reducen á la *pureza y corrección*. No pueden faltar ni en el lenguaje común entre personas educadas. Los segundos son peculiares del arte, y en este concepto son de necesidad primordial en la elocución literaria. Se les denomina por eso *requisitos retóricos del lenguaje*, ó bien *requisitos de dicción*. Este último vocablo tiene aquí un significado concreto; designa el lenguaje ya producido, es decir, el lenguaje puesto en ejercicio con ó sin uso de los recursos literarios. *Dicción* es la acción de decir acertada ó desacertadamente las palabras y construcciones de que puede el idioma ó lenguaje disponer. Los requisitos retóricos son llamados así para conformarnos con el tecnicismo ya establecido; pues, en rigor, no son peculiares de la retórica sino comunes á todas las composiciones literarias sean prosaicas ó poéticas.

En términos generales del arte la pureza y la corrección consisten en la conformidad que nuestra dicción debe guardar con el uso de los buenos autores y de las personas que conocen perfectamente el idioma en que se habla ó escribe. En la literatura castellana existe, sin embargo, alguna diferencia entre uno y otro requisito. Por eso los consideraremos separadamente. Motivos muy poderosos, además, obligan á la literatura preceptiva á tratar la pureza y la corrección castellanas desde un punto de vista especial de Hispano América.



«Pero el mayor mal de todos y el que, si no se ataja, va á privarnos de las inapreciables ventajas de una lengua común, es la avenida de neologismos de construcción, que muda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma tiende á convertirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros que, durante una larga elaboración, reproducirán en América lo que fué la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín.» (BELLO).

Los conquistadores, pobladores y dominadores de estas colonias no trajeron de España ni pudieron traer, en su integridad, la maravillosa lengua de Garcilaso, Lope de Vega, Granada, León, Herrera y Cervantes. De aquí es que en los países americanos de origen español la porción castiza de vocabulario, modismos y construcciones que cada uno de ellos posee, no sea suficiente para la intensa forma gallarda que demanda el arte literario. El tesoro de la lengua no está acá listo ni cabal sino en la memoria de aquéllos que lo han adquirido expofeso por el estudio.

«Tómese un objeto cualquiera, de los mas usuales, de los que traemos entre manos todos los días, un cortaplumas, por ejemplo; y talvez no habrá un individuo, entre ciento, que sepa cómo se llaman todas sus partes: *puntica, chapita, agujerito, cosita, fierrecito*, tales son los términos ridículos y deficientes de que tenemos que valernos cuando no sabemos ó no podemos más.» (MERCHÁN).

A esta radical deficiencia, razon de ser de muchedumbre de provincialismos, hijos casi todos más bien del apuro en el decir que del capricho, se junta, en materia de lengua, un hecho social deplorable y permanente. Las repúblicas americanas de origen español mantienen en su sociabilidad razas y castas etnológica y filológicamente inadaptables á la cultura caucásea. Al castellano sostienen en algunas partes una abierta competencia las lenguas indígenas, y en todas partes pugna aquél todavía por vencerlas y estirparlas completamente. Nada raro es por eso que, en su roce cotidiano con el habla bárbara, haya acabado por contaminarse y corromper su pureza. Variedad de castellanos provinciales se van formando por esta causa y tambien al amparo del respectivo amor-propio nacional, celoso hasta en esto de su libertad y de su soberana independencia.

En vista de que, por causas de origen histórico y de inevitable subsistencia social, el idioma castellano no impera solo ni íntegro en Hispano America, hay acá que conceder á los requisitos gramaticales una atención preferente. La primera regla es resistir con constancia á los provincialismos de la dicción, manteniendo con energía la pureza de ésta contra toda clase de tendencias anárquicas.

La separación en circunscritos dialectos con un cuarto ó quinto de bárbaro cada uno, tristísima para todas y cada una de

nuestras repúblicas en el punto de vista de su cultura interna y de su valer internacional, no podría evitarse sino volviendo prontas y sumisas todas su habla al tipo de Castilla, consignado gloriosamente en la frase castiza de sus autores célebres. Esto, aunque á muchos duela, es el único medio que los hispano-americanos tienen para obtener que el idioma en que se expresan sea entendido perfectamente por sesenta millones de hombres. Es también el arbitrio que al castellano le queda para alternar por su fijeza y unidad arrogantes, en el concurso universal de la civilización, con las naciones más extensas y poderosas de la tierra.

Á los importantes trabajos expurgatorios del provincialismo de la dicción realizados en Colombia, Perú y Chile, hay que agregar el más antiguo estudio de todos, el *Diccionario provincial de voces cubanas* por Pichardo, y los tres más recientes, que son las *Apuntaciones sobre el lenguaje maracaibero* (de Maracaibo) por Medrano, el *Vocabulario rio-platense razonado* impreso en Montevideo por Granada, y la quinta edición del *Breve catálogo de errores de lengua castellana* publicado en el Ecuador por Don P. F. Cevallos. Donde quiera se nota ya en ambas Américas la tendencia saludable á la unificación castellana.

El único hispano-americano que ha rechazado el título de miembro correspondiente de la Academia Española de la Lengua es el distinguido literato argentino Don Juan María Gutiérrez. En su carta de contestación se negó á contribuir á *fixar* la pureza y esplendor de la lengua castellana, dando por razón, entre otras, la tendencia que en su país lleva el idioma de hacerse cosmopolita bajo la acción común de las diversas razas que allí lo entreveran y transforman. Consecuente con esta idea, dos años después invitaba á Don Zorobabel Rodríguez á que trabajase en Chile en el sentido de formar un diccionario más completo de provincialismos que el que ha compuesto. «Estudios como el de usted, le dice, se pueden considerar cómo el comienzo indispensable de otros más serios y generales sobre la materia. Después de que se forme el inventario del caudal de voces y modismos americanos, será necesario formar de todos ellos un diccionario especial, dando carta de ciudadanía, en las repúblicas que fueron colonias españolas, á las expresiones que lo merezcan por su eufonía, por su eficacia y por el colorido, si puede decirse así. . . . No hay razón para que no podamos hablar sino con arreglo á la voluntad peninsular expresada en su diccionario.» Véase el Apéndice IX.

---

## CAPÍTULO VIII

### DIFERENCIA ENTRE CORRECCIÓN Y PUREZA

Las reglas de sintaxis castellana se han deducido descomponiendo la dicción en grupos análogos. Los grupos que han resultado más perfectos y numerosos han servido para que lo que cada uno verifica se formule en términos generales como regla. De aquí han resultado como residuo una variedad de casos sueltos y otra variedad de grupos menores, casos y grupos contradictorios ó discrepantes. No pocos de los casos sueltos se han enunciado expresamente como excepciones de las reglas generales. De los grupos en discrepante minoría se puede afirmar que son de tres especies: unos, que por haber reunido número suficiente de casos, han merecido que á su respecto se deduzca y formule regla expresa de carácter especial: otros cuya contextura ha sido condenada al olvido por inútil ó defectuosa, y uno los conoce leyendo á los autores clásicos, los cuales contienen giros y frases hoy desechadas ya, y contrarias por lo mismo á la corrección gramatical: otros, por fin, que juntos con los casos individuales no expresamente excepcionados, andan sueltos y extravagantes, esto es, sin más norma que el hecho bien comprobado de su existencia. Tales son los modismos de expresión, de frase, de trasposición, los de concepto (proverbios y refranes) etc., y los idiotismos ó sea modismos que tomados al pie de la letra dan sentido disparatado. Y acontece que esta numerosa y varia ralea extra-gramatical, parte idiomática del castellano casi siempre inaccesible á los extranjeros, es precisamente una de las más geniales y características de dicha lengua. Á conservar en uso su tesoro y á hacer valer en el arte su privativo sabor y vigor expresivos, va gran parte encaminado, como precepto literario, el requisito de la elocución denominado *pureza de las cláusulas*.

Ya lo hemos indicado: no todos los extensos y distantes países donde el castellano se habla poseen esta lengua en términos de bastar á las exigencias del arte. Sucede que por ignorancia de los maravillosos recursos que para ello probadamente ofrece, no á todos en esas partes es dado decir en castellano toda clase de ideas en los tonos distintos y según la variedad de estilos que á los asuntos diversos de la prosa y de la poesía corresponden. Á lo que se agrega que la literatura

castellana tiene que pugnar hoy, en su propia metrópoli, contra el galicismo de la dicción, el cual la invade de todos lados, amenazando corromper en la lengua aquella índole castiza que la ha valido tanta originalidad y fama. Por donde se viene en la cuenta que la pureza estriba hoy en un conocimiento más que gramatical del castellano.

La pureza del lenguaje se toma en dos sentidos generales. Según el primero, cumple la dicción con el buen uso siempre que ella se ajuste á lo expresamente establecido por la gramática en punto de estructura de las palabras y construcción de las frases. Esta clase de pureza es la que con más propiedad se llama *corrección*. El segundo sentido corresponde á una noción plena de la pureza, á la pureza del lenguaje literario y que aquí se considera distinta de la corrección. Consiste, no precisamente en la observancia de las reglas gramaticales, sino en saber emplear el tesoro y recursos del idioma en forma de dar á su manejo el signo, sabor, aire de familia y contextura peculiares de su índole.

En la práctica no es lo mismo expresarse correctamente en un idioma que hablarlo y escribirlo bien. Para lo primero basta emplear en toda regla lo que del idioma está al derredor nuestro en boca de la generalidad: para lo segundo es preciso conocer el idioma mismo, además de su gramática; esto es, haber aprendido en los diccionarios y en los autores clásicos vocablos, acepciones, locuciones, modismos, giros etc. mayores en número y mejores en calidad que los signos y modos de decir del habla vulgar. Demás de que, y esta diferencia es muy marcada en castellano, locuciones y construcciones hay comunes que no pecan contra ninguna regla de la gramática, y que sin embargo no son castizas y pecan por eso contra la pureza.

Tales son los principios generales.

Viniendo á su aplicación al castellano, diremos que la corrección consiste en que el castellano transmitido y vigente en el país del que habla ó escribe ajusté sus palabras y frases á lo expresamente establecido por la gramática española. El requisito de la pureza propiamente dicha exige al que habla ó escribe que tenga á mano el preexistente vocablo, la estructura

recta, el modismo genuíno, la ya fijada construcción, que en buen castellano corresponden á cada neologismo ó estranjerismo europeo ó americano que penetrar intentare y que expulsar debiere de su lenguaje. Más no debe por ello entenderse, como pretenden algunos puristas, que el autor sepa disponer del tesoro y recursos de la lengua en ventaja de su escrito, poesía ó discurso. Esto sería exigir que la pureza se convirtiese necesariamente en una cualidad. Para guardarla simplemente como requisito, al escritor ú orador puro le basta esquivar los provincialismos que le rodean, y emplear en reemplazo las correspondencias castizas propias del tono y estilo más oportunos. El vicio del provincialismo comprende no sólo los solecismos sino también los neologismos y toda suerte de extranjerismos locales.

Cuando el sabor castizo del lenguaje sube de punto en calidad capaz de acendrar el gusto de la dicción en el orbe español, la pureza adquiere entonces las excelencias de una cualidad, y esta característica prenda del estilo se reputa como una de las mayores de la elocución, capaz por sí sola de asegurar un valor duradero y aun la nombradía á cualquiera obra literaria. No sin motivo algunos maestros miran por eso la pureza como virtud extragramatical. Á lo menos es indudable que de ella dependen gran parte la propiedad, exactitud y oportunidad de las voces, y la claridad, precisión y vigor de las cláusulas. En Hispano América no han sobresalido por esta cualidad envidiable sino maestros consumados de la lengua. Entre los que por su prosa de gran aliento ó su poesía de alta inspiración pueden citarse en primera línea están Baralt, Bello, Heredia, Irisarri, Montalvo y Olmedo.

---

## CAPITULO IX

### DE LA CORRECCIÓN DE LAS VOCES

La corrección del lenguaje debe existir en todas y cada una de las voces y locuciones, á la vez que en su combinación al formar las frases y cláusulas. La corrección de las voces y locuciones consiste en que, dada una cualquiera de ellas perteneciente á la lengua, se use tal cual es sin alterar en nada su estructura. Nuestro idioma es en esta parte muy estricto; dista de tener la latitud, verbigracia, que el italiano. Las supresiones ó añadiduras de letras, que al lenguaje poético se permiten, son pocas y están ya fijadas las más por el buen uso. Ninguna alteración del acento prosódico ó de la recta pronunciación se tolera jamás entre gente educada. La mayoría del orbe español tiende hoy á uniformar su escritura ortográfica con la de la Academia Española de la Lengua.

«Don Andrés Bello, que en un tiempo creyó conveniente iniciar reformas ortográficas, vino por último á lamentarse de aquella anarquía y á temer que las naciones americanas no pudieran en muchos años librarse de ella. Por fortuna, los temores del patriarca de las letras americanas no tenían tanto fundamento como parecieron tener, y hoy vemos casi del todo reducidas á la apetecida unidad á las naciones de origen español, si se exceptúa á la República de Chile. La Academia Colombiana juzga esta unidad, en todo lo concerniente al lenguaje, como de necesidad absoluta, y abriga la convicción de que tan gran bien no puede alcanzarse sino mediante la sujeción á una sola autoridad. Habiendo sido ésta ejercida, hace siglo y medio, por la Real Academia Española; siendo este docto Cuerpo competente para ejercerla, y hallándonos habituados cuantos hablamos castellano á acatar sus decisiones, sería poca cordura buscar en otra parte el cen-

tro de unidad que hemos menester. Y si se hubiera de oponer á este dictámen el de que es vergonzoso para América estar sujeta á España en orden al lenguaje, contestáramos que, desde que la América Española, mediante la creación de Academias Correspondientes, llamó á los americanos á tomar parte en sus labores y por consiguiente en el ejercicio de su autoridad, aquella objeción, que nunca tuvo sustancia ni visos de racionalidad, ha dejado ya totalmente de merecer la atención de las personas serias y sensatas.» (MARROQUÍN, *Dictámen solicitado por el Gobierno de Guatemala á la Academia Colombiana*).

Prevalecen todavía en el común algunas alteraciones del acento, como cuando se dice *azóe*, *centígramo*, *domínico* (por dominicano), *frejól*, *hipógrifo*, *hectólitro*, *kilógramo*, *kilólitro*, *necrológia*, *Nestall*, *paralelógramo*, *plebiscito*, *penitenciária* (sustantivo), *sáuco* etc.

De ordinario ocurren algunos cambios indebidos de vocales, ya de un elemento por otro, como en *botellería* por *botillería*, ya de lugar en la colocación como *areostático* por *aerostático*. En uno ú otro caso están *areolito* por *aerolito*, *apóstrofe* (figura) por apóstrofo (signo ortográfico), *batiburrillo* por *batiborrillo*, *diceres* por *decires*, *refacción* (alimento moderado) por *refección* (reparación), *revoleteo* por *revoloteo*, *transuente* por *transeunte*. Á veces se agregan ó suprimen vocales indebidamente, como cuando se dice *arreesado* por *reesado* ó *enreesado*, *guargüero* por *gargüero*, *mielero* por *melero* etc.

No es raro que ocurra adición, supresión ó sustitución de consonantes y aún de sílabas, como cuando se dice *acuartelar* por *encuartelar*, *anexar* por *anexionar*, *crujida* por *crujla*, *editar* por *edicionar*, *enamorsarse* por *enamoricarse*, *frionera* por *friolera*, *influenciado* por *influido*, *infundia* por *enjundia*, *presupuestar* por *presuponer*, *replantigarse* por *repantigarse*, *tendalada* por *tendalera*, *transar* por *transigir* etc.

Dan algunos forma femenina á *azucarero*, *pantuflo*, *percal*, *tarjetero* etc., y genero masculino á *desgana*, *estratajema*, *fantasma* (espantajo artificial), á la *reseda*, *retama*, *vocelta* etc. Otros dicen *canar* por *encanecer*, *muralla* por *muro* de edificio ó *pared*, *peineta* por *peine*, *pesebrera* por *pesebre* etc.; confunden *compteter* con *compétir*, *decidir* con *disidir* (disentir), *diferir* con

*deferir, intimidarse con intimarse, resumir con reasumir* etc.; emplean *culpable* en vez de *culpado*, *sospechoso* en el sentido pasivo de *sospechado*; dicen *extrañarse* por *extrañar*, *enfermarse* por *enfermar*, *hablamos* muchos por *éramos* muchos, *regresarse* por *regresar* etc.

En la corrección de las voces se comprende la de las locuciones. Por ella se prescribe la inalterable estructura y debida combinación de las voces que forman expresiones adverbiales ó complementarias, modismos, frases sueltas etc. Se falta á esta especie de corrección diciendo, por ejemplo: «*en ciernes*» por «*en cierne*»,—«*bajo el punto de vista*» por «*desde el punto de vista*»,—«*á ojos vistos*» por «*á ojos vistas*»,—«*haber de menester*» por «*haber menester*»,—«*bajo el pie ó bajo la base ó bajo el aspecto*», por «*sobre el pie ó sobre la base*» y «*en ó por el aspecto*»,—«*desde abinicio ó desde abeterno*» por «*abinicio*» «*abeterno*» solamente etc.

Conviene tener siempre á mano el opusculillo de Marroquín intitulado *Diccionario Ortográfico ó Catálogo de las voces castellanas cuya ortografía puede ofrecer dificultad*, y también el de los señores C. Con- to y E. Isaza intitulado *Diccionario ortográfico de apellidos y de nombres propios de personas*. Á los que con celo y diligencia quisieren ejercitarse en el arte de la dicción, les sería utilísima la obrita titulada *Diccionario analítico de las palabras castellanas que pueden tener en la oración diferente significado*, por don Félix Masip Mollá. Para corregirse radicalmente de los provincialismos de lenguaje peculiares de Chile, nada hay más á propósito que el *Diccionario de Chilenismos* por don Zorobabel Rodríguez, y los dos trabajos de don Miguel Luis Amunátegui, intitulado el uno *Acentuaciones viciosas*, y el otro *Apuntaciones sobre algunas palabras usadas en Chile*.



## CAPITULO X

### CORRECCIÓN DE LAS CLÁUSULAS

Más graves que contra la corrección de las voces son las faltas contra la de las cláusulas. Si las primeras afean la tersura de la dicción, las segundas vulneran su cuerpo mismo. Ni el más humilde escrito ó discurso puede eximirse de mostrar sus cláusulas correctamente construídas.

Es por desgracia común faltar á esta cualidad esencial en el uso del gerundio. Si este solecismo es en el lenguaje del foro moneda corriente que de allí no nos importa excluir, no pasa lo mismo tratándose de obras que blasonan de literarias, en las cuales semejante vicio no merece excusa ninguna. Por vía de ejemplo pongamos sólo dos casos de construcción, usuales aun entre escritores críticos:—«En Boston apareció un pequeño volumen conteniendo algunas composiciones dedicadas á Plácido por el poeta Cuaquero Whitier.» (J. M. GUTIÉRREZ).—«O'Higgins se desprendió del mando, trasladándose al Perú y muriendo allí cuando pensaba volver á Chile.» (DE AUTOR VIVO).

No es raro cometer faltas de régimen como esta: «El poeta lírico ha de apoderarse listo y verter en seguida la fugitiva emoción.»—Algunos dicen, v. g.: «Lo ví *recién* que llegó,» «ha llegado *recién*.»—Y otros agregan el *que á en cuanto*, en construcciones como esta que sigue muy correcta de Capmany: «La metáfora saca particularmente su valor de la fuerza de la comparación que siempre la acompaña; pero se distinguen entram-

bas *en cuanto* la comparación se sirve siempre de términos que denotan la semejanza entre las cosas.»

Un poeta hispano-americano, tan correcto siempre como inspirado, deslució una hermosa estrofa con una falta en el régimen:

Corre un mes y otro mes, y pasan años,  
en pláticas de dulce desvarío!  
y hablamos del amor de los extraños  
y nunca hablamos de su amor *ni* el mío!

Muy frecuente es confundir las expresiones *el mismo, uno mismo*, siendo así que la primera presupone siempre comparación en lo que precede ó en lo que sigue, cosa que no sucede en la segunda. Así ha podido muy bien decir Capmany: «Cuando se eslabonan muchas metáforas seguidas en *una misma*—(no *la misma*)—oración, y cada una forma por sí un sentido perfecto y una frase cumplida, no es siempre necesario que se saquen de *un mismo* y solo término, á menos de que se quiera hacer una alegoría.»—Se dice conforme á reglas: «Si la oratoria académica *persuadiese* (ó *persuadiera*) á ejecutar algo, la *cultivarían* (ó *cultivarán*) los pueblos que la desdeñan causa precisamente de ser emprendedores y positivos.» Pero sería contra la gramática este otro caso: «¿Qué hará el orador cuando son débiles ¡todas las pruebas? Si se *dejase* guiar de la justicia y del buen sentido, no hay duda que renunciará al uso de la palabra.» Como el caso no es de pretérito sino de futuro debe decirse *dejare*.—Andan en boca de muchos estos modos de decir: «Lo hago *sea* lo que *fuere*,» en vez de *sea* lo que *fuere*; «Lo hacían *dijeren* lo que *dijeren*,» en lugar de *dijesen* lo que *dijesen*.

Para purgar nuestro lenguaje de las incorrecciones que en Hispano-América lo afean, causa del empeño en seguir al vulgo, nada más expeditivo que tener á mano dos pequeñas obras utilísimas: la *Gramática Práctica* por Isaza, el *Tratado de Ortología y Ortografía* por Marroquín. Pero donde puede verse la suma concreta, accesible á cualquiera duda, de las faltas de corrección y de pureza comunes en los países hispano-americanos, es en el inestimable librito que en la ciudad de Medellín (Colombia) ha publicado don Rafael Uribe U., con el título de *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje*. Es tan bien dispuesto que liberta de poseer las obras de Cuervo, de Baralt, de Capmany (*Arte de traducir el francés*) etc., á las cuales se debe acudir tan sólo para saber bien las cosas.



## CAPÍTULO XI

### IDEA GENERAL DE LA PUREZA EN LA DICCIÓN

«Considero el cultivo cuidadoso de la lengua patria como sagrado deber de todo tiempo, é importantísimo privilegio de las altas clases sociales. Todo hombre educado debería hacer de ella el objeto de su atención y desvelos, procurando conservarla íntegra y pura, y hablarla hasta donde le fuese posible en toda su belleza y perfección . . . Una nación cuya lengua se torna ruda y bárbara está amenazada de barbarizarse ella misma por completo. Una nación que mira con indiferencia la ruina de su lengua renuncia la mejor parte de su independencia intelectual y testifica que se resigna á morir.» (F. SCHLEGEL).— «Mal podrá una lengua conservarse pura si no se estudia su historia, si no se persiste en referirla á sus fuentes, si no se la apoya en sus propias tradiciones. Para mantener la pureza, el estudio de la lengua en su parte anticuada es requisito necesario, omitido el cual, el conocimiento de la dicción moderna carece de profundidad y queda el buen uso sin raíces.» (LITTRÉ).— «Las lenguas no pueden considerarse fijadas hasta que tienen una literatura propia, rica y completa. Entonces han alcanzado el máximun de su estatura, y entonces cabe medirlas, ó sea formar el inventario de sus vocablos, consignar su sistema gramatical, declararlas idiomas nacionales, y asegurarlas un porvenir en la historia, como expresión fiel é indeleble que serán del estado de cultura del espíritu humano en una nación y época dadas.» (MONLAU).

Qué hemos de entender por autores clásicos, en qué consistió su labor, cuál fué su mérito, dícelo en breves palabras el ilustre cardenal Newman, citado por Don M. A. Caro:

«Autores clásicos de la literatura nacional son aquellos que, en orden á poner de manifiesto el poder de la lengua en que escribieron, y dirigirla en su desenvolvimiento, ocupan lugar preeminente. La lengua de una nación es á los principios ruda y tosca, y demanda una serie de entendidos artistas, que traba-

jen en hacerla maleable y dúctil, y en llevarla á la conveniente perfección. Crece ella, sí, con el uso; pero no cualquiera se hallará capaz de manejarla bien cuando todavía está informe. Esfuerzo es éste propio del genio; y así sucede que, como destinados á realizar tal obra, van apareciendo uno en pos de otro, y según las circunstancias de los tiempos, hombres dotados de talentos peculiares. Uno le da flexibilidad, esto es, enseña cuán bien puede acomodarse ella á expresar, con nitidez y delicadeza, diversidad de ideas y sentimientos; otro le comunica perspicuidad y energía; un tercero acrecienta su vocabulario; quién, en fin, le añade gracia y armonía. El estilo de cada uno de esos eminentes maestros llega á convertirse en una especie de propiedad de la lengua misma, conforme van entrando en la conversación, entre clases ilustradas, y tornándose recursos del arte de escribir, todas aquellas palabras, frases, construcciones y giros que antes no se conocían.»

---

## CAPÍTULO XII

### CONCEPTO ESPECIAL DE LA PUREZA

Es pura una voz ó locución ó giro cuando pertenecen á la lengua en que hablamos ó escribimos. Se reputa que pertenecen cuando están en uso actualmente entre los buenos escritores. Se llaman entonces *usuales, corrientes ó castizos*; en el caso contrario, *inusitados*, y no deben emplearse por regla general. Esta doctrina, al parecer tan sencilla y fundada, ocasiona en la práctica no pocas controversias: conviene por eso guiarse en este punto por principios bien cimentados.

El rigorismo en punto de pureza del lenguaje ¿es ó nó opuesto al perfeccionamiento del lenguaje? Para responder hay que distinguir: si la lengua está en su período de formación ó crecimiento, ó si nó.

En este segundo caso el perfeccionamiento no consiste en admitir cosas nuevas precisamente. Consiste ante todo en estudiar bien la lengua en sus propios medios para que dé por ese lado de sí lo más, para obtener que se pliegue con flexibilidad al vuelo del pensamiento, para que de sus elementos originarios fluyan, conformes con su índole, los recursos todos que hubiere menester. Después de esto, bien puede sobrevenir la admisión de voces ó locuciones ó giros á requerimiento de los progresos de la civilización. Pero de sobra se deja comprender que estas novedades no son ni pueden ser ya frecuentes, y que su introducción no puede quedar confiada al arbitrio ó prurito del vulgo ni de cada cual.

La experiencia ha demostrado que las innovaciones en una lengua no son mayormente peligrosas cuando todavía no existe literatura á la cual sirva de órgano. Sabido es que mientras una lengua está en la infancia no produce autores de nota; entonces aparecen tan sólo tentativas literarias de algunos pocos que se esfuerzan por adelantarla y perfeccionarla, tomando de otras lenguas muertas ó vivas lo que necesitan. Luego que esto se ha conseguido, luego que el idioma se ha hecho capaz de expresar toda clase de ideas, luego que sabe acomodarse á los diversos géneros de asuntos y amoldarse á cualquiera intención del ánimo, es cuando nacen como por encanto numerosos ingenios, que apoderándose de aquel flexible y vigoroso instrumento, y esgrimiéndolo á todos lados en la esfera de las ideas y de los afectos, producen obras durables de prosa y de poesía.

«La creación de una literatura nacional varia y extensa, dice un autor, es un fenómeno que prueba que la lengua ha llegado á su perfección. Más allá, sólo consiente ya tal cual modificación de poca monta en casos especiales.»

«Apresurémonos á consignar que la fijación de una lengua hablada debe entenderse siempre en sentido relativo; porque el idioma es la voz de las naciones, es el eco prolongado de las ideas y de las instituciones de los pueblos, y las ideas son de por sí versátiles y las instituciones humanas son por esencia mudables. Las lenguas habladas son organismos vivientes, y la vida es el movimiento, y el movimiento orgánico supone pérdidas y reparaciones.» (MONLAU).

Es doctrina aceptada que por el hecho de hablarse una lengua ha de experimentar necesariamente ciertos cambios y modificaciones. Fijarse ó quedar definitivamente formado un idioma no es lo mismo que paralizarse ó quedar petrificado como una momia. «Fíjase una lengua, dice un hablante hispanoamericano, cuando se determinan las leyes de su desarrollo vital. Así, fijarse y progresar, no son términos sinónimos, pero sí correlativos.» Puede una lengua proseguir su natural desenvolvimiento por el camino del progreso haciendo adquisiciones valiosas, sin desdecir por eso ni con eso de sí propia ni bastardear de su origen. Pero si prosiguiendo este movimiento va ex-

perimentando pérdidas ó alteraciones á impulso de fuerzas extrañas á las leyes de su desarrollo biológico, claro se está que camina á la corrupción y á la disolución.

Las innovaciones y variaciones en el idioma cuando existe una literatura nacional, tienden á la larga, y por poco frecuentes que sean, á inutilizar tan valioso monumento y á formar del idioma un idioma nuevo. Así es que en este período de madurez la tendencia dominante debe manifestarse en el sentido estricto de mantener una límpida identidad castiza de la lengua. Por donde se ve la solidez del fundamento de la regla general en puntos de pureza: que las voces, locuciones y giros inusitados no se deben admitir sino cuando lo exija una imperiosa y general necesidad, es decir, cuando la voz ó giro nuevo sea manifiestamente útil á todos y no haya otro medio en la lengua de expresar la idea. Entienden los maestros que se carece de otro medio, no sólo en el caso efectivo de faltar denominación, sino también cuando el signo ó estructura que equivalentes existiesen no pudieran emplearse con nobleza y sin ocasionar anfibologías.

## CAPÍTULO XIII

### REGLAS GENERALES SOBRE LA PUREZA

Cuando una lengua culta se ve en el caso de adoptar voces ó expresiones impuestas necesariamente por los descubrimientos, por los progresos científicos, por las aplicaciones de las artes á nuevos objetos etc., es menester que legitime la adopcion mediante los tres requisitos de que habla Leibnitz. Éste dice que las voces inventadas han de ser necesarias, eufónicas, conformes á la índole del idioma, *inteligibles*. Con esta última palabra ha querido dar á entender que deben estar derivadas de las lenguas sabias. En cuanto á las construcciones inusitadas, la regla general, casi absoluta y sin excepcion, es que no deben admitirse nunca en los idiomas fijados ya por una literatura extensa.

Los vicios generales contra la pureza, ya de las voces ó locuciones, ya de las cláusulas, son el *arcalismo* ó sea empleo de voces ó locuciones ó valores etimológicos ó giros inventados dentro de la propia lengua, el *extranjerismo* ó sea empleo de voces ó acepciones ó giros tomados de otras lenguas. Los extranjerismos pueden tomar el nombre especial de la nación de donde proceden: así decimos *helenismo*, *latinismo*, *italianismo* etc. En Hispano-América se ha reservado el calificativo de *barbarismo* para designar los vocablos ó giros tomados á las lenguas indígenas. El más notable de los extranjerismos en castellano es el *galicismo*. Es un vicio ya famoso, porque está contaminando dondequiera la literatura castellana. En las secciones españolas



de América se junta al galicismo una variedad de barbarismos provinciales.

El griego, el vascuence, el latín y el árabe, junto con otros dialectos, son las fuentes principales del idioma castellano. El godó ha contribuído con sólo un centenar de palabras. Tan sólo el griego y el latín se reputan lenguas sabias. El castellano, el francés, el italiano, el portugués y el válico se denominan *idiomas romances*, porque se consideran nacidos de la corrupción del latín después de la caída del imperio romano. El alemán y el inglés son lenguas *germánicas*: han tenido su origen en la Alemania del Norte sin intervención del latín.

Gradúa lord Macaulay de *creación*, y lo fué en cierto sentido, como dice don Manuel Antonio Caro, no digamos el estilo, mas sí el lenguaje mismo de la *Divina Comedia*, obra escrita en romance cuando el latín era la lengua literaria y culta, la lengua de las universidades y de la Iglesia, y cuando equivalía á una profanación el sustituirla por el dialecto popular para realizar la belleza. «Cuantos aspiraban», dice aquel crítico inglés, «á distinguirse en las altas esferas de la poesía, al latín apelaban. Compadecido de la ignorancia de su dama, algún caballero, de vez en cuando, declaraba su pasión en versos provenzales ó toscanos. También pudo ser en ocasiones materia de edificación para el pueblo alguna alegoría piadosa compuesta en la jerga vulgar. Mas ningún escritor había imaginado que dialecto de aldeanos y placeras tuviese en sí energía y precisión bastantes para dar forma á una obra majestuosa y duradera. Ensayólo, el primero de todos, Dante, el cual, descubriendo en aquel descuidado venero tesoros de pensamiento y de dicción, los acrisoló hasta el mayor refinamiento, puliéndolos les dió esplendor, y acomodólos á todo objeto ó útil ó grandioso. Y así alcanzó la gloria, no sólo de haber compuesto el mejor poema narrativo de los tiempos modernos, sino de haber creado una lengua que se distingue por su incomparable melodía, y que se presta singularmente para dar á las más altas y apasionadas ideas la expresión severa y concisa que cual ropaje propio les corresponde.» Análogo origen literario tuvo el castellano, por obra lenta y sucesiva de varios ingenios parte originales y parte imitadores de la poesía provenzal.

---

## CAPÍTULO XIV

### DE LA PUREZA DEL CASTELLANO

La mayoría de los autores sostiene que el castellano fué constituido idiomáticamente por su literatura del siglo de oro: que está ya ideológicamente instituido y reglado como arte por los insignes gramáticos del presente siglo, los cuales han preceptuado con vista de las mejoras acertadamente realizadas desde Meléndez, Jovellanos, Moratín y Quintana: que, habiéndose advertido que después de estos autores nada se ha innovado que merezca calificarse, se debe dar el castellano por definitivamente hecho, fijado y concluido. También sostienen los autores: que no por eso está exento de la ley común del progreso nuestro idioma, antes bien debe seguir perfeccionándose con sus propios medios en el sentido de su mayor limpieza y esplendor: que para ello debe seguir revisando su gramática, su léxico general y el de sinónimos, y los catálogos de voces poéticas, neológicas, y arcaicas: que debe seguir desenvolviéndose en el sentido de asimilarse lo de fuera que resultare necesario á la riqueza de la dicción del orbe castellano, mas sin desdecir jamás de la castiza índole, ni mucho menos consentir en su tesoro adulteraciones y entreyeros de ninguna especie: finalmente, que se reconozca autoridad, así para el buen concierto progresivo como para evitar los estragos de la anarquía en todo lo que á la identidad y fijeza del idioma conçierne.

Con la fundación de la Academia Española de la Lengua en 1713, suceso que algunos han llegado á calificar de providencial, se empren-

dió la tarea de levantar el castellano de la depravación en que lo tenían sumido el *gongorismo* y el *ultranismo*, concitados contra el buen decir por el mal gusto literario de la época. Los seis monumentales volúmenes de la primera edición del Diccionario, obra admirable por su multitud de autorizados paradigmas en prosa y verso, contribuyó, junto con los demás trabajos académicos del caso, á desenredar y rectificar el ya alteradísimo romance castellano. Pero el decaimiento del ingenio español causa fué, en aquella sazón, de que quedase aplazada la resurrección apetecida hasta fines del siglo anterior y comienzos del presente. Entonces llegaron prosadores y versificadores capaces de formar escuela, de arrastrar séquito y de imponer reformas restauradoras y hasta perfeccionadoras de la dicción castiza. Vinieron seguidamente la Academia Española de la Lengua, los insignes gramáticos Salvá y Bello y otros más de su séquito: tomaron todos éstos en consideración lo indispuntablemente fijado por el uso de los autores clásicos, y además aquellas mejoras y reformas de la restauración idiomática, general y ventajosamente aceptadas; sometieron el idioma á un nuevo y riguroso análisis de sus procederes y de sus medios, y fijaron las reglas que constituyen la actual gramática castellana con unánime consenso de todo el orbe español. Este período de conservación y afianzamiento internos es el que hoy prosigue nuestra lengua.

«La Academia Española no ha pretendido detener la lengua en su desenvolvimiento regular y fecundo; antes bien, caminando á la par con ella ha ido enriqueciendo en sucesivas ediciones su Diccionario, en el cual fraternizan, dentro de la unidad literaria del idioma, el arcaísmo vetusto y respetable y el neologismo flamante y autorizado.»— (M. A. CARO).

De las 14,000 palabras radicales que traía la undécima edición del Diccionario de la Academia Española de la Lengua, puede hacerse muy aproximativamente la distribución que sigue: 500 vocablos arábigos, 970 griegos, 90 hebreos, 7000 latinos, 1950 vascongados, 100 godos, 3600 de origen incierto. Los radicales latinos son los mas fecundos en derivados. Así, de *amar* tenemos *amo*, *amas* etc., es decir, los derivados gramaticales, y además los derivados ideológicos: *amabilidad*, *amablemente*, *amador*, *amorío*, *enamorar*, *reamar*, y unos treinta más. Cuatro quintos de las voces del castellano están tomados del latín.

Conviene tener cuidado con los diccionarios castellanos que el comercio de librería expende en los países hispano-americanos. El buen éxito de estas empresas industriales de la tipografía peninsular destinada á la exportación de Indias, estriba en que cada cual de acá vea que el provincialismo que él usa está consignado en el léxico. El vulgo satisfecho entonces exclama de seguro: «este diccionario es completo,» y lo compra. Por el contrario, diarios son los gestos de desdén que ocasiona el chasco de no encontrarse allí el provincialismo en que uno acaba de incurrir.—Puede acudirse á menudo y con sumo provecho al pequeño manual de don Sebastián Rodríguez y Martín, escrito y publicado en Madrid con el título de *Diccionario de rectificaciones é innovaciones que la Real Academia Española de la Lengua ha introducido en la duodécima edición de su Diccionario*.

---

## CAPÍTULO XV

### DEL CASTELLANO EN HISPANO-AMÉRICA

«Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes. Pero no es un purismo supersticioso lo que me atrevo á recomendarles. El adelantamiento prodigioso de todas las artes, el progreso de la cultura intelectual y las revoluciones políticas, piden cada día nuevos signos para expresar ideas nuevas; y la introducción de vocablos flamantes, tomados de las lenguas antiguas y extranjeras, ha dejado ya de ofendernos cuando no es manifiestamente innecesaria, ó cuando no descubre la afectación y mal gusto de los que piensan engalanar así lo que escriben.» (BELLO).

«Con la lengua de Castilla se ha verificado un fenómeno que no tiene ejemplo en la historia: que habiéndose extendido por derecho de conquista á remotos y dilatados territorios, ha venido á ser lengua común de muchas naciones independientes. De ser hermanas blasonan las repúblicas de la América Española, y ora amistosas, ora sañudos sus brazos, serán siempre, si en paz, hermanas, y si en guerra, fraticidas; anverso y reverso de un parentesco fundado en una común civilización, y estrechado por vínculos de los cuales la unidad de la lengua no es el menos poderoso. De inmensa importancia es, por razones obvias, la conservación de esa unidad hermosa... Si en vez de esta noble lengua neo-latina, hablásemos la lengua mosca, ó cualquiera otra de las innumerables que pululaban en América antes de la conquista, vivas aún algunas de ellas, alumnas todas del uso, y no adornadas de gloria literaria, ¿podríamos orar y escribir, versificar, filosofar, discutir, como ahora á nuestro sabor y á nuestras anchas; y con pensamientos tan oscuramente concebidos cuanto confusamente expresados nos sería permitido, ni por asomos, ni en la esperanza, tomar parte en el concierto de la civilización moderna? ¡Nó, señores! Participación tan gloriosa sólo se nos concede á condición de usar de una lengua clásica, la castellana, que no solamente es tal, sino leonesa y riojana, y calderoniana y cervántica; no la lengua del vulgo, del trato común y del comercio, sino la propia de los escritores clásicos de la

nación española. Diérase sentimiento al lenguaje (como lo dió la antigüedad á las plantas), y entonces en el melodioso rumor de las palabras de nuestro idioma (como en el de las hojas meneadas por el viento) percibiríamos el acento de León y de Rioja, de Calderón y de Cervantes, y los oiríamos otras veces gemir (como á Polidoro) á los golpes sacrílegos, que renegando de nuestro origen y repudiando nuestras glorias, solemos asestar sobre las ramas dilatadas y aún sobre el anciano tronco de este árbol que cobija á tantos pueblos con su sombra!» (M. A. CARO).

¿Cuál será la norma á que todos los hispano-americanos hayamos de sujetarnos en punto de lengua? Esta pregunta la hace don Rufino José Cuervo, el ilustre autor de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*; libro fundamental, que debe amenudo leer todo aquél que en esta América quisiere limpiar y vigorizar su habla castellana. Y él mismo contesta así:

«Ya que la razón no lo pidiera, la necesidad nos forzaría á tomar por dechado de nuestro hablar á la lengua que nos vino de Castilla, donde nació, y, llevando su nombre, creció y se ilustró con el cultivo de eminentísimos escritores, envidia de las naciones extrañas y encanto de todo el mundo; tipo único reconocido entre los pueblos civilizados, á que debe atenerse quien desee ser entendido y estimado entre ellos. Desechado éste, pero reconocida la ventaja de un medio solo de comunicación, ¿cuál entre los países de Hispano-América descuella tanto por su cultura que dé la ley á los demás hermanos, les imponga sus idiotismos y alcance á arrancar de ellos para sí el pleito homenaje, que de grado rinden hoy á la autoridad de la madre, sancionada por los siglos y el consentimiento universal? Excusado parecería tocar este punto si personas desorientadas que miran con ridículo encono cuanto lleva el nombre de España y cierran los ojos para no ver que en todo lo relativo á lenguaje hemos de acudir á ella, como que gramáticas y diccionarios son españoles ó fundados sobre lo español, no graduasen de indigno vasallaje el acatamiento razonable—y ellos mismos sin quererlo confesar—rendimos á la preeminencia de su literatura, y pretendiesen preconizar por árbitro de nuestra lengua á solos los escritores americanos. Sáquese de éstos la caterva de los

periodistas, de poca autoridad ordinariamente por razones á todo el mundo obvias, y se verá que ni son todos tan excelentes que merezcan aquella primacía, ni, los que lo son, han llegado á ser dignos de ella sino mediante su estudio de los modelos castellanos; de manera que el día en que se presumiese componer gramáticas y diccionarios exclusivamente americanos, se carecería para ello casi absolutamente del ejemplo de los más acreditados hablistas y, en general, del de las personas cultas.»

Sabido es que la Academia Española de la Lengua, así por su legal instituto secular, como por el consenso dócil de todos los españoles, ejerce una autoridad decisiva en materia de pureza del castellano. Por lo común en Hispano América, aquéllos que en el léxico académico no ven inscrito el provincialismo (perfectamente ininteligible al orbe castellano) que ellos emplean con admirable propiedad y vigor, se vuelven, no sólo contra el léxico (como ya recordámos), sino contra la Academia Española de la Lengua calificando su autoridad de ignorante, arbitraria, absoluta é intransigente. La Corporación no se ha dado nunca por entendida de estas impaciencias hispano-americanas; pero en el prólogo de la duodécima y última edición de su Diccionario, ha demostrado, con prueba de hechos inequívocos, cuánto su labor ha sido en éste y lo será en los sucesivos en común con los doctos de estos pueblos, á los cuales la vieja España se ufana de llamar hijos por la sangre y por la lengua.



## CAPÍTULO XVI

### DEL ARCAÍSMO DE LAS VOCES

Si un idioma está definitivamente formado ya, y sigue solo perfeccionándose y desenvolviéndose en el sentido de su mayor limpieza, fijeza y esplendor, el arcaísmo carece de títulos naturales para manifestarse allí, y es tanto más reprobable cuanto que no es deslizo de ignorantes sino de eruditos. Pero hay diferencia suma entre el arcaísmo suelto y el prurito del arcaísmo. Este último es en todo caso una innovación perjudicial y viciosa tanto respecto de las voces como de los giros. El arcaísmo suelto puede y aún debe á las veces aceptarse, y ello cabalmente en obsequio de la mayor limpieza, fijeza y esplendor del propio idioma. «El arcaísmo, ó la introducción de voces ya desusadas en prosa, da al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, que lo hace muy á propósito para la poesía, porque recuerda los tiempos primitivos en que se raciocinaba menos que se sentía. Al mismo tiempo son voces, generalmente hablando, más pintorescas y que hablan con más viveza á la fantasía, que las que ha introducido en su lugar un lenguaje más culto y lógico. También por más inusitadas llaman más la atención y graban más profundamente la idea. Por todas estas razones se ha mirado el arcaísmo en todas las naciones como una licencia concedida á los poetas.» (LISTA). Respecto de la restauración de arcaísmos dice Littré: «No es ilícito sacar de ese montón de escombros una que otra pieza que pudiera volver á servir. Mas los vocablos á esta guisa devueltos al uso corriente no han de chocar al oído, han de avenirse con la analogía y han de ser claros de suyo.» Esta regla ocupa el término medio entre la osadía de unos pocos y la cobardía de muchos en tratándose de emplear voces ó giros anticuados.

Voz ó locución anticuada es la que fué usada en otro tiempo pero ya dejó de serlo. No siempre es fácil saber si una palabra, ha caído ó no en desuso, si debe reputarse vigente ó anticuada. La estructura ú ortografía suele ser indicio cierto: v. gr. *fechos*,

*cibdad, decilles, crueza, quisiéredes*. Algunas permanecen en la lengua pero sin su antigua significación, como *defender* (prohibir), *atender* (esperar), *seña* (estandarte) etc. Otras permanecen tan sólo en el lenguaje poético, como *tristura, agora, luengo*. Varias hay que de allí se han deslizado ya á la prosa literaria, reportándose empero con ello siempre alguna ventaja respecto de las voces ó locuciones sinónimas vigentes: tales son *péñola, antaño, guisa, apostura, ogaño, allende, aquende, por ende, empero, siquier, asaz* etc.

«En poesía y en escritos jocosos de prosa podrá aventurarse una que otra (voz ó locución); pero en composiciones serias no poéticas será mejor abstenerse de todas las verdaderamente anticuadas. Se dice verdaderamente anticuadas; porque muchas que no lo son y corren verdadero peligro de serlo, gracias al abuso que emplea en su lugar otras menos castizas, no sólo no hay inconveniente en usarlas, sino que al contrario se debe procurar emplearlas, siempre que se pueda, para que no lleguen á olvidarse del todo.» (HERMOSILLA).

Antes de emplear una voz anticuada hay que ver si la lengua tiene ya adoptada otra equivalente y buena. En este caso no hay para qué emplear la antigua, porque con esto no se conseguiría enriquecer el habla sino recargarla inútilmente. Por ejemplo, el uso ha sustituido al verbo *abastar* el verbo *abastecer*, que dice exactamente lo mismo y es tan eufónico como el primero, con la ventaja de que el oído no lo confundirá nunca con *bastar*. Empeñarse, pues, en decir *abastar* por *abastecer* sería una ridícula afectación de arcaísmo. En igual defecto incurriría quien dijese *culposo* por *culpado*, ó *quitanza* por *finiquito*, *dulcedumbre* por *dulzura* etc.

Hay que advertir que las decisiones del uso, cuando es constante y general, están por lo común fundadas en razón, y no son tan caprichosas como generalmente se cree.

Nueve mil setecientas voces anticuadas contó Monlau en la octava edición del Diccionario de la Academia Española de la Lengua. Dividiéndolas en dos grupos, uno de las que están bien anticuadas y otro de las que indebidamente han caído en desuso, calculó en cuatro mil



por lo menos las de esta última clase. A este propósito recordaremos que un sinonimista español, al discernir las diferencias de significado entre las voces *principio* y *comienzo*, dice respecto de la última voz algo que, sin temor de equivocación, puede también decirse de unas docientas voces castellanas más, todas ellas útiles, familiares é irremplazables. «Ahora resta advertir que á la voz *comienzo*, á esta preciosísima voz de nuestra lengua, se la prepara pasaporte para el otro mundo, destruyendo la trascendencia y la filosofía de nuestro lisiado idioma. Parece imposible que los españoles cometan tales desafueros con la lengua española. *Comienzo* será dentro de poco una voz anticuada para todos los diccionarios; para nosotros, nó. Para nosotros está tan en boga, tan viva, tan flamante, como en el siglo de las Partidas. Aconsejamos á la juventud ilustrada, se lo aconsejamos fundadamente, que no consienta que el polvo del olvido caiga sobre esa joya de nuestra rica y hermosa lengua.» (BARCIA).

Con fundamento asimismo, y con no menos pena, han hecho notar iguales y numerosos olvidos de voces en Hispano-América, Cuervo en sus *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, Z. Rodríguez en su *Diccionario de Chilenismos*, y P. Paz Soldán en su *Diccionario de Peruanismos*. Este último autor observa la tendencia que el lenguaje manifiesta en su país á vulgarizarse poniendo en olvido voces y locuciones nobles y más exactas que las allí corrientes, las cuales demás de eso son usadas sin discernimiento en todo caso de sinonimia. Casi todas las que cita como ejemplos ocurren también en otros Estados americanos: v. gr. *pescado* se usa más que *pez*, *colorado* que *rojo*, *cáscara* que *corteza*, *pila* que *fuenta*, *amarrar* que *atar*, *pedra* que *guijarro*, *patada* que *coz*, *poyo* que *albeizar*, *rienda* que *brida*, *afrecho* que *salvado* etc. etc. Y en este instante, con motivo de haber ocurrido al Diccionario por el significado de *pebete*, en cuyo lugar es corriente oír la expresión *pastillas de olor*, nos encontramos en una misma página con *peatón* (correo de á pie), *pecera* (redoma para peces), *peciluenga* (fruta de pezón largo), *pecora* (res lanar), y otras más puestas perjudicialmente en olvido entre nosotros.

## CAPITULO XVII

### DEL ARCAÍSMO EN LAS CLÁUSULAS

Lo que se ha prescrito respecto de las voces ó locuciones anticuadas, debe aplicarse también á su combinación para formar la cláusula. Las construcciones de especie arcaica pueden emplearse con parsimonia en poesía y en prosa festiva; mas ha de ser en el caso que con semejante uso reporte alguna ventaja literaria la cláusula ó el pensamiento. El poeta cubano Jacinto Milanés ha dado suavemente sabor antiguo al estribillo de su canzoneta *El nido perdido*:

¡Ay los mis lindos amores  
idos son, que yo los vi;  
quedóseme el nido aquí.

Pero en la prosa sería no sería admisible, por afectado, el siguiente lugar de Juan Montalvo al principio de su *Buscapié*: "Dame *del* atrevido; dame, lector, *del* sandio; *del* mal intencionado nó, porque ni lo hé menester, ni lo merezco. Dame también *del* loco, y cuando me hayas puesto como nuevo, recíbeme á perdón y escucha."

El purismo en general consiste en afectar ó alardear nimia y esmeradamente pureza, con detrimento de las demás cualidades que hacen perfecta la elocución. El escritor puro lo es sin desatender ni menoscabar el espíritu; el purista es esclavo de la letra. Pero el exceso de pureza que ya casi toca en arcaísmo es lo que se denomina con especialidad *purismo*. De tal

puede calificarse el carácter que reviste la dicción en este otro pasaje de Montalvo: "Nada han perdido los griegos, por no haber catado estas delicadezas y golosinas de los tiempos modernos; pues *las con que se regalaban* eran, sin duda, más suaves y gustosas que *las con las cuales* nosotros nos ahitamos."

Los preceptistas que en el día abogan enérgicamente por la conservación del tesoro é indole de las lenguas literarias, no entienden que debe nunca caerse en la extremidad opuesta al extranjerismo, ó sea en el arcaísmo. Y en este punto se ha colocado, adrede á las veces, el insigne prosista ecuatoriano anteriormente referido. No sin motivo, aunque con exageración, se ha dicho del libro de don Juan Montalvo los *Siete Tratados*, que «es un valle de Josafat donde se congregan, resucitados como para un juicio final, todos los castellanos vocablos muertos.» El purismo, como todo atildamiento, es por lo común defectuoso, no precisamente en sí mismo, sino en cuanto suele denotar estudio. Cuando el esmero de pureza se obtiene con soltura y desembarazo, ó lo que es lo mismo sin asomo de afectación, el caso ya no es de purismo y antes bien se mira como una cualidad relevante del estilo. Á este grado de perfección llegó en español, por obra de estudio, el ilustre venezolano don Rafael M. Baralt en su célebre *Historia de Venezuela* y en su laureada oda *Á Cristóbal Colón*. Pero bien se puede decir que estos dos monumentos de la literatura hispano-americana han hecho, por el lado de su primor castizo, más mal que bien en América. Los imitadores han ido casi todos á parar al purismo cuando no al arcaísmo de más rancio sabor.

---

## CAPÍTULO XVIII

### DEL NEOLOGISMO EN LAS VOCES

Voces neológicas, en sentido estricto, son las sacadas de la propia lengua por derivación ó por composición. Tales son en castellano, por ejemplo: *silenciar, distanciar, responsabilizar, entretención, desvestirse, altiplanicie, empelotarse, obtemperancia, benevolente, febriciente, oblar, adueñarse, escollar, positivista, vigencia, enrostrar* y muchas otras que, ó están en estudio en la Academia de la Lengua y en sus Correspondientes de América, ó han sido ya rechazadas por carecer de utilidad ó de generalización suficiente.

Á veces es indispensable el empleo de una voz neológica, lo que sucede cuando no hay efectivamente en la lengua otra que valga por ella. Pero al poner en circulación uno de estos vocablos necesarios, ha de cuidarse que su composición ó derivación sea eufónica y conforme á la índole del idioma. Por ejemplo, al deducirse en castellano el sustantivo abstracto de *destruible*, debe decirse *destruibilidad* y no *destruibles*. No hubiera sido eufónico, v. g., sacar de *padre* el adjetivo *padral*.

Una palabra nueva por derivación y no única, pero deducida de un primitivo usado y formada con rigurosa analogía, puede usarse, sobre todo en poesía, y siempre que convenga no enervar la dicción con un circunloquio ó una perífrasis.

Si de los adjetivos *jocoso* y *lírico* formo la palabra *joco-lírico*, será ésta una palabra nueva por composición. De semejantes compuestos dicen los maestros lo mismo que de las palabras

anticuadas; y es, que no son tolerables sino en verso y en prosa jocosa, y siempre en corto número. La verdad es que la índole del castellano se presta muy poco á estas composiciones. Así es que han caducado para siempre *bellsona*, *fluctisono*, *nubífero*, *hondisonante* y otros vocablos que formó Lope de Vega. El verso conserva unos pocos no muy usados. Los escasos compuestos propios de la prosa son familiares y aun de baja condición: tales como *barbilampíño*, *zanquilargo*, *marisabidilla*, *correvidile*, *matasiete* etc.

Los compuestos de esta especie, de nueva formación, suelen denotar estudio, y algunos críticos por eso los miran como poco naturales en poesía. Un malogrado poeta cubano, don Juan Clemente Zenea, ha introducido, no obstante, uno de ellos sin esfuerzo visible en el siguiente pasaje apasionado, pasaje donde hay que tildar tan sólo una voz impropia:

Del baile y de emociones fatigados  
salímos al jardín á errar dichosos;  
enfrente de un ciprés nos detuvimos;  
y en el sabroso platicar, sentados,  
¡oh! ¡qué cosas tan dulces nos dijimos!  
Tu juventud con sus brillantes galas,  
la música, tu voz, el claro cielo,  
la presión de tu mano,  
el céfiro *noctívago* en sus alas  
débil hurtando en perezoso vuelo  
los últimos aromas del verano,  
todo alentaba la pasión ardiente;  
y alarmados, por fin, nuestros sentidos,  
en *busca* de suspiros anhelantes,  
hubo una vez en que al alzar la frente  
mis labios atrevidos  
tocaron en tus labios palpitantes.

Además de estos compuestos por yuxtaposición, hay otros que constan de un nombre ó verbo y un prefijo. Serían neologismos de esta especie, por ejemplo, *trascomedor*, *inmirable*, *extraclauastro*, *prorregente* etc. En castellano hay mucha más libertad para valerse de esta otra clase de compuestos; hállanse poco más ó menos en el mismo caso que las palabras nuevas por derivación; pueden emplearse con tal que estén bien formados y conserven debidamente la analogía.

Se dice que una palabra conserva debidamente su analogía cuando, al formarla y emplearla, se le da la desinencia que sirve para connotar su significado según las leyes gramaticales. Por ejemplo: la terminación abundancial *oso* de los adjetivos (país *lluvioso*) no podría emplearse en significación posesiva ó asimilativa, como sería si dijésemos soledad *selvosa* por selva solitaria, *hojoso verdor* por verdes hojas.

Además de significar vicio de novedad del propio idioma, el vocablo *neologismo* vale, en sentido lato, por cualquiera innovación buena ó mala introducida en la dicción corriente, sea que aquélla provenga del neologismo propiamente dicho, sea del extranjerismo, sea del arcaísmo.

Este sentido es el que daba á la palabra neologismo un crítico hispano-americano en el siguiente pasaje, el cual contiene sana doctrina y que debe mirarse como propia del punto que aquí nos ocupa: «No pertenecemos á la escuela que trata como á excomulgado á toda voz no inventariada en el Diccionario de la Academia. En ello no hay falta de respeto, porque aquella Corporación tiene la atención fija sobre los *neologismos* que se generalizan, y en cada edición del mencionado libro introduce los que juzga dotados de condiciones razonables de existencia. «Todo escritor superior es á un tiempo *neólogo* «y *purista*,» dice Ph. Charles. Lengua pura, refractaria al calor de las otras, no puede existir sino en alguna tribu salvaje, solitaria en isla desconocida, sin relaciones de ningún género, ni con otras hordas tan salvajes como ella. En la Tierra del Fuego no hay temor de galicismos. Pero los idiomas civilizados tienen que progresar ó perecer, porque la paralización es retroceso. Que no se llame á una mujer *coqueta*, sino *retrechera*; que se anatematice la popular *garantía*, apesar del Diccionario, el cual autoriza aquel adjetivo y este sustantivo galicanos, es intransigencia purista contra la que hay que reclamar.» —(MERCHÁN).

«Si en muchas cosas importa ser progresivos sin olvidarse de la tradición y sin menospreciar lo pasado, en otros asuntos se encamina más hácia la perfección el que es conservador y hasta retrógrado, porque lo menos imperfecto, aunque no con frecuencia, suele hallarse en el atavismo. Esto último ocurre en la contextura de las lenguas, cuya mejora, cuya belleza, cuyo primor, suelen estar en lo arcaico, y cuya corrupción y ruina suele ser el neologismo de la frase. Pero si esto es así en la contextura de las lenguas, en su forma, en su gramática, lo contrario puede entenderse de la parte léxica, esto es, de la materia, del caudal de voces, donde el neologismo si está discretamente formado, si se acepta y emplea, no por ignorancia del vocablo propio, sino porque no le hay para expresar bien la idea nueva, no sólo es permitido, sino laudable, útil y conveniente.» (VALERA).

## CAPÍTULO XIX.

### DEL NEOLOGISMO EN LAS CLÁUSULAS.

Por regla general, todo neologismo en la construcción castellana de la cláusula se mira como *solecismo*, ó sea como falta contra las reglas de la sintaxis. Por ejemplo este de Zorrilla:


Déjese sin fuerza, hidalgo,  
y hacia la cárcel *se apronte*.

De poco menos de un siglo acá nadie se ha atrevido á introducir, en esta parte de nuestra lengua, reforma ninguna sin antecedente en la propia lengua. Los pocos graves defectos de ésta no tienen ya remedio. Esto no es echar cerrojos á la puerta para no consentir, ni en caso muy calificado, la entrada á un corte de frase que viniese adherido á un giro nuevo del pensamiento. Pero antes de que ese caso nos llegue á mano, téngase presente, con un escritor de Hispano-América, que "voces, giros y modismos expresivos y graciosos hay (en castellano) que los doctos usan, que parecen raros por falta de generalización, que suplimos por maneras de decir pobres ó neológicas ó bárbaras, y que es un acto meritorio el esfuerzo por revivirlas."

Por ejemplo, los siguientes sacados de Montalvo y que más son modismos que giros:—«Si la autoridad de Séneca es tan decisiva, ahora es *cuando*.»—«Ver ese fantasma *á hito* al pié de su ventana.»—«En los departamentos, *á pié llano*, hay un museo.»—«Su fama *revierte* en el mundo.»—«Los pétalos, como el tallo, están *propendiendo* al Norte.»—«El que incurre *en caso de menos valer* aplebeya su sangre.»

—«Ponen *la monta* en el nombre y no en la esencia de las cosas.»—  
«*Entrando ciudades* á fuerza de armas.»—La ignorancia suele arrimarse á la mala fe y *apellidar* victoria en contra' de la verdad.»

Dijimos en el capítulo anterior que los escritores solían dar á la palabra *neologismo* un sentido más lato que el que le atribuyen los preceptistas. En tal sentido lato la palabra está tomada en los dos pasajes que siguen: «Hay un neologismo natural, genial, que nace de la lengua, como le nacen al árbol hojas, con una misma forma regular y constante, con un mismo verdor percedero. Y hay un neologismo parasitario, que envuelve la planta, y prestándole aparente lozanía, acaba por agotarla. Distinguiendo el uno del otro, la Real Academia aprueba el primero, y delata y condena el segundo.» (M. A. CARO).—«Decir que uno de los peores vicios nacidos del mal gusto y de la ignorancia consiste en prestar acepciones nuevas á palabras y frases conocidas, multiplicando por este medio las anfibologías; condenar enérgicamente los neologismos de construcción que usan y propagan á cada paso la prensa periódica y los documentos oficiales en las naciones de ambos hemisferios que hablan lengua española, es poner el dedo en la llaga y abrir camino al remedio que necesita esa enfermedad contagiosa y mortal.»—(CAÑETE).





## CAPÍTULO XX

### DEL EXTRANJERISMO EN LAS VOCES

Las innovaciones de índole perjudicial han penetrado en nuestro idioma por un camino mucho más frecuentado que el neologismo: por el galicismo. Esta es la especie del extranjerismo que pudiera calificarse hoy de temible en castellano. Es tendencia invasora la que ha asumido los últimos tiempos en Europa y América.

Después de constituida nuestra lengua hemos tomado del inglés *club, bistec, esplín, vagón, romántico* y alguna que otra voz necesaria y utilísima. Del alemán hemos traído acertadamente *riel, valse, guante, jardín* y muy poco más. Del italiano tenemos *esdrújulo, chichisbeo, gaceta, despropósito, ópera, escorzo* y una docena de vocablos referentes á las bellas-artistas y que faltaban en castellano. Del francés hemos retenido *reproche, intriga, coleccionar, permitirse* y otros ciento que cuentan con el uso más ó menos general, y algunos con autoridades de primer orden. De las lenguas americanas se han adoptado las voces más generalmente conocidas y necesarias; por ejemplo, *ají, bejuco, cacique, canoa, caoba, chapetón, chancaca, chicha* y sus derivados, *chicote, chala, huarapo, hamaca, maíz, petaca, pita, tuna* etc.; mas no *huincha, ni guacha, ni garúa, ni laucha, ni chercán, ni guaina, ni yapa* etc. que son muy locales ó innecesarias.

Están en estudio *quiltro, choco, humita ó huminta* y una cuarentena más, que sobre faltar en castellano, cuentan con no menos de cinco Estados que las usan. Este carácter de generalidad es indispensable si queremos entre todos unificar nuestra lengua. No vaya á suceder otra vez lo


que con un chorro de palabras mejicanas admitidas al río de la lengua por la condescendencia de la Academia Española. No han podido seguir la gran corriente y se han quedado varadas en su orilla. Sin salir de la *ch*, que es inicial cortísima, hé aquí una cáfila tal que nos dará idea de no haber sido leve la temeridad: *charal, chamagoso, chalate, chacalaca, chacuaco, chinguirito, chipectipe, chía, chiqueadores, chuza*. Con justísima razón han obtenido generalidad *chichimeca* y *chinampa*, como otros más de las otras iniciales.

Puede afirmarse con certeza que jamás el castellano ha negado, por órgano de los autores castizos, ni negará en adelante, carta de naturaleza á ninguna palabra bien formada y que represente ó recuerde un invento nuevo, como *daguerreotipo, asfaltar, ferrocarril, quinqué, rifle, galbanoplastia, teléfono, fonógrafo* etc. Pero no hay asomo de razón para sustituir con la palabra *comité* la de *comisión* ó de *junta*, decir *debut* en lugar de *estreno*, *revancha* por *desquite*, *marionetes* por *tteres*, *tualet* por *tocado*, *suaré* por *sarao* ó *velada* y tantos otros vocablos y locuciones francesas, que no se han menester y que estorban en castellano hasta por malsonantes.

Estos vocablos intrusos comprenden la primera, la menos crecida y más inocente clase de galicismos. La segunda abarca los galicismos de significado. Consiste en dar á una palabra castellana el significado que tiene en francés otra que se le parece. Nada más común ahora que la expresión *pasar desapercibido*, y véase lo que á su respecto dice Baralt: «Con ser muy desatinados los galicismos que hoy se cometen, hallo que ninguno lo es tanto como este disparatadísimo *pasar desapercibido*: locución que en todo rigor significa en castellano *pasar alguno desprevenido, desprovisto de lo necesario para alguna cosa*; y no, como quieren los galiparlistas, *pasar no visto, no advertido, inadvertido, ignorado*, según los casos.»

Para no citar sino casos frecuentes entre personas educadas y en escritos cotidianos, hay muchos que dicen *etiqueta* por *rótulo* etc., *contrariedad* por *estorbo* ó *disgusto*, *laurel-rosa* por *adelfa*, *romance* por *novela*, *remarcable* por *sobresaliente*, *proceso verbal* por *acta*: voces castellanas todas empleadas en significado propio del francés.

Con referencia principalmente al galicismo, un filólogo español de nuestros días dice: «La lengua castellana se va convirtiendo en una especie de botica ó laboratorio, adonde todo hijo de vecino viene con su menjurje.—¿Qué trae usted? ¿Qué droga es esa?—Yo me entiendo, déjeme usted, buen hombre.—Y entra en la botica y deja la droga.» Y lo peor es que la deja inútilmente, porque casi siempre nadie la necesita para nada.—«De loco graduáramos á un heredero, dice don Juan Eugenio Hartzenbusch, que, sin registrar la casa donde había cómodamente vivido su padre, fuese afanoso de tienda en tienda comprando muebles, colgaduras, alfombras y vasos, y al poner en su lugar cada pieza, tropezase con otra tan buena por lo menos como la que traía. Á este novelero malgastador se asemejan mucho los españoles que, desde principios del siglo XVIII, se empeñan en decir fea y oscuramente, con palabras ó frases francesas, lo que pudieran expresar de un modo clarísimo y elegante sirviéndose de locuciones heredadas de nuestros venerables antepasados.»—«No es una reproducción cabal y fiel de los escritos de los siglos XVI y XVII lo que recomendarse debe á los autores de la edad presente, ó lo que, aun recomendándolo, podría de ellos esperarse que fuera puntualmente seguido. No: las copias, aun las superiormente ejecutadas, carecen de brío y no alcanzan el más alto precio: el remedo, aun el mejor hecho, si admira y es justamente aplaudido, á la par que causa admiración provoca á risa. En todos tiempos y casos es la espontaneidad joya preciosísima en el tesoro de las producciones del ingenio humano. Así que, lo apetecible, lo que ha de buscarse en escritos contemporáneos, no es que aparezcan en ellos imágenes del día presente vestidas con añejas galas, sino que los arreos que revistan á sus pensamientos, nuevos ó viejos, no sean empréstito hecho á los extraños, sino prendas propias que sienten bien á la naturaleza antigua y perenne, y al rostro y talla del objeto del cual están destinados á ser adorno.» (ALCALÁ GALIANO).



## CAPÍTULO XXI

### DEL EXTRANJERISMO EN LAS CLÁUSULAS

«Es menester evitar absolutamente las construcciones extranjeras,» dice Hermosilla: y esta regla, formulada con referencia á la literatura española no es de aquellas que pudiera como otras suyas ser calificada de extremadamente rigurosa. Los poetas y escritores del siglo de oro castellano enriquecieron y perfeccionaron el habla, tomando de las vecindades, del italiano y del francés principalmente, cuanto era menester. Algunos se fueron al latín en pos de voces y construcciones enérgicas y eufónicas. D. Alberto de Lista ha hecho ver cuánto Herrera sacó del hebreo en pro de la más osada dicción lírica. Pero el plazo de esta labor constructora ya se cumplió. La frase castellana ha quedado en lo esencial fundida á fuego en las páginas ardientes y brillantes de su literatura poética. La puerta se cerró desde entonces para aquel linaje de acarreo. Queda en casa ahora la tarea del perfeccionamiento de lo mucho propio y de lo bien adquirido, hasta dejar, no ya gallarda, numerosa y varía la combinación de la frase, sino además de eso, breve, precisa, concreta, penetrante, exacta, sintética, ideológica. Es lo que ya está realizado en parte muy considerable sin haberse salido de la contextura castiza. Es también lo único que en casos sueltos y muy necesarios puede seguir haciéndose al amparo de la libertad que dentro de sí misma la lengua tiene para la trasposición sintáctica. Están por eso de acuerdo los maestros: 1.º en que el castellano debe seguir desenvolviéndose y perfeccionándose por la vía de su genial contextura y de su castizo vocabulario: 2.º que debe seguir la corriente del progreso general beneficiándose antes por asimilación orgánica que por agregaciones sedimentarias: 3.º que al experimentar el roce de otras literaturas más robustas y luminosas, la francesa por ejemplo, ello no sea bastardeando de su idiomático sér, antes bien adaptando á él las nuevas tendencias del espíritu, como quien evoluciona al reclamo paulatino de la necesidad persistiendo con todo en su propio sér individual.

De la regla que prohíbe *en absoluto* al castellano las construcciones extranjeras, ¿resulta como consecuencia que tengamos que tomar por modelos de nuestra frase moderna, todas las que constituyen el lenguaje de los clásicos españoles del siglo XVI y XVII? De ninguna manera, y es necesario dejar bien establecida aquí esta respuesta.

La época tan sobresaliente de la literatura española que ha merecido el renombre de *siglo de oro* tuvo su estilo propio. El que hoy reviste la de los distintos pueblos españoles es también propio. Uno y otro estilo son diferentes. De aquí han resultado en el lenguaje de ésta y de aquella época notables diferencias también. Pero junto con ser esto así, es un hecho que esta diferencia de dicción se produce dentro de un mismo vocabulario corriente y de una misma sintaxis esencial. Cuando no existiesen otras, ésta sería una prueba concluyente de que nuestra lengua está definitivamente formada, que no se la puede achacar insuficiencia, que ha tocado en la virilidad, que la riqueza de su vocabulario y lo flexible de su contextura sintáctica son aptas para obedecer á los dictados más opuestos del espíritu. Pero la consecuencia más importante es ésta: que á todos los que la hablamos y escribimos nos corre ya el deber insinuado por Schlegel, el deber de conservarla á toda costa en la plenitud de su pureza clásica. Tal identidad de signos y de reglas entre tanta diferencia en los modos de decir, ¿tiene excepciones? Las tiene muy pocas y bien calificadas. El moderno gusto ha sido gran parte en determinarlas con rara sagacidad, y él también debe guiarnos al querer dar á nuestro lenguaje índole castiza sin resabio de purismo ni mucho menos de arcaísmo. Larra, Mora y Quintana figuran en primera línea entre los prosistas y versificadores modernos más castizos; y no por eso la pureza de su dicción tiene nada de insólito, y no por eso ella deja, como dice un docto escritor hispano-americano, de ser carne de la carne y sangre de la sangre del siglo XIX.

Lo general es que hoy en las lenguas cultas, si una voz extranjera suele ser necesaria, un giro extranjero no lo es nunca, y constituye falta más grave su introducción por cuanto tiende á alterar el idioma en su esencia. De aquí la regla general: «Es menester evitar absolutamente las construcciones extranjeras.»

Conforme á este principio, y tomando en cuenta la robusta y flexible madurez que ha alcanzado el castellano, es evidente que el mundo español debe resistir y rechazar el extranjero de construcción, tratando para ello de conservar las formas clásicas, corregidas y mejoradas por nuestros modernos autores más autorizados. Y á la verdad que no han sido pocas las reformas, que por la vía del perfeccionamiento interno, y conservándoles su sabor y corte esenciales, han experimentado en nuestro siglo aquellas formas de la frase clásica castellana. Desde Meléndez y Jovellanos hasta los prosistas y versificadores inscritos últimamente por la Academia Española de la Lengua en su *Diccionario de Autoridades*, casi todas las construcciones pleonás-

ticas de los clásicos, regímenes impropios y concordancias discordantes han sido regularizadas; se han aclarado sus locuciones anfibológicas, recortado sus redundancias prolijas, moderado sus elipsis negligentes; se emplean mucho mejor las oraciones negativas y los tiempos de los verbos; ha quedado fijado el empleo distinto de *ser* y de *estar*; se evitan con destreza las repeticiones de palabras en sentencias cortas; la ortografía se ajusta á reglas cabales y seguras etc. Nos hemos separado en todo esto de los modelos antiguos; pero ha sido para ser más filosóficos en la gramática. Así es que ahora poseemos un concepto más científico del idioma y lo conocemos mejor.

«Si resucitara toda la ilustre gente de letras que floreció bajo la dominación de la casa de Austria, antes de tomar otra vez la pluma, tendría que estudiar los libros de texto de la Academia, Salvá, Bello y otros.» (MERCHÁN).

Aunque introducidas elegantemente y muy expresivamente en el período de formación y por maestros muy admirados, algunas construcciones cayeron luego al punto en olvido por contrarias á la índole del castellano. Por ejemplo la siguiente de fray Luis de León:

Que tienen y los montes sus oídos,

donde *y*, como el *et* pospuesto de los latinos, significa *también*. Tampoco se ha incorporado á la sintaxis castellana esta otra de Garcilaso, menos vigorosa pero tanto ó más galana que la anterior:

Desnuda el pecho anda ella.

Ni mucho menos, y con razón, este idiomático italianismo del mismo autor:

¿Cosa pudo bastar á tal crueza?

El italianismo del padre Malón de Chaide:

¡Ay *me!* que mi destino,

al ser introducido quedó muerto *ípro facto*, y en vano han intentado exhumarlo Heredia y algún otro. Y sin embargo, el uso ha aceptado en poesía, quizá por su corte genuinamente latino, este italianismo muy atrevido de Zorrilla:

Murmura allá abajo el río  
la orilla al acariciar.

Construcción ventajosísima y tomada del griego es aquella con que convertimos en adverbios las terminaciones neutras de los adjetivos, v. g.: «Yo hablo alto,» «La saeta penetró hondo.» Hermosas locuciones helénicas son también aquellas:

..... La del reir gracioso,  
la del hablar muy más que miel sabroso.

«Preséntese un escritor como el Dante, como Shakspeare, como el autor del *Quijote*; publique en el lenguaje del siglo XV un libro que ejerza poderosa influencia social: y en pos suya iremos todos, admiradores é imitadores.... La decadencia de parte del siglo XVII y de todo el XVIII, ¿fué decadencia de ingenios ó de idioma? Fué de todo; pero fué del segundo, porque fué de los primeros. Si otra constelación de espíritus superiores, más brillante que la pasada, hubiese asomado entonces, y alumbrado nuevas vías, la irradiación de sus magníficas concepciones habría hecho pasar por puntos luminosos hasta las máculas de la dicción. ¿No lo consiguió Quintana? Góngora mismo y su escuela, ¿no acrecentaron, en definitiva, los modos de decir?» (MERCHÁN). Góngora, lo mismo que Garcilaso, León, Rioja, Caro, los Argensolas, Herrera, Lope de Vega, pertenecieron al privilegiado período de formación literaria de la lengua. Quintana con Meléndez y Jovellanos no se presentaron escribiendo castellano vetusto sino castellano restaurado y corriente á la vez. Dando la última mano á la lengua abrieron el período presente de su perfeccionamiento interno. Tan inaceptable es el prurito arcaico en el decir, que ni en hipótesis es admisible su buen éxito. Probablemente no aparecerá jamás ningún hombre de genio sacudiendo vigorosamente las ideas de una sociedad por medio de una dicción caduca. Los genios que se citan se presentaron escribiendo en el idioma popular contemporáneo.

---

## CAPÍTULO XXII

### DEL GALICISMO DE CONSTRUCCIÓN EN CASTELLANO

Cosas muy distintas son la corrección y la pureza de las cláusulas. Puede suceder que sea muy correcta la construcción de una frase, oración ó período, y no obstante ser impura dicha construcción por cuanto su giro no es propio de la índole del idioma. Ejemplos:

«Es por esto que renunciamos.» Nada hay aquí contrario á la gramática y cada vocablo de por sí es puro. Pero el giro no es castellano. Hay que decir, v. g.: *Por esto renunciamos, ó Esto es por lo que renunciamos.*—«No se es siempre criminal por parecerlo.» Frase donde tampoco se falta á ninguna regla de sintaxis, y donde además son puros y correctos los vocablos todos, y que no obstante esto bien ha merecido de Baralt el ser calificada de bárbaramente galicana. Con iguales palabras puede en nuestra lengua decirse gallardamente de otros modos la misma idea; v. g.:—*No siempre es uno criminal por parecerlo.*—*No por parecer criminal lo es uno siempre.*—*No porque parezca uno criminal lo es siempre.*—*No siempre es el hombre criminal porque ó aunque lo parezca.*—*No siempre es criminal quien lo parece.*—*Una cosa es parecer criminal y otra serlo.*—*No es lo mismo ser criminal que parecerlo.*—*Va mucho de parecer criminal á serlo.*—Y otros más que, sin dar aún los modos por agotados, indica el *Diccionario de galicismos* del citado autor.

Otros ejemplos: «Se dice que yo ataco; se dice que yo defendiendo; ni lo uno ni lo otro: yo enseño.» Lo cual, con irresistible



tendencia se vuelve en castellano así: *Dicen que impugno y que defiendo cuando no hago sino enseñar.* «Nada que es difícil puede ser despreciable.» *El que es* admite análisis lógico y gramatical; pero está demás porque la índole castiza lo repugna.

«¿La libertad consiste en la independencia? hay pocos hombres verdaderamente libres,» donde la claridad del concepto y el genio de la lengua española piden que se diga: «*Si la libertad consiste en la independencia, pocos hay que sean verdaderamente libres, ó conservando el carácter interrogativo de la frase ¿Consistiría por ventura la libertad en la independencia? pocos serían entonces verdaderamente libres.*

«Tienen las lenguas ciertos términos y modos de decir peculiares, que los escritores atildados deben respetar si aspiran á dar á sus obras forma popular y duradera; y aun por eso, puesto que de la diversa colocación de los vocablos no resulte ambigüedad ni mala inteligencia del concepto, todavía conviene conservar y seguir la particular construcción que generalmente se ha adoptado para expresarle, v. g.:

«Es de este modo como el sabio se venga», dicen los franceses, y es frase que no ofrece ambigüedad ni oscuridad alguna. Pues, sin embargo, nosotros tenemos por precisión que expresarnos de otra manera; v. g.: *De este modo se venga el sabio;--Así se venga el sabio;--De este modo es como el sabio se venga.*

«Lo mismo puede decirse de esta otra: «Pasquines fijados en todas las calles eran dirigidos contra el gobierno.» Y nosotros: *En todas las calles se veían pasquines ofensivos al gobierno.*» (BARALT, *Diccionario de Galicismos*).

Esta obra y el *Arte de traducir el francés* por Capmany deben ser muy leídas por todo el que quisiere depurar de galicismos y de todo sabor galicano su habla castellana. Ciertamente que Baralt exige demasiado; cierto que la Academia de la Lengua ha concedido carta de naturaleza á algo que él rechazaba. Esto no prueba, sin embargo, que el dedo de Baralt no hubiera sido certero al señalar lo espurio. Significa tan sólo que la Corporación ha tenido, en ciertos casos, que ceder á la fuerza mayor de un uso ya muy generalizado y constante en el castellano contemporáneo.



## CAPÍTULO XXIII

### SOBRE LA AUTORIDAD DEL USO

Hay diferencia entre *mero uso* y *buen uso*. Entiéndese por el primero la forma que toma una lengua y el curso que lleva en boca de las gentes, entregado su empleo al instinto natural y á la imitación irreflexiva, y libre de la influencia directa de los libros. *Buen uso* es el de la gente educada; y es cosa sabida que purifica y acredita el uso de todo idioma culto un género de educación, que así se guía por los procederes racionales de la gramática general, ramo de la filosofía, como por el conocimiento progresivo del propio idioma y por el ejercicio sobresaliente de la literatura. De aquí la doctrina tan conocida de que «el uso ha de ser legitimado por un largo trascurso de tiempo, y ha de apoyarse si puede ser en la autoridad de escritores de nota.»

Cuando Horacio dijo que el uso «es árbitro, juez y norma del lenguaje,» ha hablado del *buen uso*, que es también el mismo á que él se sometía en sus obras admirables. Y no de otra manera pudo entender el uso, cuando, como observa un erudito crítico hispano-americano, en punto de lenguaje el gran didáctico latino recomendaba: que se desenterrasen algunas voces antiguas injustamente arrinconadas, que á las vulgares se diese novedad y lustre por medio de atinadas combinaciones, y que en caso necesario se introdujesen vocablos nuevos, con la debida parsimonia, derivándolos del griego y acomodándolos á la eufonía latina.

Hay, sin embargo, que conceder al mero uso gran poderío y derechos muy decisivos. El buen decir no podrá nunca emanciparse por completo del uso popular hasta poder reconstituir ó reformar docta y sistemáticamente la lengua. Uno de los puntos, por ejemplo, en que es árbitro supremo y norma única el mero uso, es en cuanto á atribuir calidad de nobleza, de familiaridad ó de bajeza á los vocablos. «¿Porqué motivo es *pelo* voz familiar y *cabello* voz noble? ¿Qué razón milita para que *oreja*, término intachable en el siglo XVI, no haya de emplearse hoy en poesía seria sin lastimar el *oido* de los leyentes? Caprichos todo y veleidades del uso, es cuanto podemos responder para dar razón de hechos que no la tienen conocida.» Así pregunta y así contesta un autor cuando observa, que el voluntarioso querer del mero uso se entra en los dominios del lenguaje literario, y allí procede á distribuir patentes de calidad á los vocablos más corrientes. Lo cierto es que una autoridad de hecho y otra autoridad de derecho concurren á determinar la norma del buen uso contemporáneo. ¿Dónde parten términos ó cuáles serían las basas capitulables para el buen ejercicio en común de su autoridad? Cuestiones arduas y superiores son éstas de suyo, y por eso mismo ajenas de un tratado preceptivo de literatura.

«Una lengua viva, que pertenece á un gran pueblo y que corresponde á un grado subido de desenvolvimiento social, presenta tres términos: 1.º el *uso contemporáneo*, propio de cada período sucesivo; 2.º el *arcaísmo*, que un tiempo fué uso contemporáneo y que ofrece la explicación y da como la clave de lo que apareció enseguida; 3.º en fin, un *neologismo*, que mal conducido altera y bien conducido desenvuelve la lengua, el cual, corriendo el tiempo, llegará á ser *arcaísmo*, á su vez, y se consultará como historia y fase del idioma.» (LITIRÉ). En estas tres fuentes debe estudiarse comparativamente un idioma al quererse formar su diccionario usual. Como el buen sentido prescribe que abandonemos los hispano-americanos el provincialismo anárquico y que uniformemos nuestra habla con la de España, es doctrina luminosa en este sentido la expuesta por D. Manuel Antonio Caro ante la Academia Colombiana, en una disertación que lleva por título *El uso en sus relaciones con el lenguaje*.

---

## CAPÍTULO XXIV

### CONFUSIÓN EN LAS VOCES

1. Casos hay en que una misma palabra tiene varios significados, y esto es lo que se llama *homonimia*. *Gentil*, pagano, y gallardo; *sierra*, instrumento de acero, y cordillera; *vela*, la acción de velar, y bujía: son homónimos que provienen de la igualdad de su etimología. Ejemplos de homonimias que provienen de distintas etimologías: *duelo*, combate, y á la vez un derivado de dolor; *lisa*, afine de lid, y nombre de un pez; *lima*, una fruta, y un instrumento de acero. Los vocablos homónimos se llaman también *homógrafos* atendiendo á la identidad de su escritura.

2. Hay también voces *unísonas*, que son las que tienen sonido igual, mas con alguna diferencia prosódica ú ortográfica y con significado distinto: v. gr. *vacante* y *vacante*, *cegar* y *segar*, *sandía* y *sandía*, *valido*, *balido* y *válido*.

Las homónimas y las unísonas se diferencian en que las primeras son voces que tienen idéntico sonido y las segundas tan sólo parecido. Son semejantes en que los significados de los términos son distintos así en unas como en otras. *Kadi* ó *cadi*, *kermes* ó *quermes*, *armonía* ó *harmonía*, *oscuro* ú *obscuro*, *marabilla* ó *maravilla*, no son unísonas sino idénticas, pues su significado es uno mismo. Los vocablos unísonos se llaman también *homófonos* atendiendo á la casi identidad de su sonido.

Recientemente se ha publicado en Caracas una obra titulada *Homófonos de la lengua castellana*, que comprende un extenso diccionario etimológico y explicativo de los homónimos. Su autor es Don Guillermo Tell y Villegas.

3. *Paronimia* es cuando existe alguna analogía ó relación entre el significado de las voces á la vez que semejanza en sus sonidos: como entre *adherente é inherente, abstracción y distracción, aojar y ojar, espiritista y espiritualista, machacar y machucar, vinagrera y vinajera*.

4. *Paronomasia* es cuando sólo hay semejanza en los sonidos: como *aptitud y actitud, adolescente y adolescente, cima y sima, crujía y crujida, eminente é inminente, incipiente é insipiente, invectiva é inventiva*. Se incurre, por ejemplo, en paronomasia cuando *eufonismo*, vocablo derivado de *eufonía* y que se refiere á la calidad de sonar bien, se confunde con *eufemismo*, figura retórica, que consiste en disfrazar una idea desagradable ú odiosa con expresiones, que si no son las propias y exactas, en cambio la indican sin crudeza y atinadamente.

La paronimia y la paronomasia tienen de común que en una y en otra hay semejanza de sonido entre los términos. Se diferencian en que la segunda es mera semejanza de sonido, y en la primera ocurre además alguna relación en los significados. Hay paronimia entre *rueda y ruedo*, hay paronomasia entre *peso y beso*.

En general reciben el nombre de *voces equívocas* las homónimas, unísonas, paronímicas y paronomásicas. Su mal empleo suele ocasionar despropósitos, que si entre personas educadas pasan dejando tras sí malignas sonrisas, en la elocución literaria se reputan como un defecto desdorado y tristísimo. De tal merece calificarse el de cierto orador sud-americano cuando dijo, que las puertas de la patria debían cerrarse *hermenéuticamente* á los conspiradores.

El gramático venezolano don Baldomero Rivodó, autor de un libro sobre las *Voces nuevas de la lengua castellana*, acaba de publicar en París el tomo primero de sus *Entretenimientos gramaticales*, donde pueden consultarse con provecho colecciones de paronimias, homonimias, homologías etc.

*Sinonimia* es cuando dos ó más voces tienen valores parecidos mas no idénticos, como *agonizante y moribundo, corolario y consecuencia, frasquera y licorera, mujer y hembra, pared y tapia, plantar y sembrar*. Cuando los valores son exactamente iguales no hay *sinonimia* sino *homología* ó equivalencia de términos. Son voces homólogas, v. gr. *aceituna y oliva, almanaque y calendario, beso y ósculo, nopal y tuna, remolacha y betarraga*; ó bien *hime-neo, boda y casamiento; zorra, raposa y vulpeja; diablo, dianche, diantre, demonio, demontre, pateta, patillas, Lucifer, Luzbel y Satanás*.

El acertado uso de los sinónimos se relaciona íntimamente con la propiedad y exactitud de las voces, dos requisitos de valor muy sustancial en la elocución. La sinonimia es por eso falta grave en literatura y falta leve en el lenguaje familiar. Este no demanda conocimiento especial del idioma, y lo es el del valor comparativo de sus términos: demás de eso, su suelta carrera no deja espacio para discernir de improviso dichos valores.

La regla general es que los sinónimos no pueden usarse indistintamente, y que, á la inversa, es promiscuo y libre el empleo de los homólogos. En otro lugar veremos lo que más particularmente ocurre con los primeros. Respecto de los segundos diremos que los hay de *uso convenido* para ser empleados siempre uno por otro. Tales son *oferta y ofrecimiento, certeza y certidumbre, gratitud y agradecimiento, de modo y de manera, mas y pero, no obstante y sin embargo, igualmente y asimismo* etc. etc.

Los homólogos, apesar de la exacta equivalencia de significado, no siempre pueden usarse indistintamente en el lenguaje literario. Algunas palabras hay que son equivalentes en una de sus acepciones y no en otras. Tal sucede entre *dicción, voz y palabra*. Suele acontecer que la una sea corriente y la otra anticuada, como *tocayo y colomboño* (extraña y disonante voz); ó familiar la primera y culta la segunda, como *cueva y espelunca*; ó común ésta y poética aquélla, como *alegre y ledo* etc. Casos hay en que el equivalente no es otra voz sino una frase, como *brújula* igual á *aguja de marear, nodriza* igual á *ama de leche, sal* igual

á *cloruro de sodio*, *ojalá* igual á *quiera Dios*, *toal'a* igual á *paño de manos*. Esta diversidad de formas sirve para salvar disonancias y cacofonías en las cláusulas.

Por causa de paronimia el *baile de San Vito* se ha convertido en *baile del zambito*. En vez de *antonomasia* algunos chuscos dicen *Antonio Macías*, por *casamiento* dicen *casaca*, por *nada* dicen *naranjas*, por *pagador* dicen *pagano*. Hay versiones paronímicas: *Salus populi suprema lex esto*, Salga del pueblo el que no le guste esto. *O tempora! O mores!* ¡Oh tiempos de los moros. *Janua celi*, ya no hay cielo. *Speculum justitiae*, Especula con la justicia etc.

Las principales paronimias que ocurren en el arte de la preceptiva literaria son las que siguen:

**AMPLIACIÓN:** extender más, dilatar una cláusula, pensamiento, pasaje ó composición en el sentido de su mayor bulto ó plenitud. **AMPLIFICACIÓN:** desarrollo que de palabra ó por escrito se da á una proposición ó idea, explicándola de varios modos, describiendo, enarrando ó enumerando lo que con ella tenga relación, á fin de hacerla más eficaz para conmover, convencer ó persuadir.

**ANTÍFRASIS:** figura de dicción que consiste en designar personas ó cosas con voces que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir, como cuando se llama *pelón* al que no tiene pelo. **ANTÍTESIS:** otra figura de dicción (también las hay de pensamiento) que consiste en contraponer una frase ó una palabra á otra de contraria significación, como cuando se dice su *silencio grita*, *mentía con la verdad*, *ocuparse en hacer nada*.

**ANTINOMIA:** contradicción real ó aparente de dos leyes ó dos lugares de una misma ley; se usa también en filosofía: la contradicción de textos ó de lenguaje se llama *antilogía*. **ANTONIMIA:** figura de dicción, ó mejor dicho locución que por motivos de analogía junta dos palabras de significados contrarios, como cuando se dice *rico ó pobre en el vivir*, *apuró en un instante infierno y gloria*, *guerra y paz armadas*, *quédese á faltas con sobras*: la antonimia se halla en caso diametralmente opuesto á la figura de dicción llamada *sinonimia*.

**APÓSTROFE:** figura retórica que consiste en cortar el hilo del razonamiento para dirigir la palabra en particular á uno ó más seres animados presentes ó ausentes, vivos ó muertos. **APÓSTROFO:** signo ortográfico (?) que indica la elisión que en algunas lenguas se hace (en castellano antiguamente) de una vocal final cuando también la inicial de la palabra siguiente es letra de esa misma especie: v. gr. *l'aspereza*.

**CASTELLANO**, el idioma de Castilla. **CASTIZO**, de buena casta: v. gr. *avant* es voz castiza en el idioma francés. En rigor son paronomásicas.

**IDIOMÁTICO**, lo que pertenece á un idioma según sus reglas ó su modo fijo de ser. **IDIOTISMO**, modo de hablar contra las reglas ordinarias y que literalmente entendido es un despropósito. *Caer en la cuenta* (llegar á advertir una cosa) es un idiotismo idiomático del castellano.

**LOCUCIÓN:** conjunto de dos ó más palabras que no forman oración perfecta ó cabal como *partir términos* (deslindarse territorialmente

dos jurisdicciones vecinas). **ELOCUCIÓN:** ó significa modo particular de acomodar las palabras al verter el pensamiento, como cuando se dice *elocución armoniosa*; sentido en el cual elocución es homóloga de *frase* cuando esta voz significa manera de decir; v. g. *la frase (ó elocución) castellana tiene grandes afinidades con la griega*: ó bien significa acertada elección y distribución no sólo de las palabras sino también de los pensamientos y figuras al expresarse de palabra ó por escrito. **ALOCUCIÓN:** discurso ó arenga, breve por lo común, más bien calurosa que convincente, hablada ó escrita, casi siempre hecha en el ejercicio de alguna autoridad.

**PARÁFRASIS:** explicación ó interpretación amplificativa de un texto para ilustrarle y darle mejor á conocer; ó bien traducción en verso que imita el original sin verterlo con exactitud escrupulosa, como la de la *Oración por todos* de Hugo por D. Andrés Bello. **PERÍFRASIS:** figura retórica, denominada *circunlocución* también porque consiste en un rodeo de palabras para expresar lo que con ménos ó con una sola no revestiría la misma ventaja de primor y de fuerza: v. gr. «El manco de Lepanto» por Cervantes. En los demás casos el vocablo circunlocución es homólogo de *circunloquio*.

**PRENUNCIAR,** anunciar de antemano. **PRONUNCIAR,** emitir y articular sonidos para hablar.

**PRÓTASIS:** primera parte del período, en la cual queda pendiente el sentido, que se completa ó cierra en la segunda que se llama *apódosis*. **PRÓTESIS** ó **PRÓSTESIS:** figura de dicción que consiste en añadir una ó más letras eufónicas al principio de un vocablo; v. gr. *aqueste* por *este*. Hay diferencia análoga entre *protático* y *protético* ó *prostético*. **PRÓTASIS** es homónima de **PRÓTASIS**, primera parte del poema dramático, llamada comunmente exposición.





## CAPÍTULO XXV

### DE LA CLARIDAD DE LAS VOCES

Los requisitos literarios de las voces pueden reducirse á ocho. Las voces ó locuciones deben ser *claras, propias, exactas, enérgicas, oportunas, decentes, naturales y eufónicas*. Primero entre todos es el requisito de la claridad. Todo lo dicho en el capítulo anterior es tendente á preparar el camino de su realización más perfecta.

Se llama *clara* una expresión cuando ofrece un solo sentido y no puede éste dejar de entenderse por aquellos á quienes se dirige: *oscura*, cuando puede suceder que aquéllos no comprendan dicho sentido aun siendo único; y *equivoca ó ambigua*, la que ofrece dos ó más sentidos á un tiempo. La propiedad y exactitud determinan el valor de las voces; la claridad puede provenir en tal caso de estar bien ajustado el signo al concepto de la cosa significada. Pero como á veces sucede que las palabras más propias y exactas pueden no ser entendidas por aquellos á quienes nos dirigimos, es necesario considerar esta virtud con separación, y prevenir que en este caso debemos usar de expresiones que el lector ú oyente pueda entender, aun cuando sean menos exactas.

Á esta cualidad esencialísima se oponen: 1.º El empleo de voces técnicas ó sea peculiares de ciencias ó artes, como v. gr. *hepatitis* por inflamación del hígado, *psíquico* por lo perteneciente al ánimo ó al alma, *anagnórisis* por los reconocimientos inesperados que desenlazan el argumento de un drama etc.:

2.º El uso de voces *cultas*, esto es, tomadas de lenguas sabias, como v. gr. *alterismo* (lo contrario de *egoísmo* y que otros derivan mal diciendo *altruismo*), *autodidacta* (el que se educa á sí mismo), *hegemonía* (supremacía de un Estado ó jefe respecto de otros) etc.: 3.º El uso de palabras equívocas, esto es, de doble sentido, como son las homónimas, paronímicas, paronomásicas etc. Ejemplos: *corchete* (broche y también gendarme), *adherente é inherente*, *huso y uso*;

Subió veloz en Rosaflor más *plá*  
que su dueño el rendido castellano

(LOPE DE VEGA).

Rosaflor era el nombre de cierta yegua, y *plá* significa piadosa á la vez que piel de varios colores.

El mismo autor en un poema serio, no otro que el mismo del caso anterior, dice hablando de unos cristianos muertos por unos sarracenos á orillas del mar de Tyro:

Triunfó el *martirio* allí junto al *mar Tyrio*.

La poetisa mejicana sor Juana Inés de la Cruz en una poesía sagrada dice:

Si al templo, mi Dios, entráis  
luego en el *templo os templáis*.

Juegos de palabras son éstos que tienen hoy pocos partidarios; y, aunque empleados otro tiempo por autores de sumo ingenio, como los dos citados, en general son hijos de ingenios pobres ó superficiales. Los dos últimos ejemplos, más bien que á la claridad, dañan á la *naturalidad* de las voces.

En estilo jocoso suele admitirse el empleo de palabras de doble sentido, bien que siempre con parsimonia y tino. Ejemplos:

Salido el sol por Oriente  
de rayos acompañado,  
me dan un huevo pasado  
por agua, blando y caliente;

con dos tragos del que suelo  
 llamar yo néctar divino,  
 y á quien otros llaman *vino*  
 porque nos *vino* del cielo.

(ALCÁZAR).

Más *alcaldes* he tenido  
 que el castillo de Milán,  
 más *guardas* que el monumento,  
 más *yerros* que el Alcorán,  
 más *sentencias* que el Derecho,  
 más *causas* que el no pagar,  
 más *autos* que el día de Corpus,  
 más *registros* que el misal.

(QUEVEDO).

Á fines del siglo XVII y en la primera parte del XVIII el uso de voces cultas contaminó en términos tales la poesía española, que este oscurísimo y altisonante modo de decir formó escuela con el nombre de *culteranismo*. Quevedo, en su sátira en prosa *La culta latiniparla*, cubrió de burlas este mal gusto de la dicción, y Calderón lo puso en ridículo en su comedia *No hay burlas con el amor*.

Ejemplos de dicción culterana:

Volando cubren la *superna* esfera  
 Las astas, y cayendo, la marina.

(JÁUREGUI).

Y agora pobre humilde, *saturable*.

(DIEGO MEGÍA).

Y este verso de un poeta sud-americano:

Rauda lograr la *ubicuidad* de Dios.

No obstante, la cultura moderna admite ahora, sin pecar contra la claridad, expresiones como éstas: «discurso *saturado* de odio,» «el *atavismo* de las razas,» «la estadística *demográfica* del año» etc; y esto aun en lengua vulgar.

Esta misma libertad se usa con no pocas voces técnicas, de aquellas que son pertenecientes á las ciencias de las humanidades y á las bellas-artes. Es corriente decir hoy «el *apogeo* de la fortuna de un hombre,» «el *polígono* destinado á las operaciones militares,» «una vanidad *elevada al cubo*,» «entusiasmo *pin-dárico*,» «calzar el *coturno*.» Aun en lenguaje vulgar.

El poeta colombiano Don Diego Fallón, en sus *Rocas de Suesca*, describiendo unos peñascos suspendidos sobre altos precipicios, dice en tono jocoso:

Y sobre mí la mole vacilante,  
tenida allí por invisible dedo,  
díjome con acento de gigante:  
«Huye, mortal, ó sobre tí me ruedo.»  
Á la voz *huye* vime en tal aprieto,  
que no hallando de pronto una *tangente*,  
resolví descender por el *cateto*  
de un triángulo de *estratas* adyacente:  
Triángulo que en sus pardos murallones  
sustenta de otros mil masa confusa,  
y en antediluvianos mogicones  
apoya la musgosa *hipotenusa*.

La claridad, sea que se refiera á las voces, ó á las cláusulas, ó á los pensamientos, es un requisito de valor relativo, esto es, con concepto á las personas á quienes va dirigida la composición. De aquí resulta que no se ha faltado á la claridad cuando, entendido el escrito ó discurso por sus directos destinatarios, pueda sin embargo ser oscuro para otros ó para el común de las personas. No pasa así con los requisitos que tienen valor absoluto, como la pureza, verbigracia, que es una misma siempre en toda suerte de obras y con destino á cualesquiera personas.

---

## CAPÍTULO XXVI

### DE LA PROPIEDAD Y EXACTITUD DE LAS VOCES

No basta que las voces pertenezcan á la lengua, esto es, que sean puras. Además de ser materialmente usuales, es menester que estén empleadas en el significado que les asignan su valor etimológico y su valor usual. Bien mirado, entrar debe también esto en el requisito de la pureza, porque las voces sólo forman parte del vocabulario de una lengua en cuanto se emplean en su verdadera acepción. Pero la propiedad y la exactitud son requisitos de tal importancia y de tal consecuencia en la elocución literaria, que bien han merecido siempre el ser considerados separadamente.

«Entre las diversas expresiones que enuncian una misma idea, una sola es buena, y no siempre la encontramos á punto cuando hablamos ó escribimos. No obstante, es indudable que existe, que todas las demás son para el caso débiles, y que ninguna de ellas deja satisfecho al ingenio que aspira á ser bien comprendido.» (LA BRUYÈRE). Y ¿á quién no le ocurrió afanarse por encontrarla? Pero á veces ella se oculta á nuestros esfuerzos. Ya parece que la divisamos como entre nieblas, ya se ofusca del todo, ya de súbito vuelve á presentarse. Luego que uno acierta con esa *expresión única* experimenta placer, nos acusamos de torpeza, parécenos imposible el haber estado vacilando; pues, como el autor citado dice, á la vez de ser la que enuncia al justo lo que intentamos expresar, es también la más sencilla, la más natural, la que sin esfuerzo debió ocurrírse nos antes que ninguna otra. Compréndese, según esto, el valor subido y durable de las obras donde fluyen certeras, al paso y medida del pensamiento, aquellas palabras únicas. Aquel esplendor de claridad, de precisión y de energía que admiramos sólo en los autores distinguidos, gran parte no son debidos sino á estos dos preciosos requisitos, á la propiedad y exactitud de su

dicción. Nunca se obtienen sino mediante un estudio detenido de la lengua. Son por eso, entre los requisitos de la elocución, los más difíciles de poseer. A más del conocimiento cabal de la lengua que se maneja, ellas suponen clara percepción de las ideas que expresan. «Aprender á distinguir las palabras es aprender á distinguir las cosas; del fondo de la filología sacar filosofía.» (VINET).

Es *propia* una voz ó expresión cuando enuncia la idea que queremos y no otra distinta. Si queriendo decir que su salud se ha alterado digo, v. gr., «mi padre está *insano*,» faltaré a la propiedad; porque este sustantivo significa demente ó loco ó furioso. Es impropiedad decir *destiladera* por *filtro*, *lacre* por *rojo*, *limosnero* por *mendigo*, burdeos *vinagre* por burdeos *avinagrado*, *vinagrera* por *accedla*.

Es exacta una voz ó expresión cuando enuncia al justo, sin nada de más ni de ménos, la idea misma que intentamos. Decimos *romper* ó *quebrar* un plato; mas no *quebrar* un papel, porque esta palabra implica la idea de percusión, circunstancia que no existe en el caso del papel. *Romper un papel* no es expresión impropia; pero la exacta sería *rasgar un papel*.

El poeta boliviano don Daniel Calvo usa con propiedad el vocablo *inmensurable*, lo no susceptible de medida, en vez de *incommensurable* (el diámetro y la circunferencia son inconmensurables), de que es corriente en Hispano América valerse para expresar aquella idea. Dice hablando de una nave:

Muy lejos de la costa hospitalaria,  
 en el espacio vasto, *inmensurable*,  
 del piélagó insondable,  
 va errante y solitaria  
 sin dirección alguna  
 al capricho del viento y la fortuna.

Aunque teóricamente se distinguen muy bien la falta de propiedad y la de exactitud, estos dos requisitos se confunden en la práctica de la dicción, y sucede que no se diga dé una voz ó locución que es *propia* si al mismo tiempo no es *exacta*.

Cuando la palabra denota la idea más general del caso se denomina *vaga*. No siempre es defectuoso su empleo. Si es meramente esa idea genérica la que nos interesa enunciar, bien podemos valernos de cualquiera de las voces cuyos significados convienen sin ambigüedad en dicha idea. Podemos en ciertos casos decir indiferentemente *partir, irse, salir, marcharse*; pero *ausentarse, alejarse, extrañarse*, sea entre sí, sea con relación á las anteriores, son voces que ya no concurren á significar aquella vaguedad simple de la idea.

Por poco que uno haya estudiado su lengua percibe que no le es lícito el uso promiscuo, v. gr., de *ciencia* y *sabiduría*, de *crédulo* y *creyente*, de *extremo* y *extremado*, de *vengativo* y *vengador*, de *ver* y *visar*, de *ceguera*, *ceguedad* y *encogecimiento*, de *librar*, *liberar* y *libertar*, de *matanza*, *mortandad* y *mortalidad*, de *rever*, *revisar* y *revistar*, de *unir*, *unificar*, *unimismar* y *coadunar*. Hay también *aunar* y *adunar*, que son homólogos.

Si en vocablos que provienen de un mismo radical existen delicadas diferencias y graduaciones de significado, cuánto no debe ser el conocimiento y el acierto que se han menester en el empleo de las distintas acepciones que ofrece una misma palabra. La necesidad de una inteligente destreza sube de punto al emplear palabras elegidas de entre otras que, con todo de tener estructura y etimología diversas, acuden juntas á la memoria engañando no obstante con su aparente identidad de significado. Pero bien compensan de todo estudio y cuidado al respecto, las ventajas intrínsecas de solidez y de verdad con que se logra entonces realizar la obra. El estudio de la lengua ha de contraerse, en esta parte, á conocer y fijar el valor *etimológico* y el *usual* de todas sus voces, y señaladamente de las que se llaman *sinónimas*.

Erróneamente destinado á la primaria y no á la segunda enseñanza, el opusculillo de Don Roque Barcia intitulado *Formación de la Lengua Castellana derivada de la formación natural del idioma humano*, explica, con sencillez filosófica y mediante ejercicios muy bien graduados, la razón de un número considerable de raíces de nuestro vocabulario. Es por consiguiente una clave máxima de significados y sinonimias primitivas, y de acepciones traslaticias y abstractas, que se explican naturalmente por sí mismas sin mayor apoyo en la lingüística ni en la filología comparada.

---

## CAPÍTULO XXVII

### DE LAS PALABRAS SINÓNIMAS

«Sinónimo, atendiendo á la etimología, quiere decir palabra que significa lo que otra, como *asno* y *jumento* que denotan un mismo cuadrúpedo, *alcusa* y *accitera* que señalan la propia vasija, *concluir* y *acabar* que expresan idéntica acción. Pero observando que el uso, ley suprema de los idiomas, ha preferido para ciertas locuciones una de las dos ó más palabras de significación semejante, reservando la otra ú otras para casos distintos, se ha convenido en llamar sinónimas á las voces ó términos que con la apariencia de equivalentes, ofrecen sin embargo en su uso diferencias quizá pequeñas, pero claras y conocidas.» (HARTZENBUSCH).

Palabras sinónimas son las que están conformes en significar una misma idea fundamental, idea que cada una expresa no obstante con alguna diversidad en las circunstancias. Las palabras *dejar*, *abandonar*, *desamparar*, son palabras sinónimas, propias igualmente cuando uno se limita á expresar con ellas el simple acto de separarnos de algo. Mas también, para hablar con exactitud, es necesario tomar en cuenta que *dejar* significar un desasimiento ó apartamiento genérico, sin indicar si es de lo propio ó de lo ajeno ó si para siempre ó temporalmente; *abandonar* añade la circunstancia de propiedad y perpetuidad; *desamparar* indica además la de negar á la cosa que dejamos y abandonamos el amparo y la protección que estamos obligados á darla. Se dice bien, según esto: *dejo mi viaje para el año entrante; abandoné la carrera militar para tomar el hábito; desampara á sus hijos por vivir ocioso*. Pruébese cualquiera sustitución aquí, y resaltarán entonces la impropiidad é inexactitud.



No siempre el valor *etimológico* enseña á emplear los vocablos con propiedad y exactitud. Es necesario tomar en cuenta lo que en sentido diverso ó contrario tenga establecido el buen uso. El valor etimológico de los adjetivos *celestes* y *celestial*, *paternal* y *paterno*, por ejemplo, es en uno y otro par uno mismo respectivamente; la etimología de los dos primeros vocablos es *cælum*; *pater* la de los dos segundos. Pero el valor usual respectivo no es el mismo. Así se dice *fenómeno celeste*, y no se puede decir *fenómeno celestial*; decimos *gloria celestial*, y no *gloria celeste*; se dice *tío paterno*, y no *paternal* etc. Otras veces sucede que palabras de idéntico valor etimológico no son equivalentes porque alguna está destinada sólo á la poesía. En este caso se halla respecto de *celestes* y *celestial* el adjetivo *clítico*, *ca*.

Error es sostener que no hay en castellano dos palabras que tengan exactamente el mismo significado. Esto equivale á negar la existencia manifiesta de los homólogos. Lo que hay de cierto es que éstos son pocos comparados con los sinónimos. Hay de cierto, además, que no faltan homólogos que sigan en algún caso la suerte de los sinónimos, esto es, de no poder usarse indistintamente. *Ebrio*, por ejemplo, significa lo mismo que *beodo*, y sin embargo esta última no es voz noble y aquélla lo es. *Borracho* es homólogo de los anteriores, pero es vocablo de baja alcurnia: el buen uso no consiente que se diga «*borracho* de felicidad.» Suele hacerse distinción aun teniendo idéntica etimología los términos equivalentes. Por ejemplo: puedo decir «el Congreso ha *cerrado* ó *clausurado* sus sesiones;» mas no, «mi vecino ha *clausurado* su puerta de calle.» Por disposición igualmente del uso debo decir «vaso *lleno* de agua,» y no *pleno*; «hubo claustro *pleno*, y no *lleno*.» *Encierro* y *clausura* no son homólogos sino genuinamente vocablos sinónimos. •

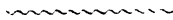
El *Diccionario etimológico de la lengua castellana* por don Pedro Felipe Monlau, segunda edición, es el más completo que se conoce. Existen otros de procedencia y destino industriales, y por lo mismo con inclusiones y agregaciones tan copiosas como arbitrarias.—Acerca de la determinación de los sinónimos castellanos se han dado á luz hasta ocho ensayos. Adolecen en general de no haber tomado en

cuenta la etimología, y de no haber autorizado con paradigmas clásicos sus definiciones.—La Academia Española de la Lengua tiene fijada ya la lista de los sinónimos y de los homólogos; pero no ha discutido todavía ni fallado las definiciones que constan de los diversos ensayos impresos y manuscritos sometidos sobre este particular á su consideración. Según Hartsenbusch, los más estimables de estos trabajos parciales son el de Mora, publicado de orden de la Academia en 1855, y el que publicó en México el año 1845 el académico honorario conde de la Cortina.

Cuatro volúmenes han aparecido ya en Buenos Aires del *Diccionario filológico-comparativo de la Lengua Castellana*, por el sabio profesor italiano de esa Universidad M. Calandrelli. Contiene este léxico la etimología de las palabras, la comparación de sus elementos con los de las lenguas indo-europeas estudiados conforme á los principios de la ciencia del lenguaje, y cuantas indicaciones gramaticales y lexicográficas son necesarias para fijar la condición y significación autorizada de cada vocablo. Contiene la explicación de vocablos vascuences y americanos ya aceptados en castellano, las frases y refranes más idiomáticos de la dicción usual, y paradigmas clásicos hasta para fijar sinonimias. Una vez terminada esta obra dejará muy atrás á la de Monlau.

*Inventario de la Lengua Castellana, ó Índice ideológico del Diccionario de la Academia, por cuyo medio se hallarán los vocablos ignorados ú olvidados que se necesitan para hablar y escribir en castellano, por don José Ruiz León: VERBOS.*—Á primera vista parece risible esto de hacerle índice á un diccionario. Como éste no sirve para definirnos sino el vocablo ya dado, ¿no sería posible al escritor, teniendo á mano una clave de clasificación de las ideas, ir por el lado de estas últimas á buscar al diccionario la ignorada palabra que necesita para expresar su pensamiento? Indudablemente que sí. Es esto lo que ensayó con éxito prodigioso Roget en la lengua inglesa, y que verifica ahora Ruiz León en lengua castellana conforme á un método más completo. Este libro es herramienta fina, manejable tan sólo por jóvenes escritores que han hecho bien sus estudios de humanidades.

No ha aparecido sino el tomo primero del *Diccionario de construcción y régimen de la Lengua Castellana por D. Rufino José Cuervo*, obra de vasta erudición y que contiene copiosos paradigmas en prosa y verso antiguos y modernos.



## CAPÍTULO XXVIII

### VOCES FACULTATIVAS

Cuando de intento ó por necesidad nos introduzcamos en los dominios de alguna profesión, el requisito de la propiedad nos fuerza á ser entonces más cautos que nunca, á fin de que los términos vagos y generales del lenguaje común no nos hagan acá incurrir en yerros y despropósitos. Esta propiedad de especie particular es necesaria para el prestigio y decoro de nuestras arengas ó escritos. Por ejemplo: *medio* es voz común y usual para significar el punto ó parte que está á igual distancia de dos extremos; sin embargo, hablaría con poca propiedad el que dijese: «La caballería rompió el *medio* del ejército;» debiendo decir rompió el *centro*, que es la voz usada por los tácticos y en la ordenanza militar. Lo mismo podemos decir de esa otra voz *lado* ó *costado*, que en la formación de un batallón ó escuadrón se convierte en *flanco*, y en la de un ejército en *ala*.

Las palabras técnicas se diferencian de las *facultativas* en que las primeras son peculiares y han sido introducidas ex profeso, v. g., *sinécdoque*; mientras que las segundas son voces corrientes tomadas en una acepción peculiar, v. g., *máquina* (en la epepeya), ó sea empleo de lo maravilloso.

El preceptista Capmany atribuía en su tiempo mucha importancia á la regla referente al recto uso de las palabras facultativas. Con los progresos generales de la ilustración, esta regla, lejos de relajarse, debe cobrar mayor imperio. Para demostrar Capmany cuánto su inobser-

vancia puede empañar la belleza externa de las obras literarias, cita el caso de un prosista místico, el cual, queriendo comparar las diligencias del justo que pelea contra las tentaciones, con la prevención de un general antes de entrar en batalla, dice: «El buen capitán, en primer lugar, debe registrar sus soldados.» Sin duda ignoraba el autor que el registrar es propio de guardas y de cirujanos, y el *revistar* de generales. Después de otros ejemplos análogos, agrega Capmany: «Si sólo en el vocabulario del arte militar, que proponemos por ejemplo en la materia que aquí se trata, se han ofrecido tantas observaciones para fijar de algún modo la propiedad en el uso de las palabras, ¡cuántas podríamos advertir en el de la física, náutica, medicina, anatomía etc.! ¡Y cuánto sobre la filosofía de las ciencias naturales, que habiendo multiplicado y subdividido las ideas, ha inventado voces ó mudado las acepciones de las ya recibidas! Así, no diremos hoy el entendimiento sino la mente de la ley; no la discreción sino el discernimiento de lo bueno; no las disciplinas sino los estudios; no los saberes sino las ciencias.» Cuando recomienda que el prosador no se interne en dominios extraños sin contar, á modo de repuesto, con el vocabulario facultativo correspondiente, advierte la pedantería que resultará de la ostentación científica si no se contenta el prosador con los términos más fáciles de conocerse ó más conocidos ya. Pero los ejemplos que á este respecto propone Capmany han caducado ya en fuerza del progreso de las ideas debido á la difusión de las humanidades. Dice: «Pedantería, envuelta en oscuridad, es decir: «la explosión de su ira,» «la oscilación de la conciencia,» «el movimiento retrógrado de los estudios» etc., palabras sacadas violentamente de la artillería, de la mecánica y de la astronomía.» Hoy, ni aun metáfora se produce al emplearlas, tal son de usuales; porque apenas hay ya persona educada que no sepa física y química de humanidades como para valerse de esas voces con perfecta llaneza.

Entre los prosadores que en castellano descuellan por la propiedad y exactitud de su dicción se citan en primera línea á Saavedra, Mariana, Nieremberg, Quevedo, Cervantes, Jovellanos, Quintana, Capmany, Martínez de Rosa, Hermosilla, Larra, Hartzzenbusch, Alcalá Galiano, Mora, Balmes, Lista, Bello y Baralt.

Pasan por útiles y excelentes ensayos, en la especie facultativa, los dos léxicos castellanos publicados por los señores Gonzalo Murga y Martín Ferreira, y por don José Almirante, marítimo-tetralingüe el de los dos primeros, militar-etimológico el del segundo. Como es fácil comprender, uno y otro diccionario contienen muchas voces rigurosamente técnicas.

## CAPÍTULO XXIX

### DE LA ENERGÍA DE LAS VOCES

Las voces ó locuciones son vigorosas ó enérgicas cuando significan el objeto ó idea del modo que más interesa al caso. Para que este requisito sobresalga de los demás, es necesario que el modo como la palabra designa el objeto se grave en el ánimo con viveza. Por donde se ve que está íntimamente relacionado con la energía de las cláusulas, con la conducencia de los pensamientos y con el uso ventajoso de las figuras. Pero conviene considerarle un momento por separado. Bien puede suceder que una expresión sea buena á mérito de reunir en sí los demás requisitos, y ser no obstante lánguida ó débil. Por ejemplo: «el cantar agradable y *natural* de las aves,» es una expresión pura, correcta, clara, propia etc. etc., pero sin fuerza particular. Ella la cobra diciendo con fray Luis de León:

Despiértenme las aves  
con su cantar sabroso *no aprendido*.

«Dame un beso», dice la madre al tierno infante que tiene en sus brazos, y es una expresión sin ningún relieve. Pero si con el poeta mejicano Manuel M. Flores dice la madre:

Bésame con el beso de tu boca,

habrá la expresión cobrado una viveza y energía incomparables.

Tirso de Molina no escribe que el galán declaró su amor con dulzura, sino que sabe

Decirlo tan á lo miel.

«Tenía grandes proyectos y era ambicioso y devoto,» es un modo débil de expresarse comparativamente con estas frases del padre Mariana: «Encendida la mente por altos pensamientos, y el corazón, capaz del cielo y de la tierra.»

En la siguiente poesía contemporánea el primor está en toda la composición y la fuerza toda en una sola palabra del último verso:

¡Buen pincel! ¡buen retrato!  
¡parecido excelente!  
Así es ella: perfecta en su escultura,  
de carnes transparentes,  
puras las líneas, encendido el labio,  
el rostro con los tonos de la nieve,  
brilladores los ojos, alto el seno,  
el pie carnoso i breve:  
ese es su cuerpo mismo  
y su cabello es ese:  
¡lástima que el pintor no haya tenido  
talento suficiente  
para pintar su espíritu con todas  
las *jorobas* que tiene!

(RAM DE VIU).

Trae á la memoria esta postrera expresión familiar aquel símil de Moreto:

..... Suelen ser  
como espadas los maridos:  
que en la tienda están derechas,  
y comprándolas sin vicio,  
en el primer lance salen  
con más *corcova* que un cinco.

No pocas de las expresiones enérgicas provienen del uso acertado de la metáfora, figura que veremos más adelante.

«*Agarróle con la mirada,*» dice un novelista francés.

Soberbio mar, *engendrador* de mares,  
dice del mar Atlántico el poeta argentino Olegario V. Andrade.

Natantia lumina somno.  
Ojos *nadando* en sueño.

(VIRGILIO).

Sus ojos melancólicos, que el cielo,  
porque fueran como él, *tiñó* de azul.

(CONTO).

«*Canalicemos, señores, la caridad.*» (KARR).

«*Amurallada el alma por montañas de hielo.*» (POUCHKINE).

«*Y eran sus pensamientos actos resueltos por sus pasiones vencidas.*» (IDEM).

«*Y entonces la Voz le rompió los oídos con el relámpago de su luz.*» (SAN AGUSTÍN).

«*Pliegues innumerables de disimulo y de astucia se arremolinaban en ambas extremidades de su boca.*» (DARGAUD).

«*¡Llamas del infierno dentro de un corazón sin delitos? ¡Arriba! en nombre de Dios.*» (CARLYLE).

«*Y aquesta ánima corriendo desceñida por calles y plazas para que la digan de su Dios.*» (SANTA TERESA).

Una pajarilla blanca  
en mi pecho se ha parado,  
y se ha querido meter  
en el corazón, volando.  
¡Pícara! ¿Quién le habrá dicho  
que lo tengo *apolillado*?

(RAM DE VIU).

Dos son los medios que los preceptistas se atreven á indicar como caminos para obtener la energía de las voces ó locuciones: 1.º El uso de ciertas expresiones tan vivas que significan el objeto de un modo sensible á la imaginación, como si fueran una breve pintura, y que se denominan *imágenes*; 2.º El empleo acertado de *epítetos*, ó sea de calificativos, así llamados porque sobreponen á las demás una cualidad del objeto excitándola con separación. En poesía se prodigan á manos llenas las imágenes y epítetos; pero rara vez tienen la energía suficiente para valer como otras tantas pinceladas ó toques luminosos en la composición.

En otro lugar hablaremos con más oportunidad de las imágenes; son rasgos que tienen más que ver con el pensamiento que con la dicción. Algunos de los breves ejemplos poco antes citados son imágenes.

Bellísimo ejemplo de soneto, talvez con muchos epítetos, bien que en verdad todos muy enérgicos, es el de Lupercio de Argensola, escrito con ocasión de cierta pesadilla ó sueño, de esos en que vemos muerta á alguna persona muy querida:

« *Imagen espantosa de la muerte,  
sueño cruel!* no turbes más mi pecho  
mostrándome cortado el nudo estrecho  
consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro *fuerte*,  
de jaspe las paredes, de oro el techo,  
ó el *rico avaro en el angosto lecho*,  
haz que *temblando, con sudor, despierte*.

El uno vea el popular tumulto  
romper *con furia* las *herradas* puertas,  
ó al *sobornado* siervo el hierro *oculto*.

Y el otro sus riquezas descubiertas  
con *llave falsa*, ó con *violento insulto*:  
y déjale al amor sus glorias ciertas.

El nombre *epíteto*, que en griego significa *sobrepuesto*, se da á los adjetivos solos ó acompañados de una modificación más ó menos larga: por ejemplo, «*apiñada muchedumbre*,»—«el sol de Chile, *refulgente como siempre en aquel hermoso cielo*.» Ni todos los adjetivos merecen el calificativo literario de epítetos. No son tales: 1.º, cuando unidos á un sustantivo expresan la idea total del objeto, y no marcan con separación ninguna cualidad suya; por ejemplo, *alta mar, luna menguante, oración fúnebre, labio superior, zona trópica* etc.—2.º, cuando expresan el atributo de las proposiciones; v. gr., «el relámpago es *deslumbrante*.» No pocas veces hay epíteto sin que haya en la frase ningún adjetivo; ejemplo: «el *Quijote, perla de la literatura de España*.» Un complemento indirecto sirve en ocasiones de epíteto; v. gr.: «Canta su nombre *con voz pregonera*.» Y sucede también que una proposición, de esas que se denominan incidentes, desempeñe oficio de epíteto; ejemplo: «Para alijar al rey la nave «arrojáronse entonces los sátrapas al océano, que *también tiene sus héroes el despotismo*.»

Ningún valor literario tienen los epítetos vagos ó aplicables igualmente á otros objetos, v. gr. *impenetrable* acero; los inútiles, v. gr. *exánime* cadáver; los importunos, v. gr. «el *valiente* Aníbal concurre á los funerales;» los impropios, v. gr. «se arrojó en los *robustos* brazos de la amistad;» los demasiado comunes, como «concurso *numeroso*, salón *magnífico*, persona *interesante*» etc.



La respuesta del viejo Horacio en la tragedia de Corneille es de suyo un pensamiento sublime. Las voces tenían que signarlo con brevedad categórica. Si en vez de este grito del corazón, «que muriese,» el noble padre, á la pregunta, «y bien ¿qué queríais que él hiciera uno contra tres?», hubiera respondido, «que peleara hasta morir,» habría quedado destruído todo el efecto de primor y de fuerza que tiene dicha escena en la tragedia citada. Vocablo enérgico como simple vocablo significativo, enérgico hasta la sublimidad, es el de Cambronne en Waterloo, que puede verse poetizado en una novela de Víctor Hugo.

El poeta español Cienfuegos dijo:

Y en *deslunada* noche,

ó sea noche *no lunada*, por decir noche sin luna. Nada más débil, entre los vocablos débiles, que este linaje de neologismos indebidos. Pero el prototipo de la debilidad es el *ripió* en los versos. *Ripio* es la palabra ó frase inútil ó superflua que se emplea viciosamente con el sólo objeto de completar el verso, ó de darle la asonancia ó consonancia requerida. Esta especie de maleza ó de parásito de la dicción es abiertamente contraria al requisito de la energía. Ejemplo:

Y sé que tienes coronas  
reservadas para mí;  
que al árbol proteges, sí,  
mas que al hombre no abandonas.

(MAITÍN).

Las expresiones genéricas, como cuando se dice «Cervantes es *bu:n* novelista,» no caracterizan el objeto ni lo imprimen en nuestro ánimo. «Más crece el cedro en un día que el hisopo en un lustro, porque robustas *primicias* amagan *giganteces*.» Así se expresó en el siglo del mal gusto castellano un autor citado por Capmany; así, en lugar de haber dicho, sin afectación y con la energía indispensable y estricta: *porque, el que ha de ser gigante, nace ya corpulento*. Los vocablos *primicia* y *gigantez* tienen de suyo significación abstracta; usados en plural representan una colección de abstracciones, y aun más vaga todavía dicha abstracción por haberse suprimido aquí el artículo *las*.

## CAPÍTULO XXX

### NATURALIDAD DE LAS VOCES

La más perfecta naturalidad de las voces se hace sentir cuando parecen venidas por sí solas á la pluma ó á los labios, tal como si en la mente del autor hubiesen existido siempre juntas ó vecinas á la idea. «Todo,—idea, imagen, color,—debe coexistir, fundirse al mismo tiempo en la expresión de aquello que anhela á producirse y se mueve y busca vida en los adentros del poeta: hasta la palabra debe madurar al calor de la idea y desprenderse de ésta como del árbol el fruto en sazón. ¿No lo dice acaso el poeta?

*Le mot doit mûrir sur l'idée  
Et puis tomber comme un fruit mûr.*

(J. M. GUTIÉRREZ).

Esta virtud sobresaliente es muy capaz de imprimir carácter particular á la elocución así en la poesía como en la prosa. Parece entonces que los vocablos fluyen del fondo derramando las ideas como un raudal al salir de su venero. El vocabulario se muestra pronto y dócil al primer reclamo del pensamiento. Pero es menester que no acuda demasiado oficiosamente. Cuando brotan más palabras que ideas se incurre en el defecto de la *verbosidad*. Cuando se emiten los vocablos al primer asomo de las ideas, antes que la formación del pensamiento las concrete, cáese en la *afluencia de palabras*. Uno y otro vicio, que en rigor no son sino casos redoblados de redundancia ó pleonasma, pugnan

abiertamente contra la precisión, la energía y la claridad de las cláusulas.

El vicio más abiertamente contrario á la naturalidad de las voces no es el de la ocurrencia precipitada y continua; es el de la rebusca, ó si decimos traída lejana ó forzada de los términos. Defecto es éste diametralmente opuesto á la naturalidad estricta. Porque conviene reconocer, que en el común de los casos, sin imprimir en la dicción el relieve especialísimo de la suma naturalidad, esta virtud se contenta tan sólo con que la voz ó locución denote que al autor no le ha costado trabajo encontrarla. Á esta especie de desembarazo ó soltura reduce su oficio dicha virtud como requisito permanente de la elocución.

Sucede no pocas veces en la elocución escrita que una idea ó pensamiento, de suyo natural, tenga que aguardar mientras se encuentra ó se escoge un vocablo que la signe bien. Esta labor es inevitable y útil, señaladamente si ha de ser para dar con el vocablo más propio ó exacto ó puro etc. Pero es preciso que á la postre de todo no salga el vocablo mismo denotando que han tardado en encontrarlo, ó que viene de lejos ó lo han traído por fuerza al oficio. Es esto lo que, en todo caso y conforme al asunto y á otras circunstancias variables, debe tratarse de evitar en toda obra literaria. En la elocución familiar, por ejemplo, serían faltas contra la naturalidad de las voces, v. g.: «Mi *progenitor* ha salido de la *morada*,» por decir *mi padre ha salido de casa*: «El *pensil* no ha sido *irrigado*,» en vez de *no han regado el jardín*: «Se ha ocultado *Febo*,» en lugar de *se ha ocultado ó puesto el sol*.

Así en la poesía como en la prosa oratoria las faltas de naturalidad se ligan con otras faltas para afean el fondo y la forma de las obras. No siempre es fácil allí señalar con el dedo una dicción rebuscada ó afectada que se destaque suelta con este defecto solo. La mácula de la elocución penetra en tales casos hasta el fondo falseándolo, oscureciéndolo, violentándolo etc. Lo primero, que por el camino de la exageración malea interiormente el esfuerzo artificioso, es la verdad. Sustancial y gravísimo defecto un tiempo de la poesía castellana, la falta de naturalidad empezó á cundir en ella por la violenta elección de algunas voces. Fué éste el primer paso del *gongorismo* por la pendiente del mal gusto.

Góngora, incomparable por su naturalidad en aquel romance que comienza:

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola  
y ayer por casar,

y autor de aquel otro todavía más lírico que rompe así:

Frescos airecillos  
que á la primavera  
destejéis guirnaldas  
y esparcís violetas,

expresa así la admiración que le causaba una hermosa dama:

Virgen tan bella que hacer podía  
tórrida la Noruega con dos soles  
y blanca la Etiopia con dos manos.

Hablando Voiture de una rebuscada expresión de Plinio el joven dice: «No me negaréis que es poquedad de espíritu esto de desechar el vocablo que de puro bueno se nos brinda á raíz de la cosa, y desecharlo ¿para qué? para echarse á buscar con afán otro de lejos y peor.» Y sin embargo Voiture, aquel poeta tan gustado de la corte y de los literatos de su tiempo en Francia, célebre hoy tan sólo por sus retorcidas frases, sus retruécanos y sus artificiosos conceptos, á tiempo de embarcarse en un navío cargado de azúcar entendía ser él natural escribiendo á una dama: que llegará al puerto hecho *confite*, y que si naufragare á lo menos habrá de tener el consuelo de morir en *agua dulce*. Y en otra ocasión escribía: «No quisiera recibir tus cartas ahora que estamos en cuaresma; pues, para días de abstinencia, son en demasía *banquetes opíparos*.»

En el insigne poeta colombiano Gregorio Gutiérrez González voces, cláusulas, figuras, pensamientos, versificación, se ligan siempre con perfecta naturalidad como en estas dos primeras cuartetas tomadas al acaso de su poesía *A Julia*:

Juntos tú y yo vinimos á la vida,  
llena tú de hermosura y yo de amor;  
á tí vencido yo, tú á mí vencida,  
nos hallamos por fin juntos los dos.  
Y como ruedan mansas, adormidas,  
juntas las ondas en tranquila mar,  
nuestras dos existencias siempre unidas,  
por el sendero de la vida van.

## CAPITULO XXXI

### DE LA DECENCIA Y EUFONÍA DE LAS VOCES

La dignidad es requisito esencial del pensamiento literario. Condición para cumplir con dicho requisito es que sean decentes todas las expresiones que figuren en la elocución. Impuesta así por el arte como por la moral y la buena crianza, esta regla no admite excepciones. Ninguna voz ó locución ha de causar asco ni mucho ménos ofender el pudor. En caso ineludible, á trueque de no faltar al decoro, es necesario valerse de un circunloquio ó rodeo, explicarse no muy á las claras, faltar aún á la propiedad, energía y precisión. Literariamente hablando el requisito de la decencia tiene valor absoluto. Lo mismo debe decirse del que se denomina *eufonía*.

«Los griegos, enemigos de toda expresión dura, áspera ó disonante, inventaron la palabra *eufonía* (compuesta de *eu* bien, y de *phóné*, voz, sonido), oponiéndola á *cacofonía* (compuesta de *kakos*, mal, malo, y de *phóné*; esto es, mal-sonancia, disonancia). Quintiliano traduce *euphonia* por *vocalitas*, vocalidad, como quien dice buen sonido, *bien-sonancia*.» —(MONLAU). Hay dos especies de eufonía en que no se ocupa la literatura preceptiva: una *filológica*, que por medio de conmutaciones, trasposiciones, adiciones y supresiones de letras ó sílabas ha intervenido en la formación de las lenguas; y otra *gramatical*, proveniente ó continuación de la primera, y que hace que en la dicción se cometan algunas irregularidades, como cuando en castellano se dice *el* alma en vez de *la* alma, *al* y no *á* *el* etc.

La eufonía *retórica* consiste en que las voces suenen bien ó agradablemente de por sí y sin tomar en cuenta las que anteceden y siguen. Esto puede provenir de dos causas: 1.ª, que

sean fáciles de pronunciarse, en cuyo caso es resultado general que no choquen al oído; 2.<sup>a</sup>, que el sonido del vocablo tenga analogía con lo que significa, v. gr. *retumbante*, *chirrear*, *triquitraque* etc. El vicio contrario á la eufonía material debe evitarse en cuanto sea posible sin perjuicio de los otros requisitos de la elocución. Pero suele ser ineficaz requisito cuando las voces, eufónicas aisladamente, dan lugar en su combinación á sonidos desagradables. Por ejemplo, en la frase «con enroscadas *sierpes espantoso*,» cada uno de los tres vocablos separadamente es eufónico, y no se evitaría la cacofonía que aquí ofrecen reunidos sino combinándolos en otra forma; v. gr. «con *sierpes enroscadas espantoso*.» Este proceder pertenece á la armonía de las cláusulas. La eufonía de significado se denomina *onomatopeya*. Suele ser una especie ó grado de armonía imitativa de que saca algunos efectos sensibles la poesía y de que se hablará en otro lugar. En la prosa no tiene importancia sino cuando se presenta con gran oportunidad.

El castellano es rico en esta parte hasta el punto que las voces de los animales reciben varias denominaciones casi todas onomatópicas: el perro *ladra*, el caballo *relincha*, el buey *muge*, el toro *brama*, la oveja *bala*, el gato *maulla*, el asno *rebuzna*, el lobo *aulla*, el puerco *gruñe*, el jabalí *arrua*, la zorra *gañe*, la paloma *arrulla*, la serpiente *silba*, la gallina *cacarea*, la clueca *cloquea*, los pollos *pián*, el ánsar *grazna*, la grulla *gruye*, el león *ruge*, el mosquito *zumba*, el ratón *chilla* etc. El hombre *pijta*, *ronca*, *gime*, *grita*, *cuchichea*, *gorgoritea* etc. etc.

«¿Cuánta diferencia resulta de pronunciar *cómo* en sentido interrogante á *como* en su oficio de comparación! Lo mismo podemos decir de *cuándo* y *cuando*, de *cuánto* y *cuanto*, de *dónde* y *donde*. ¡Qué detenida y amplia pronunciación ofrecen estas voces *sardo*, *boato*, *mohoso*, *volumen*! ¡Qué ligera estas *céfiro*, *músico*, *sótano*! ¡Qué insonora y débil estotras, *turbio*, *tibio*, *tenue*, *ocio*, *odio*, *zafio*! ¡Qué aguda y entonada estas *záfiro*, *marengo*, *balance*, *melindre*, *rocío*, *palenque*, *ventisca*, *molienda*!» (CAPMANY).

## CAPÍTULO XXXII

### DE LA OPORTUNIDAD DE LAS VOCES

Hay copas que el buen uso emplea para contener ciertos licores. Por esto no agrada que en ellas se vacien otros distintos. Sienta muy mal que así se haga cuando en esta diferencia de empleo entra por mucho como razón la diferencia de calidad entre los licores. Esta analogía del fondo y la forma es necesaria en las artes de agrado. En todas las lenguas cultas el uso tiene establecidas categorías de calidad entre los vocablos ó locuciones. Las hay en general *nobles*, *familiares*, y *bajas*. La idea, el género, el asunto, la finalidad etc., circunstancias todas variables, determinan en cada obra particular un cierto carácter, llámesele estilo, ó tono, ó como se quiera. El gusto exige que á este carácter se adapte ó esté adecuada aquella calidad de las voces. Dos son las clases más generales que se conocen, cada una de las cuales se subdivide en varias especies: *nobles* y *familiares*. Son nobles las expresiones comunes que emplean las personas de fina educación y elevada clase cuando hablan de asuntos serios é importantes: son familiares las que usa la clase media de la sociedad en la conversación ordinaria y en materia de poca importancia. Entre las voces ó locuciones nobles las hay que pertenecen al lenguaje poético y que son inadmisibles en la prosa, ni aun en la más remontada: v.g. *alma* (pura), *bridón* (brioso caballo). Cuando la calidad de las expresiones es propia de las ínfimas clases del pueblo toman aquéllas los nombres de *bajas*, *vulgares*, *triviales*, *chabacanas*; sin que haya sido posible fijar los límites de estas denominaciones. *Fregar*, v.g., en el sentido de molestar, es vocablo chabacano. Duda embarazosa suele ser la de saber á punto fijo cuándo una expresión, saliendo de la esfera de *familiar*, toca ya en la *vulgar*. Y el punto es muy importante; porque las expresiones de calidad vulgar inclusive para abajo, bien así como pasa con todas las indecentes, están excluidas de la dicción literaria.

La oportunidad de las voces ó locuciones consiste en que la calidad que el uso ha querido asignar á éstas guarde analogía y se conforme con el carácter que el autor imprime á su obra;

ó, en otros términos: que las voces y locuciones sean humildes, ó familiares, ó serias, ó jocosas, ó poéticas etc., si así respectivamente lo fuere el carácter del escrito ó discurso en que figuran.

«Nada,» dice un preceptista, «disgusta tanto en literatura como las variaciones inesperadas ó salidas de tono, que chocan con la situación de ánimo en que se ha puesto el lector ú oyente, y le hacen pasar sin preparación alguna de una sensación á otra.» Y á esto contribuyen tanto los pensamientos como el lenguaje. Si en una frase de estilo elevado introduzco una palabra baja, destruyo todo el efecto. Así por ejemplo, después de ver en una composición de Valbuena:

El cielo en ejes de oro volteando . . . ,

me parece que doy una caída cuando leo seguidamente

Y en la incierta *baraja* de los días  
unos naciendo y otros acabando.

«El estilo burlesco admite mejor una palabra seria ó altisonante en medio de otras de más baja alcurnia; pero ello es cuando se quiere producir un efecto mayor con el contraste, y aun así se necesita mucho talento para hacerlo oportunamente.»  
—(GIL Y ZÁRATE).

En la célebre obra satírica del padre Isla intitulada *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*, pueden leerse en gran cúmulo ingeniosas altisonancias y caídas de tono, cuyas absurdidades de concepto y de elocución no han sido igualadas todavía en lengua castellana. En una oda cierto poeta sud-americano dice:

El *burro* acarreador lento pacía,  
al sol estivo, en la pradera andina.

La palabra *burro* no es indecente ni rebuscada; cumple con los demás requisitos de las voces; y, sin embargo, es inoportuna por muy vulgar y aun baja, aun cuando el poeta haya intentado ennoblecerla con un epíteto muy acertado. *Asno*, *pollino*, expresan lo mismo, y son vocablos de buena calidad para el tono de una oda. «Sí, amadas ovejas mías; os ruego por las entrañas de Jesucristo que para alcanzar



el *objetivo* de la perfección sigáis en vuestras prácticas devotas la *gradiente* santificadora que os tiene señalada vuestro amante pastor.» En una carta pastoral no serían oportunas por su calidad, esto es, por su cultura profana, las palabras señaladas con bastardilla en la cláusula anterior.

La expresión más sencilla noble sea:  
 y aunque propia parezca en vuestras obras,  
 la voz plebeya que condene el uso  
 proscrita de sus términos se vea.  
 Pues qué, ¿el uso es el juez? Y árbitro y dueño  
 despótico, absoluto, de las lenguas;  
 y aunque del fallo la razón reclame,  
 declara á una voz noble y á otra infame.  
 Admiráranos Homero cuando pinta  
 del Olimpo las *puertas*,  
 por las Horas abiertas;  
 mas de un menguado vate ¿quién no ríe,  
 si nos pinta á la Aurora refulgente  
 abriendo las *ventanas* del Oriente?

(MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Poética*).

Gracián, aquel poeta secretario de Felipe II, aventajó al último ejemplo del anterior pasaje. En sus *Selvas del año* representa al sol, *jinete* del día, quebrando rejoncillos en el cielo, y á las estrellas viéndole como otras tantas damas,

Encima los *balcones* de la Aurora.

En un poema filosófico-fantástico sobre *La Muerte*, el conde de Noroña dice con referencia al lenguaje del humano orgullo:

..... Así, vanos  
 mortales, vuestro pecho *se produce*.

La expresión señalada, aunque nada tiene de familiar ó baja, desdice del tono poético, y es de las que por esta causa se denominan *prosaicas*. Las voces ó locuciones de esta especie son también de las que pecan contra la oportunidad.



## CAPÍTULO XXXIII

### DE LAS CLÁUSULAS EN GENERAL

*Oración gramatical* ó *proposición* es la expresión de un juicio ó de un pensamiento. El nombre de *proposición* (*ponere pro*) indica los elementos lógicos del pensamiento; el de *oración* (*orare*, de *or*, boca) indica los elementos gramaticales del lenguaje. Decimos «*proposición infundada*,» y no «*oración infundada*;»-decimos «*oración de gerundio*,» y no «*proposición de gerundio*.» Con la palabra *frase* designamos el conjunto de palabras de que consta una oración; pero en este caso, sin tomar en cuenta el sentido, atendemos solamente al sonido y á la construcción material: v. g. *la frase castellana*. Decimos «*frase armoniosa*,» y no «*oración ó proposición armoniosa*;» decimos «*la frase de Cervantes*,» y no «*la oración ó la proposición de Cervantes*.» La voz *frase* se aplica también por antonomasia á toda locución enérgica ó muy significativa, con la cual se da á entender más de lo que literalmente se expresa: v. g. «Andarse por las ramas,»—«no entender de chicas,»—«dar con la puerta en los hocicos,» son frases familiares que valen por locuciones pertenecientes al caudal de la lengua, y que como tales figuran en su diccionario. Antes de ahora *cláusula* y *sentencia* eran una misma cosa. El buen uso ha acabado por referir la última voz más bien al pensamiento que al lenguaje. *Sentencia* es un dicho grave y suscito que contiene doctrina ó moralidad. *Cláusula* viene del latín *claudere*, cerrar. En latín mismo *clásula* significa lo que en castellano, y gramaticalmente quería decir *pequeña clausura* ó *encierro* del pensamiento.

*Cláusula* es una reunión de palabras con sentido perfecto en la cual se encierra un solo pensamiento ó dos ó más muy íntimamente relacionados entre sí.

Considerada gramaticalmente, ó sea en su construcción sintáctica, consta la cláusula de una ó más oraciones, sean éstas simples ó compuestas, implexas ó complexas, principales ó

• accesorias ó incidentes, y haya ó no en ella frases idiomáticas y modismos. Ya hemos visto que, en cualquiera forma gramatical que la cláusula se muestre, ha de estar construída pura y correctamente si aspira á figurar en la elocución literaria. Lo que ahora conviene saber es que no la bastan estos dos requisitos, dependientes del buen uso de la lengua: há menester de otros más á fin de poder concurrir en la elocución al efecto estético del primor y la fuerza.

En cuanto á su contextura sintáctica las cláusulas se dividen en *simples* y *compuestas*. Simple es la que consta de una sola oración principal, sea cual fuere su cantidad de palabras y cualquiera que sea el número de oraciones accesorias que contenga. Compuesta es cuando consta de dos ó más oraciones principales aunque sea breve el conjunto.

Ejemplos de cláusulas simples son las dos siguientes:—«La postrera de las tierras hacia donde el sol se pone es nuestra España.» (MARIANA).—«El valle de Cotaña, desde el cual parece que podría tocarse con la mano la nieve perpetua que cubre la cima del Illimani, es una región privilegiada, en la cual se hallan reunidos, en el espacio de pocas leguas, los efectos más pintorescos y las más vastas y variadas perspectivas: prados amenísimos, bosques impenetrables, precipicios, torrentes, alfombras de las flores más delicadas y olorosas, y todo esto oreado por el aire más suave y tranquilo, y en presencia de un inmenso laboratorio de huracanes, nieblas y borrascas.»— (MORA).

Hé aquí dos ejemplos de cláusulas compuestas:—«Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad no cargues todo el rigor de la ley al delincuente: que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo.» (CERVANTES).—«El rimador» —(de consonates)—«se coloca en la necesidad de escoger entre un número muy limitado á veces de palabras, y, por esto sólo, en la de buscar nuevas analogías entre las ideas por ellas representadas; de donde, sin duda, pueden resultar sentidos violentos, metáforas traídas por los cabellos, y otras incongruencias del mismo orden: pero, en manos de un hombre de pensamien-

tos profundos y viva imaginación, semejante traba es el verdadero principio de esas grandes bellezas que admiramos en los buenos poetas modernos, entre los cuales, los más generalmente aplaudidos, son precisamente aquellos que han manejado aquel resorte con mayor naturalidad y destreza.» (MORA).

Bien merecen fiarse á la memoria las siguientes cláusulas simples y compuestas, que á más de modelos de buena construcción, contienen excelente doctrina literaria:

CLÁUSULAS SIMPLES.—«Existen en la naturaleza algunos seres, algunas combinaciones de seres, capaces de excitar en nuestra alma cierta sensación de placer, no perteneciente á los sentidos ni á las demás pasiones conocidas del ánimo, sino sólo á la imaginación halagada.» (LISTA).—«Llamamos *belleza* á la propiedad que tienen aquellos seres de excitar en nuestra imaginación, y sólo en ella, un gozo tranquilo y agradable, ó bien una conmoción vehemente, que nos eleva, por medio de la admiración, á una región intelectual ó moral más noble y grande que la que comunmente habitamos.» (IDEM).—«No le fue difícil conocer»—(á el hombre)—«que si existía en su alma un sentimiento innato de lo bello y de lo sublime, existía también allí la facultad de reproducirlo bajo diferentes formas.» (IDEM).—«El mismo entusiasmo que le producían los objetos dotados de aquellas cualidades, conmoviendo su fantasía é hiriendo su corazón, era por decirlo así una fuerza creadora, que le incitaba á repetir esas imágenes halagadoras, aquellos afectos elevados, que tanto placer le habían producido.»—(IDEM).

CLÁUSULAS COMPUESTAS.—«El hombre no se ha contentado con las bellezas que le presentan el mundo físico y el moral: ha querido también multiplicar sus goces por la ambición.» (LISTA).—«Existe, pues, en el hombre la facultad de *poetizar*; y pues general es, forzosamente ha de ser innata: su origen es el instinto del placer, pero su efecto en la sociedad tiene un alcance difícil de medir á primera vista; pues á nada menos se dirige que á suavizar las costumbres sin enervar las almas, y á fortalecer el corazón quitándole la dureza de la barbarie.»—(IDEM).—«Este placer que sentimos al percibir muchas verdades enlazadas íntimamente entre sí procede del sentimiento de la belleza, innato, como el de la curiosidad, como el social, como el religioso, en el alma humana; porque basta que un sentimiento, que una facultad, sea común á todos los hombres, y que en todos obre de una misma manera, para inferir legítimamente que es connatural en nosotros; y pues no hay ninguno insensible á la impresión de la beldad, debemos mirar el placer, que de su contemplación resulta, como inherente á nuestra naturaleza.» (IDEM).



## CAPÍTULO XXXIV

### REGLAS GENERALES SOBRE LAS CLÁUSULAS

De tres modos se enlazan las oraciones dentro de la cláusula: 1.º por *yuxtaposición*, ó sea inmediata posición; 2.º por medio de conjunciones y del relativo; 3.º por medio de los modos del verbo, como gerundios, infinitivos, subjuntivos etc.

La gramática enseña que las conjunciones copulativas ó disyuntivas y la inmediata posición, enlazan oraciones principales con principales, incidentes con incidentes, y subordinadas con subordinadas: enseña asimismo que las demás conjunciones, los modos del verbo y el relativo, enlazan generalmente oraciones accesorias con las principales de que dependen. Pero, lo que con verdadera trascendencia literaria enseña sobre este punto la gramática, se refiere á las cláusulas simples modificadas. Así se denominan aquéllas en que á las ideas del sujeto y del atributo se añaden varias accesorias, ó al verbo algunas circunstancias de tiempo, lugar, modo, fin etc. Por ejemplo: «En Madrid, patria de tantos y tan esclarecidos ingenios, nació á mediados del siglo anterior D. Leandro Fernández de Moratín, literato famoso por sus obras, distinguido por sus virtudes y célebre por sus desgracias.»

Sobre esta especie de cláusulas simples hay que prevenir:

1.º Que las modificaciones del sujeto deben colocarse inmediatas á éste, como se ve en el ejemplo propuesto. 2.º Que las modificaciones que recaen sobre el verbo, si consisten en adverbios ó frases adverbiales, le antecedan por lo común ó le si-

gan inmediatamente, como en la cláusula citada la frase adverbial *á mediados del siglo anterior*. 3.º Si hay varios complementos que expresen el objeto, el motivo, el lugar etc., conviene anteponer alguno de estos últimos, porque puestos todos después del verbo harían arrastrada la cláusula. En el ejemplo citado se halla antepuesto el complemento de lugar. 4.º El buen oído, ayudado del sentido, es el único juez en cuanto á la colocación de los complementos que siguen al verbo, siendo por lo general conveniente que se deje para lo último el más largo. Por ejemplo se dirá, *El padre perdona al hijo los deslices propios de la mocedad*, y no *El padre perdona los deslices propios de la mocedad al hijo*.

Estas reglas esenciales de la construcción clausular tienden, además, á prevenir cualesquiera deficiencias contrarias al requisito denominado *energía* de las cláusulas, que más adelante veremos.

«En este dicho de madama de Maintenon, *El rey no confia los negocios á gente sin devoción*, está bien observado el orden lógico; pero si hubiese dicho *no confia el mando de sus ejércitos á incrédulos*, la cláusula no hubiese estado tan bien construída como diciendo: *El rey no confia á incrédulos el mando de sus ejércitos*.» (HERMOSILLA).—«Por grandeza no solamente entiendo el tamaño de un objeto particular, sino la extensión de toda una perspectiva.» (ADDISON). Con ocasión de esta cláusula Blair observa lo que sigue: «Aquí el lugar del adverbio *solamente* limita la siguiente palabra *entiendo*: y se le pudiera preguntar entonces qué hace más que entender? Si hubiera colocado el adverbio después de la palabra *tamaño*, lo habría hecho aún peor, porque entonces podríamos preguntarle qué entendía más que el tamaño; si su color ó alguna otra propiedad. Así, su propio lugar es indubitavelmente después de la palabra *objeto particular*; «por grandeza no entiendo el tamaño de un objeto particular solamente»: porque, si entonces se le hubiera preguntado qué más entendía que el tamaño de un objeto particular, venía exactamente la respuesta que intentaba y dió el autor: «la extensión de toda una perspectiva.»

De la definición que hemos dado de cláusulas se desprende lo esencial que es en las compuestas la unidad. Esta es otra regla esencial constitutiva. Todas las partes de la cláusula han de estar tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresión de un solo objeto y no de muchos. Lo hemos de ver con más detenimiento en otro lugar. Baste por el pronto prevenir, que si las oraciones principales no han de guardar en la cláusula íntima conexión entre sí, vale más que dichas oraciones formen cláusulas separadas.

## CAPÍTULO XXXV

### DE LA FORMACIÓN DEL PERÍODO

Atendiendo solamente á su extensión material las cláusulas se dividen en *cortas* y *numerosas*. Puede presentarse una simple en forma relativamente numerosa, y hemos podido notar que puede ser breve una cláusula compuesta. Es un defecto empeñarse en que sean ya cortas ó ya numerosas las cláusulas. Esta forma debe ser dictada sin esfuerzo por la naturaleza ó giro de nuestro discurso. Lo mejor es combinar las dos especies en cuanto lo requiera ó consienta el pensamiento ó modo de discurrir del autor, teniendo presente, eso sí, que el abuso de las cortas produce oscuridad y el de las largas redundancia.

De tres maneras pueden presentarse las cláusulas numerosas: unas, en que las oraciones principales se coordinan sin el auxilio de ninguna partícula conexiva; otras, en que las oraciones se enlazan por medio de conjunciones; otras más, por último, en que las oraciones se presentan enlazadas de tal modo, que se suspende el sentido en una parte de la cláusula y se completa en la otra. Dáse á las primeras el nombre de *cláusulas sueltas*, á las segundas el de *cláusulas ligadas*, y á las últimas el de *período*.

El vocablo período se deriva y compone de las palabras griegas *peri* (al rededor) y *odos* (camino), ó sea *ambito*, *circuito*, *recinto cerrado*; y significa aquella perfecta cantidad ó extensión de oraciones á que puede llegar una cláusula bien compartida por sus pausas y bien redondeada por su total sentido. Más

claro: período es una cláusula numerosa que constando de principio y término, como dice Aristóteles, está construída de manera que una parte (*proposición ó prótasis*) deja pendiente el sentido, y la otra (*conclusión ó apódosis*) lo cierra.

*Ejemplos de cláusulas sueltas*:—«Ofrecimientos, la moneda que corre en este siglo: hojas, por frutos, llevan ya los árboles: palabras, por obras, los hombres.» (ANTONIO PÉREZ).—«Muchos príncipes se perdieron por ser temidos; ninguno por ser amado. El amor y el respeto pueden hallarse juntos; el amor y el temor servil, nó. Lo que se teme se aborrece; lo que es aborrecido no es seguro.» (SAAVEDRA).

*Ejemplos de cláusulas ligadas*:—«La virtud no teme la luz, antes desea siempre venir á ella, porque es hija de ella, y criada para resplandecer y ser vista.» (LEÓN).—«El templo de la gloria no está en un valle ameno, ni en una vega deliciosa, sino en la cumbre de un monte, adonde se sube por ásperos senderos entre abrojos y espinas.» (SAAVEDRA).

En los siguientes ejemplos de período señalaremos con un guión el punto donde empieza la apódosis:—«Si el vicio es tan halagüeño, si el corazón humano busca siempre lo que le lisonjea, si la virtud es mirada por los sensuales como cosa áspera y desabrida,—¿porqué tantos esforzados varones se despojaron de la riqueza, del poder y del nombre para abrazarse con ella?» (LEÓN).—«Como en la tempestad de verano, cuando el aire se turba, el cielo se oscurece de súbito, y juntamente el viento brama, y el fuego reluce, y el trueno se oye, y el rayo y el agua y el granizo amontonados cayendo redoblan con increíble priesa sus golpes;—ansí á Job, sin pensar, le cogió el remolino de la fortuna, y le alzó y le batió con fiera y priesa, de manera que se alcanzaban unas á otras encima de su frente las malas nuevas.» (IDEM).

«Estas tres especies de cláusulas no se presentan siempre en el discurso con caracteres tan evidentes como las anteriores; antes al contrario, tanto la lengua castellana como la latina, inagotables y caprichosas en el corte y giro de la frase, muy frecuentemente nos presentan combinados dichos caracteres en cláusulas extensas. Para distinguir



estas cláusulas de las demás podría dáseles el nombre de *cláusulas mixtas.*» (COLL Y VEHI).

El deslizamiento gradual del sentido, descogiéndose al paso y medida con que avanza la frase, lo cual constituye la cláusula ligada; y la suspensión de dicho sentido durante toda la prótasis, hasta no tocar con el comienzo de la apódosis, que es lo que forma el período, pueden percibirse con toda distinción en estos dos lugares de un mismo autor:—«Murió joven, abrumada de hijos, especie de vegetación de que no podía prescindir, no obstante la santidad de sus costumbres; y su falta dejó un vacío que nadie ha llenado después, no sólo en la economía doméstica sino en el corazón de mi madre; porque eran dos amigas ama y criada, dos compañeras de trabajo, que discutirían entre ambas sobre los medios de mantener la familia; discutían, disputaban, reñían, y cada una seguía su parecer, ambos conductos á un mismo fin. ¡Qué pensar en sorprender á la cocinera los niños, de vuelta de la escuela, con su mendruguillo de pan escondido, introduciéndonos en vía y forma de visita, para soparlo en el caldo gordo del puchero! Si el tiro se lograba, era preciso tener listas las piernas y correr sin mirar para atrás hasta la calle, so pena de ser alcanzado por el más formidable cucharón de palo que existió jamás, y que por lo ménos treinta veces en mi niñez se asentó sobre mis frágiles espaldas.»—«Pero el joven que sin otro apoyo que su razón, pobre y destituido, trabaja con sus manos para vivir, estudia bajo su propia dirección, se da cuenta de sus acciones para ser más perfecto, ilustra su nombre, sirve á su patria ayudándola á desligarse de sus opresores, y un día presenta á la humanidad entera un instrumento sencillo para someter los rayos del cielo, y puede vanagloriarse de redimir millares de vidas con este preservativo,—este hombre debe estar en los altares de la humanidad...etc.» (D. F. SARMIENTO).

Las partes principales en que, por una necesidad del aliento y del sentido, tenemos que dividir el período, valiéndonos de las pausas en la pronunciación, y de los signos ortográficos en la escritura, se llaman miembros ó colonos. Los miembros se subdividen en incisos. Así se denominan las partes menores que en los miembros no cierran sentido y que pueden desaparecer sin que éste padezca.

*Período de tres miembros:* «Fué tanto el asombro de Motezuma cuando se vió tratar con aquella ignominia,—que le faltó al principio la acción para resistir,—y después la acción para quejarse» (SOLÍS).—*Período de cuatro miembros:* «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos;—y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas

habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora,—cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha subió sobre su célebre caballo Rocinante,—y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.» (CERVANTES).

Hé aquí dos miembros clausulares con algunos incisos, de esos que por ser separables con comas, son muy fáciles de conocerse y están aquí impresos en letra cursiva ó bastardilla: «Si, con tantos consejos, después del reciente escarmiento, á vista de la muerte de tu padre,—nada te mueve á desistir, como debieras, de una resolución tan temeraria, digna de castigo y que será muy funesta,— debes á lo ménos . . . etc.»

*Ejemplo de periodo de cuatro miembros: están con letra redonda los incisos.*

|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| PRIMER MIEMBRO.  | { <i>Los hechos de Cristóbal Colón en su admirable navegación y en las primeras empresas en aquel nuevo mundo;</i><br><i>lo que obró Hernán Cortés con el consejo y con las armas en la conquista de Nueva España, cuyas vastas regiones duran todavía en la incertidumbre de sus términos;</i><br><i>y lo que se debió á Francisco Pizarro y trabajaron los que le sucedieron en sojuzgar aquel dilatadísimo Imperio de la América meridional, teatro de varias tragedias y extraordinarias novedades,—</i><br><i>son tres argumentos de historias grandes, compuestas de aquellas ilustres hazañas y admirables accidentes de entrambas fortunas, que dan materia digna á los anales, agradable alimento á la memoria, y útiles ejemplos al entendimiento y al valor de los hombres.</i> | } PRÓTASIS |
| SEGUNDO MIEMBRO. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            |
| TERCER MIEMBRO.  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            |
| CUARTO MIEMBRO.  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            |
|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | } APÓDOSIS |

(Solís).

Antes de ahora daban los retóricos reglas muy prolijas para la formación del período, hasta el punto de ordenar que no constase de más de cuatro miembros numerosos. Estos preceptos se consideran ya inútiles en las lenguas cultas modernas. Lo que mucho enseña es el análisis de cláusulas y períodos escogidos, ó si decimos mejor entresacados de los autores clásicos sobresalientes en esta parte. Así se contempla de bulto el hábil manejo de la lengua, se sacan para uso giros y normas del decir, y se cae en la cuenta de los recursos que la sintaxis y el vocabulario ofrecen al escritor. Con razón los ejercicios mnemónicos de trozos selectos constituyen una parte principal de la enseñanza de retórica y poética en Inglaterra y Francia.

## CAPÍTULO XXXVI

### DE LAS FORMAS GENERALES DE LENGUAJE

Con cláusulas cortas y con sueltas se forma el lenguaje que se denomina *cortado*. De la misma manera, con cláusulas ligadas y numerosas, y mayormente con períodos, se forma el lenguaje que se llama *periódico*. Estas dos formas de lenguaje suelen ser tan características de un discurso ó escrito, que cada una puede por sí sola llegar á imprimir fisonomía á la elocución determinando estilo en la obra. Pero esto no se verifica sino cuando lo cortado ó periódico del lenguaje, lejos de provenir de un artificio de la frase, es una imposición más ó menos enérgica y primorosa de los pensamientos dominantes en el fondo. *Estilo cortado, estilo periódico*, significan en tal caso algo más que una contextura sintáctica de la dicción. Son un fiel reflejo del modo cómo el espíritu discurre formando juicios, cómo concibe las ideas, cómo genera los pensamientos, cómo los declara y hace sentir.

Valgan como ejemplo de lenguaje cortado estas estrofas con que don Ramón de Campoamor abre su poema intitulado *Colón*:

Ese es Palos.—Callad.—No oigan que á prisa  
tres buques zarpan que la noche vela.  
—Es viernes.—Dan las tres.—Sopla la brisa,  
y la más torpe de las naves vuela.  
Ya más allá de Saltes se divisa  
una . . dos . . la tercera carabela.  
—¿Que quiénes son?—Dejad que hasta más tarde  
yo, cual las sombras, el secreto guarde.

Año noventa y dos.—¡Arrecia el viento!  
 Tres de Agosto.—Es de noche todavía.—  
 Siglo quince.—¡La brisa va en aumento!  
 ¡Gran siglo! ¡año feliz! ¡glorioso día!  
 Sigue la flota en blando movimiento  
 del mar de Atlante la ignorada vía.  
 —¿Que adónde van?—Dejad que el sol lo cuente  
 cuando os muestre su luz por el Oriente.

Canta un ave.—Se extinguen los luceros.  
 ¡Bien! Ya los buques ilumina el día:  
*Pinta* y *Niña* se llaman los primeros,  
 y el que marcha detrás *Santa María*.  
 Ya los veis quiénes son; aventureros:  
 un tal Colón se llama el que los guía.  
 —¿Que adónde van?—No sé.—¿Quién es?—Tampoco;  
 unos dicen que un sabio, otros que un loco.

Hé aquí un bello ejemplo de lenguaje moderadamente periódico y armoniosamente castizo, sacado de antiguo escritor, de los poco conocidos:

«Siempre fué natural pretensión de las gentes victoriosas procurar extender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios; de donde antiguamente sucedía que cada nación tanto más adornaba su lengua, cuanto con más valerosos hechos acrecentaba la reputación de sus armas. Dejadas á parte las primeras monarquías, que tan largo discurso de años ya casi tiene sepultadas en olvido, ¿quién que sepa cuántos ejércitos y poblaciones salieron de Grecia á buscar, ó nuevas ocasiones de proezas militares, ó más fértiles y seguros asientos para su vivienda, no sabrá así mismo cuán extendida se derramó por el mundo aquella lengua, entre las profanas la mejor y la más abundante? Notoria es á todos la grandeza del imperio romano, pues cuando faltase el testimonio de tantos escritores, los destrozos solos de sus ruinas la manifestarán. Pero más notorio es cuán anchamente se esparció el lenguaje de Roma, pues hoy en día parecen infinitos rastros suyos conservados en las hablas de tantas y tan diversas gentes. Crecieron, por cierto, las lenguas griega y latina al abrigo de las victorias; y subieron á la cumbre de su exaltación con la pujanza del imperio. Y fueron tan prudentes ambas naciones, que pretendiendo con ardor increíble la felicidad de sus repúblicas para la vida presente, y la inmortalidad de su fama para los siglos venideros, entendieron que con ningún medio podían conseguir mejor lo uno y lo otro que con el esfuerzo de sus brazos y con el artificio de sus lenguas. Con aquél adquirirían y conservaban las cosas de que, á su parecer, tenían necesidad para vivir dichosos; de éste se servían para el mismo efecto y no menos para perpetuar la memoria de sus hazañas.» (FRANCISCO DE MEDINA).

Véase el Apéndice X.

Ambos estilos y, junto con éstos, ambos lenguajes, así el cortado como el periódico, son por consiguiente buenos en sí. El

primero tiene más viveza y agilidad; el segundo más entonación y pompa: aquél sienta bien en los escritos festivos y es necesario en los doctrinales; éste es más propio de las obras serias, sobre todo cuando se quiere ostentar en ellas las galas del idioma: con ambos la poesía puede llegar á tocar la sensibilidad y herir la imaginación. Del que con más frecuencia echa mano la oratoria castellana es del periódico. Con él trata de cautivar y mover á la persuasión ganando al oído mediante la dulzura de las cadencias. Pero esta última clase de estilo suele degenerar en difuso y pesado, bien así como el cortado á la larga fatiga la atención y afecta una brevedad desagradable. Por esta razón los buenos escritores cuidan de emplearlos alternativamente á fin de dar desembarazo y amenidad á sus obras. La regla del buen gusto es, pues, que ninguno de los dos debe reinar exclusivamente en la composición, de cualquier género que ésta sea. Aun en el caso en que uno deba ser el dominante por la naturaleza del asunto, ha de mezclarse con el otro á intervalos y con cierta proporción atinada.

Extiende hoy su dominio una tercera especie de lenguaje, caracterizado por el uso preferente de las cláusulas simples de mediana extensión y de las compuestas de forma breve y precisa. Puede citarse como buen modelo en la especie la prosa de Quintana, de Larra, de Martínez de la Rosa, de Balmes, de Mora, de Bello, de Baralt y de varios autores vivos así españoles como hispano-americanos.

Ocurre, por fin, decir que el lenguaje cortado no debe nunca confundirse con ese accidente momentáneo de la dicción, accidente que no puede constituir género de lenguaje, y que algunos retóricos franceses, sin embargo, denominan *lenguaje truncado*. Solamente en el caso que pinte con primor y fuerza el desorden violento del ánimo merece excusa, y deja de ser defectuosa, una dicción fragmentaria y sin consistencia. Esto puede verse sólo, verbigracia, en trances apasionados, agonías y otros momentos pintados por la novela, el drama etc.

---

## CAPÍTULO XXXVII

### DEL NÚMERO ORATORIO

Con el lenguaje periódico se forma lo que antiguos y modernos denominan *número oratorio*. Este se realiza cuando, distribuidas las proposiciones entre los miembros, se determina en las partes de la cláusula cierta proporcionalidad de pausas y acentos concorde con el sentido. Número oratorio existe donde se ponen en armonía, por este medio, la importancia ascendente de las proposiciones con la extensión cada vez más numerosa de los miembros clausulares. Estas especies de ritmo de la prosa son de gran eficacia seductora, sobre todo cuando el último miembro, junto con halagar sumamente el oído, acierta á hacer sentir al espíritu la mayor importancia del pensamiento. Esta última clase de número oratorio se llama *cadencia final*.

*Ejemplo de número oratorio:* «Reduciendo, pues, á términos breves y sencillos las acusaciones que los clásicos y los románticos se lanzan obedeciendo al ímpetu de sus odios,—diré que los primeros, según el modo de ver de los segundos, llevan el respeto de la autoridad hasta el punto de consagrar la servidumbre;—y que los segundos, según el modo de ver de los primeros, llevan el respeto de la independencia hasta el punto de elevar á la clase de dogma la anarquía.» (DONOSO CORTÉS).—*Ejemplo de cadencia final:* «Mientras que el materialismo y el espiritualismo sean dos escuelas filosóficas, el romanticismo y el clasicismo serán dos escuelas literarias:—sin que se des-

truyan las primeras no pueden ser destruídas las segundas, y las primeras existieron ayer y existen hoy y existirán siempre; —porque existirán siempre, como existieron ayer y existen hoy, el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, Dios y el mundo." (IDEM).—*Ejemplo de cadencia final sin corte alguno*:—"La poesía clásica es la poesía de los grandes, no la poesía de los humildes;—es la poesía de los que gozan, no la poesía de los que padecen:—á la lira clásica le falta una cuerda, la cuerda destinada á las inspiraciones del dolor:—por eso no ha sido inspirada nunca por los gemidos que se desprenden del corazón de los hombres ni de las entrañas de los pueblos." (IDEM).

Pero el ritmo prosaico no es peculiar del período, como algunos pretendían, sino común á las cláusulas numerosas; lo que indica que este accidente de la armonía material puede hacerse sentir también en la cláusula suelta y en la ligada. Así lo demuestra este solo ejemplo:—"La poesía romántica, considerada por los clásicos desde el punto de vista artístico, es una insurrección contra el arte:—considerada en su aspecto moral es una insurrección contra la santidad de las costumbres, es la apoteosis del crimen:—considerada en el aspecto político es una insurrección contra las instituciones tradicionales de los pueblos:—considerada por el aspecto social es una insurrección contra la autoridad pública y el himno que entonan en el día de su venganza las masas populares." (DONOSO CORTÉS).

Poco fructuosas son las reglas que los retóricos daban para la formación del número. Enseña mucho más al respecto la atenta lectura de los buenos modelos. Rivalizó con fray Luis de León en esta parte fray Luis de Granada. Donoso Cortés y Castelar, dos prosadores académicos de la época contemporánea, han sobresalido con brillo en este linaje de estilo.

«Piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera con que se dice. Y negocio, que de las palabras que todos hablan, elige las que conviene, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta á veces las letras y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también para que lo digan con armonía y dulzura. Y si acaso dijeren que es novedad, yo confieso que es nuevo, y camino jamás usado por los que escribieron en esta lengua, poner en ella número para levantarla del decaimiento ordinario. El cual camino quise yo abrir, no por la presunción que tengo de mí, que bien sé la pequeñez de mis fuerzas, sino porque los que las tienen se animen para tratar de aquí adelante su lengua, como los sabios y elocuentes pasados trataron las suyas, y para que la iguallen en esta parte que le falta con las lenguas mejores, á las cuales según mi juicio vence ella en muchas otras virtudes.» (LEÓN).

## CAPÍTULO XXXVIII

### CLARIDAD DE LAS CLÁUSULAS

Los requisitos esenciales de las cláusulas son ocho: *pureza, corrección, claridad, precisión, unidad, energía, naturalidad y armonía*. De los dos primeros ya hemos tratado considerándolos como requisitos gramaticales: los seis restantes son los que se han denominado siempre *requisitos retóricos*. En lo antiguo se llamaban reglas de retórica todas las de la composición literaria propiamente dicha (invención, disposición, elocución), juntas con las especiales de la oratoria. Así se explica que estos requisitos, que también el Arte Poética puede reclamar como suyos, se llamen por costumbre tradicional retóricos. Del mismo modo, las figuras no gramaticales de la elocución literaria se denominan *de retórica ó figuras retóricas*, bien que son formas comunes á la prosa y á la poesía.

Los ocho requisitos enunciados se auxilian mutuamente en las cláusulas hasta el punto de no poder existir algunos sin la concurrencia de otros. Todos son conducentes á la buena coordinación de las frases en la cláusula, bien así como los requisitos de las voces son relativos al buen empleo de las palabras. En castellano unos y otros son obligatorios en toda clase de lenguaje. «Los individuos de la raza española no tenemos dos idiomas diferentes; el uno para los asuntos ordinarios, y el otro para los literarios. Indudablemente ha de haber, y con efecto hay ciertas diferencias accidentales entre el lenguaje común y vulgar, y el oratorio y poético; pero las reglas relativas al uso



de las palabras y á la coordinación de las frases son unas mismas en ambos.» (AMUNÁTEGUI). Conviene solamente advertir: 1.º que para los fines del lenguaje ordinario basta con que dichos requisitos cumplan pasivamente con su oficio, el de evitar en la dicción los defectos respectivos: 2.º que en el lenguaje literario es preciso que algunos de ellos, no contentos con un resultado tan negativo, descuelen como cualidades palmarias que den realce á la elocución.

Considérase la claridad como la virtud primera de una cláusula: son por consiguiente primordiales las reglas relativas á la coordinación perfectamente inteligible de sus frases.

«No basta que nos comprendan aun los de más desatento oído; es preciso además que en manera alguna dejen de comprendernos.» Á este grado de evidencia pedía el célebre preceptista Quintiliano que se llevara el requisito de la claridad en los discursos. Y es preciso convenir que si en las obras habladas es indispensable llevar la fuerza de la claridad hasta ese punto, en las composiciones destinadas á la lectura debe también aspirarse á llegar á igual grado: ello, no sólo por ser este grado de luz un primor de expresión, sino también porque para lo escrito se dispone de más tiempo, y el arte es aquí más exigente por eso mismo que para lo hablado. De suerte que en uno y otro caso, aunque por razones de distinta procedencia, debe reinar siempre en la elocución una claridad muy grande. Esta claridad estriba principalmente en la construcción de las cláusulas: la de las voces es uno de sus elementos. La combinación de las palabras debe estar de tal suerte coordinada al formar la cláusula, que ponga en transparencia con cabal individualidad el pensamiento. Cláusulas hay que semejan un postigo ó requicio por donde se divisa una cosa. Al contrario, otras hay de construcción tan abierta, que dejan pasar luz hasta para ver el enlace intrínseco con que las ideas elementales concurren á formar la totalidad de un pensamiento. Los vocablos son los signos de esas ideas elementales. El conjunto combinado de ellos, es decir, la cláusula, debe declarar la cosa que en el fondo ha sido formada con dichas ideas, es decir, el pensamiento. Las cláusulas van mostrando el fondo de la obra cosa por cosa individualmente. De esta suerte las cláusulas todas, transparentando con su diafanidad el fondo todo, vienen á constituir la obra literaria.

Consiste la claridad de la cláusula en que el sentido del pensamiento en ella encerrado se perciba totalmente sin ambigüedad ni equivocaciones. Cuando la ambigüedad ó las equivocaciones provienen de haber sido mal elegidas las palabras, la falta es contra la claridad de las voces, requisito de que hemos

tratado en otro lugar: aquí vamos á tratar de las faltas de claridad que provienen de una coordinación defectuosa.

No deben confundirse la ambigüedad ó equivocaciones resultantes de la mala construcción de la cláusula, con las que son causadas por el uso impropio de algunos tropos, y más comúnmente de la metáfora. Uno de los poetas de la escuela de Góngora llamaba *apacible estrago* al arco de Cupido, y *víbora* no siquiera á la flecha sino á la cuerda del mismo; con lo que no logró hacerse entender hablando de una boda:

Pues ya diste la herida, hijo de Vénus,  
rompa la cuerda tu *apacible estrago*;  
y sirva de coyunda en tu guirnalda  
el que sirvió de víbora en el arco.

(ZAMORA).

«El pensamiento es claro; mas está expresado de tal manera que se necesita un comentador para entenderlo. ¿Quién sirvió de víbora en el arco, la flecha ó la cuerda? Parece que esta segunda, pues es la única que puede servir de coyunda en la guirnalda nupcial. Y si la rompe el amor, ¿cómo ha de servir de coyunda? Y ¿cómo un estrago, *apacible* ó no *apacible*, rompe una cuerda? ¡Cuánto mejor hubiera sido decir sencillamente «*convierte la cuerda de tu arco en guirnaldas para adornar las víctimas que has herido.*» (LISTA).

Tampoco debe confundirse la oscuridad proviniendo de la construcción de la cláusula con la que dimana del pensamiento. Claros todos y cada uno de los términos, y enteramente clara además la construcción de las cuatro oraciones de que la cláusula consta, es no obstante obscuro el pensamiento de los siguientes versos:

Seis meses hace, ¡con pesar me acuerdo!  
cuando pensaba en un amigo ausente,  
quedóme de una hermosa solamente  
la flor amarillenta del recuerdo.

(ZENEÁ).

Tres son las reglas principales para una construcción clausal no ocasionada á dudas ni equivocaciones. Es la primera el pensar ante todo con claridad. Es regla tan antigua como segura. Tiene su aplicación más cumplida cuando son varias y

complicadas las ideas que entran á formar nuestros juicios. Cuando los conocimientos se asocian en la mente de manera que ésta perciba con distinción las relaciones que los unen y las diferencias que los separan, la combinación de ellos para formar el pensamiento se verifica sin faltar al orden ni á la conexión. En tal estado de conciencia no haya temor de que, lo que ésta dicta, deje de ser asido y encerrado con exactitud por la cláusula en la combinación de sus palabras.

Es lo que aparece en los dos períodos del siguiente lugar muy abstracto con que fray Luis de Granada explica la gracia de la oración: «Gracia es participación de la naturaleza divina, esto declaran los Santos con el ejemplo del hierro echado en el fuego, el cual, sin dejar de ser hierro, sale de ahí todo abrasado y resplandeciente como el mismo fuego, de manera que, permaneciendo la misma substancia y nombre de hierro, el resplandor, el calor y otros tales accidentes son de fuego. El ánima, inflamada desta llama celestial, se levanta sobre sí misma, y esforzándose por subir con el espíritu de la tierra al cielo, hierve con deseo encendidísimo de Dios, y así corre con arrebatados ímpetus por abrazarse con él, y tiende los brazos en alto por ver si podrá alcanzar á aquél que tanto ama, y como no puede alcanzarlo ni dejar de desearlo, desfallece con la grandeza del deseo no cumplido, y no le queda otra consolación sino enviar suspiros y deseos entrañables al cielo.»

La segunda regla general es observar todas las de la corrección, con especialidad las referentes á la formación de las cláusulas y períodos. «Nadie supo en la ciudad, cuando se divulgó la noticia de la muerte del general, quiénes le acecharon de cerca y quién le reemplazará en el comando del ejército.» Véase la claridad que esta cláusula recobra con sólo guardar otro orden y observar las reglas de la sintaxis tocantes al uso de los tiempos del verbo: «Cuando se divulgó la noticia de la muerte del general, nadie sabía en la ciudad quiénes le habían acechado de cerca, ni quién le reemplazaría en el comando del ejército.»

Todas las lenguas, aun la griega y la latina que se declinaban mucho más que las modernas, se ven y han visto expuestas á oscuridades y ambigüedades nacidas de una mala coordinación de las palabras. Puede suceder que una cláusula de voces claras, y ajustada en su construcción á las reglas grama-

tales, y con todo de contener un pensamiento claro en sí mismo, ofrezca no obstante un sentido obscuro ó sujeto á interpretaciones. Ejemplo: «El general romano venció á Aníbal con sus ardidés.» Aquí ocurre preguntar ¿cuáles? los inventados por el general romano, ó los mismos de Aníbal puestos en juego por aquél?

Otro ejemplo: «Disimulaba el rey su enojo: ocultaba el ministro su despecho: pero se oye de repente un sedicioso grito que le hace exclamar estremeciéndose: ¿qué significa esto?» No hay cómo saber aquí si el pronombre *le* se refiere al rey ó al ministro. Y sin embargo en la coordinacion de esta cláusula, bien así como en la del ejemplo anterior, se han observado con exactitud las leyes de la sintaxis, tanto en lo relativo al régimen y concordancia, cuanto en orden á la construcción ó giro de sus frases. Por eso la conveniencia de ser comprendidos al pronto y sin dificultad exige en nuestra dicción algo más todavía. De aquí saca su oríjen la tercera regla.

La tercera regla prescribe que al usar de la libertad castellana de suprimir y trasponer palabras en la oración, se cuide de conciliar esta libertad con la inequívoca, cabal y pronta inteligencia del sentido. Para esto es necesario, en los casos inconciliables, que se eviten las construcciones elípticas, y que se ponga toda palabra en el paraje donde, sin género de duda, haga ver cuál es aquélla á que se refiere. Ejemplo: «Para llegar á la inaccesible cumbre del templo de la fama, no tiene vuesa-merced que hacer otra cosa sino dejar á una parte la senda de la poesía *algo estrecha*, y tomar la estrechísima de la andante caballería.» (CERVANTES). Aquí, por causa de una negligente trasposición, se llama estrecha á la poesía, y no á la senda, como quiere el sentido.

En términos más concretos la tercera regla quiere decir: que las palabras regidas no se alejen mucho de las regentes; que los signos de las ideas que tengan entre sí cierta conexión ocupen en la cláusula unos de otros el lugar más cercano posible; que los modificativos, incidentes y complementos figuren inmediatos á la proposición, frase ó palabra á que afecten. El más leve descuido en cualquiera de estas partes puede ocasionar ambigüedades lastimosas. Tal se ve en el siguiente lugar

de uno de nuestros clásicos más esmerados, el autor de la *Epístola moral á Fabio*:

Más precia el ruiñeñor su pobre nido  
de pluma y leves pajas, más sus quejas  
en el bosque repuesto y escondido,  
que agradar lisonjero las orejas  
de algún príncipe insigne, *aprisionado*  
en el metal de las doradas rejas.

(ANDRÉS FERNÁNDEZ ANDRADE).

Aquí bien se conoce que el autor ha querido referirse á ruiñeñor al decir *aprisionado*; pero tal como está se refiere á *príncipe*, que es el sustantivo inmediato. Pudo el poeta evitar el defecto diciendo con la libertad castellana de trasponer:

Que de un príncipe insigne las orejas  
lisonjero agradar, *aprisionado*  
en el metal de las doradas rejas.

En suma, no deben admitirse cláusulas literalmente ambiguas aun cuando á primera vista se venga en la cuenta de su verdadero sentido. La dignidad del arte no puede consentir en esta insuficiencia suya, que, aunque nimia, es siempre en la literatura una mácula de la belleza. No es al sentido á quien toca en la cláusula explicar las palabras, sino al contrario son las palabras las que deben explicar el sentido. «Traía un bonete los días de sol, ratonado, con mil gateras y guarniciones de grasa,» dice Quevedo en su *Historia del Gran Tacaño*. Bien conocemos que el *ratonado*, *gateras* etc. se refieren á bonete. Mientras tanto, la letra gramatical hace referirlas á *sol*, y esta palmaria infidelidad es una imperfección. Hubiera desaparecido coordinando la cláusula así: «Los días de sol traía un bonete ratonado etc.»

Hablando del arzobispo Mosquera se dice en un escrito literario: «Chile ha acogido con demostraciones públicas de alto aprecio á uno de los colegas del ilustre difunto, *que* arrojado al destierro por los mismos adversarios, llamó á las puertas de aquel país católico, habituado á abrirlas al infortunio.» (FÉLIX FRÍAS). Con anteponer la conjunción *y* al *que* se hubieran evitado á la vez la anfibología y la incorrección.

Por consecuencia de la regla tercera, los adverbios y frases adverbiales, que limitan la significación de alguna palabra ó expresión, deben colocarse inmediatamente después de ella. Ejemplos:—«Se extinguirá quizá entonces el espíritu de partido.» El sentido es ambiguo; el *quizá* puede referirse así al verbo como al adverbio *entonces*. Muy otro es el sentido si repito esta clarísima frase de Moratín: «Entonces se extinguirá quizá el espíritu de partido.» Los dos adverbios recaen ahora plenamente sobre el verbo, y el sentido declara sin género de duda esto: *Es probable que se extinga entonces el espíritu de partido.*—«*Muchas veces* el vulgo con sus malicias oscurece la verdad.» (MARIANA). Muy otro es el sentido si se dice: «El vulgo con sus malicias oscurece *muchas veces* la verdad.»

Por consecuencia también de la misma regla los complementos, las proposiciones incidentales, y en general todas las circunstancias de la acción del verbo deben ponerse en el paraje que mejor indique cuál es la idea á que se refieren. Ejemplo:—«Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro.» (CERVANTES.) La colocación del gerundio es viciosa; parece referirse á las palabras *de claro en claro* cuando la intención de Cervantes fué modificar al verbo. La construcción sin ambigüedad sería: «Leyendo se le pasaban las noches de claro en claro.»

Otra aplicación de la citada regla es que muy en particular los pronombres *que, quien, cual, cuyo, él, ella, ellos, su, sus* etc., deben ir inmediatos á su antecedente. Debe estarse muy alerta en este punto, que es donde han caído muchos autores clásicos. Hemos visto ya casos del *su* y del *que*. Otros ejemplos:—«Llamando aparte al ventero, le ordenaron que ensillase á Rocinante y enalbardase el jumento de Sancho, *el cual lo hizo* con mucha presteza.» (CERVANTES). Clemencín comentando este pasaje dice: «Parece que quien *lo hizo* fué Sancho, pero no fué sino el ventero; y hubiera sido más claro poner *lo cual hizo* en lugar de *el cual lo hizo*.»—«En esto llegaba ya la noche; y al cerrar della, llegó á la venta un coche con algunos hombres de á caballo. Pidieron posada, *á quien* la ventera respondió que no había en toda la venta un palmo desocupado.» (CERVANTES). En el texto anterior parece que la respuesta se dirigió á la *posada*. El sentido del discurso indica que se dirigía á los *hombres de á caballo* que llegaban con el coche á la venta. La ambigüedad se hubiera evitado con sólo poner correctamente y en lugar de *á quien*.

## CAPÍTULO XXXIX

### UNIDAD EN LAS CLÁUSULAS

La unidad en la variedad es una condición esencial de la belleza; y no como quiera carácter psicológico de ésta en sí misma, sino atributo de esa belleza imitada y capaz de hacerse sentir por obra de arte. En el orden intelectual, correspondientes y concurrentes han de ser todos los elementos de que nos valgamos, si hemos de formar con ellos una obra artística destinada á un fin: correspondientes, y se entiende unos con otros; concurrentes se dice de todos, es decir, concurrentes á formar en suma una sola cosa. De suerte que por dos motivos, uno estético y otro lógico, las partes más extensas y diversas deben enlazarse en la obra literaria hasta el punto de formar todas en común un solo todo individualizado y distinto.—Para que esto pueda verificarse y hacerse sentir llanamente en lo grande, es preciso que desde lo más pequeño venga ya pronunciándose en toda obra hablada y escrita el principio de la unidad. Así como en gramática la sílaba y el vocablo, en literatura el pensamiento y la cláusula son los compuestos más pequeños. Por esto mismo, y contrayéndonos aquí á las cláusulas, las oraciones todas que dentro de ésta se encierran á fin de constituir sentido, deben guardar entre sí la conexión más estrecha que sea posible para dos fines: 1.º para que en efecto nunca deje de resultar sentido perfecto, lo cual hace que dichas oraciones formen legítimamente cláusula; y 2.º para que, cuando allí quepan dos ó más sentidos integrantes, resulten formando en suma el bulto sensible de uno solo más grande y distinto. Es en esto último en lo que consiste especialmente la unidad de la cláusula.

Una cosa es la conexión de las oraciones para constituir la cláusula, y otra cosa distinta es la conexión requerida para que el sentido de la cláusula ya constituida aparezca palmariamente uno solo. Si hallamos un ejemplo en que el enlace de las oraciones forme cláusula legítima, y que esto no obstante las partes allí enlazadas no dejen al espíritu la impresión de una sola cosa, quedarán demostradas dos cosas: 1.ª, la diferencia que existe entre la mera cláusula y la cláusula única; y 2.ª, la necesidad artística de que las cláusulas se sometan á un estricto y especial enlace, que es lo que se denomina *unidad de la cláu-*

*sula*. Ejemplos al caso se suelen notar en algunos escritores respetables, que ciertamente han pecado en esta parte por haberse contentado con el mero enlace clausular. El eminente historiador de Méjico D. Lucas Alamán nos suministra, no sin frecuencia por desgracia, infracciones de esta regla estética; y ello apesar de la solidez con que siempre discurre y de la claridad con que siempre relata. Dice, por ejemplo, en un lugar: «No era pues el congreso que iba á reunirse tal como Iturrigaray se lo figuraba, ni era tampoco cierto que la mayoría de los individuos que habían de componerlo hubiese de ser de europeos, pues no habiendo sido convocados más que los procuradores ó apoderados de los ayuntamientos, las elecciones habrían recaído casi todas en mejicanos, como que lo eran la mayor parte de los regidores perpetuos y lo eran también la mitad de los alcaldes y regidores que cada año se variaban y casi siempre los síndicos, y aunque algunos ayuntamientos como el de Veracruz y Zacatecas estuviesen fuera de esta regla, estas excepciones eran muy poco numerosas y no podían hacer cambiar el sentido en que hubiera estado la mayoría de los votos, con tanta más razón cuanto que, aunque en las provincias no se hubiesen propagado todavía las ideas turbulentas de la capital, es muy verosímil que venidos á ella los diputados, se uniesen al partido ya formado por el ayuntamiento de ésta, que ejercía tanto influjo y gozaba entonces de tanta consideración.» Hay aquí metidas tantas cosas, que aunque lógicamente enlazadas todas, presentan sin embargo un conjunto confuso y contrario á toda unidad artística.

La unidad clausular consiste en que todas las partes de la cláusula estén tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresión de un solo objeto y no de más. Dos, tres, cuatro etc. oraciones ó frases conexas forman, como es sabido, la generalidad de las cláusulas. Lo que se exige es que el sentido pueda ser allí tan vario como se quiera por efecto de la pluralidad de sus partes, mas con todo eso muy bien singularizado en su total conjunto, á mérito de no encerrar la cláusula sino lo suficiente para que sus ideas ó pensamientos produzcan la impresión de una sola cosa.

Este requisito es fundamental. Penetra en el orden de nuestros conceptos, juicios y racionios, tomando en cuenta hasta las ideas elementales, que, como es sabido, son las que se combinan en la mente para formar los pensamientos más sencillos. Por eso, en tratándose de cláusulas, la unidad es condición necesaria de la claridad y del vigor, requisitos que recaen de lleno sobre el sentido. Además, la precisión y la unidad están coaligadas en la cláusula para el fin estético de la impresión sensible,



y para el fin lógico de producir la solidez del conocimiento. Fáltese en una cláusula á la unidad propia mente dicha, y se verá al punto que padecen juntamente la claridad y el vigor.

Conviene para esta unidad que haya en la cláusula un principio ó cosa dominante que rijá desde el principio hasta el fin. Esto se conoce mejor cuando la idea capital que sirve como de basa al pensamiento, sin cambio alguno de *supuesto* que la interrumpa, descuella siempre en primer término dentro del círculo de la cláusula. Supuesto es el objeto tácito sobre que la mente va discurriendo. Su mudanza derrama el espíritu, distrae la atención, y ya no se puede percibir de una ojeada la conexión y enlace de las ideas.

«Lamentándose Moratín de las malas traducciones de su tiempo, exclama: «¡Y qué traducciones! hechas casi todas sin conocimiento de la materia que en ellas se trata, sin poseer bastantemente ninguno de los dos idiomas, y en donde se ve estropeada hasta el exceso el habla castellana, enervada su robustez, afeadas con aliños que no la pertenecen su gracia y hermosura naturales.» Cada inciso contiene una idea distinta; pero única dominante es la de las malas traducciones: nótese pues, cómo ésta ocupa el lugar preferente desde el principio hasta el fin, sin que ni una sola vez se cambie este supuesto. No hay quiebra en la unidad, porque todas las proposiciones incidentes están subordinadas á la principal girando á su alrededor; y ninguna entra por sí en acción inclinando el ánimo á otra parte.» (MIGUEL).

Sabido es que en la construcción castellana cláusulas hay de tan variada y extensa combinación de frases, que la unidad de su sentido puede abarcar,—mas ha de ser sin sobras ni fallas de ninguna especie,—aquellas tres partes de que consta toda estructura artística compleja. Estas partes se denominan *principio, medio y final*. Es norma de buena dicción que en esta clase de períodos esos tres términos no se diseñen por mero artificio sino en ventaja de la variedad y de la unidad. Ejemplo: «La música, sujeta al compás, lleva más ó menos pausada ó apresuradamente los sonidos á nuestra oreja, acompañándose á veces, en común y grato ritmo, con movimientos análogos del baile; —y si sonidos ya breves y ya acentuales, y ora en sucesión continua y ora con pausas de sentido y de aliento, son los que constituyen las frases de que se forma la cláusula,—¿qué extraño es que con el len-

guaje se imite, no ya el sonido de las cosas, lo cual sería armonizar elementalmente sonidos con sonidos, sino el movimiento palpable de los cuerpos, haciendo convenir para ello, más ó menos lenta ó aceleradamente, el sonar de las palabras y su significado, ó sea el estar á la sazón un cuerpo cambiando de sitio?»

Á más de gramaticalmente completa, la cláusula debe ser literariamente *bien cortada*, esto es, limitada al justo de su individualidad. Y el arte exige algo más: quiere, como se dice comunmente, que esté *bien redondeada*. Esto se refiere á que la cláusula, según el exacto concepto del sentido común, no remate por ningún lado en punta, sea por fallas ó vacíos de su contorno ó sea por excrecencias ó sobras de su textura. Hé aquí una cláusula bien cortada y redondeada: «Pero si los males hubieren de ir tan adelante que la actual nación mejicana, víctima de la ambición extranjera y del desorden interior, desaparezca para dar lugar á otros pueblos, con usos y costumbres que hagan olvidar hasta la lengua castellana en estos países, mi obra todavía podrá ser útil para que otras naciones de Hispano América, si es que alguna sabe aprovechar las lecciones de la experiencia ajena, vean por qué medios se desvanecen las más lisonjeras esperanzas, y cómo los errores de los hombres pueden hacer inútiles los más bellos presentes de la naturaleza.» —(ALAMÁN).

Para esto, y para los demás fines relacionados con la unidad clausular, se observarán en concreto las reglas siguientes:

1.<sup>a</sup> No se reunan en la cláusula especies cuyo desenvolvimiento pida cláusulas distintas. No basta que los miembros de que consta cada una se relacionen bien con el asunto; es necesario que guarden ante todo entre sí conexión especial. Es por tanto menos reprehensible expresarse en tales ocasiones por cláusulas sueltas, que hacinar ideas dentro de una misma por el afán de torPEARLA y formar período ó número oratorio. «Si la prosperidad nos decía que en este mundo había algo de que contentarnos, la tribulación puesta en nuestros ojos dénos luz para ver que somos en este mundo verdaderamente miserables, y que no estamos, no, en nuestra patria sino en muy penoso

destierro:—y alzando nuestro corazón al cielo, sea nuestra conversación allá.» Esta cláusula sacada del padre Ávila, aunque clara, debió cerrarse en la palabra *destierro*. Los dos incisivos siguientes son como una cola ó apéndice, buenos para formar cláusula separada diciendo con mayor gallardía. «Alcémos, pues, nuestro corazón al cielo, y sea nuestra conversación allá.»

«El arzobispo Tillotson murió este año. Fué amado en extremo así «del rey Guillermo como de la reina María, quienes nombraron al «doctor Tennison, obispo de Lincoln, para sucederle.» Así se expresa un historiador de Inglaterra. ¿Quién pudo esperar que la última parte de la cláusula se siguiese á la primera? La proposición dominante es que «Tillotson fué en extremo amado del rey y de la reina»: aguardamos alguna prueba de esto, ó á lo ménos algo que diga relación con esto; y es entonces cuando el autor nos introduce una proposición nueva, «quienes nombraron al doctor Tennison para sucederle.» (BLAIR).—«Ciertamente se ha de procurar que el príncipe se aventaje á todos en las dotes del cuerpo y del ánimo, porque cuanta mayor es la fortuna y elevado el puesto, tanto mayores y excelentes deben ser sus cualidades,—con lo que se concilie el amor y benevolencia de los pueblos, más poderosa que el miedo y el temor, *de tal manera*, que su gusto y deseos tengan bastante autoridad, y en su rostro mismo respaldanza la gravedad, igualmente que el cariño.» Esta cláusula de Mariana debe cortarse cómodamente en el lugar señalado por un guión. Además, la expresión *de tal manera*, que se refiere á *se concilie*, está en paraje ocasionado á ambigüedad.

2.<sup>a</sup> Aun cuando las partes tengan la debida conexión, ha de cuidarse de no variar la escena ni pasar de una persona á otra dentro de la cláusula, y ello para que á primera vista aparezca siempre todo allí reducido á un sólo punto de mira. Ejemplo: «Después que *nosotros* anclamos *ellos* me desembarcaron, y *yo* fuí saludado por mis amigos, *quienes* me recibieron con las mayores muestras de cariño.» Con variar tantas veces de persona, *nosotros*, *ellos*, *yo*, *quienes*, estos elementos, de suyo conexos, aparecen desunidos por esta manera de presentarse. Blair opina que, sin variar de supuesto, debiera decirse: «Habiendo anclado, desembarqué y fuí saludado de todos mis amigos, y recibido con las mayores muestras de cariño.»

Por no haber observado esta regla resultó, según Herosilla, un lunar en este bello soneto de Argensola el mayor:

Tras importunas lluvias amanece,  
coronando los montes, el sol claro;  
salta del lecho el labrador avaro,  
que las horas ociosas aborrece.

La torba frente al duro yugo *ofrece*  
el animal que á Europa fué tan caro;  
*sale* de su familia firme amparo,  
y los surcos solícito enriquece.

Vuelve á la noche á su mujer honesta,  
que lumbre, y mesa, y lecho le apercibe;  
y el enjambre de hijuelos le rodea.

Fáciles cosas cena con gran fiesta,  
y el sueño sin envidia le recibe:  
¡oh corte! ¡oh confusión! ¡quién te desea!

Como aquí la persona que todo lo hace es el labrador, la unidad de la cláusula se menoscaba cuando en el medio se introduce otra persona agente, que es «el animal caro á Europa, el cual ofrece la torba frente al duro yugo.» Hermosilla propone esta enmienda:

Con duro yugo la cerviz guarnece  
del animal que á Europa fué tan caro.

3.<sup>a</sup> No deben tener cabida en la cláusula los paréntesis largos en ningún caso, los medianos que pudieran evitarse y los cortos muy frecuentes. Los paréntesis, si no son muy oportunos, dejan ver que el escritor no supo introducir en su propio lugar los pensamientos que contienen. Cuando son breves revisten cierta animación, como impelidos por la vivacidad del pensamiento, que toca á la ligera lo que encuentra al paso. Ejemplo: «Admirado quedó el canónigo de oír los concertados disparates (si disparates sufren concierto) que D. Quijote había dicho. . . . Sólo sé, dijo Sancho, que después que somos caballeros andantes, ó vuesa merced lo es (que yo no hay para que me cuente en tan honroso número), jamás hemos vencido batalla alguna si no fué la del vizcaíno.» (CERVANTES).

Lope de Vega llevado de su facilidad introdujo uno innecesario en aquel bello soneto:

Daba sustento á un pajarillo un día  
Lucinda, y por los hierros del portillo  
fuésele de la jaula el pajarillo  
al libre viento en que vivir solía.  
Con un suspiro á la sazón tardía

tendió la mano, y no pudiendo asillo,  
dijo (y de sus mejillas amarillo  
volvió el clavel que entre su nieve ardía):

«¿Adónde vas por despreciar el nido  
al peligro de ligas y de balas,  
y el dueño huyes que tu pico adora?»  
Oyóla el pajarillo enternecido,  
y á la dulce prisión volvió las alas:  
¡que tanto puede una mujer que llora!

«Las cláusulas cargadas de paréntesis, sobre fatigar al leerlas, y destruir la unidad, son también obscuras, y hacen perder de vista el fondo del pensamiento esencial. Véase, si no, el efecto que causa la lectura de la siguiente cláusula: «Sucedió « muy á propósito que desde Vizcaya, donde estaba recogido « Pelayo después del desastre de España, viniese á Asturias, « no se sabe si llamado de su voluntad, por no faltar á la oca- « sión, si alguna se presentase, de ayudar á la patria común.» (MARIANA). Aquí hay en rigor nada menos que cuatro paréntesis, aun cuando no estén señalados con el correspondiente signo ortográfico.» (MONLAU).

4.<sup>a</sup> Por último, el modo de cerrarse las cláusulas debe ser pleno: es decir que deben acabar todas con aquella palabra en la cual el ánimo parece que desea reposar, y que no se añada ninguna circunstancia que ó debió omitirse ó pudo colocarse en otra parte. Ejemplo: «Estaban las casas yermas y tiendas cerradas, suspenso el trato, mudadas las horas de oficios divinos y humanos, atentos los religiosos y ocupados en oraciones y plegarias,—como se suele en tiempos de grandes peligros.» (HURTADO DE MENDOZA). La palabra *plegaria* cerraba bien la cláusula, y hubiera terminado ésta mejor diciendo: «y, como se suele en tiempos de grandes peligros, atentos los religiosos y ocupados en oraciones y plegarias.»

« Hay hombres que no creen en la fisonomía, y, sin embargo, sospechan de un hongo por su aspecto, ó de una mata por su color, «—el cual es á veces indicio de la esencia de la cosa.» Esta cláusula quedaba plena y perfectamente cerrada en *color*; lo que después de esta palabra se añade podía muy bien omitirse ó ponerse en otra cláusula, según la regla 1.<sup>a</sup>; añadido á la misma, no hace más que enflaquecer su unidad.» (MONLAU).

## CAPÍTULO XL

### PRECISIÓN DE LAS CLÁUSULAS

En sentido abstracto *precisar* es separar las cosas que son en rigor distintas, á fin de impedir la confusión resultante de la mezcla de las ideas. De alguien se dice que discurre con *precisión* cuando no se aparta de su objeto, deja á un lado todo lo que no es del caso, y se contrae con firmeza á lo más determinante de su asunto. La voz *precisión* viene del latín *præcidere*, cortar al justo ó á tiempo. Aplicada á la elocución no se desvía de este mismo concepto. Consiste en concretar el pensamiento antes de que tenga en la expresión su más fiel trasunto, y recíprocamente, en ceñir la expresión á los términos más estrictos de su oficio. La Academia Española de la Lengua entiende por precisión la exactitud concisa del discurso. Dicho requisito significa en literatura preceptiva el hecho de cercenar toda superfluidad, de recortar la elocución de tal manera que no muestre sino la idea neta y una copia exacta de la idea. Evitando que el grano se presente entreverado con la paja ó medio perdido, este requisito favorece á la claridad; expidiéndose brevemente con el hecho de no mostrar sino el grano solo, sirve al vigor. Las reglas de la unidad favorecen á la precisión. Hemos dicho que ésta poda de lo superfluo la elocución; porque, en efecto, con motivo de ejecutar esto en la frase, mira también á esa parte del fondo que se relaciona más con el efecto de la forma. La precisión de la cláusula, bien así como la claridad, la unidad y el vigor, se interna en el espíritu de las preposiciones cuanto es necesario para el arreglo intencionalmente significativo de los vocablos. Quiere decir que el afán de ser preciso en la frase obliga á meditar y condensar y reducir los pensamientos. «No quiere el Señor nuestro corazón partido, ni dividido, sino entero,» dice fray Diego de Estella; y cualquiera conoce que, si no lo quiere partido, no lo quiere dividido, y que, no queriéndolo dividido, lo quiere sin duda entero. De suerte que para cercenar de esta cláusula lo inútil ha habido que valorar y reconcentrar el pensamiento. *Obstat quidquid non adjuvat*. Perjudica lo que no ayuda, dice Quintiliano respecto de la elocución, sin distinguir frase ni pensamiento.

La precisión es el requisito clausular que se hermana más íntimamente con el pensamiento. Consiste en no decir ni más

ni menos de lo que debe decirse, y esto se refiere tanto á las ideas componentes del pensamiento como á las palabras ó frases que forman la cláusula. El lenguaje no podría constar sólo de las palabras necesarias para el sentido, si previamente no se cuidase de reducir éste á lo más esencial de su intento. La precisión debe estar en la cosa misma antes de nada: la propiedad y exactitud de los signos individuales de la cosa se facilita por este camino inmensamente; mucho más se facilita después de todo el corte y redondeamiento de la cláusula.

La precisión de la cosa y la precisión de las frases que se combinan para declararla se consideraban antes de ahora separadamente. Hoy se estudian juntas, porque son términos correlativos que se compenentran con intimidad, aquél al simplificar el concepto, éste al abreviar su expresión. Pero para mejor proceder conviene no confundir una cosa con la otra. Cuando Garcilaso dice en una de sus églogas:

¡Ay! cuán diferente era,  
y cuán de otra manera,

peca contra la precisión de la frase. Cuando Lope de Vega dice en su *Jerusalem*:

Amó Leonor á Alfonso algunos años,  
no fué Leonor de Alfonso aborrecida,

falta á la precisión del pensamiento. Asimismo, no debe confundirse esta última con la *conducencia* del pensamiento. Puede muy bien éste brillar por su precisión cuanto se quiera, y no obstante ser en el caso muy inconducente. Debe sin más trámite ser desechado de la composición. ¿Á qué vendría aplicar la ley de la precisión clausular á lo que de raíz no hace al objeto?

No cabe duda que la precisión sirve con mucha eficacia á la energía de la cláusula, y que algunas reglas tendentes á precisar el lenguaje son condiciones de su vigor expresivo. En el siguiente ejemplo se ven ambos requisitos cumpliendo unidos con su oficio, de evitar los defectos contrarios á la precisión y al vigor clausular:

De gozo enajenados mis sentidos,  
 fijé mi vista en las serenas ondas,  
 y vi las ninfas revolver gallardas  
 las aureas hebras de sus trenzas blondas.

(PLÁCIDO).

Y en el siguiente lugar de fray Luis de León la falta de precisión perjudica á la enegía: «Pues ¿qué se hicieron nuestros gozos pasados? ¿Dónde se fueron aquellas alegrías antiguas?»

Nada impide que el requisito de la precisión, señalándose con fuerza desde el fondo hasta la forma, pase á figurar como una cualidad dominante y característica de la elocución: se convierte entonces en un estilo. «La precisión en las ideas da fuerza y espíritu hasta al lenguaje común y ordinario, y le comunica cierta grandeza; pues, cuando más simples y sensibles son las verdades, requieren más precisión. Dígalo la geometría, que por ser la ciencia más cierta y clara, pide la más rigurosa exactitud.» (CAPMANY). Pero, para que la elocución adquiriera el carácter relevante que se denomina estilo preciso, es menester que en ella haya lo que dice un preceptista, «precisión de precisión.» Esto quiere decir que, así como para hacer precisa individualmente la cláusula son indispensables en su conjunto la poda de frases y de ideas, así también, en el conjunto de cláusulas que forma el cuerpo de una obra de estilo preciso, debe la elocución ser el resultado de un desbrozo, desamplificador, desbrozo de pensamientos y de cláusulas.

Tres son los defectos contrarios á la precisión: la *difusión*, la *redundancia* y el *laconismo*. El primero se refiere al pensamiento, el segundo á la expresión, el tercero á ambas cosas á la vez.

Incurrimos en el vicio llamado *difusión* cuando desleímos excesivamente los pensamientos, llevando lejos la análisis y la prolijidad en los pormenores, ó bien repetimos importunamente unas mismas ideas vistiéndolas de diferente modo; en una palabra, si amplificamos más de lo que permite el asunto. Incurrimos en el vicio de *redundancia* cuando damos en la cláusula cabida á palabras superfluas, ya empleando circunloquios, ya valiéndonos de pleonasmos reprobados por el uso, ya dejando de aprovechar la fuerza elíptica del idioma.

*Ejemplo de difusión:* «Los habitantes de la Laconia en sus juntas públicas, arengas, conversaciones, cartas, y en general toda vez que hablaban y escribían, se expresaban naturalmente con una escasez de palabras semejante á la brevedad obligada,



á veces trunca, que se ve en nuestros telegramas de comunicación de una ciudad á otra.» Desechados de esta cláusula los conceptos implícitos en otros ó prolijos, quedaría con gran ventaja reducida á lo siguiente: «Los habitantes de la Laconia se expresaban naturalmente con una escasez de palabras, semejante á la brevedad obligada y á veces trunca de nuestros telegramas.»—*Ejemplo de redundancia:* «La dialéctica es un arte *que nos enseña* á discutir con método y con perspicacia, *y que* combina los argumentos de *una manera tal que haya de resaltar* exteriormente toda la fuerza *de que sean ellos susceptibles.*» Suprimidas las diez y siete palabras superfluas de esta cláusula, quedaría mas expresiva con sólo las necesarias siguientes: «Dialéctica es el arte de discutir con método y perspicacia combinando los argumentos de manera que resalte exteriormente toda su fuerza.»

El defecto del laconismo consiste en decir menos de lo necesario para la cabal enunciación del pensamiento. Esta avaricia de palabras y de conceptos, como si el autor recatase de nuestra vista los objetos para hacernos divagar, hay que buscarla en la diplomacia ó en algunos casos especiales de la vida, que no en la literatura, bella-arte que vive y se sostiene habitualmente por la eficacia de la forma palmaria de expresión.

La difusión y la redundancia hacen el estilo lánguido y pesado; el laconismo le llena de aridez, frialdad y dureza. Cualquiera de los tres defectos es capaz de generar oscuridad; porque de la superabundancia de pormenores nace la confusión, así como de la falta de desenvolvimiento del concepto ó de la cláusula nacen la vaguedad ó vaciedad ó insuficiencia del sentido. En particular la difusión ó estéril abundancia hace que la atención se divida y se ofusque el entendimiento, como le sucede al que en medio de una multitud de objetos quiere verlos todos á la vez, que se rinde de fatiga y no consigue ver nada. El laconismo, por contar demasiado con la penetración del lector, peca contra la claridad; pues este defecto suele mostrarse en aquellos que quieren pasar por profundos. Es en rigor una concisión viciosa.

El laconismo no debe confundirse nunca con la concisión. Esta última no se opone á la extensión material del discurso; el laconismo sí, y á veces omite para ello palabras útiles y conceptos necesarios. Decimos que una contestación es lacónica

cuando además de ser concisa consta de escasas palabras. «Llegué, vi, vencí,» es un mensaje célebre en la historia por su concisión. Pero si César se hubiese limitado á decir «vencí,» el aviso habría caído en un laconismo muy ocasionado á dudas y divagaciones acerca del costo y aun consecuencias de la victoria.

Ya que no un requisito permanente, puede la concisión ser un rasgo de fuerza y de primor ya expresivo ó ya significativo: podría aún más, y llegar á constituir una cualidad que se sostuviese en la elocución hasta imprimirla carácter. Existe, en efecto, estilo conciso, y es el que acierta á decir mucho en poco. Tácito pasa por escritor conciso, y ciertamente lo es en unos lugares menos que en otros. Esta cualidad del estilo depende gran parte unas veces de los pensamientos y otras del lenguaje. Cuando el asunto ó las circunstancias del auditorio requiriesen amplificación ó abundancia, podría convertirse en un grave defecto.

Tampoco debe confundirse el escritor conciso con el sucinto ó compendioso. Para resumir ó compendiar basta saber escoger lo que debe decirse y lo que debe omitirse, y esta habilidad no aumenta el valor intrínseco de una obra sino que la hace más elemental, ú oportuna en su caso, ó adecuada á su generalización. Pero la concisión, encerrando en poco espacio el pensamiento, quien lo estruja y le exprime la esencia, aumenta el valor intrínseco de la obra, y esto sólo puede ser fruto del genio ó de una meditación muy profunda. «El autor muy conciso dice un autor, parece que nos coloca en elevadísimas cumbres, desde donde, con la celeridad del relámpago, recorre nuestra mirada las más vastas llanuras.»

«La concisión consiste en expresar muchas ideas con pocas palabras. Montaigne dice que la energía concentra el pensamiento; más exacto sería atribuir este efecto á la concisión. Los pensamientos profundos, las imágenes muy vivas y oportunas, dicen más de lo que literalmente suena. Si estos pensamientos é imágenes abundan en el escrito, si se omiten las digresiones é ideas accesorias, las deducciones, las transiciones y todo lo que, no siendo esencial, pueda considerarse como adorno ó como medio de amplificación, la conci-

sión de estilo será entonces un resultado de la concentración de los conceptos. Pero cuando se eliminan todas las palabras que, por la virtud elíptica del idioma, pueden omitirse sin faltar á la pureza ni á la claridad, la concisión depende entonces del lenguaje.» (COLL Y VEHI). Á la omisión de cosas y eliminación de palabras, de calidad no sustancial, hechas en medida estrecha y necesaria, damos en el texto el nombre de *precisión*.

«Grande y preciosa cualidad literaria es sin duda la que, sin perjuicio de la claridad, exactitud y pureza del lenguaje y estilo, comunica á éste una valiente rapidez en las frases y los períodos, con la cual interesa vivamente al lector, le instruye pronto y no le cansa nunca. Modelos excelentes de esta manera de elocución tenemos en la lengua castellana, porque ella se presta á maravilla á revestir todo género de formas; pero hablando propiamente y en general, menos á su genio y carácter que al de la lengua francesa se adapta la manera de escribir que, cortando la redondez de una oración numerosa, abreviando períodos, y suspendiendo el sentido de las proposiciones con cláusulas desatadas, caracteriza el estilo, enérgico sí, pero también con frecuencia inarmónico y duro, que tiene el nombre de *conciso*. Además de que este género de concisión, muchas veces elíptico, muchas idiomático, difiere por extremo de la concisión que consiste en reconcentrar, ó si decimos, condensar las ideas, más bien que en escatimar las palabras. Á esta suerte de concisión, en realidad la verdadera, se ajusta, sin esfuerzo ninguno, el castellano, no obstante su decidido amor á la pompa de la dicción y al ritmo y cadencia de la frase. No tanto á la otra, por cierto más propia de un idioma sujeto, como el francés, á mil trabas gramaticales, que del que libre de ellas, como el nuestro, campea gallardamente en el vasto campo de una sintaxis atrevida y generosa.» (BARALT). Pueden verse en el Apéndice, bajo el número XI, los modelos y ejercicios castellanos que al respecto propone este maestro de nuestra lengua.

«La concisión pertenece á la expresión, así como la precisión á las ideas.» (CAPMANY). Entendemos nosotros, siguiendo parte á Coll y Vehí y parte á otros, que la concisión está sobre todo en cierta brevedad muy comprensiva de ideas, y que la precisión pertenece á la expresión y á la idea juntas en estrecha y lógica medida. «Pega pero escucha» sería ejemplo de concisión, según estos últimos autores. La concisión consta de frases de vigoroso espíritu y grandemente significativas, fruto de una excelencia del entendimiento ó de una feliz concepción; con lo menos dicen lo mucho, á la manera de esos medallones antiguos, que con sólo una cabeza dentro de un círculo, daban la medida de la estatura moral y material de todo un César, por ejemplo.

---

## CAPÍTULO XLI

### ENERGÍA DE LAS CLÁUSULAS

La energía es un requisito y no una cualidad de la dicción: su oficio permanente es evitar en las frases el defecto de *flojedad, de languidez* etc.; no el extraordinario de descollar por la impresión viva y durable que se denomina *fuerza, valentía, nervio* etc. peculiar de ciertos lugares ó de cierta clase de estilo. Materias hay que exigen suavidad en los afectos y expresiones, y no se aviene con ellas la cualidad de la fuerza ó energía, donde algo hay de áspero y contundente. Sea rasgo suelto ó virtud consistente de estilo, este linaje de energía es prenda especialísima y dominadora. En efecto, no se concibe nervio ó energía sobresaliente en un lugar donde flaqueen ó la claridad, ó la unidad, ó la precisión etc.; y todos estos requisitos deben coadunar su eficacia cuando la energía, dejando su oficio pasivo de negar plaza á la flojedad en la cláusula, se presente en ésta descollante por su valentía. Lo que aquí entendemos por vigor de la cláusula se reduce á que en ésta la combinación de las palabras no perjudique en manera alguna, y antes bien sea favorable, al efecto sensible que deben causar en común todos los demás requisitos de la dicción. Esto mismo está indicando la conexión que la energía clausular tiene con la cualidad sintética del primor y la fuerza. Ya hemos visto (página 74) que en dicha fórmula la voz *fuerza* tiene un valor relativo, relativo á la eficacia penetrante de la expresión, eficacia en causar con ventaja la impresión del caso, fuere ésta cual fuere; por ejemplo, la impetuosidad marcial, la quietud del espíritu etc. La fuerza de que se trata al formar las cláusulas se concreta á cierto acomodo de los vocablos tendente, asimismo, á la impresión que se desea.

La energía clausular consiste en que la cláusula esté construída de manera que tenga toda la eficacia expresiva que al pensamiento corresponde. El lenguaje literario no es meramente significativo ó comunicativo de las ideas. Aspira á presentar el pensamiento en la forma más ventajosa para que cause la im-

presión que se desea. Cuando la cláusula falta á este requisito se dice que es *débil ó floja*, y es defecto que puede contaminar toda la elocución hasta imprimirla un aspecto de languidez que se denomina *estilo pesado ó soportifero*. «La cólera de Dios es tardía porque es eterna.» Esta proposición está formada con la esencial y necesaria energía. Si tratando de dar expresión particular á este pensamiento de Tertuliano, digo que *la diestra de Dios tarda tanto en su cólera cuanto ha de caer sobre nosotros con más fuerza*, me habré expresado con claridad, unidad, precisión etc.; mas no con la energía del pensamiento original ni siquiera con la de esta cláusula de un poeta hispano-americano:

Diestra, diestra de Dios ¡ay! cómo aguardas  
multiplicando en ira lo que tardas.

En las dos cláusulas que siguen de D. Julio Arboleda, tanto la sobria selección de los pensamientos, cuanto la exactitud concisa con que están expresados, dejan en el ánimo la impresión de algo sentido y dicho con el necesario vigor; pero las imágenes de los tres últimos versos sobresalen por su energía:

Ambos se buscan y se evitan ambos  
con la aguzada punta y dura hoja;  
ora se aparta diestro, ora se arroja  
éste, y el otro prevenido está:  
ya los golpes mentidos son, ya ciertos;  
*ya por los pomos quédanse trabadas  
en ángulos salientes las espadas,  
y el pomo duro con el pomo da.*

Esto indica que la fuerza ó energía de la dicción en voces y cláusulas se da estrechamente la mano con la idoneidad ó conducencia de los pensamientos.

La energía de las cláusulas no menos depende de la estructura de éstas que de la manera de sentir y concebir los pensamientos en ellas encerrados. Pero aquí nos ocupamos sólo en esa colocación de las palabras capaz de destruir el nervio de lo ya concebido, dispuesto y entregado á manos de la elocución. Para ello conviene á esta última tener muy en cuenta ciertas reglas especiales de precisión.

Todas se reducen, primeramente, á limpiar de superfluidades la cláusula, cuidando á la vez de evitar desalifios y negligencias de dicción que afeen la tersura ó esbeltez de las frases, y atendiendo además á que las ofensas al oído no vayan como suelen á oponer obstrucciones materiales á la fuerza de las frases. En segundo lugar, hay que ver el efecto que producen en el ánimo la colocación de los términos capitales y la distribución de las voces ó circunstancias accesorias, fijándose para ello en que la cláusula no flaquee en trecho alguno sin ser al punto levantada y sostenida. Pero también, en tercer lugar, no siempre la importancia del sentido debe aparecer igualmente compartido en el ámbito de la cláusula; á veces conviene que las ideas estén dispuestas en orden ascendente, nunca á la inversa, y ello á fin de dejar para el fin lo de más peso. Por último, la regla comprensiva de toda construcción gallarda y robusta es dar el orden más claro y natural á las cosas que trasladar intentamos al ánimo de otros: claridad para los efectos del fácil conocimiento; naturalidad para la impresión sensible; ambas, porque cuando estos requisitos resaltan como cualidades, se penetra más hondo en el ánimo ajeno y se abrevia el camino de sus simpatías.

Cuando la construcción de las cláusulas, junto con el espíritu de los pensamientos, se señalan por su energía, determinan en la elocución lo que se denomina *estilo enérgico*.

Para obtener que las cláusulas no se hagan reparables por una débil ó floja contextura, se observarán tres reglas de precisión:

1.<sup>a</sup> Cercenar toda palabra inútil ó que no añade algo al sentido. Palabras inútiles hay que son compatibles con la claridad y con la unidad, no obstante que debilitan la cláusula haciéndola á veces lánguida y arrastrada. La definición redundante, que de la dialéctica hemos visto en el capítulo anterior, lo demuestra suficientemente.

2.<sup>a</sup> No deben emplearse sin necesidad las voces relativas, demostrativas y conexivas. Decimos «sin necesidad», porque á veces suele ser preciso repetir alguna de dichas palabras para evitar ambigüedades. «Discutía Antonio con su hermano sobre el sentido de la carta que acababa de recibir.» Aquí no se sabe quién recibió la carta; la duda cesa diciendo «la carta que *aquel* (ó *éste*).» Fuera de tales ocasiones deben evitarse las palabras dichas. Ejemplo: «No hay persona alguna que sea capaz de adivinar las cosas que han de suceder.» Esta cláusula queda más precisa y enérgica diciendo: «Nadie es capaz de adivinar lo futuro.»

3.<sup>a</sup> Debe eliminarse de la cláusula todo miembro que diga en todo ó en parte lo mismo que alguno de los precedentes; porque, tanto para la precisión como para el vigor, es necesario que así como cada expresión debe presentar una nueva idea, cada miembro debe presentar un nuevo pensamiento. Ejemplo: «La pobreza de imaginación, la ausencia de fantasía y la falta de conocimientos generales y variados, son causas de aridez en el estilo.» Debiera quedar reducido todo esto á lo que sigue: «La pobreza de imaginación y la falta de conocimientos generales y variados son causas etc.» Y todavía mejor: «La pobreza de imaginación y de conocimientos generales y variados es causa de aridez en el estilo.»

Cercenadas las superfluidades de toda especie, ténganse presentes además estas otras reglas:

4.<sup>a</sup> La palabra ó palabras capitales ó enfáticas colóquense, en cuanto lo permita el genio de la lengua, en el paraje donde deban producir mejor efecto. Es capital ó enfática la palabra que representa la idea más interesante de un pensamiento. El paraje será unas veces al principio, otras al medio, otras al fin. «A los ochenta años es lícito tener la ambición del descanso.» (FRANKLIN). Tan contrario á una contextura robusta sería invertir los extremos de esta cláusula, como lo sería en esta que sigue: «¡Jerusalem, Jerusalem! conviértete al Señor tu Dios.» (JEREMÍAS). Lo más seguro es que no se finalice la cláusula con palabra de poco momento, verbigracia, un adverbio, pronombre etc., á no ser que esta palabra sea en la cláusula término enfático ó importante. Ejemplo:

¡Pobres indios! sus bosques y el collado  
donde al sol adoraban son ajenos;  
su suelo entero ha sido conquistado,  
y nada ¡nada! se les ha dejado:  
¡que les queden sus tumbas á lo menos!

(A. ESCOBAR).

5.<sup>a</sup> Las palabras capitales deben estar libres y desembarazadas de las otras que pudieran hacerles sombra, si así vale decirlo. Esta regla significa que cuando hay algunas circunstancias de tiempo, lugar etc., ú otras modificaciones, se distribuyan en forma que su condición accesoria no enflaquezca en ningún trecho el vigor de la cláusula: regla bien observada en la siguiente de un autor inglés citado por Blair. Va hablando de los poetas modernos comparados con los antiguos, y dice: «Si al paso que *sólo* prometen agradar, aconsejan *secretamente* é instruyen, pueden *acaso, ahora tan bien como antes*, ser tenidos *con justicia* por los mejores y más ilustres autores.»

6.<sup>a</sup> El desaliño ó negligencia de la dicción, en cualquiera manera que se manifieste, perjudica al vigor clausular. Ejemplos:—«No se *conformaron*, y así las armas que se *dejaron*, por causa de la tregua que *concertaron*, las tornaban á tomar.» (MARIANA).—«*Con esto y con que* se resfrió aquella furia *con que* los franceses vinieron.» (IDEM). «Pleitos que en aquella *era eran* á paz.» (IDEM).

7.<sup>a</sup> Buscan algunos la energía amplificando su pensamiento por medio de sinónimos, diciendo, verbigracia, «me alegro, me regocijo, estoy contento.» Pero sólo en estilo festivo es esto aceptable y ejecutándolo con la oportunidad que Cervantes en el siguiente lugar: «Vió, ¿quién podrá decir lo que vió sin causar admiración, maravilla y espanto á los que le oyeren? Vió, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, el semblante mismo, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco.» Esta figura se denomina *sinonimia*.

8.<sup>a</sup> En punto de colocación de las partes componentes de un pensamiento, es regla general la gradación de importancia. Diciendo, por ejemplo: «te ofrezco mi honor, mi vida, mi caudal, mis buenos de seos,» se faltaría á esta regla por haber seguido un orden inverso al de la impresión más ventajosa. Hé aquí una forma conforme con el requisito de la energía: «¡Soldados! el género humano gemía por la ruina de su más bella porción: era esclava, y ya es libre. El mundo desconocía al pueblo hispano-americano: vosotros lo habéis sacado del silencio, del olvido, de la muerte, de la nada!» (BOLÍVAR). Cuando esta forma asume la fuerza de una cualidad arrogante se convierte en figura de pensamiento, en la llamada *gradación*, porque expresa una serie de pensamientos ó ideas colocados de suerte que guarden el orden de una progresión ascendente ó descendente. Ejemplo: «Dígame el más sano y robusto, ¿qué año tiene seguro de que no le acometerá la muerte, y le arrojará de un empellón al abismo eterno? ¿Qué digo año seguro! ¿qué mes del año, y qué semana del mes, y qué día de la semana, y que hora del día, y en qué instante de cada hora tiene seguridad?» —(NIEREMBERG).

---



## CAPÍTULO XLII

### DE LA NATURALIDAD EN GENERAL

¡Cómo desconocer que es propio de las obras literarias el ser artificiales! No son escasos los estudios preparatorios, el previsor ahinco, el prolijo esmero, que demandan en particular los medios todos que son propios de la elocución. Esto no obstante, partes literarias hay donde uno dice «esto es natural»; otras donde exclama «¡qué afectación! qué exagerado!» Ello se explica considerando que la práctica de la literatura estriba no poco en imitar, y que para acertar imitando es menester mostrarse ante todo verosímil, esto es, parecido á la verdad; la palabra lo dice. «La naturalidad consiste en la congruencia de los pensamientos, figuras, afectos, palabras, con la realidad.» (A. DIDIER). «Lo esencial»,—dice Joubert,—«es que uno sea ante todo natural consigo mismo, que así no tarde en parecerlo muy mucho á los demás.» Pero ¿cómo, cuando hemos pasado por larga labor en busca de lo verosímil? Hé ahí la dificultad. Arduo éxito es sin duda alguna el de la verosimilitud, y por eso buscándola sucumbe el arte cuando en su ayuda no viene el ingenio. ¿En qué consiste, según esto, lo *natural de la verosimilitud* al imitar la naturaleza?

«Oculta el arte su labor bajo las apariencias de la naturalidad.» (GOLDONI).—«El fino alcance del estilo de La Fontaine se esconde tras de la naturalidad más ingenua.» (MARMONTEL). Eso y mil cosas más, las seducciones todas de la belleza, pueden estar y están ocultas en el estilo; pero más atrás de todo, en lo más recóndito, deben esconderse el estudio y el artificio. ¿Es esto posible? Pero ¿no lo vemos acaso en la danza, la esgrima, la equitación, la música, la pintura etc.? Esfuerzo, constancia, reiterados ejercicios, frecuentes desaciertos, aquí caigo allá levanto, y á la postre de todo soltura, seguridad, desenfado, gracia, naturalidad. ¿Por qué no también con iguales antecedentes igual resultado en el arte literario? El máspreciado efecto de la naturalidad, según Andricux, «es hacer creer que la obra no ha costado nada al autor: uno se imagina al leerla que haría lo mismo; mas cuando trata de ejecutarlo echa de ver cuán dificultoso es tocar en lo que se consideraba tan á nuestros alcances.» ¿No es también lo que pasa en la equitación y en la danza? Boileau se holgaba de haber

acostumbrado á Racine ¿á qué? á hacer por entre mil dificultades versos fáciles. Pues bien, esta facilidad aparente de los versos de Racine tiene su particular encanto, la naturalidad. «El estilo natural nos admira y encanta, porque esperábamos á un autor, y nos sale al paso un hombre.» (PASCAL). En estas breves palabras del gran pensador se resume la doctrina de la naturalidad.

La persona humana puede sugerirnos una idea cabal de la naturalidad y de aquello que en el andar, en el ademán, en el vestido etc., pudiera menoscabarla ó suprimirla. Es un modo de ser y por eso mismo un modo de estar, de ir, de volver, con desembarazo y soltura y sin que nunca parezca nada ser adrede. Hasta en la pronunciación, y no digamos en el timbre de la voz, suele haber su peculiaridad no aprendida, que en siendo correcta, no es bueno alterar so pena de caer en afectación ó mejor dicho en lo artificioso. Nos conviene por eso no substituir y antes bien conservar ese nuestro modo de ser. ¿No es el mejor? Pues peor sería el ajeno, por excelente que en sí fuera, si lo hiciéramos valer como propio. Si somos chicos ¿hemos de andar en puntillas para parecer grandes? Eso causaría risa. La condición nativa, en el hecho mismo de su existencia, es ya de suyo una energía vital y una fuente de gracia, que debemos utilizar con ventaja en todo orden de manifestaciones. Sus brios, sus arranques, son ni más ni menos gérmenes de primor y de fuerza, raíces acaso de nuestro propio ingenio. Al servicio de nativas propensiones de la mente debieran ponerse en todo caso los conatos del estudio y del arte.

Un esprit né chagrin plait par son chagrin même.  
Chacun pris dans son air est agréable en soi.  
Ce n'est que l'air d'autrui qui peut déplaire en moi.

(BOILEAU).

En sentido lato es natural lo que en literatura se presenta con carácter de espontaneidad, es decir, por la fuerza propia de las cosas. Mas, como esto no sin frecuencia ha costado esfuerzo ó requerido estudio, es por eso mismo contrario á la naturalidad cualquiera artificiosa apariencia ó intento de señalarse. Este resultado se hace reparable con desagrado á los lectores ú oyentes. Por eso es ley del arte la necesidad imprescindible de ocultarse en su propia obra. Esto es lo menos que puede exigírsele: es también el punto por donde la falta de naturalidad se liga con la falsedad, así como en el extremo opuesto, cuando la obra aparece como una sorpresa hecha á la naturaleza, aquella virtud se hermana muy gratamente con lo verdadero.

Dos grados hay de naturalidad en general así en el fondo como en la forma literarios. El menor es cuando la cosa parece

sacada llanamente del asunto y como dictada por él al ingenio del autor. El mayor es cuando aparece desprendiéndose por sí misma, bien así como cuando, por efecto de su madurez, se descuelga del árbol á nuestra vista el fruto. Los franceses la llaman *naïveté*, nosotros *ingenuidad* ó *candor*. Alejándose mayormente del visible artificio, este grado sumo deja atrás la virtud común de naturalidad. Queda ésta colocada entremedias del candor y del artificio.

Para el arte de la composición hay esta diferencia entre la suma naturalidad y la naturalidad mediana: que aquélla es una cualidad accidental, y ésta un requisito esencialísimo. Nada importa, por lo demás, que él cueste trabajo y aún penosos esfuerzos, con tal que consiga evitar que ellos se manifiesten en la obra y aún que ni se trasluzcan. Y es tal la importancia del requisito, que el grado de naturalidad á que se refiere no debe faltar jamás en ninguna de las partes ó elementos integrantes de toda obra literaria. Debe existir en las voces, en las frases, en las figuras y en los pensamientos de la expresión sensible, así como también en el conjunto de la invención y disposición.

Seamos siempre naturales, seámoslo ante todo. No en otra parte que en nosotros mismos está la percepción de los objetos. Si la sinceridad pide que los mostremos tal como los vimos, dentro de nosotros también estar debe lo que más nos conviene para declararlos. El espíritu de los lectores no se adhiere á lo dicho por un autor que al manifestar su intento falta á esa sinceridad. Al revés, se ponen en guardia todos, más propensos entonces á la censura que á la indulgente simpatía. De aquí se debe concluir, que, tanto nos conviene á nosotros como autores cuanto interesa al primor y fuerza artísticos la naturalidad. Montaigne, en una frase neológica muy expresiva, resume el valor de este requisito del arte de la elocución, diciendo á los que de tal prenda se apartan: *Si j'étais du métier, naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature*. «Si fuera yo de la profesión, *naturalizarla* el arte cuanto ellos *artifican* la naturaleza.»

¿Es posible, en el mayor número de los casos, dejar estampada en la obra la suma y gentil naturalidad, esa hija del candor del alma, y con la cual la obra parece haber sido compuesta como jugando, sin más esfuerzo que plumadas raudas y continuas? No ciertamente. El punto de naturalidad habitualmente posible consiste en cierta soltura de pensamiento y de elocución, fruto estimable del éxito con que los verdaderos artistas llegan á borrar en sus obras las huellas de sus esfuerzos. Basta, pues, en el mayor número de los casos que el autor se contente con no pecar contra la naturalidad. *Magis extra vitia quam cum virtutibus*: que se muestre «más bien sin vicios que con virtudes.» Se dice entonces que hay naturalidad en el fondo y en la forma: cada cosa de por sí y todas en conjunto, alejando de su palmario aspecto en la elocución toda huella de rebusco ó estudio, aun cuando hubiesen costado trabajo, se presentan dictadas solamente por el asunto al ingenio del autor. Llegan algunos á decir que el estudio, en su afán incesante, suele convertir por este lado el arte en una *segunda nataraleza*. Otros hay que distinguen entre *candor*, suma naturalidad, y la denominada facilidad. Sea de ello lo que fuere, está de manifiesto, que grandes son los resultados estéticos cuando saliendo con primor y fuerza la naturalidad de una condición pasiva, aparece en una obra literaria campeando á sus anchas desenfadada y libre en todos sus movimientos, mostrando entre sus ingenuidades tan sólo una pretensión, la muy modesta de hacerse entender. La ilusión de lector ó oyente es entonces tan completa, que se imagina que á él también se le habrían ocurrido fácilmente esas mismas cosas que la naturalidad deja caer al pasar. Y sin embargo, como sucede con la desnudez del cuerpo humano en las artes del dibujo, esta naturalidad de especie sobresaliente es prenda literaria muy difícil de producirse. Sólo los ingenios superiores saben escuchar la voz sincera de la naturaleza y volverla con gallarda fidelidad.—Hay diferencia literaria entre *candor* y *candidez*. El candor es la externa franqueza de un fondo sincero y sin nada que debiera ocultar. La candidez es algo inconveniente que se nos escapa por ineptia ó imprevisión. Es una candidez la ingenuidad de la mujer aquella, cuando aconsejada por su marido moribundo que se casara con cierto individuo, *ah! sí* (saltó diciendo), *ya lo tenía pensado*. Es rasgo de candor, en el célebre soneto inglés del español Blanco White (bellamente traducido por R. Pombo), el susto de Adán el primer día, cuando á la hora del crepúsculo vió que todo se iba hundiendo en las tinieblas.

## CAPÍTULO XLIII

### NATURALIDAD DE LAS CLÁUSULAS

No basta que las voces aparezcan como signos muy ocurren-tes ó vecinos de las ideas. Es necesario, además, que al juntarse y combinarse para formar la cláusula, denoten adherencia desembarazada y suelta. Y si este es el concepto que debemos formarnos de este esencialísimo requisito, es claro que carecerá de naturalidad toda expresión clausular en que, ó por lo desusado de las palabras, ó por el modo de combinarlas ó colocarlas, ó por el aire de importancia que dan á cosas que no la merecen, ó por la elección de voces muy escogidas, ó por un no sé qué más fácil de sentir que de explicar, se descubre labor, esfuerzo, afectación, énfasis etc. Todo lo cual se debe entender con concepto á la ocasión ó asunto, pues los hay que reclaman más miramientos que otros.

¿Quién no advierte que está rizada con encrespador la siguiente frase casi pedantesca de Céspedes Meneses, excelente prosista por otros títulos, bien que siempre dado á forjar frases en yunque retórico? «No entiendo, noble amigo, qué venenosa víbora pisada, ó ponzoñosa serpiente de la arenosa y ardiente Libia, más enojada y colérica se *mostrara* que lo estaba mi encendido y abrasado pecho cuando acabé de leer el amoroso y tierno papel de mi contrario.»

La naturalidad clausular se presenta á veces como una virtud sobresaliente de la dicción. Es entónces un primor que nos pone en grato contacto con la verdad humana. Ejemplo:

Clavé la mirada  
 en tus ojos negros,  
 se enfadó tu madre  
 y pensé con miedo,  
*ya no puede uno*  
*ni mirar al cielo.*

(RAM DE VIU).

Las palabras señaladas con cursiva nos recuerdan que así mismo se expresan los hombres cuando rezongan.

Va contra la naturalidad toda exageración de algunos requisitos ó cualidades del lenguaje literario, verbigracia la pureza, la armonía, la precisión etc. Elogio ó lisonja de frases huecas, en achaque de energía, es el siguiente lugar de Lope de Vega, dedicando su poema de la *Circe* al conde duque de Olivares:

*Vos ya del sol resplandeciente luna,*  
 Que con su misma luz los elementos  
 Bañáis de claridad y de alegría,  
*Entre dos mundos dividiendo el día.*

«Nuestros antiguos eran más aficionados que nosotros á las transposiciones de todo género, siguiendo generalmente en ello la costumbre de los latinos. Si no siempre, muchas veces á lo menos, así en prosa como en verso, comunicaban al discurso gran variedad, cadencia y gracia por medio de la inversión en el orden lógico y gramatical de las palabras; y es, cierto, muy para deplorar que el estilo moderno, preciándose de más exacto, natural y sencillo que el de nuestros padres, haya perdido casi enteramente á la hora presente el hipérbaton que hacía á éste tan grave en ocasiones, y siempre tan galano y armonioso.» (BARALT).

Este hecho irremediable nos está claramente advirtiendo, que no se aviene con la naturalidad el prurito de transposición en que algunos prosadores puristas se empeñan hoy al tenor de nuestros escritores clásicos. «Dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto *tejidas;*» —«Ni el canto de las aves, que muchas y muy regocijadamente la venida del nuevo día *saludaban;*» —«Los claros manantiales y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y cristalinas aguas les *ofrecían;*» son modelos de bellas trasposiciones tomadas de Cervantes, que en cierta prosa de estilo remontado ó académico no pasarían quizá

por afectadas hoy día. «Pero conviene no olvidar que este mismo inimitable autor, y otros de su tiempo y posteriores, abusaron no poco de la licencia concedida á nuestra lengua; y fuerza es convenir en que el abuso en la transposición es, sin comparación, más perjudicial que útil su discreto empleo en la prosa castellana, la cual pide, antes que todo, claridad y limpieza en la frase, garbo y desembarazo en los incidentes y períodos.» (BARALT).

Don Andrés Bello, hablando de Moratín, dice: «En la primera línea de sus sonetos, nos encontramos ya con aquella transposición favorita que da cierto resabio de amaneramiento á su estilo:

Estos que levantó de mármol duro  
sacros altares la ciudad famosa.  
Los que huyeron á prisa  
crespos cabellos que en mi frente ví.

Que esta transposición no sólo es permitida, sino elegante, es indisputable. Rioja principia con ella su incomparable canción *A las ruinas de Itálica*. . . . Pero es necesario economizarla. En su frecuente uso (como en otras cosas) imitó Moratín el estilo, quizá demasiado artificial, de los líricos italianos, cuya lengua, por otra parte, se presta más que la nuestra á las inversiones, aun en prosa. Se cree que con semejantes artificios se ennoblece el estilo; lo que se logra las más veces es alejarlo del idioma natural y sencillo en que los hombres expresan ordinariamente sus pensamientos y afectos.»

«No debe confundirse la naturalidad con la sencillez. Ésta, cualidad accidental, excluye los adornos y la elevación de estilo; la naturalidad, requisito esencial, es tan compatible con el estilo sublime ó florido como con el sencillo... La meditación profunda, la erudición, la corrección detenida, puede conciliarse muy amigablemente con la naturalidad, no menos que la nobleza y elegancia del estilo, la vehemencia de los afectos, y la elevación ó profundidad de los pensamientos; porque no debe confundirse la naturalidad con el desaliño de la expresión, ni con la frivolidad, ni con la trivialidad de los conceptos... La escuela que más ha clamado contra la opresión de las reglas, y encomiado la espontaneidad de la inspiración, es la que más frecuentemente ha pecado contra la naturalidad, sustituyendo el capricho personal á los sentimientos generales del hombre y á las tradiciones del arte. Muchos pseudo-románticos, parodiando el dicho de un famoso monarca, podrían exclamar también: *La naturaleza soy yo.*» (COLL Y VEH).

---

## CAPÍTULO XLIV

### ARMONÍA MATERIAL DE LAS CLÁUSULAS

«El sonido, elemento material de la música, además de la sensación agradable ó desagradable que produce en el oído, tiene la propiedad de agitar profundamente las cuerdas más íntimas de nuestro corazón. Pero la voz humana, eco expresivo del alma, es, entre todos los sonidos de la naturaleza, el más simpático, el más lleno de vida, el que más hondamente nos penetra y conmueve. Por esta razón, todas las lenguas aspiran á pulimentar con más ó menos cuidado la rusticidad y aspereza de las palabras, y por esto mismo los buenos escritores se esfuerzan y esmeran en adquirir la armonía del lenguaje, faltando muchas veces, bien que indebidamente, á las más importantes cualidades del estilo. No todas las lenguas son igualmente eufónicas. La griega y la latina lo fueron más que las que actualmente hablamos, ya por la fijeza de la cuantidad, ya por la longitud, sonoridad y variadas terminaciones de las palabras, ya por la mayor libertad de hipérbaton que dejaba al orador más ancho campo para su colocacion armoniosa. Las lenguas del Norte de Europa son más ásperas y de pronunciación más oscura que las del Mediodía. Para que no se crea efecto de un ciego espíritu de nacionalidad el favorable juicio que de la castellana hicieron Capmany, Martínez de la Rosa y otros escritores españoles, transcribimos á continuación las imparciales palabras de D'Alembert: «Una lengua abundante en vocales, y sobre todo, en vocales dulces, como la italiana, « sería la más suave de todas; pero no la más armoniosa: porque la « armonía, para ser agradable, no debe ser suave, sino variada. Una « lengua que tuviese, como la española, la feliz mezcla de vocales y « consonantes dulces y sonoras, sería quizá la más armoniosa de todas « las modernas.»

Así se expresa Don José Coll y Vehí en sus *Elementos de Literatura*, texto de preceptiva al que hemos tomado algunos apartes, á mérito de la manera clara y concisa con que formula las viejas y más probadas doctrinas del arte. Dicho autor ha dilucidado el asunto de la eufonía y armonía castellanas con buena copia de ingeniosas é instructivas observaciones. Hácense por ello muy recomendables sus *Diálogos Literarios*, libro para cuya elocución adoptó Coll y Vehí un linaje de contextura, que, como artista escritor, no ha sabido él manejar bien.



En general, cuando en literatura preceptiva se dice *armonía* simplemente, se entiende la calidad de sonar bien las frases ó cláusulas; cuando se dice *eufonía*, es entendido que la calidad de sonar bien se refiere á las voces. El vocablo *armonía* tiene tres significados generales. Por el primero implica simultaneidad y concordancia grata de sonidos, cosa que en rigor no puede verificarse en la elocución, donde no hay simultaneidad sino sucesión de sonidos: por el segundo se entiende en bellas-artes la conveniente proporción de los objetos ó partes que concurren á un fin común estético; así, se dice armonía de contornos ó de colores, armonía de un edificio, armonía del estilo con el asunto etc.: por el tercero se entiende la armonía que llaman *retórica*, requisito que se refiere en común á la prosa y á la poesía, y más particularmente á esta última. En este sentido definimos la palabra aquí en seguida:

*Armonía* es el sonar de la frase ó cláusula grato al oído por efecto de la elección y combinación de las voces. Es en general de dos especies: sonido agradable de suyo y sin expresión; sonido agradable por la expresión de la idea. La primera se llama *armonía material* y la segunda *armonía imitativa*. Aquélla resulta de la eufonía de las voces y del acuerdo de sus sonidos para no ofender ó para halagar materialmente al oído; ésta es un artificio con que se logra que los sonidos del lenguaje guarden analogía con los objetos que significan ó con el espíritu del fondo ó asunto.

La *unidad* en la *variedad* es la condición esencial de la armonía que consiste materialmente sólo en no ofender al oído, senda del corazón como lo llama Quintiliano. Se la denomina simple *melodía*. Á ella y á otra especie que presto se dirá se refiere el requisito de la armonía de las cláusulas, esencial en toda suerte de elocución literaria. Ejemplo de melodía simple: «Y por esto suplico ahora, Dios mío, á vuestra bondad infinita, que en tanto que yo estuviere aquí apocando vuestra gloria con mi rudeza, por no saber más, glorificándoos estén allá en el cielo los que saben alabaros, y ellos compongan lo que yo descompongo, y doren ellos lo que el hombre desdora con su poco saber.» (GRANADA).

Mas no es esta música incomparable la que se exige habitualmente al lenguaje, sino la que resulta de evitar los vicios que vamos á indicar.

«Dependiendo, dice un preceptista, la *melodía* de la agradable sucesión de los sonidos, debe procurarse evitar la *monotonía* ó molesta repetición de las mismas letras, sílabas y palabras, así como la *discordancia* ó falta de unidad entre los variados sonidos de que se componen las frases y la cláusula. La continuada serie de vocales y consonantes líquidas ocasionaría languidez y afeminación; así como el encuentro de muchas consonantes, especialmente las muy rechinantes y ásperas, produce una frase escabrosa y arrastrada, que entorpece la pronunciación y destroza los oídos.»

Son contrarios á la melodía clausular el *sonsonete*, la *aliteración*, la *paronimia*, la *rima*, el *hiato*, la *cacofonía*, la *batología* y la *caída final*.

El sonsonete es la inmediata repetición de desinencias ó terminaciones; v. gr.: «*Estos ecos lejos suenan.*» «No consiste la melodía clausular en producir en el *oído* sonidos parecidos al *sentido.*» —La aliteración repite por efecto de mal gusto letras ó sílabas, como en aquel verso del poeta latino de la decadencia:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta tyranne tulisti,

que un poeta sud-americano imitó diciendo:

..... Tras ese viento  
de vana vanidad vamos volando.

—La paronimia es la aliteración cometida por negligencia ó sin ánimo de formar *paronomasia*, figura de dicción; v. gr.: «*Llega el lego al lago al anochecer.*» —La *rima* consiste aquí en la semejanza perfecta ó imperfecta no inmediata pero perceptible de terminaciones, como en este lugar de fray Luis de Granada: «Muchas veces los santos varones no sienten nada desto en su oración, y no es *razón* que digamos que á éstos entonces falte la verdadera *devoción*, ni tampoco que la tengan los otros siendo lo que *son.*» «Aquel acontecimiento tan *funesto*, tan inesperado y nuevo, llenó de consternación al *pueblo.*» —El hiato es el encuentro de vocales, v. gr.: «Comenzaba á apretar á Groninguen.» (COLOMA). —La cacofonía es la colisión de sonidos ásperos ó des-

apacibles de dicciones distintas, como los dos señalados en la siguiente bella estrofa de la señora Gómez de Avellaneda:

¡Arbol que amé! te reconozco: en vano  
 el ábrego inclemente, el hóreas ronco,  
 con empeño tirano  
 contra tu pompa y majestad conspiran,  
 y en torno hacinan de tu *mustio tronco*  
 tus hojas, ¡ay! que murmurando giran.

—Batología es la inútil y desaliñada repetición de palabras; v. gr.: «No me *daba* á mí tanta pesadumbre lo que á Zoraida *daban*, como me la *daba* el temor. . etc.» (CERVANTES). «Entrega su voluntad á otro *que* aquella *que* en el punto *que* sus ojos la vieron la hizo señora absoluta de su alma.» (IDEM).—La caída consiste en no evitar que la cláusula concluya con voces monosílabas; v. gr.: «Repentina mudanza)—la muerte de Felipe I, —confusión y peligro, uno de los mayores en que jamás Castilla se vió.» (MARIANA): pues sería mucho más sonora la cláusula si terminase diciendo «uno de los mayores en ~~que~~ jamás se vió Castilla.»

Cuando la materialidad del sonido clausular, menos que á no ofender al oído, atiende á halagarle con cierta cadencia, se verifica lo que se denomina *ritmo prosaico* ó también *número oratorio*. El ritmo ó número cuida de dar á las frases, en el ámbito de la cláusula, cierta especie de proporción musical, formada por la distribución un tanto regular de los acentos prosódicos y de las pausas de aliento ó de sentido. Es así como se forman el *período retórico*, el *número oratorio* propiamente dicho, y la *cadencia final*, de los cuales hemos tratado en otro capítulo. Ninguna de estas formas es indispensable.

---

## CAPÍTULO XLV

### DE LA ARMONÍA IMITATIVA

La armonía imitativa, en su intento de hacer que guarden conveniencia los sonidos del lenguaje con el asunto, es de dos especies. La primera consiste en cierto acorde vago, esparcido en la composición, acorde compuesto de los sonidos dominantes en el lenguaje y del tono general que en el estilo imprimen los afectos que en él predominan. La segunda consiste en la semejanza particular del sonido de cierta frase ó palabra con lo que ella misma significa. Algunos denominan *armonía expresiva* á la primera para distinguirla de la segunda, la cual conserva el nombre de *armonía imitativa propiamente dicha*.

Del lado de los pensamientos proviene, en toda obra bien concebida y ejecutada, cierto tenor general de espíritu ó de ánimo, que es como la nota dominante del asunto. Y sucede que en todos los idiomas literarios no es difícil adaptar, á dicho tenor, cierta cuerda ó entonación de los sonidos del lenguaje. Es esto lo que debe siempre realizarse en la elocución por medio de la armonía expresiva.

Á un discurso razonador y sentencioso pertenece en el estilo un tono grave y reposado, y á éste, á su vez, deben corresponder análogamente en el lenguaje, conforme á la armonía expresiva, cláusulas llenas y numerosas. A un tono vehemente ó acalorado de estilo corresponden, asimismo en el lenguaje, sonidos fuertes y cláusulas cortas y vivaces. Tan discordante sería escribir con igual cadencia de elocución un panegírico

y una invectiva, como el modular una tierna poesía amorosa en el aire y con el timbre de un himno guerrero. Si el estilo, por ejemplo, afecta un acento efusivo y suplicante, los vocablos recios y fuertes se compadecerían mal en las frases con aquel temple de ánimo. Las cláusulas suaves y lentas se avienen, verbigracia, con sentimientos místicos ó melancólicos. El lenguaje cortado, con sus frases rápidas, ásperas si bien se quiere, agudamente acentuadas cuando así convenga, se adapta muy bien al estilo de espíritu iracundo.

Para comprender los efectos que produce la armonía expresiva no hay más sino leer seguida y comparativamente dos buenos modelos escritos en cuerda distinta. Véanse al efecto las dos odas, que compuestas en la misma forma métrica, contrastan no obstante por su armonía expresiva en el Apéndice número XII.

La conveniencia del tono general de los sonidos del lenguaje con el tono de los pensamientos dominantes en el asunto, conveniencia que acabamos de explicar, se considera, junto con la melodía material de las frases, requisito indispensable de todas las composiciones prosaicas y poéticas. La armonía imitativa es una cualidad accidental, propia más bien de la poesía que de la prosa. Aspira á una expresión de los objetos, pero expresión tan sólo en paraje determinado y mediante signos muy especiales. Comprende:

1.º La imitación de otros sonidos: lo cual uno se explica sin dificultad y puede ejecutarse con perfección, puesto que las palabras son también sonidos y el lenguaje una serie de sonidos. Ejemplo:

*El trueno horrendo que en fragor revienta  
y sordo retumbando se dilata  
por la inflamada esfera,  
al Dios anuncia que en el cielo impera.*

(OLMEDO).

Es un error creer que para la eficacia de estas imitaciones baste la introducción de tal cual vocablo onomatópico. Es necesario que

aquéllos se hallen auxiliados por los demás sonidos de la cláusula. Imitativos, sin más que una sola voz onomatópica, son estos dos versos de Don Ventura de la Vega hablando de un río, que de un elevado

monte al Tajo en raudo giro  
se derrumba.....

2.º Imitación del movimiento de los cuerpos, según que éste sea ligero ó lento, violento ó suave, igual ó interrumpido, fácil ó acompañado de algún esfuerzo. Aunque en realidad el sonido y el movimiento se perciben mediante sentidos distintos, la imaginación los junta y concierta, como aparece por la conexión rítmica de la música y la danza. Ejemplos:

*¡Ved! llegan, saltan!* El abismo horrendo  
devora los torrentes despeñados.

(HEREDIA)

..... *Desparece*  
*cual relámpago súbito brillante.*

(MELÉNDEZ).

Las torres que desprecio al aire fueron  
á su gran pesadumbre se rindieron.

(R. CARO).

En este último verso se ven unidos los dos grados anteriores de imitación.

3.º La imitación de las conmociones ó afectos del ánimo. Se consigue en forma genérica y vaga mediante la armonía expresiva; pero también, en lugares determinados del lenguaje, lo propio que con ciertas frases musicales, la locución y la frase pueden acordar su sonido con la pasión del ánimo que significan. No falta quien, en las tres palabras llenas de que se compone este verso de Quevedo,

Derramado y sonoro el Oceano,

perciba imitada la sensación majestuosa que nos causa el espectáculo del mar.

~~~~~

CAPÍTULO XLVI

DE LOS PENSAMIENTOS

En filosofía *pensamiento* es la inteligencia puesta en actividad, ya percibiendo lo exterior, ya recordándolo, ya induciendo lo que no ha percibido, ya juzgando, ya razonando más allá y por encima de lo perceptible etc. Producto de estas operaciones mentales son ciertos hechos que traen á presencia del espíritu las cosas. Á estas representaciones interiores de las cosas damos el nombre de conceptos ó ideas. Sólo pueden referirse: 1.º á los seres ó sustancias; 2.º á las propiedades, cualidades ó modificaciones de estos seres; 3.º á las relaciones entre dos ó más cosas. Combinando ideas pertenecientes á estos tres ordenes nuestro pensamiento ó mente compone otras distintas, que se llaman *juicios y pensamientos* también. En esta sencillísima oración: *Dios es omnipotente y justo*, cada palabra es una idea elemental; *Dios* expresa un concepto de sustancia, los dos vocablos *omnipotente-justo* indican un concepto de modo, la palabra *y* expresa relación, *es* afirma su enlace formando un *juicio*. El conjunto es un *pensamiento*. No es el trabajo intelectual sino su fruto lo que aquí nos interesa. Porque desde el instante, verbigracia, en que el pensamiento *Dios es omnipotente y justo* se muestra al exterior mediante la palabra hablada ó escrita, deja su condición de fenómeno psicológico, y entra en los dominios de la literatura. Las bellas-artes llaman á todo estado interior *lo invisible*.

Resumamos ahora lo enunciado anteriormente. *Idea* es la simple percepción de una cosa, su signo es la palabra; *juicio* es la percepción de una relación entre dos ideas, una de modo y otra de sustancia; *pensamiento* es la afirmación de un juicio, ó sea de que existe conveniencia ó repugnancia entre dos ideas. Si elementos lógicos del pensamientos son las ideas, que relacionadas entre sí dan origen á juicios, los que formados afirmativa ó negativamente constituyen los pensamientos, á su vez estos últimos pasan á ser elementos de la combinación lógica denominada *raciocinio*, que es el resultado de inferir un juicio desconocido de otro ú otros conocidos, y de afirmarlos. Hay más: de la serie ordenada de raciocinios resulta el *discurso* (como cuando se dice *discurre bien ó mal, tiene buen ó mal discurso*). De todas estas operaciones mentales, y con más propiedad de los enlaces del *discurso*, resulta la concepción que expresada con la palabra ha de llamarse *obra literaria*.

Pensamiento en literatura es todo lo que el hombre comunica cuando habla ó escribe. Objeto del pensamiento es cuanto puede ser conocido, sentido ó resuelto por nuestro espíritu. Ejemplo: «Imitar á un escritor no es traducirle ni copiarle servilmente, sino penetrarse de su pensamiento hasta hacerle servir de espíritu á nuestra libre concepción.» (MARMONTEL).

Si ser por reinar traidor
dijo que es lícito alguno
fué cuando la tiranía
daba los cetros del mundo;
fué cuando idólatras pechos
no temieron ser perjuros;
fué cuando el vasallo al rey
natural amor no tuvo:
mas hoy que la sucesión
les da derecho tan justo;
hoy que el amor se deriva
por legítimo transcurso,
de los padres á los hijos;
hoy que del cristiano yugo
á cumplir los juramentos
obligan los estatutos,
¿cómo por reinar podrá
decir que es lícito alguno
ser traidor?.....

Así uno de los personajes dramáticos de Ruiz de Alarcón funda, racionando, la diferencia entre las modernas monarquías hereditarias, hijas de la ley, y los antiguos imperios del mundo, adquiridos por la sedición, la perfidia y la violencia.

Como pensamiento cuyos términos principales sean dictados por la fantasía puede citarse el siguiente de Becquer:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman;
el cielo se deshace en rayos de oro;
la tierra se estremece alborozada;
oigo flotando en alas de armonía
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran . . . ¿Qué sucede?
—¡Es el amor que pasa!

Son los fenómenos de la sensibilidad los que dan mayor materia á los pensamientos en la literatura. Las pasiones y afectos

que agitan nuestro corazón constituyen el alimento preferido ó la sazón de las obras. Así se advierte, por el calor de su elocución, hasta en el ya citado raciocinio sobre derecho público. De pensamientos inspirados directamente por las más diversas emociones del alma rebosan la alta elocuencia y en particular la poesía lírica y la tragedia. Hé aquí, en cuatro versos iniciales de una composición popular, un pensamiento casi inconcluso con que se desahoga una grande inquietud del alma:

Noche templada y serena,
que como madre piadosa
das á mis quejas silencio
entre los vivos tú sola

(ROMANCERO).

Pensamientos hay que pertenecen por su oficio á la elocución sola: si por su lado las palabras los declaran, ellos a su turno no son el fondo mismo sino signos propios de lo invisible. Ejemplo:

Asomaba á sus ojos una lágrima
y á mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y se enjugó su llanto,
y la frase en mis labios espiró.

(BECQUER).

Orgullo es aquí la única palabra que significa directamente un estado interior del ánimo; las demás ideas son ó materiales ó puramente exteriores; el pensamiento en suma es aquí signo de algo invisible, que, en toda su vaga y poética profundidad, contempla existente el lector dentro del pecho de los dos amantes.

Existen otros pensamientos que también pertenecen á la elocución, ó sea mejor, que pertenecen á un tiempo al fondo y á la forma sensible y expresiva. Son signos especiales que desde dentro de la idea ya vienen pintándola naturalmente hasta hacerla sentir afuera. En el siguiente pasaje de Melo (*Historia de la separación y guerra de Cataluña*) nada hay inventado por la imaginación, y, escogido entre tantos, cada rasgo es un hecho cierto del fondo histórico. En el caso huye por la playa el go-

bernador de Barcelona: «Los muchos ojos, que lo miraban caminando como verdaderamente á la muerte, hicieron que no pudiese ocultarse á los que se le seguían: era grande la calor del día, suprema la congoja, seguro el peligro, viva la imaginación de su afrenta; estaba sobre todo firmada la sentencia en el tribunal infalible: cayó en tierra cubierto de un mortal desmayo, donde, siendo hallado por algunos de los que furiosamente le buscaban, fué muerto de cinco heridas en el pecho.» Es lo que al hablar de la descripción hemos denominado *cuadro*, porque un pintor podría trasladarlo á la tela.

Todo pensamiento, al ser expresado por la palabra hablada ó escrita, entra en el dominio de la literatura; pero no pocos entran simplemente como datos ó materiales para las composiciones de aquella bella-arte. El pensamiento que, según el caso, no vale sino como esqueleto de un pensamiento literario, se denomina *nudo pensamiento*. Nudos pensamientos serían, verbigracia, para la composición de una oda los dos que siguen: «Italia en el error castigó con prisión á Galileo por haber sostenido que la tierra se movía. Newton descubrió la ley de gravitación que rige el movimiento de los astros en el espacio.» Entregados estos pensamientos á la elocución poética, y coloridos y enardecidos por ella, figuran en esta forma bajo el dictado de un lírico insigne.

Siente bajo su planta Galileo
nuestro globo rodar, la Italia ciega
le da por premio un calabozo impío,
y el globo en tanto sin cesar navega
en el piélago inmenso del vacío.
Y navegan con él impetuosos,
á modo de relámpagos huyendo,
los astros rutilantes; mas lanzado
veloz el genio de Newton tras ellos,
los sigue, los alcanza,
y á regular se atreve
el grande impulso que sus orbes mueve.

(QUINTANA)



CAPÍTULO XLVII

DE LAS IMÁGENES

En la imagen estrictamente tal no hay tropo ni ninguna otra figura, que si las hay dan ellas entonces su nombre al rasgo vívido de que se trata. La imagen es un detalle del pensamiento, detalle bien significado por la dicción, significado con energía sobresaliente. Ejemplo:

Tranquila tú dormías, yo velaba.
Llena de los perfumes del jardín,
la fresca brisa por la reja entraba,
y nuestra alcoba toda embalsamaba
de rosa y de jazmín.

*Por cima de los árboles tendía
su largo rayo horizontal el sol,*
desde el remoto ocaso do se hundía:
inmenso, en torno dél, resplandecía
un cielo de arbol.

Con ser muy bien escogidos y expresados estos y otros rasgos descriptivos de *Una lágrima de felicidad*, poesía de Don José Eusebio Caro, aquel que la dicción releva con la fuerza de una cosa que se está viendo materialmente, es sin disputa el contenido en los dos versos señalados con cursiva. Contienen una imagen.

Latamente hablando se da en literatura el nombre de *imagen* á los rasgos de pensamiento que signan con tal viveza material de parecido las cosas á que se refieren, que parece que las traen y ponen delante de nuestros ojos. Y se comprende que la imagen, así considerada, tanto puede provenir de la selección del pensamiento mismo, como de las figuras y palabras que lo enuncian. Ejemplo, sacado de fray Luis de León:

¿Qué presta á mi contento
si soy del vano dedo señalado;
 si en busca de este viento
 ando desalentado
 con ansias vivas, con mortal cuidado?

El segundo verso contiene una imagen; representa con viveza material la admiración de las gentes respecto de los grandes; recuerda hasta el dicho con que se dan la voz: *ahí pasa, ahí pasa*. El adjetivo *vano* es un ejemplo de epíteto acertadísimo.

La profusión de imágenes para ilustrar un mismo objeto se denomina *exuberancia*, vicio que se vuelve contra la energía en cualquiera forma que ésta intente manifestarse. El empleo de imágenes pomposas y brillantes para encubrir pensamientos pobres se llama *relumbrón* ú *oropel*. Por desgracia uno y otro defecto, crónico achaque de la literatura española, tienen muchos partidarios en Hispano América, donde abundan oradores y poetas de somero fondo bajo selvas tropicales de imágenes.

Merchán, en sus *Estudios críticos* demuestra cómo G. A. Becquer, el poeta muy imitado por la juventud hispano-americana, no se sustrae de esta tendencia: tiene composiciones que el crítico llama de *ringleras crecedoras*, y eso que dicho poeta se ha señalado por la concisión de formas y pensamiento. Para demostrar la aptitud crecedora se toma la licencia de agregar, cortadas por el becqueriano patrón, siete estrofas: cuatro en letra bastardilla se pueden ver aquí entre las primera y última del romance II de Becquer:

Saeta que voladora
 cruza, arrojada al azar,
 sin adivinarse dónde
 temblando se clavará;
Vivabración de la campana
de la vieja catedral,
que se espande, sin saberse
en qué altura cesará;
Nuez de rígida corteza
que al arroyo echa el terral,
y no sabe en qué remota
ribera germinará;

Escalera que vió en sueños
el sobrino de Labán,
y cuyo último peldaño
no se sabe en dónde está;
Romance de goma elástica
que se estira más y más,
hasta que el lector pregunta
si nunca terminará;
 Ese soy yo, que al acaso
 cruzo el mundo, sin pensar
 de dónde vengo, ni á dónde
 mis pasos me llevarán.

CAPÍTULO XLVIII

VERDAD DE LOS PENSAMIENTOS

Si reglas no existen para hallar ni crear pensamientos, las hay para conocer sus vicios y virtudes, y para elegirlos y desecharlos en conformidad con los principios constitutivos de las obras literarias. Las cualidades y requisitos especiales de los pensamientos de fondo son establecidos por la Retórica y por la Poética, según la naturaleza y finalidad de cada género y especie de composición. Corresponden al tratado de la Composición los preceptos comunes á todos los pensamientos de la literatura. Entre estas reglas están las que en particular tocan á la elocución. Ellas se contraen, ante todo, á evitar en los pensamientos aquellos vicios que los hagan inadecuados para la expresión palmaria, no menos que para la grata forma sensible de todas las obras. La impresión palmaria y la sensible: hé aquí el efecto que nunca deben perder de vista los pensamientos empleados en la literatura propiamente dicha (capítulo III de la página 8, capítulo IX de la página 26). Así es que estos requisitos tienen casi todos valor relativo al caso de que se trate. Van encaminados á que los pensamientos sólo de fondo, junto con los que á un tiempo son de fondo y forma, y junto con los peculiares de forma, coadyuven á dicha impresión externa, ó cuando menos que los de índole didáctica no estorben ó contradigan nunca la grata sensación humana, que deben en todo caso causar á primera vista las formas literarias. Los pensamientos secos y sesudos que salen indemnes de esta exigencia primordial, que es como su derecho de entrada á la obra, quedan ya enteramente dueños del interior de ésta y están libres de nuestra preceptiva. Pero con una advertencia si la obra pretende divulgar la ciencia: que cuanto más bien hayan cumplido con los requisitos de la artística impresión externa, tanto más sectarios tendrán entre los hombres, y tanto más dificultosa será en esta parte la tarea impugnatoria de sus contradictores. No incumbe á la crítica literaria examinar cuál de los dos pensadores está en la razón científica, si el fisiólogo antropologista Carlos Vogt cuando afirma que *el hombre es un mono perfeccionado*, ó el poeta cristiano cuando dice:

Borné dans sa nature, infini dans ses veux,
l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

(LAMARTINE).

Pero sentido y forma hacen de lectura más grata á los hombres el segundo pensamiento que el primero. «Lo que en las obras del arte nos atrae hacia el autor y nos adhiere á sus cosas por la simpatía, se llama gusto.» (MONTESQUIEU). Véanse las páginas 36-47.

Los pensamientos deben tener como requisitos esenciales *verdad, claridad, naturalidad, idoneidad ó conducencia, y dignidad.*

«No hay belleza sin verdad,» dice Boileau, y esto mismo indica que este requisito es relativo, es decir, que debe guardar relación con la naturaleza y finalidad de las obras. Consiste en que lo que en éstas afirmamos ó negamos esté conforme con la realidad de las cosas de nuestra referencia.

Científicamente hablando la verdad consiste en la conformidad del pensamiento con su objeto. Cuando para formar un pensamiento enlazamos ideas cuyos objetos se presentan en la naturaleza realmente enlazados, ó bien separamos ideas cuyos objetos están en realidad separados, se llama *verdadero* nuestro pensamiento, y en los casos contrarios se denomina *falso*. Esta clase de verdad es la que en literatura se llama *absoluta*, bien que no así mismo en filosofía. En la verdad va comprendida la *solidez*, que no es más que la verdad del raciocinio. Ejemplos: «Las figuras bien manejadas producen en el lenguaje el mismo efecto que un rico y espléndido vestido en una persona de carácter, á saber: causar respeto y dar un aire de dignidad al que lo lleva.» (JOVELLANOS). Este es un pensamiento *verdadero*.—«Delante del enemigo miras cómo hablas, porque sabes que en errando tú ha de murmurar; miras cómo vives, porque en haciendo el mal lo ha de publicar; miras cómo andas, porque en saliendo del buen camino te ha de reprender; todas estas buenas obras recibes del enemigo.» (ESTELLA). Este pensamiento es *sólido* por la exactitud del raciocinio que lo forma.

«Plinio el mayor pregunta «¿por qué en tiempo de nuestros abuelos la tierra era más fértil y fecunda?» y responde «porque ellos mismos cultivaban sus campos: y la tierra se complace de ser arada con rejas laureadas, y por hombres que habían obtenido los honores del triunfo.» El primer pensa-

miento tiene la suficiente verdad: pues, en efecto, que un propietario cultive él mismo sus campos puede hacerlos más fértiles, porque los labrará con más esmero; pero el segundo es evidentemente falso, porque la tierra ni se complace ni se enoja, ni á su fecundidad contribuye que el cultivador haya sido conducido en triunfo al Capitolio.» (HERMOSILLA).

«La alabanza tanto es buena cuanto es bueno el que la dice, y tanto es mala cuanto es malo el que alaba . . . » Nada habría que decir quizá sobre la verdad de este pensamiento de Cervantes; pero sí de la segunda parte: «que si la alabanza es premio de la virtud, si el que alaba es virtuoso, es alabanza, y si vicioso, vituperio.» El raciocinio no es concluyente y su pensamiento carece de solidez; porque podía replicarse que el mayor premio del virtuoso es que le alaben, como suele ser, hasta los malos.

Aquí tratamos de la verdad *objetiva*, y no de la denominada *formal*, que consiste en el acuerdo del pensamiento con las leyes generales del entendimiento y de la razón. Por eso no hay que confundir la realidad con la verdad. Todo lo que existe es real por lo mismo que existe: un árbol, una montaña, un hombre, son cosas reales; pero no son verdaderas. La noción de verdad no recae sino en lo que desempeña oficio de representar ó significar: un retrato es verdadero si representa fielmente el original; un relato es verdadero si consigna exactamente las circunstancias del hecho ejecutado; nuestros pensamientos son verdaderos si están conformes á la realidad, esto es, si expresan la real existencia de las cosas. Esta distinción es fundamental en literatura. Para ésta las cosas no pueden ser en último análisis sino una de dos, ó reales ó no existentes. Cuando se dice que tales teorías ó hechos son verdaderos ó falsos es entendido que no se habla de las entidades objetivas ni de los hechos mismos, sino de su representación por la palabra, de la forma palmaria que los representa. La verdad ó falsedad están en los signos, en su sinceridad ó infidelidad significadoras. La mente contempla en un pensamiento cualquiera estos dos términos: 1.º, una realidad; 2.º, un trasunto de la realidad. En el caso del pensamiento verdadero el segundo término se presenta modificado, y el pensamiento entonces consta: 1.º, de realidad; 2.º, de trasunto de la realidad; 3.º, de *fidelidad* en el trasunto: es una *realidad-trasuntada-fielmente*. Tal es la verdad absoluta. Pero sucede no sin frecuencia, en la literatura, que la generalidad con que está formulado el pensamiento no abarca, sin embargo, la realidad toda sino intencionalmente una sola parte. Sucede asimismo, en cuanto á las cosas no existentes, que el arte las da por reales. Estos dos casos generales, simples ó combinados, dan origen á un trasunto de especie particular que se denomina *verdad relativa*.

El que pierde á su padre
llora afligido,
y el que dinero pierde
se pega un tiro.

(BACTRINA).

Evidentemente, el poeta no ha querido aquí decir que *todo* el que pierde dinero se pega un tiro; y esto admitido, no se puede negar que una profunda verdad humana contiene esta generalización, falsa si el pensamiento se tomara en sentido literal. Nuestros pensamientos consideran las cosas muchas veces sólo por cierta faz, que es la que nos interesa, y esta parte de verdad es la que afirman prescindiendo para ello de los demás lados de la realidad. No pocas discusiones y disputas en las letras provienen de que, siguiendo el proceder natural de nuestro espíritu á la generalización, se da literalmente al pensamiento un alcance ó extensión que en realidad no tiene. Boileau dice *Rien n'est beau que le vrai*. «Al contrario,»—ha dicho otro,—«lo verdadero puede ser bello, pero ordinariamente las cosas más desagradables son las verdaderas, y las más bellas las ilusorias. Argensola bien lo comprendió así cuando dijo:

..... ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!»

«No es verdad absoluta, antes bien es falso, que la presencia de una dama haga reverdecer el prado, y nacer á cada paso azucenas y claveles, que codiciosos y atrevidos aspiran á la dicha de ser pisados de tan hermosos pies; pero en la hipótesis de que las flores tuviesen sentido y conocimiento de la hermosura de aquella dama, y estuviesen tan enamoradas como el poeta, es verdad que formarían tales pensamientos, y tendrían tales deseos. Así mismo es verdad hipotética, que un hombre agitado de una violenta pasión, olvidándose de que los cielos, los árboles y las peñas son incapaces de entender sus quejas, y de interesarse en sus pasiones, no obstante les hable como si tuviesen alma y sentido, y les atribuya pensamientos y discursos de racionales. El poeta con tales encarecimientos y figuras no quiere engañarnos, sino sólo darnos á entender, sin quedar corto, la extrema hermosura de aquella dama, y la violencia de aquella pasión que le trae como fuera de sí: de manera que todo lo que al vulgo parece mentira poética, si bien se mira, contiene siempre directa ó indirectamente alguna verdad ya absoluta, ya hipotética, ya cierta y real, ya probable, verisímil y posible.» (LUZÁN).

Como no á todas las obras es necesaria ni les conviene la verdad absoluta ó completa, existe otra clase de verdad, que consiste en la conformidad de los pensamientos con las cosas, ya en parte, ya cuales deben ó deberían ser, admitidas las suposiciones que es permitido hacer en tales casos. Esta clase de verdad se denomina *relativa*.

En absoluto es falso, verbigracia, que el pajarillo enternecido, de que habla el soneto de Lope, volviese á la jaula al escuchar la queja llorosa de Lucinda; pero al lector place cabalmente esta mentira por la verdad esquisita que á su trasluz descubre nuestra imaginación. Por eso también nos agradan los lances, situaciones, diálogos, pasiones, de las novelas, del drama y demás obras de pura ficción. El secreto de su atractivo es que son parte de la verdad, imitaciones de la verdad humana. En este mismo sentido son verdaderas las arengas que Tucídides, Tito Livio y Quinto Curcio ponen en boca de sus personajes históricos: no son auténticas, quizá sean positivamente falsas; pero son verosímiles y algunas muy probables por lo parecidas á la realidad que debía de haber pasado.

Hasta hablando en abstracto la verdad asume un valor meramente relativo. «Los grandes pensamientos nacen del corazón,» dice Vauvenargues. Este pensamiento tendría verdad absoluta si solamente se hubiera dicho: *grandes pensamientos etc*, pues muy grandes se deben también al cálculo impasible y á la fría meditación; pero consentimos en esta generalización exagerada con concepto á que, de ordinario, el hombre inflamado por la pasión concibe designios muy atrevidos y magnánimos, y aun los ejecuta con más temeridad que estando en calma.

La regla general es que en toda composición seria los pensamientos sean verdaderos, y que se desechen inexorablemente los falsos por brillantes que parezcan. La verdad absoluta es necesaria en las obras que se dirigen principalmente á instruir: en las de entretenimiento, señaladamente en las poéticas, basta por lo común la verdad relativa. Si la poesía crea seres fantásticos, emplea hipérboles, da vida á los cuerpos inanimados, todas estas ficciones han de estar animadas por una verdad sustancial encerrada en el fondo. De otra suerte son frívolas é indignas del arte. Cierto es que en las obras jocosas se admiten pensamientos falsos; mas esto es cuando dan lugar á chistes que por lo ingeniosos agradan, y aun así se há menester mucho tino para el uso de esta licencia.

CAPÍTULO XLIX

NATURALIDAD DE LOS PENSAMIENTOS

Acerca de los efectos de este esencialismo requisito del fondo y forma literarios ya hemos dicho lo bastante en otro lugar. Conviene ahora establecer algunas distinciones radicales. Entre la verdad absoluta de un pensamiento y su naturalidad hay esta diferencia: que el pensamiento reviste aquella clase de verdad dentro ó fuera de una obra, es decir, sueltamente y de por sí; mientras que la naturalidad es requisito de los pensamientos con concepto á su empleo en las obras del arte, y por eso se dice que es siempre un requisito de valor relativo. «Ha de medirse la gloria del hombre por los medios que le sirvieron para adquirirla.» El pensamiento es verdadero desde luego; pero no sabré si es natural mientras no viniere en mi conocimiento que fué empleado en una obra didáctica por el célebre moralista La Rochefoucauld. La ficción poética más atrevida no podría, sin salirse de lo natural, atribuir á un rústico un concepto semejante; y si así fuera, el pensamiento, aunque traído por fuerza, seguiría siendo en sí mismo verdadero.—Pero en las obras de imaginación la verdad y la naturalidad tienen íntimo contacto en su carácter y oficio, hasta el punto que aun la crítica misma suele llamar *falso* á lo falto de naturalidad, y calificar de *natural* una ficción por cuanto contiene verdad relativa.

¡Gloria del universo,
de los cielos señor, padre del día,
sol, oye! si mi mente
alta revelación no iluminara,
en mi entusiasmo ardiente
á tí, rey de los astros, adorara.

(HEREDIA).

La verdad de este pensamiento es relativa porque su acuerdo con la realidad no es científico: es verdadero sólo en cuanto corresponde á una realidad transitoria y contingente del espíritu, á un instante que debemos suponer de sumo entusiasmo por el sol, lo cual cabe y es

probable en lo humano. Demás de verdadero es natural en la oda sublime de un poeta culto como Heredia. Pero natural no sería si una ficción poética lo hiciese figurar en un cántico infantil. Y aquí está el confuso punto de unión de la verdad y naturalidad poéticas: no faltaría quien dijese que aquí el defecto del pensamiento no es otro que su *falsedad*, pues corresponde á una ficción imposible, ó sea, que el pensamiento afirma lo que no existe relativamente. Pero es lo cierto que está ya en el caso forjada y admitida una realidad, una existencia relativa y posible que sirve de basa al pensamiento: un niño que como tantos otros entona un himno (matutino supongamos). Dada la verdad relativa de la ficción, la naturalidad consistiría en que los pensamientos con que prorrumiese el niño manasen espontáneamente del hecho y carácter supuestos. Tal procedencia nativa no tiene en el caso el pensamiento citado. La conformidad de sus ideas con la realidad á que se refiere es perfecta; pero la realidad á que se refiere no está en el asunto. Uno se explica la verdad del pensamiento; lo que no se explica es su presencia en la composición: no fluye de la verdad de que se trata. Su verdad procede de otra fuente, está de parte lejana traída por fuerza, proviene de otro entusiasmo por el sol que el de un niño. El pensamiento no es, pues, natural, bien que sea en sí mismo verdadero. La gravedad de esta falta se mide por sus consecuencias, como queda en otra parte dicho. La naturalidad no viene en apoyo de la imitación para hacerla verosímil. El pensamiento no esconde aquí sino que delata la mentira del artificio esencial. El lector no cree ya en la existencia del niño cantante. Mas el referido pensamiento, desastroso esta vez por su falta de naturalidad, podría servir en otra obra á mérito de la valiente verdad relativa que lleva siempre consigo. Y así ha sucedido: él figura en la célebre oda *Al Sol* compuesta por el poeta cubano antes nombrado.—La diferencia entre la verdad y la naturalidad relativas, no menos que en la infracción, resalta en la observancia de la regla que las prescribe. Cupido ó el Amor es una ficción mitológica, de escasísima verdad convencional hoy día; y en el ejemplo que sigue cobra verosimilitud con sólo hacer surgir, de dicha ficción, un pensamiento natural.

Ten, Amor, el arco quedo,
que soy niña y tengo miedo.

(ROMANCERO).

Lo propio que en el caso del tocador á primera vista en el piano ó del saltarín equilibrista en el alambre, el autor de una composición literaria ejecuta algo que es una realidad ciertamente; pero no una realidad neta, ocasional, espontánea, sino preparada, hechiza, obra de maestría. Es una transformación ingeniosa con el fin preconcebido de agradar (capítulos II y VI á las páginas 6 y 17). Pues bien: el secreto del gusto para

alcanzar belleza en estas realidades hechas adrede, y que el común de los hombres no podría hacer al pronto, estriba en cierto aire de producción naciente con que han de estar inventadas, dispuestas y ejecutadas en todas sus partes, á fin de que parezca su destreza la cosa mas llana y fácil del mundo. Para ello son muy eficaces la naturalidad en la elección de las voces y construcción de las cláusulas; pero nada contribuye más á dar al despliegue artificioso de la obra literaria el aspecto de cosa espontánea,—imprevista ó improvisada si bien se puede,—que los pensamientos, cuando se presentan ocurrentes de por sí y como brotados de las entrañas mismas del asunto en la ocasión de que se trata. De aquí el requisito de la naturalidad que les es esencialísimo, y con el cual se prescribe que todos ellos concurren á la obra con el carácter de originarios del asunto, sin mostrar jamás que costó trabajo el hallarlos ó que de veras tienen extranjera procedencia.

Son, según esto, *naturales* los pensamientos que nacen del asunto y tienen con él necesaria conexión. Sobresalen, verbi-gracia, por dicha virtud estas sentidas estrofas de Olegario V. Andrade en su poesía *Vuelta al hogar*:

¡Todo está! Nada ha cambiado:
el horizonte es el mismo,
lo que dicen esas brisas
ya otras veces me lo han dicho.
Ondas, aves y murmullos
son mis viejos conocidos,
confidentes del secreto
de mis primeros suspiros.
¡Qué triste estaba la tarde
la última vez que nos vimos!
Tan sólo cantaba un ave
en el ramaje florido.
¡Adiós! parecían decirme
sus melancólicos trinos:
¡adiós! hermano en los sueños,
¡adiós! inocente niño.

Hoy vuelve el niño hecho hombre,
no ya contento y tranquilo,
con arrugas en la frente
y el cabello emblanquecido.
Aquella alma limpia y pura
como un raudal cristalino,
es una tumba que tiene
la lobreguez del abismo.
Aquel corazón tan noble,
tan ardoroso y altivo,
que hallaba el mundo pequeño
á sus gigantes designios,
Es hoy un antro poblado
de sombras que no hacen ruido;
sombras de sueños dispersos
como neblina de estío.

Calificanse de *traídos, forasteros, extraños, forzados* etc. los pensamientos, que con más ó menos señales de rebusco ó estudio, deben siempre desecharse por cuanto dejan ver que proce-

den de otra parte que del asunto mismo ó de una expansión de la mente que los produce. Ejemplo:

Vive, linda flor silvestre,
 en tu morada campestre
 sin envidiar el jardín;
 crece junto á ese arroyuelo
 donde se contempla el cielo
 y se baña el serafín.

Nada parece forzado en esta estrofa de un distinguido poeta sud-americano sino el baño del serafín en el arroyo, hecho sin antecedente en el caso, que no se desprende del asunto y que le es de suyo extraño.

Un labriego, cuya hija ha sido burlada por un conde, dice desesperado de ira y pena cuando resuelve matar al seductor:

Traspasa, cuchillo mío,
 el corazón desleal
 del pérfido caballero,
 que cuando á la caza va,
 en vez de cazar perdices,
 caza las hijas de Adán.

(TRUEBA).

El pensamiento contenido en los dos últimos versos podrá tener toda la verdad relativa que se quisiere; pero carece de naturalidad, porque no tiene su origen en el estado interior del que lo produce, y su truhanesco tono, además, lo hace muy inconducente en el caso.

Si además de naturales los pensamientos ocurren en el asunto de manera que parecen salirle al paso al autor menos reflexivo, se llaman *fáciles* y aun *obvios*. Ejemplo:

Cuando el sol refulgente
 los campos tuesta,
 ¡qué dulce es bajo un árbol
 dormir la siesta!

(TRUEBA).

Pero hay otros que, al revés, requieren cierta penetración de ingenio para formarlos, pues enlazan ideas naturales cuya relación se escapa no obstante al común de las gentes. «Sólo la

primera muerte, así como la noche primera, mereció consternación y abatimiento.» El pensamiento de esta especie se llama *ingenioso*. Sazonan agradablemente los escritos festivos y tienen cabida en el estilo medio y templado.

La agudeza de ingenio consiste en descubrir en los objetos relaciones poco visibles ó tenues. Llámase por eso pensamiento *agudo* aquel que deja al lector ú oyente el placer de adivinar esta clase de enlace entre las ideas. Quevedo, cuyas obras están llenas de agudezas, dice en una de las epístolas del *Caballero de la Tenaza*: «Escríbeme usted que la envíe de merendar y que guarde secreto: yo lo guardaré de tal manera que ni salga de mi boca ni entre en la suya.» No se puede calificar de abiertamente contraria á la naturalidad esta especie de pensamientos; pero son preferibles, en general, los *obvios y fáciles* y los *ingeniosos* por más cercanos á dicha naturalidad, requisito inviolable de todos.

Es muy fácil que los pensamientos agudos y aun los ingeniosos degeneren en *sutiles* y *alambicados*. Son así llamados aquellos que se fundan en relaciones tan tenues entre los objetos, que ya cuesta un esfuerzo de perspicacia penetrar el sentido, notándose además cierto minucioso artificio de parte del escritor al producirlos. Vicio de sutileza es el que afecta el concepto de aquel terceto de la *Epístola moral á Fabio*:

¿Será que pueda ver que *me desvío*
de la vida viviendo, y que *está unida*
la cauta muerte al simple vivir mío?

La sutileza llevada al grado extremo del alambicamiento se da la mano con el retruécano, tan conocido en la literatura española. Contraponiendo la ciencia de Santo Tomás á la de Salomón, decía uno en Madrid el siglo pasado: «Hace Salomón lo que entiende; pero no entiende lo que hace, porque quien obra ignorando su ignorancia, obra con ignorancia en lo que obra. Tomás entiende bien lo que hace, haciendo con acierto lo que entiende, porque quien no sabe subiendo dónde llegó con su saber á subir, ignora el ignorar con la misma ignorancia del saber.» El retruécano breve, relevante y sin afectación es figura retórica.

CAPÍTULO L

OTROS REQUISITOS DE LOS PENSAMIENTOS

La *claridad*, la *idoneidad* y la *dignidad* son requisitos que descansan no poco en la verdad y naturalidad, las que se reputan no sin razón como virtudes primordiales en los pensamientos.—La voz *claridad*, aplicada á la elocución, expresa el efecto general producido en la ajena inteligencia cuando percibe pronto los objetos presentados á su conocimiento, distinguiendo en el fondo unas cosas de otras, notando sus mutuas relaciones y comprendiendo su enlace con el fin. Ya hemos visto la parte que en producir este efecto corresponde á la diafanidad del lenguaje significador. Grande es también la que está fiada á la concepción misma de los pensamientos. Es lo que vamos á indicar sólo de bulto por no estar el caso muy sujeto á reglas, y por considerar bastante lo dicho sobre el fondo literario en la sección primera del tratado que aquí nos ocupa.—Se comprende á primera vista que la fuerza ingénita de verdad que trae consigo un pensamiento sea gran parte en causar su claridad. Ejemplo:

Cuán presto se va el placer;
cómo después de acordado
da dolor;
cómo, á nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

(J. MANRIQUE).

—Ya hemos visto la unión estrecha que en lo intrínseco guardan la verdad y la naturalidad. Por eso la claridad debe tanto á la una como á la otra; y quien al concebir y formular su pensamiento se desvía de los senderos naturales, se expone á soltar ó perder de vista el hilo conductor de su discurso, aunque sea momentáneamente, para incurrir en confusión y oscuridad ante sus lectores ú oyentes. Góngora, aquel famoso jefe del culteranismo, y cuyas bellezas poéticas de primer orden ha hecho notar Quintana, acertó á enmarañar, á fuerza de rebusca y violencia, el siguiente soneto, dedicado á su amigo Juan de Bayia, autor de un tomo que se titulaba *Historia Pontifical*.

Este que Bayía al mundo hoy ha ofrecido
poema, si no á números atado,
de la disposición antes limado
y de la erudición después lamido,

Historia es culta, cuyo encanecido
estilo, si no métrico, peinado,
tres ya pilotos del bajel sagrado
hurta al tiempo y redime del olvido.

Pluma, pues, que claveros celestiales
eterniza en los tronos de su historia,
llave es ya de los siglos y no pluma.

Ella á sus nombres puertas inmortales
abre, no de caduca, no, memoria,
que sombras sella en t́mulo de espuma.

Lo publicado por los admiradores de Góngora en España para ilustrar é interpretar su poesía sube á diez veces más de lo que ocupan sus versos. Uno de sus fervientes sectarios explicó en diez hojas impresas el anterior soneto. En elocución natural quiere decir lo siguiente:—La historia que Bayía presenta al mundo es verdad que no está en verso, pero está escrita y acabada tan erudita como poéticamente. Al immortalizar á tres papas, su pluma se transforma en llave de los siglos que les abre, no las puertas de la memoria, la cual da muchas veces paso á la fama falsa y efímera, sino las de un renombre perpetuo y seguro.—Como se ve, el pensamiento era de suyo muy claro.

En general, pensamiento claro es el que se comprende fácilmente, es decir, á primera vista, y esto sucede cuando la inteligencia se representa bien el objeto, distinguiendo unas de otras las ideas que se relacionan para formarlas.

La regla general es que todo pensamiento sea claro, y que lo sea igualmente el orden con que están dispuestos, á fin de que el conjunto de sus series sea percibido sin esfuerzo, hasta el punto de poderse notar en el fondo las diferencias que las distinguen, las relaciones que las unen, el espíritu que intencionalmente las anima ó endereza. Este requisito es relativo, lo que vale decir que los pensamientos y la composición sean claros según la naturaleza del asunto y para aquellos á quienes vayan dirigidos. En obras de cierta especie didáctica ó técnica, por ejemplo, bien pueden ser para el común oscuros los conceptos, el asunto y aun el modo de tratarlo, con tal que sean inteligibles ó claros para las pocas personas de la profesión, arte ú oficio respectivos.

Si luego al punto no es fácil comprender el sentido de un pensamiento, sino que es menester detenerse algún tanto á meditar para descubrir la relación y enlace de las ideas, se dice que el pensamiento es *profundo*. Ejemplo: «Prometen los hombres según sus esperanzas y cumplen según sus temores.» (LA ROCHEFOUCAULD). Pero si aun con detenida meditación fuese difícil encontrar el sentido, sería el pensamiento verdaderamente *oscuro*. Ejemplo:

Un monte que pirámide elevado
el rostro de la luna determina,
verde gigante al sol bañado en plata,
de sus eclipses el dragón retrata.

(LOPE DE VEGA).

Algunos asuntos requieren pensamientos profundos y ciertos destinatarios los consienten. Conforme á la regla general deben desecharse en todo caso los que pasen á ser *oscuros*. Entre los pensamientos de esta especie los retóricos distinguen los *confusos* (por mezcla de ideas separables), los *embrollados* (de trabajoso afán para separar lo confundido), y los *enigmáticos*; así se llaman cuando la oscuridad, confusión y embrollo llegan á tal punto, que aun haciendo un prolijo examen no quedamos seguros de haber acertado con el sentido.

La *idoneidad* ó conducencia de los pensamientos consiste en que por su índole y calidad sean adecuados al asunto y fin de la obra, y estén munidos de la eficacia necesaria para producir la impresión que se desea. En el caso contrario se califican de *inoportunos, incongruentes, fútiles* etc.

Intimamente ligado con la armonía expresiva y con la naturalidad en todas sus manifestaciones, la idoneidad es con todo un requisito separado y distinto. Un pensamiento fútil bien pudiera estar guardando en la elocución conveniencia con el tono general del estilo. Los pensamientos de una fluída y rica descripción, en un pasaje interesante más que todo por la actividad de los hechos, no serían un desentono sino una inconducencia. Cosa naturalísima y hasta irresistible podría ser que un

orador aliviase la opresión de su alma emitiendo pensamientos que agraviaran á sus auditores; y, sin embargo, nada más ineficaz que la soltura de esta vena originaria, nada más ineficaz para dominar los ánimos y arrancarles una resolución favorable.

La obra de arte requiere en no pocos casos dominio de la pro-pensión ó pasión del ánimo. Para la obra literaria no deben tomarse en cuenta solamente estas fecundas condiciones subjetivas, que tanto caudal prestan, no hay duda, á la naturalidad y á las analogías del tono expresivo. Nuestros pensamientos deben además ser convenientes con el asunto afuera de nuestro sér ó estado interior, y ser capaces de surtir efecto en el ánimo ajeno al través de mil circunstancias objetivas. Para ello el arte prescribe separadamente como indispensable el requisito de la idoneidad. Así cuando Massillon, ante el féretro de Luis XIV, á presencia de la corte y dignatarios del gran reinado, prorrumpió en su oración fúnebre: «Sólo Dios es grande, hermanos míos,» tocó en la sublimidad por la conducencia ocasional y externa de su pensamiento.

Porque conviene advertir que en la elocución, por mano de la idoneidad, entran á acomodarse al tono é intento de la obra ciertas especies de pensamientos, que por la impresión particular que de suyo nos causan, reciben las denominaciones de *profundos, ingeniosos, agudos* y algunas otras que ya conocemos. Los hay también *sublimes, bellos, majestuosos, delicados, burlescos, jocosos, tristes, graves, brillantes, nuevos, originales* etc. Los preceptistas suelen entretenerse, con poco resultado práctico, en definir las ideas simples y de pura sensación que es menester formarse de estas propiedades especiales de los pensamientos. Pero es el hecho que cada clase tiene su lugar ó por lo menos su momento en las diversas obras, y ello hasta el punto que algunas de esas propiedades, en los pensamientos predominantes de un asunto, son capaces de determinar estilo en la composición.

La *dignidad* es requisito de que no puede prescindir ningún pensamiento. Tiende á prevenir en la impresión palmaria ó sensible lo vulgar, lo trivial, lo bajo, lo torpe ú obsceno. No basta

para ello con la decencia de las espresiones. El caso más grave está en que tales vicios provengan del fondo de los pensamientos. Cuando sean vulgares ó triviales es menester presentarlos si fuere posible remozados y flamantes. *Todos hemos de morir* es un pensamiento vulgar y aun trivial. Don Andrés Bello encubre esta baja extracción diciendo:

Mezclados lleva el carro de la muerte
al viejo, al niño, al delicado, al fuerte.

La *novedad*, virtud especial, no tanto consiste en que á nadie antes que al autor se haya ocurrido el pensamiento, lo cual es por todo extremo difícil, sino en la manera galana, ó aguda, ó agraciada, ó valiente, ó enérgica, ó bella etc. de presentarlo. Por este camino el ingenio dotado, como se dice, «de particular punto de vista,» ó de inventiva, puede convertir en nuevo el nudo pensamiento que anda en boca del vulgo. Para decir Chateaubriand á madama Rémusat la trivialidad *eres mi amiga*, escribió entre las bagatelas de un álbum este pensamiento verdaderamente grandioso por la originalidad con que está presentado: «La Gloria, el Amor y la Amistad bajaron del Olimpo un día á visitar los pueblos de la tierra. Esas divinidades resolvieron escribir la historia de su viaje y el nombre de los mortales que les diesen hospitalidad, y con tal objeto la Gloria tomó un pedazo de mármol, el Amor unas láminas de cera, y la Amistad un libro en blanco. Recorrieron el mundo las tres viajeras y se presentaron un día en mi casa; yo me apresuré á recibir las con el respeto debido á los dioses. Al despedirse, en la mañana siguiente, la Gloria no había conseguido grabar mi nombre en su mármol; el Amor sí lo escribió en su cera, pero muy pronto lo borró, riéndose; sólo la Amistad me prometió conservarlo en su libro.»

Conforme al requisito de la dignidad es menester evitar que los pensamientos, ni por sus ideas compositivas, ni por el juicio que las enlaza, ni por el intento con que el todo se enuncia, ofendan el sentimiento del humano decoro, ni desdigan de los medios selectos que son propios del noble fin artístico. No nos pongamos en el caso extremado de que se falte á la decencia y honestidad, como ha solido hacerlo cierta elocución jocosa y aun cierta literatura innoble. Pero si sucede que el nudo pensamiento, juntò con adolecer de cierta bajeza, sea de fondo y necesario, habrá que revestirlo de modestia ó de calidad apa-

rentemente. Plácido, en su soneto *La Fatalidad*, significa con muy digna forma poética que era ilegítimo y había sido expósito:

Entre el materno tálamo y la cuna
el férreo muro del honor pusiste.

La dignidad suele ser requisito de dificultoso cumplimiento en casos especiales, y por lo común tiene como escollo la falta de naturalidad y aun de claridad. En cambio le son de gran auxilio, así como para todo lo demás que es esencial en la elocución, el empleo acertado de las figuras.

Cuando la dignidad descuella en la elocución determina en ésta el estilo que se llama *noble*, forma que debe colocarse en extremidad opuesta al estilo *popular ó vulgar*. Entremedias sitúan en grado los críticos el *estilo familiar*, cuya llaneza consiente la compostura holgada y discreta á un tiempo que da el trato de las gentes en la sociedad. La nobleza de estilo saca su origen principalmente de los sentimientos y principios elevados, sobre todo cuando forman el carácter ó costumbres del hombre. En los asuntos heróicos es por eso noble el estilo, no menos que en los importantes y trascendentes. Mas para los efectos literarios se requiere que la lengua toque ya un grado conveniente de pulimento y riqueza.

En el nomne del Padre, que fizo toda cosa,
E de Don Jhesu Christo, fijo de la Gloriosa,
Et del Spíritu Santo, que equal dellos posa,
De un confesor sancto quiero fer una prosa.

Median tres siglos de castellano á castellano entre este comienzo de Berceo, en su poema de *Santo Domingo de Silos*, y la grandeza con que rompe diques el noble entusiasmo de Herrera en su oda á *Lepanto*:

Cantemos al Señor, que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero:
tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra;
tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero;
sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar, y descendieron
cual piedra en el profundo, y tu ira luego
los tragó como arista seca el fuego.

CAPÍTULO LI

DE LAS FIGURAS EN GENERAL

«Los cuerpos, aun cuando estén formados de la misma materia, se distinguen entre sí por su forma exterior, es decir, por la situación relativa de las partes de que se componen. Así, un cubo y una esfera, ambos de oro, se distinguen perfectamente á la vista ó al tacto; pues, aunque su materia sea la misma, no lo es su forma. Empleada, pues, esta voz para designar aquello en que los pensamientos se diferencian entre sí, se deja entender que significará «aquella manera particular con que nos es presentado cada uno, la cual hace que los distingamos unos de otros, aun prescindiendo de las ideas de que se componen y de los signos con que están expresados;» y lo que es más, aun en el caso de que consten de unas mismas ideas, y estén enunciadas éstas por unas mismas voces.» (HERMOSILLA).—«Á veces un mismo pensamiento, sin variar la idea que contiene, sin alterar las palabras que lo expresan, puede tomar diferentes formas, distintas unas de otras, manifestando por consiguiente diversa intención en el que escribe ó habla. *Vino Pedro*, afirmativo, y *¿Vino Pedro?* interrogativo, son dos formas intrínsecas de un mismo pensamiento expresado del mismo modo. *¿Amas á Juan?* es una mera pregunta; *¡Amas á Juan!* puede ser hasta una reconvención, una amenaza. Desde luego se ve que estas diferentes formas que toma el pensamiento, pueden ser un poderoso recurso para la manifestación de las pasiones.» (GIL Y ZÁRATE).—«Dos caracteres esenciales deben tener las formas del pensamiento ó del lenguaje para merecer el nombre de figuras retóricas: 1.º, han de poder ser sustituídas por una forma más sencilla, por una forma no figurada; 2.º, han de realzar la idea ó el pensamiento. . . Las figuras son la expresión natural de ciertas modificaciones del alma, que no podría retratar con la misma viveza el estilo no figurado. Lo que dijo Dumarsais, y demostró Marmontel con un ejemplo, que en la plazuela se oían más figuras que en muchos días de sesión académica, es un hecho indisputable. Para convencerse de que las figuras retóricas son tan naturales como las formas lógicas, basta fijar la atención en el hecho de ser las mismas en todas las lenguas y en todos los países.» (COLL Y VEHI).—El nudo pensamiento, lisamente comunicativo y no figurado, era este: *Conservamos hasta el último momento esperanzas*

irrealizables. Bossuet en estilo expresivo, es decir, figurado, lo presenta así: «Camina el hombre hacia el sepulcro arrastrando una larga cadena de vanas esperanzas.»—Una interrogación para que nos respondan, contraponer la corrección á la pureza para discernir sus diferencias preceptivas, comparar mineralógicamente la plata y el platino, llamar *meseta* no á una mesa chica sino á una altura de cordillera, decir *café* no por el fruto del cafeto sino por una casa pública para comer y beber, valerse de la silepsis ó elipsis ó pleonasma ú otras figuras idiomáticas, maneras son todas del decir y del pensar, pero maneras que tan sólo comunican el pensamiento con llaneza y sin realce ahincado y ventajoso: no son *figuras retóricas*.

Figuras retóricas son unos cuantos modos de decir ó de presentar sus conceptos el discurso, bien que naturales, más señalados que los modos llanos, pues realzan ventajosamente el pensamiento en sí ó en su expresión. El realce consiste en darles gracia, viveza, esplendor, galanura, energía etc. etc. Cuando de nuestros modos de decir ó de discurrir no reportan el pensamiento ó su expresión ninguna de estas ventajas, debe concluirse que en dichos modos no hay figura retórica. La elocución lisa y llana tiene sus figuras también. Acaso no hay vez que discurriendo ó hablando no nos valgamos de silogismos y otras figuras lógicas, y de elipsis ó silepsis ú otras figuras gramaticales. Mas, para que estos procederes merezcan la denominación de retóricos, es menester que sean particularmente expresivos. El número de estos modos especiales es escaso si se atiende á la infinidad de pensamientos que cada uno de ellos puede configurar. Al apartarse de la forma positiva y estéril que basta á comunicar las ideas al entendimiento, deben presentar la cosa con el timbre individual que han impreso en ella, ó en su expresión, las otras facultades del espíritu puestas en actividad. Imaginándose el peligro de acometer á Eneas en medio de los troyanos, Dido, desesperada de la vida por los celos, pregunta para que no la respondan:

Quem metui muritura?

Si el peligro era cierto ¿qué temía?

(VIRGILIO).

«No vivo ya, *asisto* á la vida,» escribió á Bernardino de Saint-Pierre el poeta francés Ducis en el marasmo de su hipocondría,

y con sólo una palabra de sentido figurado pintaba la postración de su alma y de su cuerpo. Fernando de Herrera, con repetir una conjunción en las frases, daba á su pensamiento una insistencia acumulativa que no tuviera expresado con la construcción ordinaria:

Y el Santo de Israel abrió la mano
y los dejó, y cayó en despeñadero
el carro, y el caballo, y caballero.

Mas, no porque las figuras se aparten de la manera más sencilla de elocución, ha de inferirse que llevan en sí algo de singular, insólito ó artificioso. Al contrario, estos ahincados modos de expresarse son la cosa más espontánea y á veces imprescindible del mundo. Al hablar ó escribir todos, sin caer en la cuenta ni conocer figuras, las empleamos á menudo. Semejantes á las actitudes y ademanes del cuerpo, son parte del lenguaje que la naturaleza misma dicta al hombre.

«Siempre que se despierta mucho la imaginación de las gentes vulgares, ó se inflaman unas con otras sus pasiones. prorumpen en figuras tan apropiadas y enérgicas como las que pudiera emplear el declamador más artificioso. ¿Qué es, pues lo que llamó la atención de los críticos y retóricos en estas formas no menos sobresalientes que usuales? Es que advirtieron que en ellas consistía no poca parte de la fuerza y primor de la elocución; y hallando que tenían siempre señales características, las individualizaron, las clasificaron y las sometieron á nomenclatura.» (BLAIR).

Es lo que se ha hecho en todas las artes: primero, la simple naturaleza; después, el método y reglas de la experiencia; de resultas, aciertos más frecuentes y perfeccionamiento.

Las figuras coadyuvan de muchas maneras al estricto cumplimiento de los requisitos, no menos que á la distinción sobresaliente de las cualidades del lenguaje literario. Sus ventajas peculiares se reducen á enriquecer, infundir energía y exornar la elocución. Tienen por eso gran parte en los efectos palmarios y sensibles del primor y fuerza estéticos. Vanos son los precep-

tos para hallarlas y producirlas con eficacia. No obstante, su vicioso empleo está precavido por el arte. Para ello es regla general que las figuras cumplan con los mismos requisitos de los pensamientos. El realce que presten á éstos ó á su expresión sensible debe señalarse por veraz, ocurrente, luminoso, certero y noble, ó cuando menos es regla que no ha de hacerse reparable dicho realce por vicios contrarios á estas esenciales virtudes.

Como con todos los medios constitutivos de la elocución, sucede con las figuras que su descollante empleo determina estilo en las obras literarias. No de otra fuente se derivan el *estilo florido*, el llamado *oriental* por su exuberancia, y algunos más; grados ó matices todos del predominio accidental y no vicioso de las formas figuradas en el carácter de ciertas obras. El *estilo precioso*, si bien reconoce en parte igual origen, se mira como especie degenerada por sus conceptos y de mal gusto por la forma.

De los términos de la definición se deduce que unas figuras provienen virtualmente del giro del pensamiento sin dependencia de las palabras, y que provienen las otras de ciertas variaciones hechas tan sólo en el lenguaje. Ejemplo: «Mudo como un sepulcro.» La figura es de pensamiento: podrían hacerse las mudanzas y cambios de vocablos y construcción que se quisiesen para expresar fielmente este concepto; siempre subsistiría el proceder del discurso que ha juntado aquí dos ideas muy distintas á fin de explicar con viveza la una por la otra.

*Dadme la lira, dádme la que siento
en mi alma estremecida y agitada
arder la inspiración.*

Con sólo haber dicho en una enmienda posterior

Templad mi lira, dádme la que siento,

hizo Heredia desaparecer una figura retórica en el primer verso, y separó en dos el acto atropellado y vehemente que la replicación allá realizaba.

Examinadas de cerca las figuras retóricas del lenguaje se advierte que forman dos especies suficientemente distintas. Unas hacen que la frase se señale mediante adiciones, supresiones, repeticiones ó combinaciones de vocablos. En el tercero de estos casos se halla el anterior ejemplo. Otras consisten en dar á una palabra ó palabras, no el significado que les fija el idioma, sino otro distinto pero que guarda relación clara con aquél. Si digo «respetad mi ancianidad,» el pensamiento está propiamente expresado, es decir, con palabras que valen en la frase por lo que significan en la lengua. «Respetad mis *canas*» expresa el mismo pensamiento con más viveza. Pero está á la vista que *canas* no vale aquí literalmente por «cabellos emblanquecidos.» La palabra ha sido sacada de este recto sentido material para significar ancianidad, idea abstracta muy distinta. De suerte que, mientras la primera especie de figuras acomoda los vocablos en la frase conservándoles su significado propio, la segunda especie traslada el significado de las palabras á otra acepción sin intervenir para ello en el arreglo de las frases.

Las figuras de esta última especie se llaman *Tropos*, de una voz griega que significa dar una vuelta á un objeto físico. Su carácter es misto. Tienen algo de las figuras de pensamiento y algo de las figuras de lenguaje.

Conforme á lo expuesto podemos dejar establecido que las figuras se dividen en tres clases generales: *figuras de frase*, *figuras de pensamiento*, *figuras de significado ó tropos*.



CAPÍTULO LIII

FIGURAS DE FRASE

Dase el nombre de figuras de frase á las variaciones muy señaladas que se hacen en la construcción para realzarla sin alterar el pensamiento. Se miran como excelencias extragramaticales, propias del lenguaje expresivo ó artístico. En este concepto algunos preceptistas las denominan *elegancias*. Distinguen y definen con poco fruto muchas. Hé aquí las principales:

1. Figuras de frase por *adición ó supresión* son la *disjunción ó disolución*, que suprime las conjunciones; y la *conjunción*, que las multiplica. La primera da rapidez al estilo; la segunda aísla en cierto modo los objetos como insistiendo en cada uno de ellos. Ejemplo de disjunción:

Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdone la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.

(LEÓN).

Ejemplo de conjunción: «Y se degüella á un tiempo mismo á los niños, y á los ancianos, y á la hermana, y al hermano, y á la hija, y á la madre, y al hijo abrazado con su padre.»

2. En las figuras de frase por *repetición* se reproduce una misma palabra ó dos algunas veces, y, según el sitio de la cláusula donde se verifica la recurrencia, recibe la figura distintos nombres; tal como se ve en los casos ejemplares que siguen:

En la *anafora* ó repetición empiezan los incisos ó miembros con una misma palabra. Véase un ejemplo en la siguiente hipotiposis de la pampa argentina: «He ahí *un mar* inmenso, estático, solidificado, que tiene horizontes, por más que uno avance en su verde superficie, la cual también se agita á impulsos del viento; *un mar* donde el sol aparece y se pierde en las líneas circulares sobre que descansa el cielo; *un mar* que también tiene *sus* misterios, *sus* ruidos pavorosos ó risueños, *sus* tempestades, *sus* torbellinos, *sus* días de calma y de esplendor.» (LASTARRIA).

En la *conversión* terminan los miembros ó incisos con una misma palabra; v. gr.: «Parece que los gitanos vinieron al mundo para ser *ladrones*: nacen de padres *ladrones*, críanse con *ladrones*, estudian para *ladrones*, y finalmente salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo ruedo.» (CERVANTES).

La *compleción* abraza las dos anteriores porque hay repetición al principio y otra distinta al fin de los miembros ó incisos; v. gr.: «Por cierto, Señor, *el que* tales voces no oye, sordo *es*; y *el que* con tan maravillosos resplandores no os ve, ciego *es*; y *el que* por todas estas cosas no os alaba, mudo *es*; y *el que* con tantos argumentos y testimonios de las criaturas todas no conoce á su Criador, loco *es*.» (GRANADA).

En la *conduplicación* se repite seguidamente una vez hacia el medio cierta expresión; v. gr.: «¿Osas aún presentarte hoy á su vista, traidor á la patria? ¡Traidor á la patria! ¿te atreves á poner delante de su virtud tu impunidad?» Otro ejemplo:

Iba á buscar á *Don Cuadros*,
á *Don Cuadros* el traidor.

(ROMANCERO).

La *reduplicación* repite al principio de un miembro ó inciso; v. gr.: «¡*Levántate, levántate*, y vístete de fortaleza, brazo del Señor!» (GRANADA). Ejemplo sacado del *Romancero*.

Presos, presos, caballeros;
presos, presos, hijosdalgo.

Variedad de reduplicación con anáfora, de Muñoz del Monte:

Dejadme, sí, dejadme que cante lo presente,
que cante lo futuro del suelo por quien siente
mi pecho estremecido sus músculos latir:
dejad que aquí yo viva; *dejad* que muera en Cuba;
dejad que cuando mi alma de Dios al trono suba
mi tumba entre palmares se pueda en Cuba abrir.

En la *concatenación* la palabra ya dicha se duplica para enlazarla con otra inmediata, con ésta se hace lo mismo, y así con varias á su turno hasta formar de todas como una cadena. Tiene mucha semejanza con la *gradación*, figura de pensamiento. Ejemplo: «Y así como suele decirse, el gato al rato, *el rato* á la cuerda, *la cuerda* al palo, daba el *arriero* á Sancho, *Sancho*, á la moza, *la moza* á él, el ventero á *la moza*, y todos menudeaban con tanta priesa que no se daban punto de reposo.» (CERVANTES).

En general *retruécano* es cierto juego alternante de palabras acompañado de inversión y contraste de significados. Los hay cuyos términos alternan y contrastan penetrando sutilmente con su sentido en el pensamiento: otros cifran su efecto en una inversión sencilla y llana de significados, como la del retruécano muy conocido referente á una casa de locos: «No *están* todos los que *son*, ni *son* todos los que *están*.» Como figura retórica el retruécano es muy ocasionado á vicios de afectación y futilidad. Ejemplo de un retruécano sencillo y no de mal gusto:

Bien sabéis que á un español
le viene de herencia y casta
hacer *espaldas* los *pechos*,
y no *pechos* las *espaldas*.

(ROMANCERO).

3. En las figuras de frase por *combinación* se usa de la libertad transpositiva del idioma, ó bien se reúnen palabras análogas por el sonido ó por el significado. Entre las primeras está la *antitesis de dicción* y la *transposición* ó *hipérbaton*. Entre las segundas figura la *paronomasia*, la *metábola* y la *paradiástole*.

La libertad de invertir con relieve el orden gramatical se detiene en el punto donde comienzan la oscuridad ó afectación de la cláusula. Ya Lope de Vega ridiculizó el mal prurito en esta parte cuando dijo:

En una de fregar cayó caldera,
transposición se llama esta figura.

He aquí un hipérbaton claro, natural y elegante á la vez:

Nunca lozana á su primer contento
la planta vuelve que truncó el arado.

(QUINTANA).

La *antítesis de dicción* contrapone el significado de dos ó más palabras; v. gr.: «Yo *velo* cuando tú *duermes*, yo *lloro* cuando tú *cantas*, yo me desmayo de *ayuno* cuando tú estás perezoso y desalentado de puro *harto*.» (CERVANTES).

Puede haber contraste sin antítesis, como cuando la madre de Eufalo, viendo la cabeza destroncada de su hijo, dice en la *Eneida*:

..... Tunc illa senectæ
sera meæ requies?.....
¡Este descanso á mi vejez guardaba!

Observación esta muy importante. Existe á las veces un sentimiento vivo de la nada de las cosas humanas. Llevado á la literatura, señala su tendencia allí explicándolas por medio de negaciones, esto es, por lo que no son. Esto da origen al contraste patético, especie de oposición implícita de las cosas, más bien insinuada sugestivamente que declarada expresamente. Los afectos, en particular los tiernos y melancólicos, suelen pintarse encareciendo el bien pasado con colores teñidos del vacío presente del alma. La antítesis no se halla en este caso tan íntimo. Es franca y declarada. Ejercicio de la imaginación en momentos de brillante despejo, dispone simétricamente las cosas buscando efectos, y este ejercicio es incompatible con la inatención y desenfado de un sentimiento que embargue el ánimo. Nadie que está conmovido se ocupa en contraponer palabras á palabras ni conceptos á conceptos. La antítesis de dicciones, además, no siempre deja sustancial y noblemente constituida la cláusula. Ejemplo: «Pueden por ventura buscar *la paz en la guerra* los que siempre desean *la guerra en la paz*?» Á este dicho de un clásico español pudiera con más gusto anteponerse por su agudeza esta otra antítesis de Karr: «El amor empieza de *todo* y concluye de *nada*.»

En otro lugar (página 266) hemos dicho lo suficiente sobre el linaje de sinonimia que aquí llamamos *metábola*. La *paradiástole* reúne términos sinónimos haciendo sentir su diferencia; v. gr.: «Fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin nota de temerario, dadiovo sin propasarse á *pródigo*.»

La *paronomasia*, figura poco frecuente y con dificultad oportuna en estilo grave ó elevado, emplea adrede la aliteración de vocablos de diverso ó de análogo sentido. Ejemplo de lo primero:

 Llámente Velázquez *ruín*,
 no te llamen *Ruís* Velázquez.

(ROMANCERO).

Ejemplo de lo segundo principalmente: «Libro cuyo estilo ha quedado *contuso* por causa de sus cuatro *usos*: es *confuso*, *difuso*, *profuso* y *abstruso*.»

En otro lugar (capítulo XXIV á la página 198) establecimos la diferencia que hay entre las voces paronímicas y las paronomásicas, á fin de precaver por este medio la confusión de significados. Aquí las asimilamos para no mirar en ellas sino sus sonidos. La voz *aliteración* abarca en general la paronimia y la paronomasia propiamente dichas prescindiendo del sentido para no considerar en las voces sino la repetición inmediata de una ó unas mismas letras. Según esto hay cuatro casos de aliteración: 1.º la negligente ó involuntaria, que para que tuviera nombre fué llamada en sentido especial *paronimia*; 2.º la intencional y desacertada, que para el mismo fin se llamó *aliteración*; 3.º la intencional ó acertada al imitar sonidos, como en la fábula *La Abeja y el Cucillo*, de Iriarte,

Cucú, cucú y más *cucú*,
 y siempre una misma cosa;

aliteración que no necesita nombre especial por quedar comprendida en el primer grado de armonía imitativa; 4.º la aliteración intencional y acertada en los demás casos, figura de frase, que para que nombre tenga, los retóricos llaman *paronomasia* aun cuando no ocurra en ella semejanza de significados.



CAPÍTULO LIV

DE LOS TROPOS

Hay que distinguir en las palabras un sentido *propio*, uno *extensivo*, y otro *figurado*. El primero corresponde al significado para que fué primitivamente instituido el vocablo; v. gr. *rayo*, línea recta de luz: el segundo es una acepción dada después al vocablo por el idioma á falta de palabra para expresar una idea distinta; v. gr. *rayo* de una rueda: el tercero es el que cualquiera puede atribuir á una palabra al formar un tropo; v. gr. cuando digo «un *rayo* de esperanza.» Los dos últimos sentidos se parecen en que son traslaticios, es decir, no arbitrarios sino fundada la acepción en alguna relación existente entre el objeto primitivo y el nuevo. Se diferencian en que el extensivo es ya tan usual que ha pasado á fijarse como otro sentido propio de la palabra, y como tal está consignado en los diccionarios autorizados. «Cuando la Real Academia Española señala en su Diccionario, por ejemplo, una acepción metafórica, lo que quiere decir, si no me engaño, es que la tal acepción se ha hecho frecuente en el uso común de la lengua, en términos de poder usarse como propia.» (BELLO). Pero, naturalmente, no todas estas acepciones traslaticias usadas con frecuencia están consignadas en el léxico académico. Por eso no es fácil en muchos casos distinguir lexicográficamente el sentido figurado del extensivo. En literatura la cuestión es ociosa desde que los tres sentidos antedichos son de suyo legítimos. No sin motivo afirman los autores que estas traslaciones, impuestas al principio por la necesidad lógica y por la pobreza de las lenguas, han acabado por servir de ornamento al discurso, á la manera que los vestidos, empleados primero para cubrir y abrigar nuestra desnudez, han venido á parar en adorno y gala de la persona. En cuanto á saber cuándo con la traslación de sentido se comete genuinamente tropo, nuestro criterio no es otro que el buen gusto: si el sentido traslaticio realza ventajosamente la idea, cumple el empleo del vocablo con el segundo requisito esencial de toda figura retórica, y es tropo.

En otros lugares, (páginas 145 y 307) queda explicada la común naturaleza de los tropos: los puntos de su distinción se percibirán mediante claros y sencillos ejemplos. Cuando digo «Cromwell *pisó* las leyes» no significo la materialidad de hollar con los piés, como el sentido literal de la palabra lo declara, sino el acto moral de haberlas

menospreciado sobreponiéndoles su voluntad. Mas entre esto último y hollar con los pies hay visible semejanza; la imaginación del lector ú oyente la percibe al punto con viveza; estima en su valor intencional el nuevo sentido dado á la palabra *pisar*; el tropo es una metáfora perfecta.—Cuando digo «*rebotan los graneros*,» las palabras en cursiva, tomadas en sentido literal, acaso afirmarían un hecho no averiguado ó inexacto ó falso; pero es evidente que están sacadas de dicho sentido para significar aquí una cosa que ha sido ántes, esto es, la abundancia de la cosecha. Hay enlace de sucesión entre una y otra cosa, y el tropo es una metonimia.—Rectamente hablando *mitra* no significa obispo ni territorio episcopal contribuyente; mitra es una toca de ceremonia que usan en la cabeza los obispos; sin embargo, se dice las *rentas de la mitra* por *rentas del obispo ó del obispado*. El tropo es una sinécdoque, porque coexisten lógicamente mitra y obispo, y coexisten con mayor viveza en mi imaginación, en términos que, cuando pienso en ese cargo ó dignidad, se me representa pintorescamente el obispo revestido con sus paramentos, descollante por su mitra en medio de los sacerdotes. Y es este el punto por donde los tropos enriquecen, exornan é iluminan la elocución, suscitando imágenes que dan cuerpo y colores visibles á las ideas más abstractas. Hé aquí un cuadro sinóptico de los tropos:

Defensor = escudo.	Cristianismo = cruz.	Nave = vela
<i>Semejanza</i>	<i>Sucesión</i>	<i>Simultaneidad</i>
<i>Metáfora</i>	<i>Metonimia</i>	<i>Sinécdoque</i>
El <i>escudo</i> de la inocencia	La <i>Cruz</i> quedó vencedora.	Una escuadra de cien <i>velas</i>

Con los tropos hacemos que una palabra, dejando su significado propio, pase por el momento á significar otra cosa distinta, pero que guarda con aquel significado algún enlace. Los tropos se fundan en la asociación de las ideas, y de la diversidad de causas de asociación nace la diversidad de tropos. Cuando el enlace entre el sentido propio y el figurado es de analogía ó

semejanza, el tropo se denomina *metáfora*; cuando de sucesión en el tiempo, *metonimia*; cuando de simultaneidad ó coexistencia, *sinécdoque*. Estos son los tropos por excelencia; otros que los retóricos nombran no son sino variedades.

La *metonimia*, que en griego significa *trasnominación*, consiste en nombrar una cosa que es antes con el nombre de otra que es después, y al contrario. Conviene muy bien á las traslaciones fundadas en el enlace de inmediata sucesión entre el objeto nombrado expresamente y aquél que se quiere significar. Tiene en su empleo mucha parte el uso de cada lengua. Ejemplos: «Firmó su *sentencia*,» por *ha confesado su delito*.—«Aquí *fué* Troya,» por *ruinas de Troya*.—«Comieron *sin abrir bodega*,» por *comieron sin vino*.—«*Humeb* su cabeza ayer á las tres,» por *fué fusilado* á dicha hora.—«*Levó el ancla*,» por *zarpó del fondeadero*.—«Vive con el *sudor de su frente*,» por *subsiste mediante lo ganado con su trabajo*.—«*Colgó* espada y casaca,» por *salió al paisanaje*.—«*Apagarán las estufas* para la boda,» por *será en la primavera*.—«Victor Hugo en América,» título de una colección de traducciones hechas acá de poesías del vate europeo.—«Pende del *figurín*,» por *viste rigurosamente á la moda*.—«Yo sabré *escribir tu necrología*,» por *morirás á mis manos*.—«Ésta quiere *proclamar en la misa*,» por *tiene ganas de casarse*.—«*Calificó* servicios,» por *está retirado del ejército*.

Muchos casos de la causa por el efecto, como *sol fuerte* por *mucho calor*; del efecto por la causa, como *canas* por *vejez*; del antecedente por el consiguiente, como *dijo Jesús* por *murió*; del consiguiente por el antecedente, como *año de zuevos y paraguas* por *año lluvioso*; del autor por sus obras, como *leo á Cervantes* en vez de «*leo lo escrito* por él;» del instrumento por el que lo maneja, como *pluma hábil* por *hábil escritor*; del signo por la cosa significada, como *toga* por *magistratura*; del poseedor por la cosa poseída, como la *Compañía* por cierto templo, etc. etc., y que los retóricos consideran como metonimias, en rigor, ó no cumplen con el segundo requisito de toda figura retórica, ó se explican mejor y más fácilmente como sinécdoques. Son traslaciones fundadas en la conexión de simultaneidad con que enlazadas se presentan las cosas ante la imaginación, facultad muy eficiente en la concepción y percepción de los tropos. En la verdadera metonimia el sentido propio y el figurado expresan dos objetos distintos, dos todos completos, y ha de mediar siempre entre ellos, como enlace, alguna anterioridad ó posterioridad perceptible luego al punto. En la sinécdo-

que, la idea que expresa la palabra tomada en sentido propio, y la que expresa tomada en sentido figurado, están asociadas por la relación que media conexamente entre un todo y sus partes; una idea debe formar parte de la otra, si no en estricta lógica, á lo menos ante la imaginación. Decir la *escuela de la Academia* por la *filosofía platónica*, es ciertamente tomar el lugar por la cosa de él procedente, ó sea una cosa anterior por la posterior, ello pensándolo bien; pero es el caso que ambas cosas como ideas coexisten en mi imaginación, una como parte de la otra, y esta simultaneidad de impresiones determina el tropo. Es cierto que al parecer da lo mismo un nombre que otro con tal que sea bueno el tropo; pero es utilísimo, para saber producirlos buenos, el discernir, por el análisis de las ideas compositivas, el punto de su enlace. Quien tal percibe á tiempo con claridad posee la juntura por donde, en el caso, se compenetrán lenguaje y pensamiento para el mayor nervio, propiedad y precisión del estilo.

De una voz griega que significa *comprensión*, la *sinécdoque*, empleando el nombre de un objeto que comprende otros por el de alguno de éstos ó al contrario, hace concebir al entendimiento ya más, ya menos, de lo que en su sentido recto significa la palabra de que usamos. Aun cuando no haya rigurosa comprensión lógica, basta que puedan coexistir las ideas en nuestra memoria ó fantasía, para que el empleo traslaticio se reputé por sinécdoque. Cométese de varios modos este tropo; tomando, verbigracia:

1.º La parte por el todo, como «Los califas de Damasco vieron correr el Ganges y el Tajo bajo su imperio,» por dominaron la India y España: ó al contrario, tomando el todo por la parte, como «El otoño *amarilleció*,» por decirlo de las hojas durante dicha estación.—2.º La materia por la obra, como «Tornaron á sus vainas los *aceros*,» por las espadas.—3.º El singular por el plural, como «*El español* conquistó la América:» el plural por el singular ya se usa poco.—4.º El signo ó insignia por la cosa ó dignidad correspondiente como *el cetro* ó *corona* por la monarquía, *el pabellón estrellado* por los Estados Unidos del Norte.—5.º El individuo por la especie, como «es un Demóstenes,» por afirmar de un orador que es elocuente, ó bien decir *el apóstol* por San Pablo, *el filósofo* por Aristóteles. Los retóricos llaman *antonomasia* á este y otros casos análogos de sinécdoque.—Lo físico por lo moral, como «hombre *sin entrañas*,» en vez de duro

ó cruel.—El abstracto por el concreto, como «preceptor que hace gemir á *la infancia* y estremecerse á *la adolescencia*.»—El continente por el contenido, como «en el *tapete verde* perdió su caudal,» por decir en el juego.—Y otros varios casos más.

La *metáfora* consiste en dar á un objeto el nombre de otro objeto, á virtud de una comparación que entre uno y otro se hace en el espíritu y cuyos términos no se expresan. Es tropo que saca toda su fuerza de la comparación, y en rigor no es sino un símil abreviado. En el símil la comparación se hace constar por medio de palabras que la denoten. Decimos de un hombre colérico: «está *como* un león, ó *se ha vuelto* un león, ó *parece* un león» etc.; pero si decimos simplemente *es un león*, ya no hay símil sino metáfora, pues la comparación es allí implícita, está en el espíritu, no consta literalmente de los términos. La metáfora deja al lector ú oyente el placer de percibir por sí solo la semejanza. Por eso las reglas del símil se aplican á la metáfora, y á las veces con más estrictez.

Es el tropo de más uso tanto en prosa como en poesía, y no menos en la elocución artística que en el lenguaje común. ¿Quién no dice á cada paso la *luz* del entendimiento, la *flor* de los años, la *embriaguez* del deleite, la *dulzura* del carácter, el *torbellino* de las pasiones, las *alas* del tiempo, *hirviendo* en cólera, el *peso* de la vejez etc. etc.? El célebre filologista Max Müller considera la metáfora como uno de los más poderosos instrumentos que hayan intervenido en la construcción del lenguaje humano y en el enriquecimiento de los idiomas. Pero aquí no tenemos por figuras retóricas una infinidad de metáforas, que el uso frecuente ha convertido en otras tantas acepciones propias de las palabras; verbigracia «imaginación *ardiente*,» «mandar una *columna*,» «*desarrollar* sus pensamientos.»

La metáfora es simple cuando consta de un solo término metafórico, verbigracia «el *nudo* del matrimonio.» Es *compuesta* cuando la expresión de nuestro pensamiento consta de dos ó más metáforas de distinto origen, verbigracia: «Si para unos es sólo *nudo* el matrimonio, para otros es *yugo*, y, para no pocos, *cruc* de trabajos y disgustos.» La metáfora compuesta recibe

el nombre de *continuada* cuando con sus varios términos desenvuelve una misma analogía esencial. Ejemplo:

Nudo el matrimonio llaman;
no quiero que ajeno *tacto*
dé este nudo sino yo,
que sabré cuando le *ato*
medir con el sufrimiento
si *aprieta* ó no *aprieta* el lazo.

(CALDERÓN).

Nada es más defectuoso que cuando con términos de diversas analogías se da carácter de continuada á una metáfora. Ejemplo: «El *carro* del Estado *navega* sobre un *volcán*.» (PRUD-HOMME). Y aun en la metáfora simple es menester que, además de la necesaria analogía, no haya incoherencia entre los objetos; verbigracia «scportó el *yugo* de sus *cadena*s,» la *ratz* de su *palidez*,» «*lluvia inflamada* con violencia.»

Conforme al principio general referente á toda clase de figuras, los tropos deben tener los mismos requisitos de los pensamientos: deben ser en tono y espíritu conducentes al fin de la obra, nunca tomados de objetos bajos o repugnantes, sin esfuerzo nacidos siempre del asunto, clara y verdadera en todo caso la relación entre sus ideas compositivas. La aplicación de este principio al uso de la metáfora no es más dificultosa en este tropo que en los otros. No obstante, los maestros formulan expresamente á su respecto numerosos preceptos, vistas las excelencias especiales de relieve y colorido que presta la metáfora á la elocución.—Lo primero es constituir bien la traslación metafórica, haciendo que el símil tácito que la sirve de fundamento sea claro y naturalmente sensible y expresivo. Contra este requisito pecan las metáforas sacadas de analogías obvias, ó al contrario sacadas de analogías tenues ó remotas, ó que ligan nuestro pensamiento á objetos extraños, raros ó comunmente ignorados. Las obvias no son expresivas, como cuando un poeta llamó *hija de la tierra* á una flor, y á la nieve *raudal yerto*. Los otros vicios contrarían el efecto palmario y sensible de la metáfora. Forzadamente Lope de Vega llamó á Ulises *agricola* de mares por decir navegante. No fué más feliz aquel otro que, apoyándose en una imperceptible relación de ideas, llamó al ocaso *sepulcro de las flores*, nombró *áspid de metal* á un arcabuz, *antorcha de Marte* á una espada, y dijo á una dama: «*Bañaré* mis manos en las *ondas* de tus cabellos.» El mismo Lope traspasó abiertamente la línea

de lo natural y de lo claro cuando, por contar cierto espacio de tiempo, dijo en su poema de la *Circe*:

Diez veces nuestra argólica milicia
sobre Troya miró flechando á Croto,
y otras tantas al *toro* de Fenicia
pace estrellas al celeste *soto*.

Aquí la constelación *Taurus*, convertida en toro verdadero, pace la yerba de estrellas del soto del firmamento. —Ni basta que la metáfora esté basada en analogías fáciles de sentirse y claras de entenderse. Es necesario, además, que no rebaje ó degrade el pensamiento con enlaces torpes ó repugnantes, y aunque no tales que desdigan por su trivialidad, elevación ú otras causas, del tono ó carácter del pensamiento ó de la obra. Ejemplos: «*Escupe la baba* de su odio.»— «El diluvio fué *la legía* de la naturaleza.» (TERTULIANO.)—«El sol es el *quinqué* del universo.» Á esta ralea pertenecen las de Góngora al describir una tempestad:

Quando el enemigo cielo
disparó sus *arcabuces*,
se *desataó* la noche
y se *orinaron* las nubes.

No guardaría conveniencia con el carácter de la obra esta bella metáfora de Heredia si la empleásemos para definir didácticamente la escultura: «Sopla del mármol las dormidas formas y las anima.» Ni son ya tolerables aquéllas muy manoseadas sobre los dientes de *perlas*, el *coral* de sus labios, sus mejillas de *rosa* etc. etc.—Finalmente, cuando hayan de enlazarse con cierto atrevimiento los objetos compositivos de la metáfora, es necesario hacer que preceda ó siga alguna explicación ó correctivo. Ejemplo: «El corazón juvenil es de *arena*: nada echa en él raíces.» (LAMARTINE).



CAPÍTULO LX

FIGURAS DE PENSAMIENTO

En términos generales figuras del pensamiento ó del discurso son los diversos giros que pueden recibir los pensamientos por la manera especial de concebirlos el espíritu. «Todo hombre es mortal; Pedro es hombre; luego Pedro morirá.» Este es sin duda ninguna un modo muy figurativo de discurrir; pero no es figura retórica de pensamiento, pues se limita á comunicar un raciocinio desnudo, sin nada que lo haga sensible por su viveza, su gracia, su energía, su esplendor etc. Con igual intento de informar meramente acerca de lo que discurremos ó sabemos existen descripciones, enumeraciones, definiciones, interrogaciones, dialogismos, sentencias, antítesis etc. etc, unas que tienen valor didáctico y otras que son nudos pensamientos del sentido común ó de la razón natural: tampoco son figuras de la elocución literaria. No basta, pues, que el pensamiento tenga de suyo figuración; para que ésta se califique *de retórica* es menester que sea expresivamente relevante.

Hay figura retórica de pensamiento cuando, independientemente del arreglo de la frase y del empleo traslaticio de las palabras, los pensamientos hacen sentir el giro que les ha dado la manera especial de concebirlos el espíritu. Estos giros se hacen sentir porque son gran parte sugeridos por la fantasía, ó la imaginación, ó los afectos y pasiones del ánimo. No tienen esta eficacia expresiva los que son dictados por el mero interés de instruir á los demás acerca de lo que pensamos ó sabemos. Cuando Racine dice «Respondedme, cielos y mares, y tú, ó tierra, habla,» ni las palabras *cielos, mares, tierra*, ni su sentido recto ó traslaticio, ni el orden con que están colocadas, constituyen la figura. Esta se manifiesta en el movimiento que el estado apasionado del espíritu ha impreso á la idea al dirigir la palabra á esos objetos como si pudieran entender.

No todas las figuras de pensamiento son de una misma especie. En unas predomina la imaginación, las empleamos para dar á conocer los objetos en sí mismos, y se llaman *pintorescas*; otras son producto del raciocinio, las empleamos para relevar la prueba y demostración de la verdad, y se llaman *lógicas*; otras, finalmente, son efecto de la sensibilidad excitada, y se llaman *patéticas*. Se puede agregar otra especie más, las *indirectas* ú *oblicuas*, que sirven para presentar el pensamiento con cierto disfraz ó disimulo.

A la primera especie pertenecen la *descripción* ó *hipotiposis*, la *enumeración* y la *definición*, de las cuales tenemos claro concepto por lo que dijimos al tratar de los lugares literarios. Todas tres deben ser rápidas, vívidas, enérgicas, como que no intentan desenvolver sustancialmente un asunto sino realzar de pasada ante la imaginación algunos objetos.

Diferéncianse de las descripciones, enumeraciones y definiciones de índole didáctica, cuyos nudos pensamientos se ciñen todos á instruir en materia de ciencias y artes.—«El estilo es el hombre,» dice oratoriamente Buffon, y esta definición no admite paridad con la que de igual cosa ó palabra debería establecer el arte preceptiva que estudiamos.—El águila, brillantemente pintada por Meléndez (página 114), es descrita en un tratado de historia natural así: «Gran género de la familia de las aves diurnas de rapiña, distinta de los alcones por sus alas truncadas oblicuamente y sus plumas dispuestas para más fuerte vuelo; tiene el pico robusto, derecho en la base y encorvado hacia la punta, y emplumados los tarsos hasta la base de los dedos, los que están munidos de uñas poderosas y arqueadamente abiertas por debajo.»

Ejemplo de enumeración retórica sería este lugar de Cervantes: «El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas mas estériles se muestren fecundas.» Enumeración didáctica es la que sobre el punto mismo nos presenta Milá y Fontanals en sus *Principios de Literatura General*, cuando dice que «el estudio del mundo físico y moral, el de los

modelos selectos, el del manejo técnico del instrumento, el de la teoría del arte, y el cultivo moral é intelectual, deben constituir la educación del que, dedicándose á componer, quisiere sacar las mayores ventajas de su ingenio.»

Para relevar simples racionios sirven el *símil*, la *antítesis*, la *sentencia*, la *epifonema*, la *dubitación*, la *corrección*, la *graduación*, la *paradoja* y algunas más.

El *símil* confronta dos objetos haciendo notar expresamente el punto en que se parecen, ya para derramar luz sobre uno de ellos, ya para exornar el pensamiento. Ejemplo de lo primero: «Bien así como la voz comprimida en el estrecho tubo de una corneta sale más aguda y más fuerte, parece que el rigor inflexible con que el verso tiene sujeta á la cláusula, hace que el pensamiento surja del aprieto con un brío capaz de causar vivísima conmoción.» (MONTAIGNE).—Ejemplo de lo segundo:

Como los ríos que en veloz corrida
se llevan á la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.

(FERNÁNDEZ ANDRADA).

En la *antítesis* se contraponen unos pensamientos á otros. Produce en la elocución el mismo efecto que el claroscuro y el contraste de colores en la pintura. Ejemplo: «No hay cosa tan diferente de lo que el hombre quiere parecer mientras vive, que la figura y el sér con que le deja la muerte. Vivo, es brioso, soberbio, arrogante, enemigo de rienda y de ley: muerto, es corrupción y vileza, sujeta al desprecio y alejamiento de todos. (LEÓN).

Sentencia es una reflexión concisa y rica de sentido y con la cual se cierra algún punto antecedente. Arrepentido Lope de Vega, aunque tarde, de haber escrito sin conciencia literaria y faltando á las reglas, dice:

Siempre ocupado en fábulas de amores
del vulgo vil solicité la risa;
así grandes pintores
manchan la tela aprisa:
que quien el buen juicio deja aparte,
precia el estudio como entiende el arte.

Epifonema es una reflexión breve, de sentido á veces muy general, más enfática que la sentencia, y hecha en forma de exclamación al remate de lo que se acaba de decir. Ejemplo:

Quando tan pobre me ví
los favores merecía
de Hipólita y Laura; hoy día
rico, me dejan las dos.
¡Qué juntos andan, ay Dios,
el pesar y la alegría!

(CALDERÓN).

Dubitación. Hay dos especies generales de dubitación: una de veras y otra fingida. Esta última, ó es recurso dialéctico del raciocinio, ó movimiento apasionado. De una y de otra se trata en otros lugares. La perplejidad ó irresolución imprevista y extraordinaria, efecto del estado de turbación en que nos ponen las pasiones, da origen á una dubitación patética franca y directa. En general, cuando se delibera con verdadera incertidumbre sobre algo, no hay figura, cual sucede en ciertos lugares de las novelas y dramas y en las historias. Ejemplo:

Traidor corazón, ¿qué es esto?
¿qué es esto, alevos caricias?
¿la que neutral no os agrada
os parece bien esquivar?
¿la que vista no os suspende
cuando es ingrata os admira?
¿Qué le añade á la hermosura
el rigor que la ilumina?
¿Con el desdén es hermosa
la que sin desdén fué tibia?
¿El desprecio no es injuria?
¿La que desprecia no irrita?
Pues la que no pudo afable,
¿por qué os arrastra enemiga?
La crueldad á la hermosura
el sér de deidad la quita;
pues qué ¿para mí la ensalza
lo que para sí la humilla?
Lo inhumano se aborrece;
pues á mí ¿cómo me obliga?

¿Que es esto amor? ¿Es acaso
hermosa la tiranía?
No es posible, no; esto es falso:
no es este amor, ni hay quien diga
que arrastrar pudo inhumana,
la que no movió divina.
Pues ¿qué es esto? Esto ¿no es
fuego?
Sí, que mi ardor lo acredita;
no, que el hielo no lo causa;
sí, que el pecho lo publica:
no puede ser, no es posible;
no, que á la razón implica.
Pues ¿qué será? Esto es deseo:
¿de qué? De mi muerte misma.
Yo mi mal querer no puedo:
pues ¿qué será? ¿Una codicia
de aquello que se me aparta?
No, porque no lo querría
el corazón

(MORETO).

Por la *corrección* el autor se vuelve brevemente sobre lo que acaba de decir, no para enmendarlo de veras, pues entonces no hay figura, sino para reforzar ó atenuar algún punto interesante.

Ejemplos, un lugar del padre Nieremberg de la página 266, y este otro de Huerta:

Traidores... Mas ¿qué digo? Castellanos;
nobleza deste reino ¡así la diestra
armáis, con tanto oprobio de la fama,
contra mi vida!

De la *gradación* hemos dicho lo necesario en la página 266.

La *paradoja* consiste en presentar reunidas en un mismo objeto cualidades que aparentemente se muestran contradictorias. Ejemplo:

¿Qué vale el no tocado
tesoro, si corrompe el dulce sueño,
si estrecha el ñudo dado,
si más enturbia el ceño,
y deja en la *riqueza pobre* al dueño?

(LEÓN).

Las principales figuras patéticas son el *apóstrofe*, la *conminación*, la *exclamación*, la *imprecación*, la *deprecación*, la *hipérbole*, la *interrogación*, la *prosopopeya*, la *dubitación patética*, la *reticencia* y algunas variedades de las anteriores.

Por el *apóstrofe*, desviando un momento la palabra del auditorio ó lectores, la dirigimos en particular á alguna persona ó sér racional, ausente ó presente, visible ó invisible. Cuando el sér es inanimado la figura se califica como tercer grado de pernificación. En su elegía *La muerte de Jesús* don Alberto de Lista dice al final:

..... Moribundo
yace el Criador; mas la maldad aterra,
y un grito de furor lanza el profundo.
Muere... *Gemid, humanos;*
todos en él pusisteis vuestras manos!

La *conminación* amenaza á uno con castigos y males terribles á fin de intimidarle. Ejemplos numerosos de esta figura, en su grado patético más subido, encuéntranse en los prosadores ascéticos españoles del siglo de oro literario. Para sacar á los pe-

cadores del letargo de la impenitencia apelan al miedo, amenazándoles con el fuego inextinguible del infierno, con el gusano roedor de la conciencia ó sea el remordimiento, y con los congojas y terrores de la hora de la muerte.—«Vos, Señor, nos lo advertís en los sagrados libros: su fin será semejante á sus obras. Viviste impúdico, morirás en la liviandad; fuiste ambicioso, morirás sin que esa ansia de honores se extinga en tu alma; viviste en la indolencia sin vicio ni virtud, morirás desesperado y sin compunción.» (MASSILLON).

La *exclamación* es la expresión viva de los afectos y de las pasiones. No exhala meros gritos del corazón ó interjecciones. Los sentimientos del alma se reflejan en el entendimiento, se convierten en ideas y juicios, y la expresión, más ó menos elíptica de estas ideas y juicios, constituye la figura llamada *exclamación*. Ejemplo:

¡Victoria por la patria! ¡oh Dios! ¡Victoria!
¡Triunfo á Columbia, y á Bolívar gloria!

(OLMEDO).

La *imprecación* es cualquier arrebató de ira ó de venganza, ya denigrando, ya maldiciendo, ya deseando males terribles. Está preindicado como escollo habitual suyo la falta de nobleza. Ejemplo:

Prestadme tempestades vuestro rugir violento
cuando revienta el trueno bramando el aquilón;
cascadas y torrentes, prestadme vuestro acento
para arrojarle eterna, tremenda maldición.

¡Sí, Rosas, te maldigo! Jamás dentro mis venas
la hiel de la venganza mis horas agitó:
como hombre te perdono mi cárcel y cadenas;
pero, como argentino, las de mi patria ¡no!

(MÁRMOL).

Al contrario de la imprecación, con la *deprecación* se recurre á las súplicas y ruegos compasibles para significar ú obtener alguna cosa. Plácido fué recitando desde la capilla al patíbulo

una plegaria, cuya primera estrofa da una idea exacta de esta figura:

¡Sér de inmensa bondad, Dios poderoso!
 á vos acudo en mi dolor vehemente;
 extended vuestro brazo omnipotente,
 rasgad de la calumnia el velo odioso,
 y arrancad este sello ignominioso
 con que el mundo manchar quiere mi frente.

La *hipérbole* exajera las cosas, unas veces aumentándolas y otras disminuyéndolas extraordinariamente, mas de suerte que el exceso no induzca á error. Hay en ella una especie de ilusión producida por la viveza de la fantasía, del entusiasmo y de las pasiones. Usamos esta figura hasta en la elocución familiar, como cuando decimos *huye de su sombra, no tiene sobre que caerse muerto* etc. Ejemplo:

La arena se tornó sangriento lago,
 la llanura con muertos aspereza.

(HERRERA).

Por medio de la *interrogación* preguntamos lo que bien sabemos afirmanándolo así con mayor vehemencia y significando que nadie podría negarlo ó pensar de otro modo. Se usa aun en la conversación, señaladamente si es argumentativa y revis te cierto grado de vivacidad. Ejemplo:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
 Los infantes de Aragón
 ¿qué se hicieron?
 ¿Que fué de tanta invención
 como trujeron?

(J. MANRIQUE).

La *prosopopeya* ó *personificación* presta vida de persona humana, sentimientos, acción y hasta habla á seres inanimados, incorpóreos ó abstractos. Cuatro son los modos más generales de esta figura, correspondientes á los grados principales de vehe-

mencia ó de pasión que puede expresar. El cuarto es más propio de la poesía. Son los siguientes:

1.º Cuando simplemente se dan á objetos inanimados ó incorpóreos epítetos ó cualidades que tan sólo convienen al hombre. Este grado no suele ser más que un modo traslaticio de expresarse mediante el uso de los tropos. Decimos ambición *insaciable*, luna *melancólica*, mal *consejero* es el odio etc.—2.º Cuando introducimos obrando esos objetos como si tuviesen vida. En estilo discreto y sobriamente mitológico, Olmedo en su famoso *Canto á Junín* pinta la propagación de la noticia de la victoria, y dice:

Y las bullentes linfas de Apuríñac,
á las fugaces linfas de Ucayale
se unen, y unidas llevan presurosas
en sonante murmullo y alba espuma,
con palmas en las manos y coronas,
esta nueva feliz al Amazonas;
y el espléndido rey al punto ordena
á sus delfines, ninfas y sirenas
que en clamorosos plácidos cantares
tan gran victoria anuncien á los mares.

3.º Cuando les dirigimos la palabra como si pudieran entendernos. Ejemplo:

Montes, torres orgullosas,
vuestras frentes humillad;
ved que me alzo, y que me siento
señor de la inmensidad.

(SANFUENTES).

4.º Cuando los introducimos hablando á ellos mismos. Ejemplo:

El río sacó fuera
el pecho, y le habló de esta manera:
«En mal punto te goces,
injusto forzador . . . etc.»

(LEÓN).

La *reticencia*, de una voz griega que significa *interrumpirse*

al hablar, consiste en cortar un instante el hilo del discurso pasando á otra cosa, pero de manera de dar á entender lo que se calla y aun algo más. Carece de todo efecto si se muestra con frecuencia. Vivos é impetuosos sentimientos han de dictarla sólo de vez en cuando. Filoctetes abandonado por los griegos en la isla de Lemnos dice: «¡Ah Ulises! autor de todos mis males: ojalá que los dioses te... Pero los dioses ¡ay! no me escuchan.» (FÉNELON).

La pasión suele seguir una vía que no es la directa para manifestarse. Sucede que los sarcasmos del despecho ocultan allá en el fondo amor. Con la *dubitación patética* simulamos incertidumbre para más afirmar nuestro anhelo. Ejemplo es la del viejo Horacio en defensa de su hijo condenado á muerte: «Y ¿dónde ejecutaréis esa sentencia? ¿Dentro de Roma, teatro espléndido de su reciente triunfo? ¿Ó afuera en las fortificaciones mismas que tuvieron por antemural el pecho del heroico joven? ¿Ó allá en el campo del combate y de la victoria, sepulcro de los Curiaños? ¡Ah! no hay sitio alguno del suelo romano, glorificado de hoy más por él, donde pueda alzarse el instrumento de su suplicio.» Esta dubitación es famosa: el pueblo conmutó la pena.

Las principales figuras indirectas ú oblicuas son la *alegoría*, el *dialogismo*, la *dubitación dialéctica*, la *perífrasis* y la *ironía*.

La palabra *alegoría* viene de una voz griega que significa *mostrar en sí otra cosa*; y es esta la idea fundamental que cumple tener de esta forma del pensamiento. Considerada en general es una ficción de que se valen las bellas-artistas, principalmente las plásticas: así, por ejemplo, la escultura griega de Cupido caballero en un león, significaba que el amor ablanda los caracteres más terribles. Los jeroglíficos de la pintura egipcia son alegorías, del mismo modo que lo son en literatura los enigmas, las parábolas, los apólogos; y existen epopeyas alegóricas ó de un vivísimo sentido alegórico, como los *Animales parlantes*, de Casti. La *Divina Comedia*, del Dante, es una gigantesca alegoría. La oda intitulada *Vida del cielo*, por fray Luis de León, es íntegramente alegórica. Debe por esto considerarse esta especie de ficción como un tópicó ó lugar literario. Así considerada, la alegoría es una ficción cuyo sentido literal, no destinado á fijar nuestra atención, deja ver en su fondo otra idea distinta, respecto de la cual el significado propio de las palabras no viene á ser sino una diáfana envoltura. Si el jeroglífico representa dos imágenes,—la que está á la vista, y la no patente pero que se comprende representada en aquélla,—del mismo modo en

la alegoría retórica lo que se dice está dicho para significar algo que no se dice, pero que el espíritu contempla con claridad al través del sentido literal de las palabras.

En la *alegoría* se pone delante con las palabras una cosa para transparentar con ella otra distinta que se le parece claramente. Es en rigor una metáfora continuada en todos sus términos. «Un buen ministro es la *columna* que *sostiene* el edificio del Estado,» es tan sólo una metáfora continuada, porque el pensamiento contiene dos términos principales en sentido literal; pero si digo «*Cayó* la *columna* que *sostenía* el edificio de la *prosperidad pública*,» todos los términos desenvuelven una misma analogía esencial, y el sentido verdadero se percibe sin que ningún vocablo tenga valor propio. De aquí resulta que en dicho ejemplo un pensamiento entero está puesto delante para que al trasluz de él contemple el espíritu otro pensamiento, y habiendo sido esto posible por lo clara de la semejanza entre ambos, la figura es una alegoría.

Dicho queda en otra parte (cap. V á la página 150) que la elocución dialogal puede constituir un género literario de obras, aquél en que el autor no habla nunca sino sus personajes. Como figura retórica el diálogo es sólo un modo pasajero del que habla en su propio nombre. Según esto, el *dialogismo* consiste en que el pensamiento, en vez de haber sacado de su concepción un giro categórico y directo, aparezca fingiendo textualmente un brevísimo discurso ó discursos de persona ó personas vivas ó imaginarias. Si la persona habla consigo misma se llama *soliloquio*. Ejemplo de un dialogismo simple, de la *Epístola moral á Fabio*:

Ven y reposa en el materno seno
de la antigua Romúlea, cuyo clima
te será más humano y más sereno;
Á donde por lo menos cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
«Blanda le sea,» al derramarla encima.

Ejemplo de soliloquio:

Alguna vez la encuentro por el mundo
y pasa junto á mí,

y pasa sonriéndose, y yo digo:
 «¡Cómo puede reír!»
 Luégo asoma á mi labio otra sonrisa.
 máscara del dolor,
 y entonces pienso: «¿Acaso ella se ríe
 como me río yo?»

(BECQUER).

Existe un dialogismo que no es sino una variedad del cuarto grado de prosopopeya. Ejemplo: «Dan voces contra mí la criaturas... La tierra dice: *¿por qué le sustento?* El agua dice: *¿por qué no le ahogo?* El aire dice: *¿por qué le doy huelgo?* El fuego dice: *¿Por qué no le abraso?»* (GRANADA).

Cuando la persona que razona se manifiesta dudosa no estándolo en realidad, se verifica la *dubitación dialéctica*, figura que no existe si dicha duda manifiesta lo que realmente pasa en nuestro espíritu. Figura es el comienzo de una arenga de Scipión á los soldados que durante su enfermedad habían desobedecido á sus jefes: «Al hablar con vosotros ni razones encuentro ni palabras, pues ni aun sé cómo llamaros. ¿Ciudadanos? habéis desertado de vuestra patria. ¿Soldados? habéis faltado á la religión del juramento militar. ¿Enemigos? No veo entre los que me rodean sino romanos, y con todo, vuestra conducta ha sido propia de enemigos de Roma.» (TITO LIVIO).

Consiste la *perífrasis* en sustituir brevemente á una idea particular y circunscrita otra genérica y vaga, pero que, atendidas las circunstancias, dé á conocer suficientemente el pensamiento que se desea comunicar. Si no es breve la perífrasis puede convertirse en amplificación, tópico literario; y, en cualquiera de estas dos formas, tiene como defectos preindicados las faltas de precisión ó de naturalidad. Esta figura, manejada con ingenio y gusto, es útil para presentar con dignidad objetos ó ideas bajas ó vulgares. Dice el maestro León:

La luna cómo mueve
 la plateada rueda, y va en pos della
 la luz do el saber llueve,
 y la graciosa estrella
 de amor la sigue reluciente y bella.

Estos dos últimos astros son Mercurio y Venus. El vocablo *perífrasis* viene de una voz griega que significa *circunlocución* dar un rodeo para nombrar una cosa. Hay también una especie de *perífrasis* meramente de locución, como cuando se dice «el vencedor de Ayacucho» por Sucre.

En la *ironía* se dice lo contrario de lo que se siente, pero de manera que se comprenda bien la intención que anima las palabras ó el pensamiento. Hay casos variados de esta figura, y los retóricos los distinguen con nombres griegos capaces de fatigar la memoria juvenil. Lo que importa saber es que suele esta figura tener uso apasionado. Así como sirve no pocas veces simplemente para disfrazar lo áspero ó rudo con una lisonja ó blanda burla, en otras se presta á significar el despecho y la amargura del alma. Refiriéndose Juvenal á la superstición de los egipcios dice: «¡Oh santas gentes! les nacen dioses hasta en sus huertos.»

De una anécdota histórica: «Pues bien, yo iré á Madrid,» dijo Luis XIV impacientado. «También estuvo en Madrid Francisco I,» contestó el embajador español.—Palabras de O'Higgins al despojarse de las insignias del mando en Santiago ante la junta de vecinos que tal exigía y lo obtuvo: «Soy al presente un simple particular. Ahora podéis « hablar sin temor. Que se presenten mis acusadores. Quiero conocer « los males que he causado, las lágrimas que he hecho derramar. Salid « á acusarme. Si las desgracias que me echáis en rostro han sido, no « el efecto preciso de la época en que me ha tocado ejercer la suma « del poder, sino el desahogo de mis malas pasiones, esas desgracias « no pueden purgarse sino con mi sangre. Tomad de mí la venganza « que queráis, que yo no os pondré resistencia. Aquí está mi pecho.» Al decir esto entreabrió violentamente su casaca, haciendo saltar dos ó tres botones por la impetuosidad del movimiento, y mostró su pecho desnudo como para presentarlo á los tiros de sus enemigos.» (AMUNÁTEGUI).

CAPÍTULO LVI

ESTILO Y TONO

En los capítulos precedentes hemos estudiado las condiciones necesarias para realizar el tipo de una buena elocución, y hemos entendido por tal la que, sujetando sus elementos constitutivos á ciertos requisitos indispensables, llega á convertir la forma palmaria de su lenguaje en expresión perfecta de cualquier asunto. Esta perfección consiste en que dicha expresión no se haga reparable por defectos contrarios al primor y fuerza estéticos que demanda toda forma artística. Hemos estudiado para ello en esta sección segunda lo que hay de común y fundamental en toda elocución. Conviene ahora, para concluir, tener idea de aquellas condiciones accidentales y variables que imprimen fisonomía sensiblemente distintiva y hasta original á la perfecta forma de la elocución. Hemos hecho hasta aquí lo que el botanista que ha estudiado las leyes generales de la vida vegetativa y conformación visible de los árboles; y réstanos algo parecido á la tarea de ver en lo que peculiarmente se puede distinguir un árbol de otro, al punto de no confundirse con la muchedumbre de los árboles y de tener un aspecto suyo propio y digno de un nombre también propio. La elocución meramente irreprochable, en cuya nítida faz uniforme no se releva ó diseña con más ó menos vigor un sello peculiar que la singularice, merece olvido. El carácter individual es indispensable en la obra literaria que pretenda vivir y persistir. Él constituye lo que en literatura se llama *estilo*.—Sobre unas tablitas cubiertas de cera solían los romanos escribir con un punzón, agudo por un lado para trazar las letras, aplanado por el otro para borrarlas. Llamábase *stylus*, «estilo». Por metáfora se extendió más adelante este nombre al modo peculiar que de expresar sus ideas cada cual tiene cuando habla ó escribe: modo peculiar no sólo del escritor sino también de cada siglo, nación, escuela, y aun de cada género literario, y hasta de ciertos asuntos en cada género.—Las palabras *expresión*, *elocución*, *estilo*, son términos que se toman por algunos indistintamente, y entre los cuales existe no obstante marcada diferencia. «*Expresión* es la voz genérica: el grito, el llanto, el gesto, lo mismo que la palabra ó la escritura, son expresión de la idea ó de un sentimiento. La *elocución* es la expresión literaria en general. El *estilo*, de acuerdo con el sentido etimológico

de la palabra, es la *expresión literaria individual*. Depende principalmente de las condiciones especiales del artista; de su temperamento, de sus afectos, de su mente, de su índole, de su gusto. Luégo también, influyen ostensiblemente en el artista, y consiguientemente en su *estilo*, el espíritu de su país y de su época y la naturaleza misma de su asunto. Pero siempre resulta que, ante todo, en la obra está caracterizado su autor: *el estilo es el hombre.*» (GONZÁLEZ GARBÍN).

No basta en muchísimos casos que la elocución sea irreprochable por haber cumplido con todos los requisitos esenciales de sus voces, de sus cláusulas, de sus pensamientos y de sus figuras. Puede suceder que, aun siendo perfecta en este sentido fundamental, carezca no obstante de la fuerza y primor necesarios para producir la impresión que se desea en el caso particular de que se trata. De aquí la necesidad de que sobresalgan en ella accidentalmente alguna ó algunas cualidades, que imprimiendo con más ó menos ventaja á la elocución cierto carácter individual, sirvan para que la obra se aparte del vulgo de las obras y se distinga á primera vista de cualesquiera otras de su especie. Tal es el origen del estilo en la elocución, especie de fisonomía ó aspecto dominante de esta última, y del cual hemos dicho lo necesario en otras partes de esta sección segunda (cap. II á la pág. 138).

Sucede unas veces que estas cualidades accidentales no son sino alguno ó algunos de los requisitos permanentes, que logrando salir de la condición pasiva común á todos, descuellan en la elocución hasta darla fisonomía característica. Como hemos estado advirtiéndolo en los capítulos anteriores, no reconocen otro origen que este, verbigracia, el estilo notable por la *pureza* de su dicción (pág. 159), el estilo *preciso* (pág. 258), el *valiente* ó *enérgico* (págs. 262 y 264), el *natural* y el *candoroso* (págs. 269 y 270), el *noble* (pág. 302), el *florido*, el *oriental* y el *magráfico* (pág. 306). De la fuente de dichos requisitos esenciales se apartan primero y se esparcen después en la elocución las cualidades accidentales que respectivamente caracterizan el estilo *conciso* (pág. 260), el *sencillo* (pág. 273), el *fácil* (pág. 270), el *familiar* y el *vulgar* (pag, 302), y aun el *ingenioso* (pág. 295) y el *agudo* (pág. 296).

Sucede también otras veces que de la calidad misma del asunto, de la índole ó ingenio ó estado interno del autor, del espíritu nacional, del gusto reinante etc., dimanen accidentalmente cualidades que, predominando en su caso en la elocución, imprimen á su expresión sensible carácter individual más ó menos señalado. De aquí provienen, verbigracia, el estilo *sublime*, el *jocoso*, el *satírico*, el *patético*, el *filosófico*, el *humorístico* (mezcla de lo poético con lo prosaico y de lo tierno con lo irónico) etc. La naturaleza misma de los géneros literarios, como hemos de notar en la Retórica y en la Poética, son asimismo gran parte en determinar linajes correspondientes de estilo. Hay en general estilo *oratorio*, uno *didáctico*, otro *poético*; timbre peculiar cada uno, bien así como sus variedades resultantes, de la especie artística á que la obra pertenece.

Los defectos resaltantes, no menos que las cualidades sobresalientes, determinan, con su preponderancia en la elocución, estilos, pero estilos que por de contado deben condenarse y evitarse: tales son, verbigracia, el *redundante*, el *flojo*, el *desaliñado* etc.

Para dar estilo á la elocución no existen reglas, como que dicho carácter depende de una infinidad muy varia de circunstancias íntimas, ó locales, ó transitorias etc. Porque mientras la elocución es efecto de un arte á los alcances de todos y que cualquiera puede cultivar con provecho, el estilo, al contrario, es privilegio sólo del que sabe dar tinte de originalidad á la expresión de sus ideas y sentimientos; es algo de personal; cada autor tiene el suyo, y el que no lo tiene no mereció el nombre de autor. Podrán venir otros que se beneficien á mesa puesta con lo que el escritor ó el poeta hayan descubierto ó inventado; la verdad es que todo en el orden de las ideas se propaga, se divulga y acaba por ser patrimonio comun. Pero lo que no se quita á un autor es su estilo; por éste él podrá ser leído siempre; sin estilo, caerá presto en el olvido.

Los antiguos establecían tres clases generales de estilos, el *sencillo ó tenue*, el *medio ó templado*, y el *grave ó sublime*. Fundábase esta división en el grado de elevación que imprime el tono en el estilo. El

sencillo excluye toda exornación y cualquier viso de elegancia artística, dejando á la inventiva y disposición del fondo la tarea ardua de interesarnos. El *natural*, el *fácil* y el *candoroso* entran en esta categoría. Es uno de los géneros más difíciles y tiene como escollos inminentes la aridez y la pesadez enojosas. El *medio* correspondía al que hoy se llama *elegante ó florido*, caracterizado por el acendramiento de la dicción, la gracia y donaire de las figuras y la amenidad de las ideas. El *sublime* comprendía el *enérgico*, el *patético*, el *magnífico* y el que hoy llamamos *sublime propiamente dicho*. Caracterizan á este último la calidad levantada de los pensamientos en que discurre el espíritu, cuando con noble emoción se siente poseído de objetos egregios: la elocución en semejantes casos se limita á ser un fiel trasunto de los pensamientos, ó á ser, como dice Longino, «el sonido de las almas grandes.» Pero dicha clasificación, si bien exacta como generalidad abstracta, carece de utilidad positiva en el ejercicio práctico de la composición. En cualquiera obra extensa se combinan estos tres géneros de estilo. Son más característicos de una obra los tipos individuales de estilo, entre otros los que antes hemos indicado. Sus rasgos distintivos no corresponden á agrupaciones lógicas de estilos, sino á los distintos caracteres que inmediata y originariamente la obra saca de estos tres elementos de la elocución: el lenguaje, las figuras, los pensamientos.—En los tipos individuales se nota más acentuado el *tono*. El célebre preceptista español Hermosilla ha dilucidado, con claridad magistral, la debatida cuestión moderna sobre la diferencia entre el *tono* y el *estilo*. Los maestros hoy no hacen sino seguirle en esta parte. Hé aquí en extracto su doctrina.

En la voz humana se llama *tono* á su mayor ó menor elevación, y á la particular modulación que ella recibe de la intención ó situación moral del que habla. En cuanto á lo primero, nadie ignora que son muy diferentes el tono del que esfuerza ó levanta la voz, y el de aquél que la afloja ó baja; y en orden á lo segundo, también es notorio que en muy diverso tono modula un hombre las palabras según habla de veras ó de chanza, con seriedad ó riéndose, afirmativa ó irónicamente, alegre ó triste, ó si pide, ó amenaza, ó aconseja, ó reprende etc. Trasladada extensivamente la voz *tono* á designar aquel carácter particular que los escritos reciben de la *elevación ó bajeza* del estilo, y de la *intención y situación* moral del que habla ó escribe, se dice que el tono de una obra ó de un pasaje es, verbigracia, *elevado, majestuoso, bajo, grave, risueño, burlesco, chocarrero, decisivo, colérico, magistral, inspirado, lastimoso* etc. etc.; pues estas y otras denominaciones corresponden á otras tantas pasiones humanas ó intenciones de ánimo. Y como cada composición exige diferente

grado de elevación en el estilo, y como en cada una la persona que habla, sea el escritor ú orador, sea los personajes que introduce, se supone en cierta situación moral ó con cierta intención de ánimo; de ahí es que también el tono se clasifica relativamente á las varias especies de composición, y se dice, lo mismo que del estilo, tono *prosaico, poético, oratorio, lírico, trágico, cómico, épico* etc. etc.

De aquí provienen algunas diferencias. Todos los tonos son buenos en sí mismos, y sólo podrán ser inoportunos si se emplean en situaciones con las cuales no cuadran; mientras que especies de estilos hay que nunca deben emplearse por ser su calidad viciosa, verbigracia el *confuso*, el *afectado* etc. El tono se refiere más particularmente á las formas del lenguaje que dan mayor ó menor elevación al estilo por causa de los afectos ó intención del hombre. El estilo, al contrario, es el resultado de todo, lenguaje, formas especiales ó figuras, pensamientos. Por eso varios de los epítetos que convienen al estilo no pueden convenir al tono, ni varios de éste al estilo. Así, no se dice tono *embrollado*, tono *florido*, tono *árido*, tono *galicano* etc., ni sería muy propio calificar el estilo de *tranquilo*, de *afirmativo*, de *suplicante* etc.

En suma, el estilo es el carácter dominante que dan á una composición, y á cada una de sus partes principales, las cualidades de los pensamientos de que consta, las de su lenguaje y las de sus figuras. Tono es la conveniencia que todas estas cosas pueden ó no tener con la naturaleza del asunto, intención y situación moral del que habla ó escribe. Y como varias de las cualidades de aquellos tres elementos de la elocución, si bien no siempre, nada tienen que ver con estas tres últimas circunstancias (naturaleza del asunto, intención de ánimo y situación moral), de ahí es que el *tono* indica en los escritos y discursos un carácter distinto de lo que se llama *estilo*, es más circunscrito que éste, y no pueden convenirle muchas de sus denominaciones.

CAPÍTULO LVII

ELOCUCIÓN POÉTICA

«El lenguaje poético es tan diferente del de la prosa, que aun descomponiendo y deshaciendo los versos debe conservar aquella calidad; como puede fácilmente comprobarse en las composiciones de Herrera . . . El fundamento de esta diferencia consiste en que al poeta se le supone inspirado, arrebatado de entusiasmo, deseoso de pintar los objetos á la imaginación; y que el prosador discurre, intenta convencer, y, si eleva su tono á fuer de poeta, ya se asemeja á un delirante.» (MARTINEZ DE LA ROSA).—«Apenas se apodera del poeta la inspiración, se presentan á su fantasía los objetos con un aspecto nuevo y antes desconocido; porque no descubre ya relaciones sometidas al análisis y á la combinación del entendimiento, sino imágenes que pintan, rasgos y lineamientos que entretallan. Siente en su imaginación cierta efervescencia que quiere trasmitir á sus lectores, y para conseguirlo no halla medio más oportuno, ni lo hay, que expresar bien eso mismo que siente. No trata, pues, de coordinar las ideas según el orden lógico de su deducción; no trata de buscar los pensamientos que prueben una verdad;—lo que se siente está suficientemente probado;—sino los que mejor contribuyan á grabarla en el ánimo, á excitar conmociones y sentimientos . . . La imaginación y la sensibilidad tienen, pues, su particular idioma: el que sabe hablarlo es poeta. Tienen también su lógica y análisis particular; pero no es la del raciocinio. El estilo poético, destinado como está á expresar imágenes y sentimientos, debe ser esencialmente distinto del oratorio, del histórico, del filosófico, que demuestran, raciocinan y analizan. En él la elección y disposición de los pensamientos deben ser adaptadas al fin que se propone el poeta, que es *agradar conmoviendo*. Pasando del estilo propiamente dicho al *lenguaje*, ¿ha de distinguirse el dialecto de la poesía del de los otros géneros? Si atendemos á los hechos, es indudable que la respuesta debe ser afirmativa. No hay ninguna de las lenguas conocidas antiguas y modernas en que el lenguaje poético no se diferencie, ya más, ya menos, del de la prosa . . . Parece, pues, que la misma naturaleza inspira nuevo lenguaje, así como nuevos pensamientos, á los poetas . . . El principio general que justifica el uso del dialecto poético es la novedad y energía que él comunica al estilo, sin faltar por eso á los límites que ha puesto el buen uso á la infracción de las reglas gramaticales.» (LISTA).

En general la elocución es prosaica ó propia de la prosa, y poética ó peculiar de la poesía. Entiéndese por *elocución poética* el estilo propio y en cierto modo característico de la poesía. Es, por decirlo así, la poesía de la expresión. Es una consecuencia natural del modo de concebir del poeta al propio tiempo que un efecto del arte.

Objeto de la poesía es agradar reproduciendo la emoción de lo bello mediante el lenguaje metrificado, el cual, embelesando singularmente el oído, coadyuva á dicho objeto con más eficacia que el lenguaje prosaico. Pero, como lo hemos dicho en otro lugar (páginas 24 y 25), este último puede también elevarse á la expresión de la belleza, y más de una vez insignes escritores han obtenido tal éxito persistentemente sin desventaja respecto del verso. Ejemplo de ello, Chateaubriand. En tal caso la elocución prosaica adquiere naturalmente una fisonomía particular, propia de la índole estética. De suerte que, sea que la realización de la belleza se verifique en prosa, sea que se verifique en verso, existe una elocución peculiar de la poesía distinta de la prosaica.

Dejando para la Poética lo que en dicha elocución atañe al orden interno de los pensamientos, tratemos aquí solamente de las diferencias entre la prosa y la poesía en cuanto al lenguaje expresivo.

Imágenes. Con tino y medida son un mero adorno en la prosa. La poesía, en cambio, no puede vivir sin ellas. Para encarecer el poderío de un emperador romano un historiador diría que era éste obedecido por casi todos los pueblos conocidos. Rodrigo Caro dice de Trajano: «Ante quien muda se postró la tierra.»

Epítetos. La prosa ha de usarlos con mucha economía; el lenguaje poético admite mayor número y algunos que en aquella no serían admisibles por muy atrevidos. Ejemplo sacado de Herrera:

Vese el *pérfido* bando
 en la *fragosa, yerta, aérea* cumbre,
 que *sube* amenazando
 la *soberana* lumbré
 fiado en su *animada* muchedumbre.





7238.9

G. Rení-moreno

Elementos de Literatura Preceptiva



Figuras. Prodigarlas en la prosa suele ser afectación ridícula; pero la poesía las busca y se complace en ellas, no ciertamente para acumularlas con profusión, pero sí para distribuirlas donde quiera con lozanía. En particular las comparaciones, las metáforas, las prosopopeyas y las perífrasis son más frecuentes, brillantes y atrevidas en la elocución poética. La perífrasis, usada en prosa sólo para velar alguna idea que no conviene exponer muy á las claras, es indispensable en poesía para ennoblecer y hermohear la expresión del pensamiento. De ella ciertamente ha abusado en extremo la escuela clásica hasta hacerse á veces ininteligible.

Licencias. Son ciertas irregularidades de mero lenguaje, requeridas unas veces por la necesidad contra el rigor métrico, privilegio de elegancia otras exclusivo de la versificación. Redúcense todas: 1.º, al uso del *metaplasmo*, ya gramatical ó ya retórico, figura que quita ó añade letras ó sílabas al comienzo ó en medio ó al final de ciertas palabras; v. gr. *ajilimoje* por *ajilimójili*, *titiritero* por *titerero*, *aprensar* por *preusar*; ó elegantemente *atambor*, *ora*, *desparece*, *siquier*, *felice* etc.: 2.º, á variar algunos acentos ó artículos; v. gr. *ímpio*, *el aspercza*: 3.º, á emplear ciertas voces arcaicas ó cultas ó simplemente peculiares de la poesía; v. gr. *agora*, *diva*, *aquilón*, *almo* etc.: 4.º á algunas alteraciones de construcción en el régimen, v. gr. *en medio las aguas*: 5.º á inversiones más frecuentes y atrevidas que las de la prosa más remontada. En esta última no se podría, verbigracia, decir como Quevedo en verso: «Esta que miras grande Roma ahora». (*Véase lo dicho en las páginas 272 y 273*).

El *prosaismo* es un defecto mortal en la elocución poética.

Dase el nombre de *lenguaje versificado* ó *lenguaje en verso* á la dicción que se sujeta á las leyes peculiares del metro ó versificación. Esta clase de lenguaje es el que se emplea á menudo en la elocución poética; pero él no es parte por sí solo en evitar en ella que ésta pueda ser *prosaica*.

Número igual de sílabas fijado por ciertas pausas, número igual de sonidos débiles fijado por ciertos acentos, número igual de frases análogas fijado por ciertas semejanzas de terminación: tales son las tres

simultáneas regularidades de tiempos con que se van sucediendo compasadamente, en castellano, los sonidos todos del lenguaje denominado *metro*; y ello sin faltar en nada á las leyes ordinarias de la dicción, antes con ventaja expresiva del pensamiento, y en suma con una fuerza y primor de sonoridad tal, que no podría alcanzarla tan grata la prosa más melódica. Las variedades, modificaciones y excepciones de que en la práctica son susceptibles estos tres accidentes fundamentales de la versificación castellana, forman con el nombre de *Arte Métrica* un mecanismo de reglas apoyadas todas, cual debe comprenderse, en la autoridad inapelable del oído. En otro lugar de este libro puede verse un compendio de dicho arte.

«Supóngase que un amigo residente en el campo escribe á otro:

«Durante el término prolijo del día, con alegría y paz inalterable leo
« algunos ratos y otros escribo; así vivo ocupado, y sin otros afanes, me
« sobra mucho tiempo para todo. Esta, atento amigo, es la vida delicio-
« sa que te cuento; si por quieta y sencilla te agrada, vente á esta villa á
« vivir conmigo.»

«Este trozo de prosa, en que nada hay de notable, puede sin embar-
go ponerse en verso con las mismas palabras, y sin más que algunas
lijeras alteraciones en la inversión.

«En el prolijo término del día
con paz inalterable y alegría,
algunos ratos leo, otros escribo;
así ocupado vivo;
y sin otros afanes, de este modo
me sobra mucho tiempo para todo.
Esta es, amigo atento,
la deliciosa vida que te cuento:
si te agrada por quieta y por sencilla,
vente á vivir conmigo á aquesta villa».

«Estos versos con que termina don Gregorio de Salas su *Observatorio rústico*, en nada se diferencian de la prosa anterior, y no merecen el trabajo que habrán cóstado, pues no añaden belleza alguna.

«Lo contrario sucede con los siguientes versos, tomados, sin embar-
go, de uno de nuestros más sencillos poetas, fray Luis de León:

Entonces veré como
la soberana mano echó el cimiento
tan á nivel y plomo,
do estable y firme asiento
posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
columnas do la tierra está fundada,
las lindes y señales
con que á la mar hinchada
la Providencia tiene aprisionada.

«Si se pone en prosa este trozo parecería mal por su falta de natu-
ralidad». (GIL Y ZÁRATE).



SEGUNDA PARTE

RETÓRICA

PRELIMINARES

En el tratado de la Composición hemos seguido dos métodos de estudio. En la sección primera nos hemos trasladado, por decirlo así, á la mente del autor al tiempo mismo que allí se elaboraban la invención y disposición de su obra. Considerámos entonces la tarea de la composición subjetivamente, y la considerámos adentro de sus cosas y una que otra vez un poco de dentro para afuera. Pasando enseguida á la elocución, nuestro modo de estudiar, semejante al del fisiologista en una vivisección, fué ante todo objetivo, descomponiendo analíticamente los elementos de la forma sensible en toda su vitalidad exterior, pero sin penetrar en el fondo más allá de lo muy indispensable, á la manera de quien va de vez en cuando de fuera para adentro sólo hasta cierto punto. De hoy más, en la Retórica y en la Poética, hay que pensar las cosas y no ya las palabras. Nos instalaremos á firme en las interioridades del organismo de las composiciones, discurriendo ya subjetiva y ya objetivamente sobre su sustancia, espíritu y tendencias esenciales. Quiere esto decir que volvemos otra vez á la invención y disposición literarias; mas no ya á lo que ellas tienen de común en todas las obras indistintamente, sino á estudiar sólo la invención y disposición peculiares de cada uno de los distintos géneros, especies y variedades de obras. Por esta causa acá no tocaremos en la palmaria impresión sensible, si no es yendo á parar á ella por el camino que va de dentro para afuera. Este camino es el que conduce á la finalidad de impresión ó destino de dichas obras.—Pero el espíritu y tendencias de las obras

literarias ¿no son por ventura tan variables en ellas como lo son en el afán de su existencia los de las sociedades humanas? Indudablemente, y erró la preceptiva cuantas veces ha obedecido en demasía á los dictados de un gusto transitorio y revocable (capítulo XIX á la página 57). El objeto exclusivo de su atención debe ser fijamente otro. Existe en las obras literarias un linaje de espíritu y tendencias que nacen de necesidades indeclinables de nuestra especie. En conformidad con este aliento y finalidad originarios deben ser desempeñadas las diversas obras, cualesquiera que por otra parte sean las energías que constituyan su intencionado argumento, y al través de la gran variedad de aspiraciones, de ideales y de gustos circunscritos y predilectos que pudieran modificar y encaminar en las obras aquellas condiciones congénitas (páginas 49 y 50). Cautas por eso y muy sobrias de reglas imperativas, la Retórica y la Poética de buena ley no prescriben sino requisitos y cualidades necesarios y permanentes. Se ciñen á indicar al arte progresivo los prototipos requeridos por la naturaleza humana, y á trazar, conforme á la razón inmutable, los lineamientos generales dentro de los que pueda sin extravío desplegar en todo tiempo sus alas la libertad del ingenio (capítulos XVI, XVII y XVIII á las páginas 51, 53 y 55).


Lo bello sentido con viveza y la facultad de transmitir este sentimiento para los fines respectivos de la Prosa y de la Poesía, constituyen el ingenio literario, según lo dicho en el capítulo XI á la página 33. Pero ¿qué es en sí la belleza, ó á lo menos cómo es lo bello expresado en sus obras por el ingenio? Asuntos psicológicos son éstos que pertenecen á la Estética, metafísica de las bellas-artes. Cuando la filosofía del arte dice que las obras literarias realizan esencial ó accidentalmente la belleza, afirma una verdad cuya explicación científica es superior á los alcances de la preceptiva elemental. Esto no obstante, el sentimiento de lo bello realizable y realizado por la literatura no es don de espíritus privilegiados. Si la generalidad no es apta para reproducir con la palabra la belleza, en cambio todos somos sensibles á los placeres del gusto generador y regulador de las composiciones habladas y escritas.

Reconozcamos, pues, sin penetrar mucho en el fondo, reconozcamos que una cierta clase de beldad corona la cúspide del arte literario. En grados y formas diferentes es ella el anhelado objetivo de los autores. Las letras y las artes, parte culminante de la cultura de las naciones, tratan de reflejarla por cuantos medios están en las facultades del ingenio. Á ella, y no á otra,

se refería Platón cuando dijo: «Lo bello es el resplandor de lo verdadero.» Á otros la tarea de explicar para los medios y fines del arte el sentido profundo de esta definición. Es manifiesto, mientras tanto, que la literatura es para las facultades de nuestra alma y para los sentidos de nuestro cuerpo una imagen seductora de esa visión grata del espíritu; es manifiesto que simbolizada de esta suerte la belleza, junto con saber agradar á la sensibilidad de todos los hombres, tiene títulos para saber agradar también á la razón y á la reflexión puras.

Reconozcamos, asimismo, que en toda buena producción de la literatura existe una cierta fibra vibrante que da consistencia al sér mismo de la composición, un fluído vital que la anima y por senderos luminosos la endereza á causar adhesión simpática en el espíritu del hombre. Está muerta sin remedio la obra en cuya expresión no se siente palpar en modo alguno el raudal bullente y transfusivo de los pensamientos del autor. Hase dado diferentes nombres á la manifestación de este hecho en la obra literaria. Algunos le llaman entusiasmo, inspiración, fuego sagrado, numen, estro, gusto, fuste literario etc., considerándole subjetivamente como potencia verificadora. Nosotros (capítulo IV á la página 74), á propósito de la eficacia artística de la elocución, hicimos notar que la objetividad de aquel hecho resumía sus efectos en la fórmula «primor en la fuerza.»

Empíricamente y para todos los casos del decir la preceptiva ha dado nombre de etimología llana á ese poder que es el alma de la literatura. Así la Retórica como la Poética le llaman *elocuencia*. El vocablo es de origen latino: *eloquor*, hablar, expresarse con la palabra; de aquí, por extensión, el significado de «uso fácil y feliz de la palabra oral ó escrita.»



CAPÍTULO PRIMERO

DE LA ELOCUENCIA GENERAL

Al concepto indistinto y générico de la fuerza que da vida eficiente á la obra literaria, se podría adecuar bien la célebre definición de Capmany: «Elocuencia es el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo *ajeno* los afectos y *concepciones* que tienen agitado el nuestro.»

Pero es Blair quien fija con sencillez filosófica el sentido de la cosa y de la palabra. «Ser verdaderamente elocuente, dice, es hablar al caso. Y así la definición mejor que á mi parecer se puede dar de la elocuencia, es: «el arte de emplear la palabra de manera que se consiga el fin para que se la emplea.» Siempre que el hombre habla ó escribe se supone, como que es racional, que aspira á algún fin; sea instruir, sea entretener, sea impulsar á la acción, sea en una palabra influir de un modo ó de otro en sus semejantes. Aquel que habla ó escribe de manera que con el mayor acierto acomoda á este fin todas las palabras, es el hombre más elocuente. La elocuencia, así considerada, debe tener cabida en toda materia; en la historia, en las ciencias, en las oraciones ó arengas: campea en los diversos géneros de literatura, ora se emplee para enseñar, ora para divertir, ora para impeler la voluntad.»

Como las palabras no valen cual meros sonidos gramaticales sino como signos del pensamiento, y como su acomodo al hablar oralmente ó por escrito es el resultado palmario de operaciones intelectuales incorpóreas, ocurre internarse un poco más en las

cosas y preguntar: ¿cómo *influir de un modo ó de otro en nuestras semejantes* por medio de la palabra?

«Si los leyentes ó auditores fueran inteligencias puras, dice Théry, ó á lo menos hombres más razonables que sensibles, nos bastaría para satisfacerles con la palabra exponer á su vista la verdad neta. Bien sabría ésta por sí sola placerles con su claridad, con el orden de principios que la demuestran, con las consecuencias que de ella brotan en todas direcciones como los rayos del sol.» Tal es lo bello propio sólo de la Didáctica, y posible allí en su mayor y más atrayente pureza.

«Pero sucede que en la mayoría de nuestras composiciones, continúa aquel autor, tenemos que dirigirnos á hombres mucho más impresionables que intelectuales, atentos sólo á lo visible por ministerio de la imaginación, que no entienden conocer sino lo que saben sentir, fáciles de obedecer al impulso comunicado por la agitación del ánimo; á hombres, en una palabra, que presto se disgustan de la obra que nada dice á su corazón ó fantasía.» Y como quiera que estas dos facultades son tan naturales al hombre como el entendimiento y la razón, era por consiguiente imposible agradarle sin contentarlas con mayor ó menor ahinco en las obras de la palabra.

De aquí han nacido, por contraposición á la Didáctica, las otras dos artes mayores de la literatura: la Poesía, esencialmente destinada al deleite del espíritu, y la Oratoria, género que liga en su esencia la verdad luminosa de la Didáctica y la belleza deleitable de la Poesía, para otro fin muy distinto del de la una y de la otra. Ese destino privativo es impulsar la voluntad humana, por medio de lo verdadero y de lo bello, á obrar útil y prácticamente lo bueno (capítulo III á la página 8).

Según lo expuesto, puede afirmarse que es *elocuente*, en lato sentido, el autor de un libro ó disertación científica donde se acierta á exponer con primor y fuerza la verdad neta; que de igual modo es *elocuente* el poeta que en una comedia, oda, égloga, epigrama etc. llena el respectivo fin con deleitable belleza; y que, asimismo, se dice de un orador que es *elocuente* si obtiene como resultado que su auditorio se decida á ejecutar el acto

que le propone. Obrando el primero principalmente en la inteligencia, el segundo en la sensibilidad, el tercero en la voluntad, cada uno por su lado y con sus medios ha influido eficazmente en sus semejantes con la palabra.

Tal es la elocuencia considerada en su más lato sentido. Es así como se dice «elocuencia de la historia,» «poeta elocuente,» «sabio elocuentemente exacto en sus demostraciones» etc. etc.

Ante todo una distinción. El uso fácil y feliz de la palabra hablada ó escrita es *simple ó reflejo*. El primero «consiste en la expansión del ánimo que no va acompañada del intento de producir efecto alguno, como la del hombre que se lamenta á su solas.» (MILÁ Y FONTANAIS). El empleo reflejo se verifica cuando al impulso expansivo va unida la intención de influir en el ánimo ajeno: por ejemplo, uno que se lamenta, no sólo por desahogar su dolor, sino para ser socorrido. El empleo reflejo de la palabra hablada ó escrita es el que ha dado origen á la preceptiva literaria. Dicha preceptiva, en sus tres partes, es con mucho muy posterior al empleo reflejo de la elocuencia lata. El don natural del bien decir de palabra ó por escrito antecedió á las reglas, de la misma manera que las lenguas se han formado con anterioridad á su gramática. Los pensamientos, las imágenes, las pasiones, no los suministra la preceptiva; pero la reflexión y el método, reglando el uso de esos dones naturales, desenvuelven con la maestría su poder. La preponderancia de la maestría forma al autor ú orador *diserto*. Caracterizan á éste el uso fácil y feliz de la palabra sin la fuerza suficiente para influir con poder en el ánimo ajeno. Feijóo es diserto; Granada, elocuente; Meléndez es lírico diserto; Espronceda, elocuente.

CAPÍTULO II

DE LA ELOCUCENCIA ESPECIAL

Bien mirado, aquel autor que tuvo por objeto y obtuvo como resultado la persuasión de la voluntad, merece por excelencia el calificativo de elocuente. Mientras el didacta, sin curarse de la consiguiente conducta del lector, llena su fin mostrando la verdad á la inteligencia; y mientras el poeta, con igual prescindencia de los actos, colma su anhelo al mover gratamente la sensibilidad, el orador, á trueque de decidir la voluntad del auditorio á la acción, tiene que hacer á la vez lo que por separado bastan al didacta y al poeta: tiene que convencer y conmover á un tiempo. Á esto se llama en literatura *persuadir*. Una vez más Blair nos lo va á explicar con su sencillez y profundidad habituales.

«*Convencer y persuadir*, dice, aunque algunas veces se confunden, son sin embargo cosas diferentes. La convicción es relativa sólo al entendimiento; la persuasión, al ejercicio de la voluntad. La convicción no va siempre acompañada de la persuasión. Debieran en verdad ir siempre juntas; y así sería si nuestra inclinación siguiese constantemente en sus actos el dictamen de nuestro entendimiento. Pero es otro el mecanismo de nuestra naturaleza. Las pasiones, oponiéndose al convencimiento, pueden prevalecer contra éste, y persuadir ellas solas la voluntad á la acción. . . Así es que para persuadir debe el que habla hacer más que convencer: es preciso que también se dirija á los afectos, pinte á la fantasía, ejercite las mundanales trazas

que interesan y seducen, toque en la sensibilidad el resorte de las pasiones.» Á esto último se llama *conmover*.

Persuadir es, pues, un término de sentido complejo: comprende la convicción del entendimiento y la conmoción de la sensibilidad, y estos efectos como medios naturales de decidir la voluntad humana á la acción. Y si este es el fin propio del orador, tenemos, que la más espléndida manifestación del poder inmediato de la palabra en el espíritu humano, se halla en los discursos pronunciados de viva voz ante un auditorio próximo á tomar una resolución. La palabra muerta del libro no producirá jamás un efecto comparable al que en las asambleas numerosas causa la palabra improvisada de un orador, que con brío y magia de acento se alza contra el mal en defensa de los intereses del hombre y la sociedad.

Porque es necesario advertir que la palabra oral no alcanza el punto de su finalidad perfecta sino en la ocasión de un concurso de voluntades que es necesario impulsar á algún acto más ó menos importante, y es importante para el arte el acto que interesa á la reflexión y apasiona los ánimos. Esta circunstancia exterior es allí mismo sugestiva de arbitrios y designios,—pero también de dificultades y complicaciones,—al ingenio y arte del que habla en público.

Dada esta objetividad necesaria para la plenitud del desempeño, y supuesto que de suyo lo verdadero, lo bello y lo bueno, como medios y como fin, resumen en ardua síntesis su eficacia artística en la Oratoria, resulta que no sin motivo el vocablo *elocuencia* sirve para designar este concepto eximio del bien decir, que es el de la elocuencia propiamente dicha. En este significado específico elocuencia «es la facultad y el arte de persuadir con la palabra á un auditorio próximo á tomar una resolución.» Es propio de la naturaleza humana que ante la fuerza de razones y al impulso de pasiones la voluntad ceda de seguro y se decida con firmeza á obrar. Á este resultado obtenido por el bien decir en el auditorio es al que en términos del arte se llama *persuasión*.

Persuasión de la voluntad mediante la sola eficacia del razonamiento es posible que se obtenga en la Didáctica. De la misma manera, con tocar el resorte tan decisivo del sentimiento, puede muy bien la Poesía causar actos. Pero ni una ni otra arte encaminan especialmente á este fin sus medios ni sus procedimientos. Es en ellas un mero accidente precario lo que en la Oratoria un propósito ahincado y primordial. Acontece algunas veces en la práctica que baste á la persuasión de la voluntad el convencimiento solo ó la conmoción sola. Quiere decir que en el caso la naturaleza del negocio ó asunto no comporta de suyo elocuencia oral genuína. Esta depende tanto de la fertilidad intrínseca del argumento como de exteriores circunstancias. Obra literaria á la vez que acto positivo de la vida social, la elocuencia hablada se produce plena en las luchas colectivas por la existencia, á requerimiento de necesidades más ó menos urgentes y combatidas. Su concepto artísticamente ideal supera los casos: 1.º de persuasión accidental ó precaria ya de la Poesía ó ya de la Didáctica; 2.º de persuasión individual ó aislada (conversación); 3.º de persuasión del auditorio por convencimiento ó por apasionamiento solamente.

Un reputado preceptista francés, al definir la elocuencia especial, confunde esta última con la poesía. «La elocuencia es esencialmente el don de ser conmovido y el arte de transmitir la emoción. Hombre elocuente es aquel cuyos pensamientos brotaron de lo íntimo del corazón antes de pasar por el cerebro y signarse con la voz. Quintiliano lo dijo: *Pectus est quod disertus facit*, «es el corazón lo que nos hace elocuentes.» Esta sentencia es toda una definición. No hay elocuencia sin emoción sentida y comunicada. La fuerza del razonamiento, la disposición hábil de las partes, las excelencias expresivas del lenguaje, no caracterizan la elocuencia, porque todas estas cualidades pueden hallarse reunidas sin producirla. El elemento característico es la emoción que viene del corazón y que penetra en el corazón. Si no se os conmueve, sea cual fuere el talento del que habla, decid resueltamente que éste no ha sido elocuente.» (GERUZEZ).—Contestemos á este respetable maestro, que puede decirse resueltamente esto mismo del mal poeta no menos que del mal orador. El sentimiento es el alma de la elocuencia especial, y la emoción que de él nace es el medio probatorio definitivo; pero no es en aquélla el elemento característico, puesto que lo posee en común con la poesía. No se deben confundir en la elocuencia hablada sus medios con su finalidad. Esta última caracteriza esencialmente la composición oratoria distinguiéndola de las demás composiciones. El intento del orador es *determinar á los oyentes á que adopten una resolución*. Para ello les comunica sus convicciones; esta parte es lo que se llama *fuerza lógica*. Como esto no es suficiente en el mecanismo de la actividad humana, tiene que desplegar también la *fuerza afectiva*, y esta es la parte en que el orador comunica la *conmoción* que le agita. La elocuencia propiamente dicha es la resultante del despliegue de estas dos fuerzas; es en resumen una *argumentación vehemente ó calurosa*. Según esto, en el fondo de la Oratoria se juntan y refunden el ingrediente del convencimiento y el de la conmoción para los efectos de una nueva finalidad, que no es ni la de la Didáctica ni la de la Poesía, las cuales no intentan causar precisamente resultados prácticos inmediatos en nuestras acciones.

CAPÍTULO III

DE LA RETÓRICA

En otro lugar quedó explicado lo que es en su naturaleza y finalidad el género *Prosa* por contraposición al género *Poesía* (capítulo VII á la página 20). Retórica es la colección de las reglas peculiares de las composiciones que son prosa. Estas composiciones se reducen á cinco clases: *oratorias*, *didácticas*, *históricas*, *novelescas*, *epistolares*. Las dos primeras se distinguen por caracteres intrínsecos profundos, y lo propio podría decirse de las novelescas en razón de su esencia y fin. Las epistolares tienen índole oratoria, y las históricas constituyen una especialidad muy caracterizada de las didácticas. Empero, la separación de todas en clases es muy útil y necesaria en la Retórica. Existen entre ellas peculiaridades de composición y de habitual destino ó empleo muy señaladas.

Pero no siempre el vocablo *retórica* ha significado con exactitud lo que acabamos de decir. Para los antiguos la Retórica era el arte de desenvolver, guiar y regularizar la elocuencia hablada. Con este motivo contenía no pocas reglas generales de elocución y algunas especiales sobre ciertos escritos de carácter oratorio, como los diálogos didácticos, las cartas, los panegíricos etc. Sin desconocer que la elocuencia es un don de la naturaleza, prestaban una atención considerable al arte retórico y decían «el poeta nace y el orador se hace.» Ello se explica porque entonces, siendo la profesión de orador muy estimada, y no estando difundidas las humanidades ni separados en ramos in-

dependientes los conocimientos humanos, la Retórica se veía en el caso de enseñar á los oradores de oficio, además de lo peculiar del uso de la palabra, las pruebas legales, la argumentación lógica, la teoría de las pasiones y afectos del alma, la organización política de ciertos cuerpos colegiados etc. etc.

Hoy en día la Retórica se contrae con estrictez rigurosa, no á desenvolver como una profesión liberal el talento de la elocuencia, sino á reglar artísticamente tan sólo su manifestación oral en los diversos géneros de discursos. Abarca plenamente el estudio de todas las especies de la prosa sean escritas ó habladas. La colección de reglas relativas á estas últimas forma una de sus secciones subordinadas bajo el nombre de *Oratoria*. Este vocablo tiene por consiguiente dos acepciones: 1.^a la que acabamos de indicar; 2.^a la que designa uno de los tres géneros fundamentales ó artes mayores que componen la bella-arte que se llama Literatura.

Para evitar confusiones, donde los tratados antiguos decían *retórica* debe hoy entenderse *oratoria*. Esta misma distinción debe observarse también con ciertos textos ingleses y franceses de preceptiva: incluyen en la retórica las reglas de la prosa escrita, y esto no obstante persisten en definir la retórica como el arte de perorar en público. Á esto llamamos nosotros *oratoria*, parte de la Retórica, arte general del bien decir en prosa de palabra ó por escrito. Tampoco debe confundirse la oratoria con la elocuencia. Ésta es el don ó facultad, y aquélla el arte de dirigir su ejercicio conforme á la razón y á la experiencia. La oratoria es á la elocuencia lo que las poéticas á la poesía, lo que la lógica al razonamiento, lo que la retórica misma á toda la prosa: una teoría derivada del estudio del espíritu humano y de las obras maestras, y de la cual se deducen reglas prácticas que encaminan sin extravío y prestan nuevas fuerzas si cabe al talento natural.

~~~~~

## CAPÍTULO IV

### DIVISIÓN DE LAS REGLAS ORATORIAS

*Composición oratoria* es el razonamiento pronunciado de viva voz para obtener que un auditorio se resuelva por el partido ó acto que se le propone. Estos razonamientos se llaman *oraciones, arengas, discursos, conferencias* etc. Negocios ó cuestiones que ocurren en el afán cotidiano de la vida social son su asunto; persuadir en sentido útil y práctico, su fin. Según lo demostrado anteriormente, es en la composición oratoria donde tiene su lugar la elocuencia propiamente dicha. No es aquélla sólo una obra literaria; es un acto del orador ejecutado en el roce con los demás hombres. Sienta él con denuedo su convicción, la sostiene con todas sus fuerzas y la defiende de enemigos á veces presentes. Así es que la obra oratoria tiene un estilo propio, vivo y apremiante, en gran manera apartado de la simple exposición didáctica y de la idealidad poética.

Convencer, como la palabra lo dice, es vencer con razones las resistencias de duda, ignorancia, dejadez, cálculo, afecto, hábito, denegación etc., que oponerse pudieran al partido propuesto por el orador. Se toca en la sensibilidad no solamente inspirando los sentimientos que convienen al objeto que uno se propone, sino también cautivando con los placeres especiales del gusto el espíritu de los oyentes. La emoción estética en cualquiera de sus grados literarios y la simpatía de las pasiones se refieren en común al sensorio de nuestra alma; pero los antiguos

retóricos las consideraban separadamente con ventaja para la exposición de las reglas.

En la composición oratoria la invención se contrae á saber las cosas que han de decirse; la disposición, al orden con que han de ser dichas; la elocución, á la manera como se las ha de decir. Los antiguos retóricos daban muchas reglas acerca de lo primero y de lo segundo, reglas que se internaban en dominios que hoy pertenecen á la lógica, á la filosofía moral, á la jurisprudencia, al derecho público etc. Se extendían muy por menudo en ciertos lugares literarios, que no eran menos de veinte y ocho entre intrínsecos y extrínsecos, y que juntos formaban el *Arte Tópica* con que pretendían suministrar al orador, no sólo modos de proceder, sino fuentes de ideas para producir argumentos. Hoy día todos convienen en que la fuente verdadera está en el natural ingenio, instrucción sólida y conocimiento detenido del asunto. Esto no quiere decir que la bien entendida Tópica sea enteramente inútil. Los lugares comunes oratorios valen todavía como sendas para discurrir y por donde se pueden hallar argumentos dentro del estudio del asunto.

En términos del arte oratorio se *instruye* demostrando con razones la verdad de lo que se propone, y no tal como lo haría un desinteresado escritor didáctico, sino como una convicción propia que se quisiera ver abrazada de hecho por los que nos escuchan. Se *deleita* no sólo con la belleza afecta á las formas literarias, sino también con la nobleza de ánimo y guardando ciertas conveniencias del saber vivir y hacerse acepto á los demás. Se *conmueve* excitando las pasiones, esto es, los afectos que los hombres experimentan naturalmente según las cosas les placen ó mortifican. *Pruebas, costumbres, pasiones*, son tres puntos de mira de la invención oratoria en sus consejos sobre los medios de persuadir.

---

## CAPÍTULO V

### INVENCION ORATORIA

#### I

Las pruebas y los razonamientos que las amplían forman la parte fundamental ó nervio del discurso. En esto se diferencia la elocuencia de la *declamación retórica*, apodo con que se califican las arengas brillantes y sonoras, parecidas por su vaciedad á los ejercicios de los alumnos de oratoria en las escuelas antiguas. Hubo entonces también oradores públicos que ejercían como profesión la Tópica, y que por este abuso del noble arte del bien decir merecieron el sobrenombre de *retóricos y sofistas*. No faltan oradores que en nuestros días se les parezcan por sus amplificaciones multicoloras y relumbrantes, y porque se hacen oír sin esfuerzo y con agrado de la novelera muchedumbre; pero también, lo mismo que los retóricos y sofistas antiguos, carecen del don de sustituir su espíritu al del oyente señoreando con el timbre de la palabra su alma y su pensamiento. Este es privilegio exclusivo de la elocuencia, señaladamente cuando por la unión feliz del ingenio y del arte, el discurso realiza aquel equilibrio donde la fuerza del argumento aparece morigerada por la blandura del orador, y confortada esta blandura por la solidez de las pruebas. Este hermoso y nobilísimo concepto de la elocuencia oral es de Cicerón.

*Perentorias* cuando evidenciando la verdad arrancan de raíz la convicción contraria, *convincentes* cuando su demostración no deja duda, *probables* ó *verosímiles* cuando inclinan al convenci-

miento sin producir certeza, *personales ó ad hominem* cuando no convienen sino á una persona por fundarse en sus dichos ó actos anteriores, *nuevas* cuando se singularizan por su fondo ó forma, son variedades de pruebas excelentes. Junto con las que se denominan en rigor *argumentos* por no constar de hechos sino de raciocinios especulativos, deben siempre con claridad de mera oída ser *propias y peculiares* del asunto, *acomodadas á la capacidad y disposiciones del auditorio*, *seguras* ó no susceptibles de redargución, y *escogidas* por su mayor solidez entre las varias que ocurran en un asunto, conforme al ejemplo de Cicerón, «no cuento las pruebas, las peso.»

La elección, á más de evitar el cúmulo de pruebas, es necesaria para discernir en éstas su eficacia oratoria. Al apreciarlas hay que tomar en cuenta no sólo su valor intrínseco sino también el grado relativo de fuerza que han de causar en el auditorio. Las mejores razones no son siempre las más gustadas, y se ve que las pruebas que más fuerza hacen en ciertos ánimos no son siempre las más sólidas. La razón que desdeñaría un hombre instruído será acaso la más aceptada á la muchedumbre. Hay formas de argumentación, verbigracia la denominada *ad hominem*, la *ad absurdum* etc., que, á pesar de su limitado valor intrínseco, tienen fuerza apremiante y abrumadora en una contienda forense ó parlamentaria.

Además, no todos los asuntos ó todas las partes del asunto, especialmente aquellos en que median las dudosas decisiones de la voluntad humana, permiten el uso de pruebas concluyentes. Á veces hay que recurrir á medios indirectos ó probables para demostrar las convicciones más íntimas. Esto explica en la oratoria el empleo de las pruebas llamadas *débiles*, y confirma lo dicho sobre el tino consumado que se ha menester en la elección de las pruebas.

Es obvio que conforme á la naturalidad y dignidad de los pensamientos deben desecharse las pruebas *rebuscadas* y las *vulgares*. Deben igualmente desecharse las *erróneas*, que son las que pecan contra la lógica por cualquiera de los ocho ó diez capítulos que los dialécticos señalan en su arte de razonar.

Conservan todavía sus denominaciones retóricas las especies de pruebas usadas y enseñadas por los antiguos; pero, ajenas de preconcebido formalismo, su empleo es ahora ocasional y proveniente del estudio del asunto. Los *tópicos* ó *lugares oratorios* son de dos clases: *intrínsecos*, que son los sacados del fondo del asunto, y *extrínsecos*, que son los sacados de fuera. Las *circunstancias*, verbigracia, del hecho, esto es, quién, qué, dónde, con qué medios, por qué, de qué modo, cuándo, son un lugar probatorio intrínseco: el texto de las leyes ó de autores respetables, la declaración de testigos, el consenso humano, los ejemplos hipotéticos ó históricos etc., son tópicos extrínsecos.

Tanto como sus requisitos esenciales es indispensable que las pruebas oculten su aridez lógica ó su dureza técnica ó facultativa. Para ello están los recursos de la elocución, del estilo y otros que pudieran ingeniarse. En algunos casos la buena forma suele suplir lo que á la solidez hace falta. No hay que olvidar á este propósito que «la sensibilidad y la imaginación dan más fuerza á la verdad misma, llegando á veces á producir por sí solas un convencimiento ilusorio.» (COLL Y VEHI). «El sentimiento profundo da verdad á la composición: *Veræ voces ab imo pectore*; todo lo remoza y lo vivifica, hasta las formas oratorias más usadas, que por él cobran de nuevo realidad y eficacia.» (MILÁ Y FONTANALS).

## II

«Agrada un discurso por las costumbres,» decían los antiguos preceptistas. *Costumbres oratorias* son en primer lugar las del orador, quien tanto ó más que elocuente artista ha de ser hombre de bien; pues tiene así su palabra gran autoridad y sumo atractivo, sucediendo de ordinario que el auditorio cierre el oído á las mejores razones cuando tiene mal concepto del que las hace valer. Son tales en segundo lugar las costumbres del auditorio y entre éstas su actual disposición de ánimo, lo propio del sexo, edad, profesión etc., y demás circunstancias, todas muy atendibles y contemplables, para que proporcionándose el

discurso á ellas no pugne contra los alcances é inclinaciones, antes bien logre por este lado captarse voluntades y simpatías. Costumbres oratorias se llaman también las del asunto si hubiere defensa, impugnación ó elogio de personas, ó si cuando más no fuere hechos solos; porque los actos del sér humano son de suyo fuente de curiosidad y de atractivo, con que se puede interesar á los hombres y dirigir á nuestro intento los ánimos.

No basta notar ó denotar las costumbres oratorias; es necesario que el discurso las haga sentir con todo su color y todo su sabor. Puede el que habla ser probo y hacerse no obstante escuchar con desagrado. Cual si fuera un acento ingénito del alma, su palabra debe sin decirlo reflejar en sí la modestia, la benevolencia, el dominio de sí mismo, la sinceridad sobretodo. De esta manera el auditorio no teme engaño, concede su estima y otorga su confianza al orador.

Según lo dicho, las costumbres oratorias consisten en la aptitud del que habla para hacerse personalmente simpático por su modo de ser, por su modo de conceptuar el sér ajeno, y por sus miramientos con el del auditorio. Esta afinidad humana de las inclinaciones y caracteres, no hay que olvidarlo, ha de estribar sólidamente en la buena opinión que el orador inspire, puesto que el sentimiento del bien existe en el auditorio y es indeleble hasta en el corazón de los extraviados.

El orador puede todavía agradar en un sentido más elevado, combinando en su discurso el elemento artístico con el científico ó filosófico, haciendo que las ideas y la forma sensible de su expresión sean un reflejo de la belleza moral y de la verdad eterna, impresionando la fantasía con los aspectos interesantes del asunto, provocando en el auditorio placer de la calidad propia del bien decir. Montesquieu ha definido esta magia atrayente y seductora: «Lo que en las obras del arte, dice, nos atrae hacia el autor y nos adhiere á sus cosas por la simpatía, se llama *gusto*.»

En general hay tres especies de simpatía en las costumbres oratorias: la personal ó de los caracteres, la de la emoción de la belleza, la de las pasiones. Esta última es muy viva y poderoso

sa. Forma por eso capítulo separado en el arte oratorio. Pero á las tres es aplicable la consideración siguiente:

Como el fin de la Poesía es agradar expresando lo bello, nunca debe parecer que el poeta lleva otro designio. En la Oratoria sucede lo contrario. Como es inherente á la humana naturaleza el deseo de obrar ó de manifestar que se obra en virtud de motivos racionales, aun cuando el orador agrade y conmueva, debe parecer siempre que no tiene otro objeto, ni se propone otro designio, sino probar y aconsejar lo verdadero y lo bueno. El placer y la moción de efectos se difundirán ocultamente por todo el discurso, «como la sangre en el cuerpo humano.»

El agrado estético común á todas las obras que aspiran al carácter de literarias se liga á las costumbres oratorias de una manera tan delicada como noble. Como hay también costumbres en las composiciones históricas, en las novelescas y por punto general en la poesía épica y en la dramática, es necesario dejar establecido una vez por todas la manera de entender dicha conexión en la oratoria. Si la bondad y la verdad son hermanas inseparables de la belleza, y si es un hecho constante que lo que nos parece bueno y verdadero nos agrada por considerarlo tal, el orador, lejos de ponerse en pugna con esta disposición invariable del corazón humano, debe apoyarse en ella y fundar sobre tan firme asiento todo el edificio de su discurso. «Estos sentimientos y creencias generales son el lazo que une y estrecha las voluntades, componiendo auditorio unánime de una multitud de personas distintas en inclinaciones y gustos. La habilidad del orador consiste en saber descubrir este verdadero centro de gravedad del mundo moral.» (COLL Y VEHÍ).

### III

Atañe por fin á la invención oratoria el empleo de las pasiones, de esos movimientos del alma, ya agradablemente impulsivos, ya dolorosamente repulsivos, al respecto de algún objeto que con viveza se tiene presente. «Su conmoción produce tal mudanza en el espíritu, que acerca de unos mismos objetos nuestro juicio no es ya el de antes.» (GIBERT). Si la fuerza de las pruebas satisface á la razón, si la condición amable del orador y el tiento de su don de gentes y de su buen gusto interesan los ánimos, lo que domina y arrastra dando impulso decisivo á las voluntades son sin disputa las pasiones. Este poder, incom-



parablemente más fuerte que la acción ejercida por las costumbres, consuma la victoria en los corazones triunfando de las resistencias rebeldes: *Probare, necessitatis est; delectare, suavitatis; flectere, victoræ*: «de necesidad el probar, maña el agradar, para la victoria el conmovér.»

Pasiones oratorias son las emociones que el orador recibe de su asunto y comunica á su auditorio.

El hombre aspira naturalmente al bien y huye del mal; el placer le atrae, le repele el dolor: todos los fenómenos de la sensibilidad y todas las pasiones se refieren á alguna de estas dos tendencias opuestas del ánimo. Al amor propenden el *respeto*, la *ternura*, la *gratitud*, la *admiración*, el *entusiasmo* etc. Del odio vienen el *resentimiento*, la *cólera*, la *venganza*, los *celos*, el *miedo*, la *vergüenza* etc. Así es que el arte de excitar las pasiones reduce sus reglas á pintar con colores atractivos y con sus matices distintivos y característicos el objeto que se quiere hacer *amar*, y pintar por su aspecto peculiarmente desagradable el objeto que se quiere hacer *aborrecer*. Estos principios sobre la ciencia del corazón humano son comunes á la Oratoria y á la Poesía.

*Patético* en lenguaje común es lo capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes y con particularidad dolor, tristeza ó melancolía. En sentido facultativo es el don y el arte de excitar las pasiones en la literatura.

*Sensibilidad, imaginación, discernimiento*, son las facultades sobresalientes que se han menester para conturbar con acierto el corazón humano por medio de las pasiones. Estas facultades para el patético oratorio han de ser prontas y vivaces más bien que profundas. La sensibilidad es una aptitud tierna y delicada del alma para recibir pronta y fácilmente las diversas impresiones de alegría, de tristeza, de compasión, de entusiasmo etc. La imaginación nos representa con tal viveza las circunstancias más interesantes de los objetos ausentes ó ficticios, que es como si estuviesen éstos á la vista y contacto del espíritu punzando é inflamando su sensibilidad. Es por eso la imaginación un agente poderosísimo para excitar las pasiones. Tratándose de estas últimas el discernimiento consiste en conocer la índole y carácter de cada una, el lenguaje que les es propio, los medios respectivos de excitarlas, las circunstancias propicias á su em-

pleo etc. Los fuertes impulsos, la vehemencia en sentir, degenerarían en extravagancia si no reconocieran base y norma de sensatez; es decir, si no obedecieran al discernimiento.

El patético literario es *directo* ó *indirecto*. Empleamos el primero cuando inflamados nosotros mismos procuramos comunicar las pasiones que nos agitan. Esto se ve con frecuente propiedad en los discursos oratorios y en la poesía lírica. Emplease el indirecto, ó patético reflexivo, cuando uno se limita á presentar objetos ó cuadros ó hechos á propósito para excitar las pasiones, de manera que el lector ú oyente vaya enardeciéndose por sí mismo. No es raro que en la oratoria y en la poesía el indirecto degenera á su debido tiempo en directo con gran ventaja.

*Sinceridad, conducencia, tiempo y medida* son los requisitos del patético en todas las obras literarias.

Prescribe el discernimiento que examinemos previamente si el asunto admite lo patético de suyo ó por la calidad de los lectores ú oyentes. Es vano empeño y de mal gusto el tratar de producirlo en casos de poca importancia ó en personas de inflexibles disposiciones, aun cuando nosotros por temperamento ó motivos personales estemos poseídos de pasión.—Necesario es que no dejemos nunca de conducir los corazones por la vía ó al punto extremo del patético, á fin de que no se llegue á éste sin preparación en los ánimos por el lado de la imaginación y del razonamiento.—Es de importancia no insistir demasiado en lo patético, porque su prolongación ó frecuentes sacudidas abaten ó embotan al cabo la sensibilidad.—Y si por ello es menester saber detenerse, merece censura el dejar sin satisfacción condigna el movimiento patético una vez excitado, y mayor todavía si lo omiso del caso proviene de que pasamos entonces á convencer ó á excitar un afecto de naturaleza diferente.

Regla eficaz para el buen empleo de toda suerte de patético en literatura es sentirse uno mismo conmovido, sea en fuerza de un sentimiento real, sea por resultado de una exaltación vivísima de la fantasía, cuyo ardimiento en algunas privilegiadas

naturalezas suple no poco á la realidad y provoca un afecto verdadero. Pero esto, no raro en las obras de lectura, es punto menos que imposible en las composiciones pronunciadas de viva voz, donde á la vista del auditorio no faltan mínimos accidentes que delaten con pésimo efecto la ficción. ¿Quién no conoce el dicho de Horacio: *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi?* «Si quieres que yo lllore duelete tú primero.»



## CAPÍTULO VI

### DISPOSICIÓN ORATORIA

El discurso oratorio, lo mismo que toda obra literaria, debe formar un todo orgánico, en el cual se distingan perfectamente cada una de las partes, y la conformidad de ellas entre sí y con el todo; es decir: que el plan ó disposición de la composición oratoria se ha de someter á las condiciones generales de *unidad, variedad y armonía*. Pero la unidad no debe manifestarse en el discurso como una producción libre de la fantasía; debe ser hija de la razón, del cálculo, de la lógica; debe metódicamente enlazar las ideas y relacionar las partes del discurso con el fin capital del mismo.

Toda composición literaria en el hecho de no ser una estructura inopinada y sin trazas de arte, consta implícitamente de *principio*, de *final*, y de algo que, por existir entre lo uno y lo otro, se denomina *medio*. Una introducción ó modo de empezar, el producirse el autor seguidamente en la materia del asunto, por último la salida á término poniendo rcnate á la obra, son los trámites que ésta recorre al formar el proceso ó conjunto que la constituye. En tres partes por eso mismo se divide esencialmente el discurso oratorio: *exordio, confirmación, peroración*, bien que sea común considerar por separado otra que es componente ó subordinada de la primera, y se llama *proposición*. De igual modo, á la confirmación suele referirse en algunos casos otra parte con el nombre de *refutación*. Todas son la expresión fiel de un procedimiento que está en la naturaleza misma de las cosas. Hasta el niño que pretende conseguir un objeto halaga antes de significar su pretensión, enseguida hace valer sus méritos y sus motivos y sus obje-  
o-

nes, y después insiste con energía recurriendo á las súplicas y á las lágrimas.

Tal es la disposición regular de todo discurso. Pero en la práctica suele suceder que el principio, medio y final queden contenidos virtualmente en la proposición, confirmación y peroración, á veces en una sola de las dos últimas. Entonces no es preciso que se hagan palmarios el exordio y la proposición, y suelen por eso faltar. Es frecuente que en el foro y en la tribuna se omita hoy el exordio; la proposición es á veces sobreentendida en los debates parlamentarios; la oración fúnebre carece de refutación; las réplicas en el foro y en la tribuna se contraen en ocasiones á una simple refutación; es muy propio que algunas arengas militares se reduzcan á una vehemente peroración.

## I

Á más de evitar el inconveniente antiestético de romper de golpe, el fin del exordio es inclinar á las personas á que escuchen con voluntad y simpatía. Conceptos que hagan pensar bien del asunto por el lado de su importancia, utilidad, justicia etc., ó que puedan cuando menos despertar interés ó curiosidad, sirven á lo primero. El uso inmediato de las costumbres oratorias, en particular el aire de modestia, cultura y probidad, previenen bien y propician una acogida blanda y deferente. Pero nunca es de más importancia el comenzar por congratarse á los oyentes que cuando existen preocupaciones contrarias á la causa ó al orador. Urge entonces desvanecerlas y hacer que se abran luego al punto oídos dispuestos á permanecer cerrados.

Hacer al auditorio *atento, benévolo y dócil* son los fines del exordio. Por eso, si es necesario que éste se acomode según el caso á todos ó á algunos de ellos, no lo es menos que el orador omita el exordio cuando aquellas buenas disposiciones preexistan en los oyentes.

Para discernir las cualidades y defectos del exordio basta considerar que es un preámbulo preparatorio, y eso no obstan-

te un momento muy delicado de la composición por la actitud natural de los oyentes. En expectativa de ver entrar pronto al orador en materia, sosegados y sobre sí, dispuestos á criticar, con la atención fija enteramente en la elocución y maneras del que habla, el impulso inicial dado entonces por el exordio á los espíritus puede tener consecuencias ventajosas y aun decisivas, bien así como cualquiera mala impresión ser durable, por primera, y con eso muy difícil de reparar después.

Esmero consumado con tanto arte como naturalidad, elocución perfecta sobretodo, sencillez en el estilo de la elocución, templanza en el tono del estilo, espíritu de deferencia hacia los oyentes no menos distante del acento jactancioso que del tímido, ánimo que deje sentir á la vez confianza y entereza, son las cualidades con que el exordio debe relevar el objeto y fines que le son propios.

La vehemencia del exordio *ex abrupto*, cuando el orador estalla con la pasión misma que en el auditorio agita los ánimos, es caso excepcional y raro. El exordio magnífico, que con tal comienzo no teme prometer demasiado para después, es privilegio poco común de la oración fúnebre aparatosa, del panegírico glorificador y de ciertas arengas ornamentales del género académico; obras en rigor no persuasivas de la voluntad y casi del todo poéticas, como que ninguna propende á otro fin que solemnizar y amenizar alguna reunión, fiesta ó ceremonia.

Deben evitarse el exordio *largo* por desproporcionado en la estructura artística y porque impaciente, el *genérico* ó que puede aplicarse así á un asunto como á otro, el *común* ó susceptible de ser usado en la tesis contraria, el *conmutable* ó que pueda volverse contra el que lo emplea. En lo antiguo estaban expresamente contraindicados los exordios que no saben ocultar bien su artificio y los despegados un tanto del cuerpo del discurso. Por fortuna estas faltas contra la naturalidad y la unidad son ahora muchísimo menos frecuentes en el exordio, tanto por la menor importancia que los modernos atribuyen á éste, cuanto por haber desaparecido la costumbre de aprender

varios de memoria para usar el que más convenga en la primera ocasión. Hoy como antes los exordios tomados de circunstancias imprevistas, ó del discurso del contrario, producen grande efecto, por lo mismo de ser improvisados y hacer que el auditorio se forme desde luego ventajoso concepto del orador.

## II

Á veces el exordio, por la calidad del asunto y por las buenas ó no temibles disposiciones del auditorio, se contrae sencillamente á enunciar el intento del orador con breves consideraciones para abonarlo. Otras el partido ó tesis que el orador sostiene se enuncia para poner con él término al exordio. También sucede que dicha enunciación se destaque del exordio con individualidad formando parte distinta. Tal es el origen de lo que en rigor se llama la *proposición*.

*Proposición* es la exposición breve, sencilla y precisa del asunto que se va á tratar. Es un sumario del discurso, dice Fénelon, bien así como el discurso no viene á ser sino el desenvolvimiento de dicho sumario.

Un efecto trascendente produce la proposición: circunscribe el asunto estableciendo claro enlace de unidad entre las partes más diversas del plan. Es por eso de gran utilidad, y no sin motivo Aristóteles decía que en rigor proposición y confirmación son las partes esenciales del discurso. Claridad terminante, individualidad singularizada, son los atributos con que debe esta parte señalarse. Á trueque de relevar distintamente dichos atributos los requisitos ya dichos de brevedad, sencillez y precisión deben, en caso necesario, ceder de su estrictez consintiendo en la proposición división ó narración explicativas.

*Proposición simple* es la que consta de un solo objeto de prueba, aunque en realidad sean varias las que en él concurren; *compuesta*, la que sin perjuicio de la unidad artística contiene más de un objeto distinto de prueba. Cuando la proposición es compuesta, ó cuando siendo simple ha de ser probada por diferentes medios indicados de una manera suscita, ocurre división, ó sea distribución del asunto en puntos distintos, que deben tratarse uno en pos de otro en el orden señalado por el orador. Del breve texto, *Todo está consumado*, dedujo Massi-

llón natural y magníficamente los tres puntos: consumada la justicia del Padre; consumada la maldad de los hombres; consumado el amor de Jesucristo.

*Única*, ó sea referente á un solo asunto; *íntegra*, esto es, que los diferentes miembros de la división deben abarcar todo el asunto propuesto; *distinta*, es decir, que un miembro no esté contenido en otro, ó que nunca presente una misma idea tan solo con términos diferentes: tales son los requisitos lógicos de la división oratoria. Sus requisitos artísticos son: *progresiva*, lo cual quiere decir que el primer punto conduzca al segundo, y que éste confirme el primero llevando al tercero, si le hay; gradación que interesa cada vez más vivamente al auditorio: *natural*, ó sea que la división dimane fácilmente del asunto y sin ingenioso esfuerzo ni artificio, y ello tanto para mayor solidez en la base del razonamiento, cuanto para evitar por este lado perniciosos recelos ó desconfianza en los oyentes: *concisa*, ó lo que es lo mismo sin ninguna amplificación y susceptible de ser percibida de bulto en pocas palabras: *corta*, lo que significa que no pasen los miembros de tres ó cuatro, tanto para no confundir la frágil memoria de audición, cuanto para no desalentar con la expectativa de un largo camino por recorrer.

### III

Suele ser materia principal ó necesaria de un discurso lo que en negocios judiciales y políticos se llama simplemente el *hecho*. En otros casos hechos constituyen un medio de prueba y de argumentación. Además, en el género demostrativo, principalmente en los panegíricos, oraciones fúnebres y elogios académicos, el relato de actos y de eventos entra por mucho como asunto. Esto hace ver que la narración, según la hemos concebido en otra parte (páginas 147-151), puede figurar como tópico literario en la proposición no menos que en la confirmación de un discurso.

Por punto general *narrativa oratoria* es la exposición de los hechos y circunstancias que deben resaltar en el discurso en utilidad de la causa ó asunto. Difiere de la narración *histórica*, la cual atiende escrupulosamente á la instructiva exactitud de la verdad, y de la narración *política*, que, con la mira de deleitar, forja hechos ó pormenores á su amaño y los engalana libremente. El orador, sin faltar con malicia á la verdad, mas también



sirviendo con arte á los intereses de su causa, debe presentar la realidad por el lado en que resaltan las circunstancias ventajosas á su objeto persuasivo, derramando luz y colores sobre ellas, y dejando en la sombra ó atenuando lo que fuere perjudicial ó desfavorable. Puesto en el caso de referir la muerte de Clodio un historiador habría dicho: *los esclavos de Milón dieron muerte á Clodio*. Cicerón, en la célebre defensa judicial del segundo, dijo: *los esclavos de Milón hicieron entonces lo que cada uno de vosotros habría querido que sus esclavos hiciesen en un encuentro semejante*.

La narración oratoria se ajusta en lo demás á los requisitos de toda narrativa, requisitos que veremos en otro lugar; mas como en aquélla es lícita la pintura acompañada de reflexiones y sentimientos, hay que tener cuidado con no faltar á la *brevedad* y sobre todo á la *verosimilitud*. «El sumo arte de la narración oratoria está en que contenga manifiesto el germen de todos los medios que han de emplearse seguidamente, y respecto del cual germen la *confirmación* vendrá á ser un argumentativo desarrollo.» (LE CLERC).

#### IV

El orador no preparó á su auditorio mediante el exordio, no enunció su asunto ni enumeró sus partes, no presentó el hecho con sus circunstancias características, sino para llegar á las pruebas, á lo que *hace fe*, como decía Aristóteles: parte indispensable del discurso; pues to que, para producir en otros un asentimiento durable y seguro, es regla primera dar á lo que se afirma y quitar á lo que se niega el carácter de verdad, de certidumbre ó de verosimilitud. Aun en los casos de cierta elocuencia sin peso necesario de pruebas, elocuencia ornamental, los pensamientos correspondientes á las costumbres y á las pasiones se consideran como medios indirectos de convencer, como verdaderas pruebas oratorias. Las arengas pronunciadas tan sólo para instruir agradando, ó bien para agradar simplemente, no tienen genuino carácter oratorio é invaden más ó menos los dominios de la poesía.

*Confirmación* es la parte del discurso donde se demuestra la verdad de que se quiere convencer y persuadir á los oyentes. No se dice *convencer* solamente, por cuanto en ella tienen cabida junto con la argumentación las costumbres y pasiones oratorias.

Pero las pruebas son el elemento sustancial. En este concepto, la confirmación constituye el cuerpo mismo del discurso y es su parte más extensa. A veces, cuando el asunto lo requiere, suele subdividirse en *prueba propiamente dicha* y en *refutación*, destinada la primera á producir las propias y la segunda á rebatir las pruebas contrarias.

Al tratar de la inventiva oratoria dijimos lo suficiente sobre la elección de las pruebas. Toca en este lugar de la disposición de un discurso saber cómo deben colocarse, presentarse y enlazarse.

Uno de dos métodos puede seguirse en la colocación: el *analítico* ó el *sinéptico*. Por el primero se oculta el término adonde se va á parar, y el orador conduce poco á poco á sus oyentes á la conclusión que quiere hacerles aceptar. Por el segundo señala desde luego el término ó conclusión y lo funda seguidamente con las pruebas. El primer método despierta más curiosidad; y conviene especialmente cuando el auditorio está mal prevenido, y cumple por eso conducirlo á la conclusión paso á paso y casi sin que lo sospeche. El segundo conviene muy bien al proselitismo de doctrinas en discursos populares, cuando el auditorio necesita ver formuladas ó realizar sus aspiraciones, ó saber desde luego adónde se quiere conducirlo.

Sea cual fuere el método que se siga, debe siempre cuidarse de que el orden de los argumentos no perjudique al efecto que debe causar su valor intrínseco. Para lo cual no deben mezclarse confusamente pruebas de naturaleza diversa, se presentarán con la debida separación las importantes, se agruparán como apoyándose unas con otras las débiles, han de observar gradación ascendente de fuerza los argumentos en ciertos casos, y deben otras veces pruebas fuertes ir en primero y último término á fin de hacer valer, guarecido en el medio, el grupo de las débiles.

Si es principio reconocido que las pruebas débiles deben agruparse para que se presten mutuo apoyo y suplan la fuerza por el número, todos los maestros están concordes en que las fuertes deben presentarse con separación, á fin de que no quede

perdido su valor al confundirse con el común de los medios, y para que desplegada la prueba con espacio se saque la mayor ventaja de su poder. Cuando se insiste en una prueba presentándola de varios maneras á fin de hacer sentir su peso y sacar de ella la mayor utilidad posible, se dice que se ha empleado en la oratoria el tópicó literario que con el nombre de *amplificación* ya conocemos (página 125).

Es lícito á la amplificación inculcar la importancia de la prueba, ya aumentando ó ya disminuyendo la idea que ha de tenerse de la cosa; pero le está vedado exceder los límites de lo razonable exagerando al extremo que el volumen de la prueba, si cabe decirlo así, no esté en razón directa de su peso. Por este camino se cae en los vicios de *futilidad*, *prolijidad* y *superabundancia*.

«No hay que tomar el vocablo amplificación en el sentido desfavorable que han sido parte en darle las obras de oradores noveles y las de ciertos declamadores. Tampoco es fuerza entender por él un desenvolvimiento siempre extenso. Esta palabra se aplica á la argumentación oratoria en contraste con la argumentación puramente científica, cuyo método severo no consiente ningún ornato. Amplificar una prueba es dar al razonamiento la mejor forma sensible, poner de relieve toda su fuerza, en manera alguna desleir la prueba en la abundancia de las palabras.» (GERUZEZ).—«La mejor amplificación es la que acierta á dar al razonamiento mayor gracia ó fuerza. Si el orador realiza este objeto en pocas palabras, debe decirse que ha sabido amplificar sólidamente; si por el contrario anegó su pensamiento bajo un diluvio de frases, enervando con esto su estilo, ha hecho otra cosa muy distinta que amplificar: apartaos de semejante palabrería.» (LE CLERC).

Las pruebas vienen á ser el *medio* en la estructura regular del discurso: se enlazan con el *principio* ó exordio por mano de la proposición, y con el *final* ó epílogo mediante una parte subordinada de éste y que se llama *recapitulación*.

Á fin de evitar en el discurso las descoseduras ocasionadas á veces por la diversidad de pruebas, debe cuidarse de enlazar éstas unas con otras mediante las *transiciones* (página 81), las cuales no sólo sirven para pasar sin salto de un punto á otro, sino que hacen con elegancia aparecer que lo que va á decirse nace de lo que se ha dicho antes. En literatura las transiciones

son como las coyunturas en el cuerpo humano, que dan soltura y fuerza á los movimientos.

Sea cual fuese el orden dialéctico que se adopte para la colocación de las pruebas, debe el interés del discurso ir siempre en aumento, jamás en gradación descendente. Cuando la fuerza de las pruebas no se ha llevado de menor á más, contribuyen á producir este efecto estético, necesario en toda obra literaria, el hábil empleo de las costumbres y de las pasiones oratorias. La progresión creciente del tono siempre ha de dejarse sentir con suma eficacia, y por eso conviene comenzar con un tono tranquilo.

## V

Discursos hay en que existe sólo prueba directa; otros que se reducen á una impugnación, cual se ve en ciertas réplicas ó rectificaciones del foro y de la tribuna; á veces el orador prueba y objeta alternativamente. La impugnación hecha en lugar aparte se denomina *refutación*. Es necesaria cuando existe al frente un contradictor cuyas razones urge rebatir y aniquilar. No ocupa en la confirmación un lugar fijo y constante. Debe colocarse donde dé más fuerza al convencimiento. Lo frecuente en las luchas del foro y de la tribuna es que vaya después de la demostración. Esta misma disposición se ha usado en el púlpito contemporáneo en conferencias sobre el dogma católico contra doctrinas que se consideran heréticas. Pero será preferible colocar la refutación antes de la prueba directa cuando las razones del adversario hubiesen producido una impresión muy fuerte en el ánimo de los oyentes, ó cuando éstos estuviesen mal prevenidos contra la causa ó su defensor.

Para refutar debidamente los argumentos es preciso demostrar que están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por confesado lo que se disputa, ó por propio de la causa lo que poca ó ninguna relación tiene con ella. Son excelentes medios de refutación el

hacer resaltar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario, el deducir de sus principios consecuencias absurdas ó favorables á nuestra causa, ó redargüirle con sus propias razones, lo que se llama *convertir ó retorcer* el argumento.

## VI

La *peroración* es la última parte del discurso. Su objeto es reforzar las impresiones producidas y presentar la causa en el punto de vista más favorable, ya recapitulando con brevedad enérgica las principales razones, ya moviendo con viveza los afectos. La parte en que se recapitula recibe el nombre especial de *epílogo*; el de peroración, tomado en sentido estricto, se aplica principalmente á la otra parte, en que se concitan é inflaman las pasiones. La peroración en forma no es esencial en todos los discursos, y aun perjudicaría por afectada en casos breves y sencillos; pero siempre es indispensable una conclusión ó remate, que redondeando en su extremidad la obra deje satisfechos los ánimos. Esto se obtiene cuando, muy lejos de percibirse en esta parte penuria, el silencio final viene á corroborar en los oyentes el asentimiento ó creencia de que está todo dicho y nada queda ya por decir al orador.



## CAPÍTULO VII

### ELOCUCIÓN ORATORIA

De lo dicho acerca de la invención y disposición oratorias es fácil colegir lo que corresponde á su elocución. Ésta goza de un carácter intermedio entre la elocución poética y la elocución filosófica ó didáctica. En ella, de la misma manera que en lo tocante al fondo y al plan, se combinan y auxilian mutuamente los dos elementos didáctico y poético. La Oratoria emplea todos los tesoros de la imaginación, pero con menos abundancia que la Poesía. Como no los emplea con un fin puramente artístico, carecen del valor propio que tienen en las composiciones poéticas, y sólo adquieren un valor secundario. No sucede con la sensibilidad lo que con la imaginación: las pasiones violentas son más propias de la elocuencia que de la poesía. Por eso mismo no hay que confundir en un discurso la fuerza del sentimiento con la agitación ciega y grosera, con la pérdida del dominio de sí mismo, ni con la estrechez de ideas que á veces proviene de una pasión exclusiva.

Si instruir, agradar y conmover son los medios naturales de persuadir plenamente, se sigue que nervio, magia y fuego son los rasgos característicos con que siempre debe señalarse el estilo oratorio. Puede esta misma fisonomía de la elocución literaria mostrarse también en ciertos escritos doctrinales y morales, muy susceptibles por eso de impresionar con mayor ó menor impulsión los ánimos. En verdad, son debidos estos escritos á autores cuya mente luminosa, lozana imaginación y alma apasionada hacen que su palabra, más que razonadora, sea persua-

siva. Este hermoso fervor útil por la práctica del bien se observa elocuentemente en ciertos ascéticos prosistas del siglo de oro castellano.

Pero es la viva voz el conducto natural de la verdadera elocuencia. La viva voz y la persuasión son medio y fin íntimos en su enlace. «La viva voz es la verdadera palabra, no sustituida por los signos muertos de la escritura; es la expresión de la voluntad que obra en otra voluntad; el alma que habla al alma.» (MILÁ Y FONTANALS). La emoción, como un fluído, se transmite rápidamente del orador á los oyentes y de éstos á aquél, y parece que su intensidad aumenta en razón directa del número de personas que la experimentan. «El escritor parece que se dirige individualmente á los lectores; el orador se encuentra en comunicación directa con la entidad llamada *auditorio*, y esta sola circunstancia denota la importancia de su palabra.» (COLL Y VEHI). Los oradores que leen sus arengas son fríos; los que las recitan de memoria, afectados. No parece sino que la escritura anticipada, interponiéndose entre el timbre oral de la palabra y el espíritu de los oyentes, pone estorbos al actual contacto de los corazones, y daña á la sinceridad contagiosa, si vale decirlo, de la elocuencia.

Para el bien hablar en público, á más de una rápida y segura concepción, se han menester cualidades adquiridas por el desarrollo del natural ingenio, tesoro expedito de conocimientos é informaciones, maestría de idioma y vocabulario ocurrente hasta correr parejas con el pensamiento, percepción constante del orden por el dominio de la propia emoción, dotes exteriores de voz y de gesto y de presencia. El fruto más valioso del ingenio y del arte en este ejercicio es llegar á bien componer hablando. Dase el nombre de *improvisación* á este éxito de la palabra oral, éxito irresistible y admirable cuando al primor de la ejecución se junta la fuerza de la elocuencia. Para el primor es indispensable entre otros poseer el arte de la *acción*; estudio interesante, que abarcando las reglas sobre la voz, el gesto y la pronunciación, es rama de la técnica correspondiente á la bella arte denominada *Declamación*.

Dos sentidos, uno lato y otro estricto, tiene la palabra *improvisación* en literatura.—Por el primero se entiende el hecho de proferir ó escribir bien de corrida lo que se nos ocurre en el momento sin haber pensado con antelación en el asunto. La naturaleza y el talento obran aquí afuera del dominio del arte. No faltan casos de oradores, escritores y poetas repentistas. Pero como es raro el acierto, mucho más rara todavía la perfección, y frequentísimos los extravíos de las obras debidas al solo impulso natural, el buen sentido aconseja á quien quiera que sea capaz de gustar de la belleza artística, que se forme una ley del propósito de no hablar ni escribir nunca en manera tan imprevisible y galopeada.—En sentido estricto el vocablo *improvisación* significa la de la oratoria, ó sea la improvisación que, como resultado del ejercicio y de una preparación suficiente hasta dominar y sentir bien un asunto, nos habilita para hablar sobre él con primor y fuerza, fiados sólo en la memoria de las ideas y de su plan y en las concepciones y vocabulario del momento. Para este linaje de improvisación, que es la legítima, los retóricos dan algunos consejos, que tienen en su apoyo la manera estudiosamente bien preparada de improvisar que han enseñado con su ejemplo Demóstenes, Cicerón, Sheridan, Massillon y Mirabeau, artistas consumados de la palabra oral.

---



## CAPÍTULO VIII

### DIVISIÓN DE LOS GÉNEROS ORATORIOS

Se ha perpetuado en la enseñanza la división que de los discursos oratorios hizo Aristóteles ahora dos mil años. Este maestro dividió la elocuencia en tres géneros, correspondientes á los tres casos fundamentales en que lo bueno, objeto de la Oratoria, se manifiesta prácticamente con relación á la naturaleza misma de lo bueno, á la situación particular del auditorio; y al tiempo de referencia. Esos géneros son: el *judicial*, que defiende lo *justo* ó acusa lo *injusto* y se refiere á lo *pasado*; el *demonstrativo*, que elogia lo *bello* ó vitupera su contrario apoyándose ordinariamente en el estado ó concepto *presente* de las cosas; el *deliberativo*, que aconseja sobre lo *útil* ó disuade de lo *perjudicial* y que mira á lo *porvenir*.—Generalmente hablando lo *verdadero* del bien es lo *justo*, lo *bello* del bien es lo admirable ó vituperable, lo *bueno* del bien es lo útil: esto por lo que toca á la naturaleza misma del pensamiento en la elocuencia.—Aquellos á quienes se dirige el discurso, ó han de juzgar, ó han de deliberar, ó simplemente han de escuchar: esto por lo que toca á la situación particular del auditorio.—El juzgamiento recae siempre sobre lo pasado, la deliberación es para lo porvenir, la demostración—(no en sentido científico)—ó sea más claramente dicho la exhibición de lo bello ó de lo feo es sujeto presente.

Apenas habrá en las letras otra clasificación más profundamente luminosa. Es cierto que en lo judicial caben el elogio y el vituperio; en lo deliberativo ocurre el acusar y el defender; lo de-

mostrativo sugiere fallos sobre lo pasado y consejos para lo porvenir. Mas también para esta clasificación, como para todas las de literatura, se toma como base lo primordial en cada género y no lo accidental subordinado. Además, las entidades artísticas no se definen con el rigor que las plantas y los minerales (página 63).

Los modernos hacen otra división. Atendiendo á los lugares donde la palabra oral tiene hoy día un auditorio que persuadir, distinguen tres géneros principales: oratoria *política* ó *parlamentaria*, oratoria *forense*, oratoria *sagrada*, y secundariamente además oratoria *académica*; esto, según sean los discursos pronunciados en la tribuna, en el foro, en el púlpito, en la cátedra docente ó sapiente y en otros lugares.

Esta división no es superficial como algunos dicen, pues la distinción de lugares entraña diferencia de auditorios, de negocios ó asuntos y de finalidad peculiar en la persuasión. Tenemos de ello una prueba; y es, que coincide gran parte con la división antigua. La *académica* es referente al género *demonstrativo*, la *forense* pertenece por completo al *judicial*, y la *parlamentaria* es con diferencias de gobiernos y épocas no otra que la *deliberativa* de Atenas y de Roma. La *sagrada* nació con el cristianismo; pero los panegíricos, oraciones fúnebres, hacimientos de gracias, tuvieron uso profano ó religioso en lo antiguo, y no pocas de las conferencias y sermones, verdaderas invectivas contra el vicio y el error, ya que no por su espíritu, que es esencialmente evangélico, tienen por su forma artística y literariamente hablando carácter *demonstrativo*.

La oratoria académica no ocupa en el arte igual categoría que los otros géneros. La razón es muy sencilla. Propónese *enseñar deleitando* ó simplemente *agradar* á un concurso, ó *solemnizar* algún acto, ó *celebrar* alguna acción etc.; lo cual sucede, verbigracia, en las lecciones de los cursos públicos, en las diversas arengas académicas, en los brindis, gratulatorias cívicas, inaugurales de toda especie etc. Falla de este modo dicho género por su esencia: no emplea de viva voz el pensamiento y la palabra para la consecución de un fin inmediato que pende de

la voluntad de los oyentes; no tiene en mira la persuasión positiva de éstos á ejecutar algo útil y necesario en el afán de la vida; su oficio es ornamental.

Las diferencias de auditorios y de negocios ó asuntos entre los distintos géneros modernos las veremos luego. En punto de finalidad, baste recordar que en el foro se trata de un interés privado, en la tribuna del interés público, en el púlpito de un interés universal y eterno.

Otra división de la elocuencia es la que gradúa en cuatro géneros los discursos con concepto á la mayor ó menor elevación de su tono, ó sea á la proporcionalidad que en ellos guardan la fuerza lógica y la fuerza afectiva. Como esta última se descompone en dos especies,—emoción de agrado ó *costumbres*, emoción de pasiones ó *patético*,—son cuatro las combinaciones resultantes del predominio de estas fuerzas en el discurso.

El primero é ínfimo grado de elocuencia es el que, produciéndose ante un concurso que no hará otra cosa que escuchar, no aspira la arenga á ningún resultado práctico en las determinaciones de la voluntad, y tiene como punto dominante de mira sólo el hablar noble y agradablemente. Á este género poético ó suntuario pertenece la oratoria académica en toda su extensión y además ciertos discursos forenses (v. gr. apertura anual de tribunales), y en la oratoria sagrada los panegíricos y oraciones fúnebres. Al propio tiempo que ser gratos al ánimo pueden muy bien estos discursos sembrar pensamientos y afectos útiles á la práctica del bien. «Pero es preciso reconocer, que cuando el orador aspira únicamente á agradar y lisonjear, hay gran peligro de que el arte venga á reducirse á pura ostentación, y de que las composiciones sean lánguidas y frívolas.» (BLAIR).

El segundo grado de elocuencia, superior en tono al antecedente, es cuando el orador, sin descuidar las costumbres de agrado ni las pasiones de cierta medida, contrae la fuerza de su ingenio á persuadir por el camino firme y luminoso del convencimiento. El brillo de la fantasía, el fuego de los afectos, la pasión arrebatadora y vehemente, están aquí muy fuera de lugar.

Dentro de esta esfera de tono y de estilo se comprenden por entero la oratoria forense, y además algunas arengas académicas con carácter de disertaciones, no pocos discursos parlamentarios sin espíritu político ó de partido, las pláticas y las conferencias religiosas etc.

El tercer grado se produce cuando la fuerza lógica de la argumentación y la fuerza afectiva campean por igual en las corrientes de ideas y pensamientos del discurso. Este tono corresponde á la manifestación más robusta y vigorosa de la elocuencia. La naturaleza controvertible y sobre predominio, propia de los negocios públicos, y la calidad escogida pero irresponsable é impresionable de los auditores, hacen que este grado de elocuencia corresponda á la oratoria parlamentaria en sus grandes momentos y en sus días históricos de mayor arte y gloria. Pueden referirse á este mismo grado no pocos sermones dogmáticos y apologéticos, y los discursos forenses ante el jurado en causas criminales importantes.

El cuarto grado, el más subido tono de la elocuencia, es sin disputa aquel en que somos más bien que convencidos agitados conmovidos y arrastrados por el orador mediante el supremo patético del alma humana. Es entonces cuando se ve que el que habla, inspirándonos sus pasiones, haciéndonos entrar en sus sentimientos, llevándonos á amar y á detestar lo que él alaba ó denigra, nos determina á ejecutar resueltamente lo que propone, y á ejecutarlo con fuerza y con calor. Este grado de elocuencia es el que conviene de lleno á la oratoria del púlpito. En el género deliberativo suben á este tono las arengas populares al aire libre, la tribuna parlamentaria en ocasiones de tremenda lucha, y las alocuciones que dirige un jefe á sus soldados en la hora del combate ó el día de la victoria. El foro, en el juicio por jurados, suele mostrar este grado sublime de pasión en alegatos personales de honra agraviada ó de vida ó muerte.

Críticos y preceptistas convienen en que lo que sublima y hace subir el tono de la elocuencia á su mayor altura, no es la importancia ó elevación de los conceptos sino la pasión del alma sinceramente expresada.

## CAPÍTULO IX

### DE LOS CUATRO GÉNEROS ORATORIOS

#### I

#### *Oratoria sagrada*

Tiene por objeto la exposición, propagación y defensa de la fe y moral religiosas con el propósito de guiar al hombre por el camino del bien y de su salvación. «Es la más poética, dice un maestro, la más sublime; su objeto principal es Dios, fuente de toda verdad y de toda belleza; habla de las maravillas de la creación y de las grandezas y miserias del hombre; y se dirige principalmente al sentimiento, impresionando enérgicamente la fantasía. Aunque la razón, apoyada en la fe, debe constituir su fundamento, no disputa porque habla en nombre del cielo y se dirige á un pueblo de creyentes.»—«El predicador debe enseñar al ignorante, fortalecer al débil, levantar al caído, sostener al que está en pie.» (LISTA).

Tiene la oratoria del púlpito esto de particular: que habla á los hombres para combatir y domar sus pasiones, al revés de los géneros profanos que se alzan para concitarlas y removerlas. Raras veces el orador sagrado aboga por los ausentes. Su fuerza patética se contrae á hacer que el auditorio sienta compasión por sí mismo, odio por sus propios vicios, terror por los males y castigos que se le esperan. Pero lo que más distingue á la oratoria sagrada es la suavidad de los afectos, la ardiente caridad evangélica que la embellece y anima, la *unción* para

decirlo en una palabra. La unción es una calidad de fervor especial del cristianismo. Consiste, según algunos, en cierta ternura grave, consoladora y penetrante, que del espíritu del predicador invade el corazón del auditorio inundándolo en piadosos afectos.

La unción, muy necesaria para mover con eficacia á los fieles en asuntos tan trillados como los religiosos, es literariamente hablando una dificultad para tocar en la elocuencia desde el púlpito. La historia del arte acredita que aquel inefable sentimiento ha sido privilegio de oradores doctos en la vida espiritual, y demás de eso delicados de sensibilidad y de santas costumbres; y si estas prendas son de suyo poco comunes, es raro verlas acompañadas del ingenio militante de la elocuencia.

Los discursos religiosos reciben el nombre de *pláticas* ó de *sermones*. La *plática* ú *homilia* enseña ó explica al pueblo, en tono sencillo y familiar, la doctrina de las creencias y la de los deberes religiosos y morales. Basta para estos discursos la elocuencia natural, que es también la que emplean los misioneros para la propagación de la fe entre los salvajes y pueblos rústicos. Los sermones son ya obras verdaderamente artísticas. Son de cuatro clases: el *panegírico*, la *oración fúnebre*, el *sermón propiamente dicho*, y el que siguiéndose á los franceses hase dado en llamar *conferencia*.

*Panegírico* en general es un discurso en elogio de alguien; pero se da este nombre por antonomasia á la alabanza de los santos. Ésta se hace enalteciendo sus virtudes, celebrando su heroísmo, proclamando sus milagros, proponiendo su vida como modelo al auditorio, y sacando de todo consecuencias morales de carácter práctico. Á más de la diferencia de género, y las consiguientes de espíritu y estilo, esta última circunstancia distingue al panegírico de los *elogios* académicos.

La *oración fúnebre* es el panegírico de los personajes ilustres recién muertos. Ella y el panegírico de los santos presentan un cuadro vívido y poético de virtudes y hechos para edificación y modelo de los fieles; con el espíritu de veneración propio del culto la una, el otro con admiración reverente. Están

contraindicados para ambos los elogios vagos y el caer en la narración histórica de índole biográfica. La oración fúnebre se dirige comunmente á un auditorio culto; el panegírico á todas las clases sociales. De aquí algunas diferencias en el estilo y en el tono, además de la que resulta de ser triste por el caso la gravedad religiosa de la oración fúnebre, y plácido hasta cierto punto el ensalzamiento del panegírico.

Dirigido de ordinario al común de los fieles, el *sermon* trata algún asunto de dogma ó misterios, de apología de la religión por sus excelencias, ó de moral, en todo caso con el fin de obrar en las costumbres reforma y en la fe observancia y firmeza.

Si el sermón es casi siempre para los que conocen la religión, la *conferencia* ó sermón polémico es de ordinario para los que la desconocen. Defiende las verdades católicas é impugna las doctrinas que la Iglesia reputa heréticas ó impías. Su auditorio se compone de toda clase de personas ilustradas, no pocas indiferentes en religión ó adversas al cristianismo. Á veces su estilo asume un carácter semejante al de la oratoria académica de la cátedra. Los más arduos y elevados problemas de la ciencia y de la civilización y sociabilidad contemporáneas, han sido el asunto de célebres conferencias en el púlpito francés, primero entre los primeros en todas las literaturas.

## II

### *Oratoria parlamentaria*

Comprende los discursos pronunciados ante los cuerpos ó asambleas que entienden en la administración y gobierno del Estado, y ante cualesquiera reuniones donde se debaten negocios de interés político.

En las repúblicas antiguas, donde los asuntos políticos y civiles se trataban al aire libre ante el pueblo congregado en masa, los discursos pertenecientes á este género de oratoria eran frecuentísimos y de una vehemencia muy grande. Haberes, reputación, autoridad, pendían no poco de la persuasión de

la muchedumbre, y los oradores tenían por consiguiente que dirigirse á las pasiones más bien que al rudo entendimiento de los oyentes. Hoy día aquellos negocios se tratan y resuelven de ordinario ante cuerpos de delegados del pueblo, escogidos por sus luces y prudencia para ejercer la autoridad. La más conspicua de estas asambleas es el congreso ó parlamento, y es allí donde la elocuencia deliberativa tiene hoy su más alta y plena manifestación artística. De aquí el nombre de *parlamentario* que se da al género político de discursos. Otros le llaman por sinécdoque *la tribuna*. Denominación es esta última que no debe confundirse con la oratoria *tribunicia* de los clubs, comicios etc., y de la prensa política diaria. La oratoria tribunicia, y en particular el tono y estilo de la prensa política, ha reemplazado en nuestros días á la antigua elocuencia popular, y heredado toda su impetuosidad y á las veces, por desgracia, toda su procaz acrimonia y violencia.

«Si la elocuencia del foro tiene el útil objeto de sostener los derechos civiles de los ciudadanos, si la del púlpito se encarga especialmente de sus intereses morales, la parlamentaria se dirige á los intereses políticos, y éstos en el día son los que conmueven más fuertemente el corazón de los hombres, y los arrastran á la mayor parte de sus acciones buenas ó malas. Por eso tiene ahora esta clase de oratoria tanta importancia, siendo el regulador del destino de las naciones libres. El abogado habla á jueces severos y desapasionados que atienden á la razón y á la ley para pronunciar sus fallos, que las más veces interesan á un corto número de personas; el predicador trata de materias acerca de las cuales nadie le contradice, ante un auditorio no sólo amigo, sino hasta sumiso y obediente á sus palabras; el orador político ve delante de sí á oyentes agitados casi siempre de mil pasiones contrarias, muchos de ellos enemigos, y sus discursos versan con frecuencia sobre cuestiones de poder y predominio. Hallándose como en un campo de batalla, para él se trata nada menos que de vencer y ser vencido, de ser soberano ó súbdito, y su vida es un continuo combate.»

En la oratoria parlamentaria está incluida la especie tribuni-



cia de arengas denominada *militar*. Es vano empeño el de algunos al querer formar, con estas alocuciones marciales de los caudillos armados, un género aparte de oratoria tal como si fuera susceptible de cultivo. Siendo la guerra una manifestación especial de la vida política, es claro que deben incluirse dichas arengas en la oratoria denominada política ó parlamentaria.

### III

#### *Oratoria forense*

Comprende los discursos pronunciados delante de algún juez ó tribunal con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó más personas en una causa civil ó criminal de cualquiera especie que sea.

Gran diferencia existe entre la antigua oratoria forense y la moderna. Aquélla tenía una vehemencia que no admite ésta; tenía tanto por el carácter de la legislación y forma política, que no sujetaban entonces al orador y al juez tan rigurosamente como en nuestros días al yugo de la ley escrita, dando, al contrario, más libre campo á la equidad y á los principios generales de jurisprudencia, como por la condición y número de los jueces, que en ciertas ocasiones pasaban de cincuenta, como también por la mayor publicidad de las discusiones.

Los tribunales hoy son de muy pocos jueces, letrados todos, graves, responsables, escuchan y observan con frialdad al orador. Por lo tanto, tiene éste que ser sobrio de galas, medido en el ataque y la defensa, sólido y preciso en la argumentación, muy atinado en el empleo y método de las pruebas. Pero nunca en el foro deben confundirse un escrito con un discurso. Ha de señalarse siempre este último por su carácter oratorio de tono y de estilo; no han de faltarle el nervio, el interés y el calor propios del intento persuasivo, virtudes que reempladas por el corto espacio concedido á la palabra y por la proximidad del fallo, y que la viva voz contribuye no poco á relevar.

## IV

*Oratoria académica*

Comprende los discursos de recepción, los elogios de sabios y literatos, los elogios históricos de personajes célebres, y una variedad de arengas, que llaman de *cumplimiento*, en actos literarios y otras solemnidades académicas ó de sociedades literarias ó sabias. Pertenecen al mismo género las lecciones orales de la cátedra en los cursos públicos sobre ramos literarios. Otras oraciones ó arengas que nada en verdad tienen que ver con las academias ni con la cátedra docente, como ser los brindis, discursos fúnebres, gratulatorias, inaugurales etc., están incluídos en el género académico por razones de analogía, si no en el fondo, á lo menos en la finalidad. Con efecto, todas estas arengas hablan agradable y se quiere oratoriamente, mas sin intento de persuadir, es decir, de determinar á los oyentes á que adopten una resolución.

Pertenecen también á este género las llamadas *conferencias* (distintas de las sagradas), por lo regular informativas de algún asunto interesante, como ser un descubrimiento, una exploración reciente etc., y á veces sobre asuntos literarios, industriales, artísticos ó científicos. Constituyen una forma selecta de la conversación familiar ante una concurrencia más ó menos numerosa.

Hay un *estilo académico* caracterizado por las cualidades relevantes de pureza, elegancia y propiedad de la dicción, por el uso selecto de recursos artísticos gratos á la fantasía, y por cierta nobleza de fondo y de forma que es como la nota dominante del tono en este linaje de estilo. Mas, para que su agrado no empalague y antes bien sobre el acento persuasivo propio de la oratoria, es necesario comunicarle calor mediante cierta vivacidad de afectos.

---

## CAPÍTULO X

### COMPOSICIONES NARRATIVAS

La narración presenta hechos reunidos, bien así como la descripción muestra cosas juntas. En no pocas obras de la Didáctica, de la Poesía y de la Oratoria dichas contexturas no pasan de simples tópicos accidentales; pero también, sujetándose á ciertos principios de invención, disposición y elocución, pueden una y otra llegar á formar respectivamente la entidad artística que se denomina composición literaria. La composición narrativa expone *el hecho*, como de ciertos asuntos se dice, sea real ó supuesto,—(guerra de Troya, venida del Mesías, caída del imperio romano, Cruzadas, Reforma, descubrimiento de América etc. etc.);—lo expone de origen á término al través de los incidentes sucesivos que lo forman. Análogo proceder es el de la composición descriptiva. Así se explica que existan un *género descriptivo* y un *género narrativo* de obras literarias en la prosa y en la poesía.

Es propio de la narración el mostrar hechos sucediéndose unos tras de otros. Para ello se suele á trechos echar mano de la descripción, señaladamente si ésta contribuye á presentar aquéllos en forma palmaria, verosímil é interesante. Apenas hay género literario donde no tenga cabida, siquiera por un momento, la narración; pero, mientras que en la generalidad es un tópicico accidental y pasajero, en cierta especie domina toda la obra desde el fondo hasta la forma.

Son narrativas y se sujetan á las presentes reglas generales las composiciones históricas, las novelescas, todas las especies puras de poesía épica ó narrativa y el apólogo.

Para contar bien un hecho real ó ficticio son necesarias tres cosas: conocerlo ó forjarlo bien, poner los diversos incidentes que lo forman en el mejor orden sucesivo, revestir el relato con

la expresión más adecuada. Es lo que se llama *inventar, disponer y decir* la composición narrativa.

## I

Si el hecho reconoce como fuente la realidad, hay que sujetarse á ésta y estudiarla en su conjunto y pormenores, á fin de no afirmar nada que no sea verdadero. Este linaje de composición narrativa recibe en especial la denominación de *composición histórica*.

Si se trata de hechos de pura invención, es necesario guardar *verosimilitud* en todo, y no sólo en cuanto al modo de generarse los sucesos, y que lo sobreviniente ande dondequiera concorde con las primeras suposiciones establecidas y concurra á un mismo objeto, sino también en cuanto á diversificar, contrastar y sostener los caracteres, á fin de que no se deroguen y antes bien se corroboren á sí mismos, no haciendo nunca, verbigracia, que un viejo obre como un niño ni un exaltado como un cachazudo. Y si en la ficción entran por poco ó por mucho la mitología, la tradición, la historia misma, aunque árbitro siempre del argumento y dueño el narrador de forjar mil accesorios y casos principales, no debe con todo destruir en sustancia lo generalmente admitido, antes bien ha de apoyar y aun relevar lo que todo el mundo sabe ó cree, á fin de que lo verdadero y lo falso se mezclen ó combinen y parezcan de una misma naturaleza por la verosimilitud.

Las obras narrativas de pura invención ó mixtas se llaman *composiciones novelescas* en la Retórica. Por su esencia y finalidad pertenecen en rigor á la poesía, donde figuran junto con el género épico y el apólogo, sus hermanos; pero mientras éstos se ajustan por completo á reglas especiales de la Poética, las composiciones novelescas figuran en la prosa al lado de las históricas por los motivos que se verán en otro lugar.

Verdadero ó falso el hecho que se cuenta, es necesario conservar en el relato lo que se denomina *color local*, ó sean esas circunstancias de tiempo, pueblo, clase, personas etc. correspon-

dientes al argumento, circunstancias que dan viso peculiar á las cosas y acrecientan la fidelidad de la pintura. Cuando este requisito resalta como cualidad es increíble la vida que comunica aun á la más sencilla historieta. Mas para que este aspecto, inherente y adherente á la verdad real ó ficticia, se muestre como indicio inequívoco de que las cosas pasaron en efecto, son menester estudios y reflexión.

## II

Á veces el hecho ó argumento vale poco de suyo, y es la buena disposición lo que le presta interés por el modo de empezarlo, complicarlo y desenlazarlo.

La *exposición* da una idea del lugar, tiempo, personas, propósitos y demás antecedentes necesarios para la inteligencia de lo que va á narrarse. Estraída del fondo mismo del asunto y derechamente enderezada á su objeto, sin nada que recargue la memoria ó haga contraer demasiado la atención, sin esos rodeos semejantes á las idas y venidas del viajero que no conoce el camino, y prometiendo menos que lo que ha de cumplirse para distar mayormente de aquellos que marchitan la flor de una anécdota ponderando al comienzo su gracia ó novedad, la exposición, en su intento exclusivo de enterarnos de lo indispensable para que podamos asir el primer eslabón de los sucesos, debe ser necesariamente *breve, clara y sencilla*, y sólo en casos importantes ó graves podrá con arte arriesgarse á mostrar pompa, y aun á lanzar por un momento al lector en medio del asunto, á fin de que vuelva sobre sus pasos ansioso de saber lo que antes ha ocurrido y á darse cuenta de cómo á tal punto pudieron llegar las cosas.

Pasa con justicia por un modelo acabado de exposición narrativa el capítulo primero del *Quijote*.

Los preliminares de especie varia con que suelen comenzar las obras históricas son distintos de la exposición artística propiamente dicha, que es la parte de donde arranca la corriente narrativa, y cuyo contenido no debe remontarse lejos sino antes bien ser muy inmediato al hecho del argumento.

En toda composición narrativa *nudo* ó *enredo* es la parte donde obstáculos opuestos á la realización de un designio, ó dificultades suscitadas á la empresa por uno ó más personajes, introducen el conflicto ó la perplejidad y por este medio la inquietud y el interés de saber el resultado. A la manera de un lazo que flexiblemente se pliega, entreteje y estrecha hasta no dejar libres sino sus cabos, en el nudo asimismo se traban y complican los incidentes parciales en toda la extensión del hecho; pero uno de los cabos del *nudo* literario queda fijo á la *exposición*, y el otro es corredizo para que sirva al *desenlace*.

Debe el que refiere emplear en el nudo todo el poder de sus medios para entrelazar los eventos y las acciones de tal modo que el lector permanezca en suspenso hasta el fin, que su curiosidad vaya aumentando, que ningún pormenor excusado retarde las expectativas, y que precisamente el desenlace se oculte á sus miradas. Esto es lo que se llama *interés*. Obra narrativa que en grado bastante no cumple con estos requisitos se cae pesadamente de las manos. Mas la complicación no debe nunca degenerar en maraña ó laberinto. Para que el espíritu se mantenga impresionado y alerta menester es que sin confundirse perciba en la trabazón un desarrollo natural de los hechos, debido, menos que á los eventos de la casualidad, á la lógica de las cosas y al carácter de los personajes.

Algunas veces concurren al enredo, si no para complicarlo, á lo menos para diversificarlo, ciertos hechos subordinados á la acción principal però que sin menoscabo de ésta pudieran omitirse. Son los que se llaman *episodios*, de una voz griega que significa *traído de fuera*. Al tratar de la poesía narrativa ó épica veremos las reglas á que se sujetan. En las composiciones narrativas de la prosa consisten los episodios en una variedad de tópicos, que veremos al tratar de las obras históricas. Pero conviene desde luego dejar establecido que ninguna especie de episodio, por bello é interesante que en sí mismo sea, puede eximirse de la ley fundamental de unidad común á todas las obras artísticas. Dicha ley consiente de buen grado en el nudo narrativo la variedad de accesorios; mas nunca la intrusión de

hechos, personajes y otras partes, no digamos inconexas, pero que extravíen la atención y disipen el interés á fuerza de repartirlo.

*Desenlace* es la extremidad á donde vienen á parar los hechos desatando el nudo feliz ó desgraciadamente. *Natural, imprevisto, condigno y definitivo* son los requisitos esenciales de todo desenlace.

Por lo primero se entiende que el hecho se resuelva de suyo y por sí mismo, esto es, porque los antecedentes entrañaban tal resultado y lo han producido. Esta conclusión tan lógica debe ser no obstante inesperada; porque si el lector llega á sospecharla ó calcularla, desaparecen la incertidumbre y las alternativas de temor y de esperanza que tanto aguijonean la curiosidad. Es *condigno* el desenlace cuando, lejos de defraudar lo que es lícito prometerse con vista de la exposición y el nudo, llega en él á su mayor grado el interés creciente de los hechos. Por *definitivo* se entiende no tanto que solucione de un modo concluyente el hecho, pues tal es la esencia misma del desenlace, sino que finalice de tal modo la composición que ésta no admita, por sobrados, más pormenores ni desenvolvimientos. Á este requisito faltó Lafontaine en su fábula de la *Lechera*.

### III

Si de la concepción del argumento y de su arreglo pasamos á la elocución, tendremos que la contextura narrativa debe ser *clara, rápida y galana*.

No obstante de ser los vocablos, cláusulas, figuras y pensamientos individualmente claros, el efecto sensible de algunas páginas narrativas es amontonado, confuso y deleznable. Exítese por eso una claridad especial en la contextura que nos ocupa. Consiste en que referidos los hechos con orden y de modo que se vea su conexión, el conjunto y sus partes integrantes sugieran una percepción pronta, distinta y fácil de retenerse en la memoria. Para conseguirlo es menester que el que narra, sobre todo el historiador, siga el orden de tiempo sin equivocarse en fechas, lugares ni otras circunstancias que es conveniente distin-

guir; que no nos lleve repentinamente de un país á otro ni interrumpa la relación de un hecho para intercalar la de otros no muy conexos; que no corte el hilo con digresiones importunas é inútiles; que pase de un acontecimiento á otro sin salto y mediante transiciones apoyadas en la dependencia misma de las cosas; y sobre todo que halle medio de formar una sola cadena de la multitud simultánea ó dispersa de lances, incidentes, eventos y circunstancias.

La *rapidez* consiste en incluir en el relato lo necesario y nada más que lo necesario, á fin de que se deje sentir que los hechos se suceden desembarazadamente y sin retardo. En buenos términos lo que por este requisito se prescribe es una ágil sobriedad. Una narración de veinte páginas es corta si no contiene más que lo útil; un relato de veinte líneas sería largo si pudiera caber en diez. Bien así como un río y un arroyuelo pueden arrastrar con igual rapidez una masa desigual de aguas, la brevedad narrativa se entiende con concepto á la consistencia de hechos y pormenores é importancia propias del asunto.

La lentitud es dolencia mortal en toda suerte de relato. Efecto de discernimiento, para obtener como cualidad la rapidez tan recomendada por la crítica y la preceptiva, es menester que el narrador pase sin detenerse por los sucesos poco interesantes; y hasta en los que sean de mayor consideración por sí mismos, ó más fecundos en consecuencias, debe omitir las circunstancias inútiles, escoger las más relevantes y presentarlas por el lado más luminoso. Unas pocas circunstancias notables, bien escogidas, nos pondrán á la vista los hechos mucho mejor que la enumeración individual de todas ó de las más, porque entre ellas hay siempre algunas de poca ó ninguna importancia, que el lector adivinará ó suplirá fácilmente aun cuando no se las indiquen.

El juicioso empleo de los ornamentos que el asunto admite se llama *galanura*. Para discernir dicho empleo conviene distinguir entre las narraciones bello-útiles de la prosa, y las puramente bellas de la poesía. Estas últimas no conocen más límites, en su despliegue de fantasía y de sensibilidad seductoras, que el punto donde la galanura pueda dañar, ya los requisitos



esenciales de toda composición narrativa, ya los peculiares de la escena ó del género ó especie á que la obra pertenece.

El célebre preceptista Batteux comparaba la historia á la arquitectura, cuyas cómodas proporciones, útil simetría y resistente ornamentación sirven para embellecer la ruda masa de los cuerpos y dar solidez al edificio. No entran en la arquitectura las flores brillantes de cartón, ni las pasamanerías de seda y oro, ni nada que no resista al tiempo á la par con toda la fábrica. La narrativa histórica combina para la galanura el arte con la ciencia, y sus medios son el estilo, las digresiones, reflexiones, máximas, resúmenes etc., cuya materia es sustancia sacada del asunto mismo. Lo propio hay que decir de la narrativa novelesca, que sigue muy de cerca á la histórica imitándola y modelándose en ella. Cuando asume con franqueza formas imaginativas contrapuestas á la sobriedad de la prosa, la composición recibe el nombre de *novela política*, ó bien pertenece enteramente al género épico de poesía.

Ya se dijo que el nudo debe estar combinado en la narración de manera que interese su desenredo. Pero casi todos los preceptistas insisten sobre este particular. Parece, en efecto, que nudos sin trama ó argumentos áridos se tornan interesantes por la sola eficacia del modo de contar los hechos. Por eso, á más de clara, breve y galana, toda narrativa, sea épica, sea novelesca, sea oratoria, sea histórica, debería ser siempre *interesante*. Dícese que es tal cuando provoca, mantiene y conduce hasta el fin la atención ajena, no sólo con el estímulo de la curiosidad, cual ya se dijo respecto del nudo, sino también con los placeres de la imaginación, la simpatía de los afectos y las luces del entendimiento. El interés en toda obra que conste de hechos, sean éstos referidos como realidad que pasó, sean puestos en escena como realidad que está pasando, no es otra cosa que la adhesión grata del espíritu á los objetos que sin daño ponen en actividad nuestras potencias. El mayor poder de atracción en los hechos está en que exciten nuestro anhelo natural por lo desconocido á través de emociones diversas de pena, placer, admiración, enojo, inquietud y zozobra constantes.

## CAPÍTULO XI

### COMPOSICIONES HISTÓRICAS

En el más lato sentido *historia* (del griego *yo inquiero*) es la constancia escrita de una serie de casos que obran bajo el dominio de la experiencia. Por esta razón se dió el nombre de *historia natural* á la ciencia que tiene por objeto la *descripción* de la naturaleza. Bacon dividía la historia en *civil, literaria y natural*. Pero el concepto genérico de este arte puede abarcar cuanto ha sido efectuado bajo el sol. Así como hay historias de temblores, de la electricidad, de las matemáticas, de las ideas sestéticas, puede haberlas del toreo, de la esgrima, de la alfarería etc. etc. Con todo, el sentido común no entiende que todo lo acaecido pertenezca á la historia. Es concepto unánime que ésta tiene por asunto al hombre ética y políticamente en acción. La obra literaria que auxiliada de la memoria, del raciocinio y de la imaginación da cuenta de lo efectuado por el hombre entre sus semejantes, es la sola que merece en rigor llamarse *historia ó composición histórica*. Su dominio propio es la vida humana en sociedad, es decir, lo mudable y pasajero del libre arbitrio en sus roces y eventos individuales y colectivos con los demás hombres.—Sustancia de la historia son hoy los documentos originales y demás especies históricas oculares ó de primera mano. Documentos originales son las actuaciones escritas producidas por los hechos mismos al verificarse, como ser oficios, cartas, instrucciones, expedientes, cuentas de gastos, telegramas y otros escritos, que son un sedimento que van dejando las propias realidades al pasar. Todo ha fenecido ya; lo que esos papeles dicen, cierto ó falaz, es la única porción que de la realidad pasada nos queda positivamente. «Las generaciones siguientes podrán juzgar mejor los hechos, penetrar su espíritu, calificar la intención, relacionar las causas y los efectos. Siempre resulta que la historia viene á ser más ó menos una obra de esas generaciones. Mientras tanto, la sustancia de dicha obra, los materiales con que ha sido formada y sin los cuales no existiría, no son otros que los hechos que han trasmitido, por escritura ó tradición, aquellos que estuvieron en los sucesos.» (BARANTE). Esto explica el valor científico que para el arte historiográfico tienen las composiciones históricas denominadas «especies subalternas.»

## I

*Composiciones históricas* son las que narran hechos verdaderos, ó reputados por tales, con el fin de instruir. Este género comprende una variedad de *especies subalternas* y de *especies secundarias*, que forman una escala gradual cuya cima es la *historia propiamente dicha*. Unas son la materia prima del arte histórico, y otras se reputan como fuentes de información, fuentes que dicho arte beneficia auxiliado por la crítica para componer la historia propiamente dicha.

Hé aquí las especies subalternas más conocidas.

Los *fastos* registran por meses y días los acaecimientos más notables de una ciudad y aun de una nación, como ser cambios políticos, pestes, festejos, fundaciones, crímenes ruidosos etc.—Las *efemérides* anotan simultáneamente los sucesos importantes de la misma fecha en distintos lugares de un país ó región.—Los *diarios* se llevan día por día para apuntar las ocurrencias de una expedición, movimiento social, temporada etc. Pero para que estas producciones sean estimadas como materia primitiva de la historia, es menester que se hayan formado por agregación al dictado mismo de los sucesos ó á lo menos recogiendo su tradición inmediata. Los periódicos y diarios de la prensa son los fastos y efemérides de los tiempos modernos.—La *relación* es un inventario descriptivo ó narrativo de un suceso aislado escrito por un actor ó testigo.

Con una de las acepciones traslaticias de la palabra *anales* se designa el registro auténtico de los actos públicos de un Estado, ó sea el conjunto de los escritos producidos de oficio por los poderes y autoridades que constituyen su gobierno y administración. Pertenecen, según esto, á la especie denominada *anales* los archivos públicos y las impresiones del servicio oficial. Llámanse también *documentos originales*, señaladamente cuando son muy informativos del verdadero espíritu de los sucesos y contienen además papeles privados concernientes á los actos públicos.

Estas especies subalternas pertenecen en rigor al género didáctico. Junto con los datos suministrados por la arqueología y sus ciencias auxiliares, se miran como elementos de invención para componer obras de historia. No se exigen en ellas cualidades especiales de arreglo y elocución artísticas. Su valor principal está en los nudos datos informativos que contienen, señaladamente si son sanos y sinceros.

Menos rudimentarias, y admitiendo en su fuste la intervención del arte de contar, son las *crónicas*, *memorias*, *autobiografías*, *vidas* y *biografías*. Blair las denomina «especies secundarias de composición histórica.»

*Crónica* es un relato general coetáneo de los sucesos de una época, país, corporación, familia etc. y que guardan como principal enlace el orden de los tiempos. No pocos cronistas, al contar lo que vieron, lo cuentan como lo vieron y creyeron, y sin embargo á veces como no eran las cosas en realidad. Su narración es fiel sin ser exacta. La crítica histórica admite por eso con reservas el testimonio de algunas crónicas.—En las *memorias* el autor cuenta lo que hizo, vió, supo ó quiere consignar acerca de toda clase de hechos ó anécdotas de su tiempo. Del narrador como testigo ó como informante coetáneo reciben su unidad literaria.—En las *autobiografías* el autor se contrae á contar su propia vida observando más estricta unidad de asunto que en las memorias, por donde no es dueño de ingerir en su relato otros sucesos contemporáneos. En la indagatoria de lo pasado, para el pleno conocimiento de causa que demanda la historia, las memorias y autobiografías valen, tocante á lo ajeno como declaración testimonial, y tocante á lo propio como confesión de parte.—La *vida* y la *biografía* refieren los hechos de una persona tomando para ello de la verdad pasada lo concerniente; mas con una diferencia muy sustancial: que la primera se extiende, á veces por menudo, á toda la existencia de la persona, mientras que la segunda se ciñe á los actos ó sucesos más importantes y característicos.

Aunque perfectas composiciones literarias, las especies secundarias no están obligadas al pleno conocimiento de causa,

á la estricta imparcialidad del juicio, al tono medido y circunspecto, ni á escoger y considerar los hechos desde el punto de vista experimental de su significación moral y política. Este es el carácter elevado y augusto de la historia propiamente dicha. Obtienen plenitud de finalidad con el hecho de consignar la memoria de lo pasado, y de consignarla con libre elección y sin pulsar en los hechos y pormenores su valor instructivo. Después con discernimiento y crítica el futuro historiador viene y utiliza de las crónicas, memorias y autobiografías lo que le conviene para la genuína narración verídica y enseñadora.

Las vidas y biografías en su condición de obras de segunda mano, bien pueden aspirar, y no sin frecuencia alcanzan, el carácter de historia propiamente dicha.

La crítica histórica juzga bien informada y con acierto acerca de la verdad ó falsedad de los datos suministrados por las especies subalternas y las secundarias. En vista de los testimonios, aun los más contradictorios y hábiles en ocultar y disfrazar la realidad, deduce lo cierto, lo probable, lo dudoso, lo inadmisible, acerca de lo pasado. Es una facultad que debe acompañar siempre al ingenio historiográfico. También es un arte la crítica histórica, y á él se deben las *disertaciones históricas*, ó *memoriales históricos* como otros dicen. Estas obras didácticas discuten algún hecho pasado á fin de esclarecerlo, ya mediante un examen juicioso, ya aportando datos nuevos á la indagación de la verdad.

## II

La narración fiel de los sucesos humanos capaces de ensanchar el círculo de nuestra experiencia moral y política se denomina *historia propiamente dicha*. Esta especie de composición es en la prosa el prototipo de las demás del género narrativo, pero más particularmente de las históricas. Serán estas últimas tanto más perfectas cuanto más se acerquen en calidad á la historia. Por eso los preceptistas contraen su atención á ella, sin curarse de dar reglas sobre las especies subalternas ni secundarias.

Aunque su fin sea instruir, no instruye como la ciencia propiamente dicha, es decir, por ministerio del puro entendimiento ni campeando en las regiones de lo general y abstracto. Objeto suyo son las mil contingencias de la actividad humana, lo consumado diversa y percederamente por el afán social en el tiempo y en el espacio. Esto hace decir que la geografía y la cronología son los ojos de la historia. Á fin de mostrarnos fielmente la vida que pasó pone al servicio de su ciencia la sensibilidad y la imaginación reproductiva, ya que no la inventiva. Poética en el uso de estos medios, didáctica por su fondo y finalidad, la historia, en su doble carácter de obra de ciencia y de arte, figura en las letras propiamente dichas al lado de las obras oratorias (páginas 10 y 11).

Atendiendo á su extensión la historia se divide en *general*, en *particular* y en *individual*. Es *general*, ó como otros dicen *universal*, cuando refiere los hechos realizados en todos los tiempos y lugares por la humanidad. Siendo en este caso muy vasta su tarea se contrae á los acontecimientos que más influyeron en la formación, progresos, decadencia y destrucción de las naciones, señaladamente de las más preponderantes en los destinos de la especie humana. Es *particular* cuando se ocupa en los hechos de una sola época, ó raza, ó nación etc., aunque sea muy extenso su argumento. Rama de la historia particular es la que algunos denominan *especial* por contraerse á una especie particular de hechos, como la historia literaria, la historia del derecho penal, de la pintura etc. Es *individual* toda vez que la vida ó la biografía reúnan las excelencias de la historia propiamente dicha.

Por razón del modo de considerar los hechos se divide la historia en *narrativa* y *pragmática*. La primera se limita á exponer en su orden cronológico los hechos, sin investigar sus causas ni consecuencias y sin juzgarlos, pero en forma que los hechos por sí mismos sugieran su verdadero concepto y aun el fallo del historiador. La segunda considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos

enseñanzas prácticas de carácter moral y político. El primer método se llama *ad narrandum* y el segundo *ad probandum*.

¿Cuál es el método preferible? Los dos son buenos, y la elección depende unas veces de la naturaleza del asunto, y otras de las facultades y particular preparación del escritor. Si se trata, por ejemplo, de referir el descubrimiento y conquista de América, tan fecundo en aventuras y hazañas gratas á la imaginación, sería más acertado el método narrativo. Pero al historiar, verbigracia, la Reforma y las revoluciones de Inglaterra ó de Francia sería preferible el sistema pragmático, á lo menos para lo que es instruir en la verdad esencial y en las lecciones que sacarse pueden de tan complejos acontecimientos.

Dentro de una y otra especie de historia caben variedades, cuyo sistema de composición obedece á conceptos científicos que están fuera de la preceptiva literaria. Son las principales la escuela *descriptiva* y la denominada *filosófica*, una y otra enteramente modernas.—Antes de ahora la historia no solía tomar en cuenta sino el escenario político y si decimos oficial de los acontecimientos. La vida de los soberanos, las peripecias ó incidencias de su advenimiento y de su muerte ó caída, guerras, privanzas, arreglos administrativos, obras públicas etc., eran el asunto, ya de los cuadros narrativos, ya de las observaciones más ó menos extensas y profundas de la historia. Pero desde el siglo anterior ha venido operándose un gran progreso en el arte de escribir la vida de las generaciones que fueron. Las dos escuelas referidas, cada una por su lado, señalan grados muy subidos de ese progreso.—Sin discurrir sobre los sucesos, la escuela descriptiva se contrae á mostrar la exterioridad viviente de los hombres y de su tiempo, con pormenores pintorescos sacados de mil realidades accesorias coetáneas. Estas circunstancias inherentes ó adherentes á los hechos son suministradas con gran erudición por la literatura, los anales y la arqueología ó ciencia de las antigüedades, con el auxilio de la filología, la numismática, la iconografía etc. La escuela filosófica de nuestros días se ha aprovechado á su vez de otro caudal de noticias indirectas al escribir la historia pragmática. Tomando en cuenta la industria, costumbres, artes, rentas, religión, leyes, comercio, instituciones, literatura etc. etc., abarca en su exposición todo el estado social en sus más poderosas é intensas manifestaciones. De esta manera atiende á explicar las leyes á que ha obedecido en el país el desarrollo de su civilización, y juzga sobre el espíritu de los hechos, los que no hace sino dibujar sumariamente.

No debe confundirse con la historia filosófica el ramo científico que con el título de *filosofía de la historia* han creado de tiempo atrás algunos pensadores atrevidos. Generalizando so-

bre los sucesos de la historia han creído descubrir en su verificación el cumplimiento de leyes inmutables, leyes que, por lo mismo y según aquéllas, son las que rigen y gobiernan el desarrollo de la actividad voluntaria de la especie humana. Uno de estos sistemas es el del *providencialismo*, sostenido por Bossuet en su *Discurso sobre la historia universal*, una de las obras más admirables de este insigne escritor y de la literatura histórica.

### III

*Intrucción, veracidad, imparcialidad*, son las tres principales á que se reducen las varias dotes que debe poseer el fiel historiador.

Por *instrucción* se entiende el conocimiento á fondo de los hechos, y el de todos los datos que sirven para mejor juzgarlos y presentarlos, como ser la geografía, cronología, estadística, costumbres, rentas, comercio etc. que en el caso les conciernan y además las ciencias que conciernen á la existencia y gobierno de la sociedad, como ser entre otras el derecho y la economía política. Debe también conocer el historiador el corazón humano á fin de poder calificar la conducta y carácter de los personajes y penetrar en los secretos resortes de la pasiones que los hicieron obrar. La *veracidad* consiste en referir los hechos dándoles el mismo grado de probabilidad con que se presentan á nuestro espíritu; los ciertos como ciertos, los dudosos como dudosos, sin añadir ni quitar nada ni aun para prestarles colorido ó mayor interés. La *imparcialidad* consiste en considerarlos y mostrarlos con recto y sereno espíritu; lo cual no implica indiferencia ó ausencia de convicciones en el historiador, sino que, al sentir entusiasmo por lo bueno y al indignarse á presencia del mal, sea obedeciendo á un vivo sentimiento de justicia, y siempre con independendencia personal y sin interés sectario.

*Lugares históricos* (adaptables también á la novela) son ciertas materias episódicas pero sustanciales, que ingeridas en la narración, detienen breve espacio su incesante movimiento en ventaja de la variedad, ornato y más luminoso concepto de los hechos. Tales son: las relevantes y muy poco frecuentes *reflexiones* proferidas de pasada; los *retratos* y *paralelos* en todo




caso concisos, parecidos y con rasgos sacados de las acciones mismas de los personajes; las *arengas ó discursos*, de todo punto auténticos y no menos bien característicos del personaje ó del hecho que informativos y útiles al conocimiento; las *descripciones* vívidas y exactas de objetos muy interesantes de contemplar; las *digresiones ó disertaciones*. Estas pueden ser de muchas especies: ya discuten una fecha ó punto no bien averiguado, ya se remontan al origen de alguna institución, ya resumen en un cuadro breve y sumario los sucesos donde se nota la dependencia elocuente de causas y efectos etc. etc. Repútanse todos estos lugares como el ornato genuino de la obra histórica. Si el narrador no resuelve el arduo problema de ligar en ellos la naturalidad á la distinción luminosa, vale más no echar mano de un recurso que en todo caso detiene la corriente de la narrativa, requisito esencialísimo.

La unidad de plan en la historia consiste en que sus distintas partes se correspondan por algún principio de enlace que las comprenda á todas, á fin de que por más extenso, variado y múltiple que sea en hechos el argumento, deje la obra en el ánimo la impresión de una sola cosa compacta, íntegra y cabal. Cuando menos debe desentrañarse del fondo alguna idea que resuma el espíritu general de los sucesos, y que sea el punto céntrico de radiación y de convergencia de estos mismos. La parte más gloriosa y brillante de la historia de Roma puede quedar comprendida en las dos palabras *república conquistadora*: queda así reunida en un solo espectáculo, con el concurso de las causas ocasionales, una gran variedad de empresas esparcidas en diferentes épocas por todo el mundo entonces habitable. Pero esta general unidad de enlace en los hechos, correspondiente á una de las condiciones esenciales de toda obra artística, no debe confundirse con la *unidad de acción*, prescrita como necesaria en la epopeya y en el drama, y con la cual no siempre la historia ni la novela se presentan revestidas.

Aun tomando en cuenta la diversidad de situaciones, modos de escribir la historia, importancia varia de argumentos etc. es indudable que existe un estilo histórico, necesariamente deri-

vado de la índole didáctica de la obra y de su peculiaridad característica. Lo hemos ya dicho: es propio de la historia mostrar la verdad de los hechos mediante el concurso de la imaginación y sensibilidad, bien así como si dijéramos reconstruyéndolos ó resucitándolos con el auxilio de dichas facultades. Elegante gallardía de dicción sobria de galas y sin vanos arreos; estricta propiedad de las voces en frases ya cortas y ya numerosas pero siempre animadas y precisas; tono serio que sube ó baja con decoro según la importancia de los objetos; templanza ordinaria en dicho tono avenida en ocasiones con el entusiasmo y la vehemencia, pero distante no menos de la burla y el sarcasmo que de la impetuosidad patética: tales son las cualidades con que debe señalarse el estilo histórico, debiendo ser en todo caso la gravedad y la dignidad sus virtudes más sobresalientes.



## CAPÍTULO XII

### COMPOSICIONES NOVELESCAS

Desde la epopeya heroica hasta el apólogo, todo poema del género épico es una narración de hechos fingidos para divertir. Por su forma, fondo y finalidad pertenecen todos á la Poesía. Y tanto es así, que si en prosa se presentan no mudan de naturaleza, antes su estilo aunque en prosa tiene que ser siempre el poético. Achaque mortal sería en cualquiera de dichas obras que el lenguaje de su prosa fuese *prosaico*. En la poesía pura hasta la prosa debe ser estética.—Asimismo, desde la más complexa novela social hasta el simple cuento, toda composición novelesca es también una narración de hechos fingidos para divertir. No sin fundamento, por eso, algunos preceptistas colocan las obras novelescas entre las de la Poesía. Tal concepto acerca de ellas es verdadero, mas no completo.—Aunque compuesta de sucesos fingidos para divertir, la obra novelesca no es un *poema* sino una *historia*; es una narración prosaica cuya invención, disposición y elocución están modeladas al tenor de la historia verdadera. La prueba de que dicha obra poética debe asumir carácter prosaico es que la forma métrica de lenguaje no la conviene. Para coadyuvar al carácter de realidad ordinaria que la novela revestir quiere, la forma de su lenguaje no debe ser otra que la de la prosa histórica. Tan incongruente sería rimar en coplas el *Quijote* como los *Anales* de Tácito. Así que, por su esencia y finalidad la composición novelesca es poesía; pero como su fábula y su narrativa adoptan los procederes de la historia, género esencialmente prosaico, hay que concluir que la novela es un caso de poesía compuesta. Es una aleación de oro y plata, oro la poesía, plata la prosa. Tal es el motivo por que dicho género se escribe en prosa y recae bajo el dominio de la Retórica.

#### I

Las composiciones novelescas narran hechos fingidos para divertir. *Novelesco* en lenguaje vulgar se dice de lo que por muy peregrino ó extraño ó interesante no pasa comunmente. El gé-

nero en su esencia es poético y aspira á lo bello. Esto no obstante, el arte de la composición literaria da adrede á las obras de este género carácter prosaico. Son historias, historias imaginarias, ficciones con la mayor apariencia posible de verdad. Para consumir á este fin la ilusión del lector someten su fábula á una verosimilitud más estricta que la poesía épica, hacen valer mediante dichas fábulas estudios sorprendentes de la vida humana y de los caracteres, y adoptan por completo en su elocución las formas sobrias y positivas de la prosa, ó sea las de una genuína narrativa de sucesos reales.

Esta vulgarización del género épico por medio de novelas ha puesto en desuso la lectura de la epopeya y de otras obras narrativas de pura poesía. Ningún género literario, sin exceptuar el drama, ha ejercido en nuestros días tan notable influencia como la novela. No siempre ha sido bueno este influjo, ni moralmente, ni literariamente considerado. Algunos por eso han llegado á sostener con enojo que la novela es en sí misma perniciosa á las costumbres. Pero el mal no está en el género sino en el uso que de él se hace; y así como su empleo ha podido ser malo y nada provechoso, hase puesto también con todos sus prestigios la novela al servicio de la más pura belleza moral. Su carácter prosaico ha hecho su cultivo más asequible á los escritores medianos, y también por esta razón han sido mayores los abusos.

Para dar á la narración novelesca carácter dramático hoy se suele en ella conceder gran ensanche á los diálogos. Otras veces se pone el relato en boca de alguno de los personajes; lo cual ofrece dificultades en los argumentos complicados, pues de esa suerte el novelador se priva del poder de estar en todas partes y saberlo todo. Algunos, y Richardson fué quien dió el ejemplo, han adoptado la forma epistolar. Escribiéndose los personajes unos á otros se obtiene un medio documental de imponer del desarrollo de los sucesos al lector. Esta doble ficción de fondo y de elocución, imprimiendo un tono de confidencia á la obra, individualiza mayormente el carácter de los personajes, pero obliga á minuciosidades de mera forma que debilitan el interés narrativo, y la contextura general suele ser algo difusa y cansada. Hoy si se leen *Grandison* y *Clara Harlowe*, del citado novelista inglés, es merced á ediciones abreviadas.

## II

En el fuste ó consistencia de las composiciones novelescas se distinguen tres grados: el *mínimo*, el *menor* y el *mayor*. Al primero, caracterizado por la brevedad y la sencillez, pertenecen el *cuento* y la *leyenda*.

El cuento es la más elemental forma, la más antigua y acaso también la menos prosaica, del género novelesco. Su variedad excede á toda clasificación. Muchos pueblos conservan oralmente de hadas, encantamientos, gigantes etc. cuentos que provienen de antiguo origen y en que campea á su sabor la fantasía poética. Hay también cuentos alegóricos á la manera oriental y cuentos morales. Los de carácter festivo, truhanesco, epigramático etc. son de varia procedencia. Distínguense los de moderno origen casi siempre por su sabor anecdótico y su tinte de verdad real: llámense por eso *historietas*.

Las leyendas, casi siempre muy portentosas, eran antes referentes á los santos ú otros héroes medievales de la fe, de la virtud ascética y del misticismo cristiano. Los modernos designan con este nombre las tradiciones populares que recuerdan algún caso á menudo maravilloso ó muy poético.

Al término mediano de la concepción novelesca pertenecen las historias imaginarias de mero enredo, sin pasiones, caracteres, costumbres sociales, color local, pintura histórica, ni otros elementos que suponen reflexión y estudio. Constan de lances, eventos inesperados, coincidencias, situaciones críticas, peripecias, aventuras etc. que se enlazan con novedad entretenida aunque insustancial. Suelen ocupar gran extensión, mas sin dar mérito nunca á una segunda lectura. Es increíble la cantidad diaria que de estas historias fabulosas parece y perece á un tiempo para satisfacer las demandas del vulgo consumidor. Su producción en los grandes centros europeos es hoy una industria lucrativa, y se han formado sociedades en comandita para componerlas.

Buscando efectos no sólo sensacionales sino también de calidad superior y profunda, muchos noveladores de esta categoría

caen en el prurito de querer dar intención psicológica ó social y eficacia patética á sus tramas. Pero el buen gusto ha negado á tal artificio el ascenso á que aspiraba, y el olvido ha caído presto sobre estas falsificaciones pretenciosas y superficiales. Vallá más contentarse con producir el mero enredo. Á estas obras numerosísimas y efímeras, mezcla de facundia y amaneamiento, la crítica les ha aplicado el nombre de *folletín*, que recuerda el sitio que en la prensa volandera suelen por contrata llenar.

La *novela* por excelencia, la producción más aventajada del género, es sin disputa la historia fingida que admite ó desecha el enredo según convenga á los datos humanos ó sociales que se propone poner en verdadero conflicto. Vincula su interés en el empleo dramático de los tópicos que echámos menos ó vimos bastardeados en la anterior especie. Al modo mismo de la historia propiamente dicha, su fábula corresponde siempre á un fondo de verdad bien estudiado. El atractivo de esta especie novelesca deriva de fuentes profundas su eficacia: tales son, verbigracia, el análisis del corazón humano, la sociedad contemporánea observada íntimamente, las luchas de la vida en sus variadísimos trances, la condición moral de los caracteres, una pasión, la historia vista por su faz familiar y privada etc. etc.

Ciertamente, no es de la esencia de la novela el intento de instruir; pero, si conviene mucho que la magia de su lectura envuelva enseñanzas elocuentes, es en la especie mayor de dicho género donde pueden y deben buscarse. Y así como al graduar la concepción mediana tomámos en cuenta no la extensión sino la calidad de la fábula, así también la delicadeza y nobleza del interés novelesco, y aun su refinamiento, es lo que sirve para distinguir la especie superior. Novelas hay de pasión, ó de carácter, ó de sociabilidad, que penetran en lo profundo de las cosas dentro de páginas que bien se pueden llamar breves por su precisión concisa.

## III

Condición del género novelesco en cualquiera de sus especies es que la obra sea interesante, y no como debe serlo siempre toda narrativa, sino en grado sobresaliente. Porque si alguna vez se puede perdonar que el orador ó el historiador falten al interés, por cuanto refieren sucesos reales de cuya aridez no son responsables, tal excusa no merecen el poeta épico ni el novelista, por la amplia libertad de que disfrutan para inventar circunstancias y emplear descripciones y diálogos. El dramaturgo se halla también en peor condición que el narrador tocante á los recursos para interesar; pues, como es obvio, está constreñido á no valerse sino del diálogo y de lo ejecutable á la vista en limitado espacio de tiempo.

Los retóricos advierten con particularidad al novelista lo que sigue, aplicable también al dramaturgo con excepción de los episodios:

1.º Que los sucesos inventados sean á propósito para producir pinturas variadas del corazón humano, de los diferentes afectos que lo agitan y de las pasiones que lo dominan en las circunstancias distintas de la vida; 2.º, que nada valen la verdad y profundidad de los datos y observaciones con que están formados ó realzados los sucesos, si languidecen en el relato el movimiento y en la acción la rapidez que les son indispensables; 3.º, que las situaciones pueden ser de calidad fuera del común, si así se quiere, pero nunca inauditas é increíbles, y que el carácter particular de los personajes, bien marcado y sostenido hasta el fin como es de regla, debe entrar en la razón de ser de dichas situaciones, en el encadenamiento de los sucesos y en la producción del desenlace; 4.º, que no se ponga el ideal en la depravación ó en el vicio, y que se procure presentar con colores simpáticos la virtud haciéndola respetable y amable aun en medio de las desdichas y humillaciones; 5.º, que si se intercalan episodios no sea contentándose con cumplir las condiciones impuestas por el arte para su admisión, sino indemnizando á

las claras con su valor y belleza de la impaciencia que el lector tiene de llegar al desenlace; 6.º, que el estilo, animado siempre, flexible y acomodado á las diversas situaciones, obre sobre la fantasía del lector hasta enardecer más y más su credulidad en ventaja de la mayor aquiescencia de la ficción.

En las obras que constan de hechos hay diferencia entre *mero enlace* y *unidad de acción*. Á primera vista se advierte que lo que ocurre en el enlace es una agregación sucesiva de hechos ocasionales ó causados que forman una sola cadena, pero cadena á la cual, sin perjuicio del resultado postrero, podemos suprimir ó agregar los eslabones que queramos. Cuando ocurre el mero enlace basta para la unidad literaria de la composición con la unidad de protagonista, como se ve en el *Quijote* y mejor todavía en el *Gil Blas*, ó bien que debajo de todos los acontecimientos, por variados y dispersos que sean, esté la unidad de principio generador, cual está recomendado para la historia.

En términos generales se dice que una acción más ó menos complicada es *una* cuando la pluralidad de sus partes se destaca como un conjunto indivisible, conjunto de actos y personajes que con mutua dependencia van á parar á un mismo desenlace definitivo. «Las partes de la fábula, dice Aristóteles de la acción que es una en sí misma, estarán dependientes entre sí y unidas unas con otras, de manera que cualquiera de ellas que se quite ó se mude de su lugar haga variar ó descomponer el todo; porque lo que puede estar ó no estar en el todo, sin que se conozca ó eche menos, no es parte del todo.»

La unidad de acción llevada á este rigor estricto es requisito esencialísimo tan sólo de las composiciones dramáticas. Esto se explica por el carácter de realidad presente y abarcable de una ojeada que estas obras tienen, lo cual hace que el poeta no pueda disponer de más espacio, para desplegar la acción, que el muy limitado que durar debe un espectáculo.

Pero la unidad de acción en las obras narrativas no se opone al desenvolvimiento un tanto libre y vasto del asunto. Admite por eso hechos secundarios con la acción principal enlazados pero que no le son de todo punto necesarios. Tal es el origen de



los episodios de que han usado con cierta predilección la epopeya y la novela.

Marmontel decía que la unidad de acción es comparable á una gran batalla campal de toda la línea, cuyos distintos encuentros de las alas, del centro y de la reserva, concurren necesariamente á la victoria ó derrota del jefe y ejército de nuestras simpatías. Para proveer al interés novelesco algunos han prescrito como esencial esta clase de unidad en la acción. Á lo menos la mayoría de los novelistas se ha sujetado á este requisito. Sin desconocer el mayor efecto estético de semejante coadunación de esfuerzos contrapuestos para producir en común un desenlace, débese no obstante distinguir entre lo conveniente y lo indispensable en el género que nos ocupa. En el novelesco, lo propio que en el histórico su modelo, basta como requisito esencial con la unidad de mero enlace mediante un principio generador.

#### IV

Atendiendo á la naturaleza de su argumento y á su finalidad peculiar las novelas son de muchas clases. Las hay de carácter, de aventuras ó intrigas, de viajes, de costumbres, de pasión, íntimas, pastoriles, fantásticas, didácticas etc. etc. Pero consideradas desde el punto de vista de su contextura literaria, que es el que nos interesa, el mayor número de ellas puede reducirse á dos clases. En unas predomina la parte objetiva, esto es, las descripciones de toda especie, el espectáculo de los hechos, el diálogo animado y rápido propio del drama, y sólo al través de estos medios se viene en conocimiento del carácter de los personajes y se revelan los afectos y los estados interiores del ánimo. En otras predomina el elemento subjetivo: se hace poco caso de los hechos, y los caracteres y pasiones se analizan ó retratan discursivamente, ya por confidencias ó reflexiones de los personajes, ya por razonamientos ó descripciones directas del autor.

Para apoyar Jenefonte sus proyectos de educación los atribuyó ficticiamente á los persas, y tal fué el origen de la *Cirope-*

*dia*, combinación ingeniosa de la verdad histórica con la historia imaginaria. Pero el verdadero fundador de la novela histórica es Walter Scott. No fué dicha especie en sus manos un instrumento para fines extraños al arte de contar: él aspiró tan solo á la resurrección deleitable de la vida que pasó. Mediante ficciones que reproducen con escrupulosa exactitud los usos, costumbres y caracteres de siglos anteriores, la novela en esta forma es tanto ó más instructiva que la historia. Numerosos imitadores se han echado después á novelar la realidad de los hechos históricos, mas sin la erudición profunda ni el arte consumado del escritor escocés.



## CAPÍTULO XIII

### COMPOSICIONES DIDÁCTICAS

La Didáctica, á diferencia de la Poesía, no tiene como finalidad propia la mera realización de la belleza, siendo por el contrario su fin extraño al propio del Arte. Bien así como la Oratoria, es un arte bello—útil la Didáctica; arte que, proponiéndose la satisfacción de una necesidad propia del afán de la vida, se vale de la belleza sólo como un medio de llegar á su fin. El fin de la Didáctica es la indagación y comunicación de la verdad. Lo propio que la Oratoria no se dirige primordialmente al sentido del gusto estético. Sus medios esenciales van enderezados á obrar en el entendimiento. Podríamos definir la Didáctica diciendo: *es la exposición artística de la verdad por medio de la palabra.*—Puesto que tienen de común la Oratoria y la Didáctica el carecer de propia finalidad artística y el servirse del lenguaje prosaico, viene bien concretar los puntos en que se diferencian. De la doctrina establecida en el capítulo III á la página 8 se ve claramente que esas diferencias, según un preceptista alemán, se reducen á las que siguen: 1.º la Didáctica no emplea la palabra hablada; 2.º se limita á la exposición de las verdades científicas ó artísticas; 3.º no se propone un fin práctico inmediato; 4.º por regla general trata sólo de convencer, nunca de conmover y persuadir, ni de ejercer influencia directa en la voluntad; 5.º la producción de la belleza es en ella un fin muy secundario, de que con frecuencia prescinde, y no un elemento importante como en la Oratoria; 6.º no hay en ella verdadera concepción estética; 7.º sus elementos artísticos residen únicamente, por lo general, en su forma exterior.—¿Síguese de aquí que la Didáctica no pertenece en realidad de verdad á la bella—arte que se llama literatura? De ninguna manera. Es el menos artístico de los tres grandes géneros literarios; eso, y nada más. Desde principios del siglo ha sido incorporada definitivamente á la literatura, y ya hoy en día no se concede favor de lectura sino á los tratados científicos bien escritos. En confirmación de esto recordaremos con un preceptista lo que sigue: «Las composiciones didácticas que no cumplen, siquiera sea secundaria y accidentalmente, con la condición de lo bello, no pueden ser consideradas como literarias: por consiguiente, no entran en la literatura todas las

manifestaciones escritas del pensamiento humano, sino únicamente las que ostentan formas exteriores dignas de llamarse bellas. Un tratado de matemáticas, por ejemplo, no puede incluirse entre las obras literarias.» (REVILLA).—Según los principios anteriores la historia pertenece á la Didáctica. Con todo, á causa de las diferencias considerables que en el arte de la composición la separan de las demás, constituye una especie didáctica muy especial, la más artística y poética de todas. Difiere de sus congéneres la historia en que, si bien no admite como las obras poéticas la eficiencia de la fantasía creadora, se vale de la imaginación receptiva para reproducir la verdad pasada, y ello con más amplitud, frecuencia y necesidad que ninguna otra especie didáctica.—El diálogo didáctico se aparta de la exposición metódica propia del género didáctico, y constituye también una especie muy particular, dificultosa y poco usada. Asuntos filosóficos de tendencias prácticas han sido tratados bajo esta forma, que ha servido al caso para mostrar la influencia de las doctrinas en los caracteres de los dialogantes. La pintura de éstos, á veces hasta en número de cuatro, la viveza y oportunidad de las réplicas, y aun cierto rudimento intrínseco de acción que da margen á la controversia y la remata, muestran inventiva artística en la contextura y estructura literarias del diálogo. Los *Diálogos* de Platón son un modelo inmarcesible de esta especie didáctica.

El género didáctico comprende todas las composiciones literarias en que el autor se propone instruir en las ciencias ó en las artes.

La ciencia principia por el conocimiento de verdades particulares y concretas. Tal es el origen de la ciencia vulgar ó filosofía popular. Estas verdades se generalizan, se elevan á verdades abstractas superiores á las que alcanza el sentido común, y enlazándose en orden de principios y consecuencias componen un conjunto armónico, un sistema. Tal es la ciencia propiamente dicha.

La composición didáctica más fácil, natural y primitiva, es la colección de aforismos, ó sean frases proverbiales y refranes; formas breves todas, pintorescas y animadas de la ciencia vulgar. La castellana es acaso la lengua más rica en máximas y sentencias de esta especie. Con refranes dió Cervantes vida inmortal al famoso escudero Sancho Panza, personaje que pasa en todas las literaturas como la personificación más genuína y agradable de la filosofía popular.

La disposición didáctica propia es la rigurosamente metódica y científica. En ella, comenzándose por la definición general

de la ciencia ó arte de que se trata, por medio de divisiones y subdivisiones consecuentes se va exponiendo toda la materia, de suerte que todos los elementos queden ocupando el lugar que les corresponde, conforme al organismo interno de que consta todo sistema de conocimientos. Este método antiguo, muy perfeccionado por los modernos, puede compararse, dice un autor, á la estructura de un árbol, cuyo tronco es el concepto general de la ciencia que luego se separa en distintos brazos y numerosas ramas.

Después de esta invención, y, más que todo, después de esta disposición debida á la lógica interna propia del ramo que sirve de asunto, de bien poca libertad goza la fantasía y poco le queda por hacer en la obra didáctica al arte literario. Al expresar mediante la palabra este fondo ya dado, tiene que ceñirse á ser su fiel trasunto, subordinando de esta suerte la forma palmaria á la invención y disposición científicas. Emplea á este efecto la narración, ó la descripción, ó la exposición discursiva. Algunas veces se vale de la elocución epistolar, y aun del diálogo; pero no le son lícitas las formas indirectas, como ser las alegorías, las ficciones novelescas y otras de la fantasía inventora. Estas formas son tolerables tan sólo en ciertas obras populares, que carecen por esta causa de verdadero carácter científico y de legítima belleza literaria.

En los demás géneros la elocución y el estilo de la elocución contribuyen más ó menos latamente al éxito de la obra. Teniendo en el didáctico que contraer toda su eficacia á declarar un fondo que es independiente del arte, la elocución y su estilo deben ser ni más ni menos un mero receptáculo de dicho fondo, pero receptáculo de una diafanidad tal, que transparente, como cristal purísimo, no más que la sustancia allegada y arreglada por la invención y disposición científicas.

De esta supremacía del fondo sobre la forma se deriva el carácter del *estilo didáctico*. En su condición de elementos casi únicos de primor y fuerza artísticos, los requisitos de claridad, precisión, propiedad, exactitud y corrección deben en el lenguaje didáctico descollar como cualidades necesarias y constan-

tes; con más algunos toques vigorosos por el lado de las virtudes esenciales de los pensamientos, ya que la serenidad impasible del tono excluye las figuras de gala y los pensamientos poéticos, y ya que son admisibles las formas imaginativas tan sólo en caso necesario para reproducir con claridad la doctrina.

Ocurren tres divisiones distintas en el género didáctico. Sus obras se clasifican atendiendo, ó á su asunto, ó á su extensión doctrinal, ó al modo de tratar la materia. Una composición didáctica quedará bien caracterizada literariamente si se enuncia á cuáles miembros de las tres divisiones pertenece á la vez.

Por razón de su asunto las composiciones didácticas se dividen en obras de ciencias, de letras, de artes. Esta clasificación, aunque muy genérica, es no obstante la que más interesa a la preceptiva literaria, según quedó demostrado en la Parte Preliminar.

«La ciencia, como ya lo notó Cicerón, es *una*, porque una es la verdad. . . Pero como es tan vasto el objeto del conocimiento, y como el poder del entendimiento del hombre es por otra parte tan limitado, la ciencia ha tenido que ramificarse, y multiplicar sus divisiones y subdivisiones á medida que ha ido aumentándose el caudal de los conocimientos.» La división de éstos por materias no pertenece á la Didáctica sino á la Ciencia. Constituye una de las teorías más profundas y elevadas de la filosofía. Pero las humanidades nos enseñan elementalmente el asunto de algunos ramos, y nos sugieren concepto de otros muy importantes.

La extensión de la doctrina didáctica puede ser total ó parcial en el ramo de que se trata. Cuando la obra se ocupa solamente en una parte de la ciencia ó arte, se llama *disertación* aun cuando el trabajo sea voluminoso. Cuando la exposición abarca el ramo en toda ó la mayor y más escogida parte de sus dominios, la obra aunque sea corta recibe el nombre de *tratado general*. Así la disertación como el tratado general suelen llamarse *curso* cuando están compuestos en forma de texto para la enseñanza en común desde la cátedra. Lo más regular es que los cursos comprendan el desarrollo fundamental y pleno de un ramo científico; pero ocurren también cur-

sos divisionarios ó parciales en la medicina y en la ingeniería docentes.

Atendiendo al carácter somero ó profundo de la exposición didáctica, las obras se dividen en *elementales* ó *magistrales*. Entiéndese por *obra elemental* la que expone en términos breves y sencillos una materia de ciencia, artes ó letras. Este carácter revisten comunmente los tratados generales escritos para libro de texto con destino á la primaria y á veces también á la segunda enseñanza. Pero, sean tratados generales ó disertaciones, las obras elementales deben contener sólo nociones, rudimentos y principios tan esenciales como fáciles de comprenderse, y no deben penetrar en interioridades prolijas ó que requieren complejos desenvolvimientos. En ellas la claridad en voces, cláusulas, pensamientos, método y plan, es no sólo requisito necesario sino cualidad indispensable y sobresaliente.

Dirigiéndose los tratados ó disertaciones *magistrales* á las personas que poseen ya los principios cardinales del ramo, tienen por objeto la razón ó explanación de dichos principios, ó su recta aplicación á los casos arduos ó cuestionables que ofrece la práctica.

Algunos llaman *obra fundamental* á la composición didáctica que reúne las condiciones de *totalidad* y *profundidad*, esto es, á los tratados generales de carácter magistral. Esta clasificación no ha sido aceptada en términos de constituir especie didáctica aparte. La crítica literaria insiste por su lado en llamar *fundamentales*, no sólo á los cursos completos y magistrales, sino también á cualesquiera disertaciones ó monografías que acierten á dilucidar total y profundamente su único punto de estudio.

Lo artístico es que un tratado general y magistral no intente agotar la materia en el sentido de su extensión y profundidad. Para evitar desproporciones y proveer á la esbeltez de la obra, es indispensable proceder por selección aun en el empleo de los materiales no elementales. El plan debe estar concertado como para que en él quepan las bases del sistema de conocimientos, la suma de doctrina más valiosa y mejor organizada,

y el punto hasta donde ha llegado la ciencia del ramo. La obra debe semejar una construcción arquitectónica sólidamente cimentada, útilmente compartida, de coronamiento enhiesto sin arrogancia.

Desde las denominadas *memorias científicas* y las *memorias técnicas* (estas últimas sobre artes útiles ó sobre bellas-artes), que son rigurosamente didácticas, hasta las obras que se escriben para extender y vulgarizar los conocimientos de toda especie, es incalculable la variedad de escritos que pertenecen á la especie de las disertaciones magistrales, ó elementales, ó mistas. Pero se nota que, á medida que intervienen en su composición los prestigios del arte y de la belleza, van perdiendo su carácter científico ó didáctico para acercarse más ó menos á las composiciones oratorias. Es lo que sucede con ciertas disertaciones académicas, con las obras de crítica y con las apologéticas. Esto mismo se nota en muchas obras morales, políticas, religiosas, ascéticas y demás que miran á la práctica y á la aplicación de la doctrina. Los artículos periodísticos versan sobre todo género de materias. En los de polémica política llegan, con la impetuosidad antigua, á la genuína elocuencia deliberativa al aire libre. Casi todos los artículos periodísticos admiten gran libertad, movimiento y gallardía de estilo, y los hay de las dos especies, elementales y magistrales.

---



## CAPÍTULO XIV

### COMPOSICIONES EPISTOLARES

Dase el nombre de *carta* á una conversación por escrito con una persona ausente. La carta debe tener todos los requisitos de la conversación. Estos no son otros que los que reúne nuestro discurso cuando improvisamos hablando familiarmente. De este hecho natural, de esta espontánea producción oratoria, deriva el género epistolar su naturaleza y carácter literarios. La carta ha de trasuntar en todo caso la fluidez, variedad, abandono, llaneza y movimiento vivaz con que nos producimos al platicar con una ó más personas.

Como la carta es una composición escrita, tiene espacio para someterse al arte literario, á fin de conservar en sí la gracia nativa de la conversación sin ninguno de sus defectos habituales. Debe estar escrita ni más ni menos como se habla cuando se habla bien. La lectura de cartas de personas ilustres pica tanto nuestra curiosidad porque nos introducen en la intimidad desenfadada y expansiva de su carácter. La lectura de cualesquiera cartas familiares auténticamente misivas es agradable aun á las personas de gusto, cuando la fácil y llana confidencia, esquivando todo desgreño, guarda los miramientos que son debidos á una grata impresión sensible.

Hay una señal para conocer si el estilo epistolar cumple con la naturalidad que es su carácter relevante; y es cuando en él corren siempre á la par el pensamiento y la dicción, ó á lo menos cuando ningún atraso del uno ó de la otra deja huella del esfuerzo hecho para repararlo. Familiar con decencia entre amigos, urbana con el inferior y los extraños, respetuo-

sa con los superiores y personas graves, esquivando no menos el atildamiento que el desaliño, la carta puede levantar su tono hasta la elocuencia y la poesía, mas á condición de no perder jamás la soltura y desahogo esenciales de su estilo.

Además de las cartas verdaderas hay otras que no tienen de tales sino la forma con que en ellas está imitado el estilo epistolar. Versan sobre ciencias, historia, crítica etc., y hasta la novela y ciertas especies poéticas se escriben á las veces en cartas. Ya en otro lugar (capítulo V á la página 150) hicimos ver los inconvenientes de este procedimiento no natural.

«Á primera vista el género epistolar parece abarcar un vasto campo, pues apenas hay asunto que no pueda tratarse por cartas, y por cartas comunicables al público. Varios autores han dado esta forma á trabajos filosóficos. Pero no basta el intento para colocar semejantes escritos en el género epistolar de composición. No sin frecuencia sucede que aunque se las titule *cartas á un amigo*, presto el amigo desaparece, y á los pocos renglones se echa de ver que en realidad el autor se dirige al público.» (BLAIR).

Cartas hay de despedida, de plácemes, de convite, de petición, de queja, de excusas, de pésame, de consejos, de negocios etc. etc. La holgada llaneza del estilo epistolar, que muy bien sabe acomodarse á toda suerte de tonos, aun al más grave, debe estar realzada, en cada especie de carta, por una conducencia de pensamientos y una oportunidad de lenguaje muy propias del caso y de sus circunstancias.

Pero la división más importante del género es en *cartas misivas*, que son las que realmente han sido dirigidas, y *epistolas literarias*, que son las cartas por imitación. Sólo las primeras son enteramente composiciones epistolares. Las segundas se someten á las reglas propias de estas últimas meramente en cuanto al estilo. En lo demás, es decir, tocante á su invención, disposición y buen espacio de su contextura de elocución, siguen las reglas de la especie prosaica ó poética á que pertenecen por su esencia ó finalidad, como ser verbi-gracia la historia, la novela, la oratoria política, la sátira etc. etc.

---

# TERCERA PARTE

---

## POÉTICA

---

### PRELIMINARES

La belleza no ha sido hasta ahora definida ni explicada con claridad. Esto no obstante podemos todos dar testimonio de que existe. Lo bello es un carácter inefable de ciertas cosas, un algo de fuera é independiente de nosotros, superior á la sensación de nuestros órganos, accesible tan sólo á un sentido especial no del cuerpo sino del espíritu. Á este sentido corresponde el *sentimiento estético*, ó sea la emoción humana de la belleza. *Ingenio* se denomina al hombre privilegiado que siente con viveza y sabe transmitir con eficacia á los demás dicho sentimiento. Como se ha repetido muchas veces, esta expresión se hace en la literatura por medio de la palabra.

Gusto, elocuencia, poesía, son palabras que en la *Composición*, en la *Retórica*, en la *Poética*, significan tres modos respectivos que de manifestarse tiene, en el arte literario, el sentimiento humano de la belleza. Hemos visto ya una gran parte de la eficiencia de este sentimiento como generador y á la vez regulador de las obras de la palabra. Le hemos contemplado como criterio de acierto en el desempeño de toda composición, como obsecuente servidor artístico de lo *verdadero* en la

Didáctica, como aliado íntimo de lo *bueno* para fines prácticos en la Oratoria. Sólo nos resta contemplarle en la expresión de lo *bello* para la sola belleza en la Poesía.

Palabra es esta última que se toma en diferentes sentidos á cual más dificultosos de definir. Dos, que son correspondientes entre sí y que á menudo se sustituyen, son los únicos que aquí nos interesan. *Poesía* significa el género de composiciones literarias distintas de las prosaicas en su finalidad que es el agrado y en su elocución que es versificada. *Poesía* es además la obra poética considerada en sí misma y según su naturaleza ó carácter esencial. En este sentido específico se define: «la expresión de la belleza ideal por medio de la palabra rítmica.» Esta última forma no es esencialísima, pero sí necesaria por ser la más artística.

Los principios y reglas peculiares de la poesía, y de los cuales trata la Poética, en su mayor extensión abarcan: 1.º el conocimiento estético de lo bello, 2.º la elocución poética general y la versificada, 3.º los géneros distintos de poesía. La parte elemental y preceptiva se contrae tan sólo á los dos últimos objetos.



## CAPÍTULO PRIMERO

### DE LA POESÍA EN GENERAL

#### I

En la bella-arte de la Literatura la poesía es el género artístico por excelencia, pues realiza la belleza por el puro gusto de la belleza. Pero no se circunscribe á *imitar* ni á *reproducir* la belleza real. La fantasía, exaltada por el sentimiento de lo bello, depurando y agrupando armónicamente los elementos de la belleza real, compone tipos de lo bello, inventa, crea, y el poeta expresa en lenguaje rítmico estas ideales concepciones y los gratos afectos que inundan su alma.

Hemos dicho que la fantasía *exaltada* por el sentimiento de la belleza *crea*; y vamos á explicar lo que valen esta causa y su efecto en la concepción de la obra poética.

Ya en otro lugar (página 91) dijimos que la exaltación de las fuerzas de la inteligencia por efecto de la plenitud del pensamiento se denomina inspiración. No es raro por eso que algunos definan la poesía diciendo que «es una creación inspirada.» La inspiración es un ardimiento del alma que vivifica las concepciones del ingenio lanzándolas al exterior con una pujanza tal, que el poeta, dominado por la necesidad de producir, se considera instrumento de una fuerza superior.

El poeta no crea como Dios, quien saca de la nada por su omnipotencia la forma y á la vez la sustancia de las cosas. Crea el poeta realizando un modelo nacido en la mente con datos

suministrados por la naturaleza. Hay creación en el sentido de que lo que no existía adquiere sér por vía de concepción y de composición.

Doctrinas muy contradictorias han intentado explicar el modo de proceder del ingenio poético en dichas operaciones. La que atribuye á la creación poética el más elevado y vasto alcance, la doctrina del bello ideal, es formulada por críticos y preceptistas cuyas conclusiones son las siguientes.

## II

Lo hemos dicho: la creación poética consiste en la elección y coadunación de los elementos sugeridos por la concepción de un ideal cuya realización el poeta se propone por medio del lenguaje. Lo que equivale en otros términos á repetir: que el ideal de los sentimientos, de las acciones, de los caracteres, esto es, un modelo de la naturaleza depurada por obra de imaginación, depurada de los elementos inconducentes ó perjudiciales á la unidad de impresión, es lo que constituye el argumento de la poesía.

La obra así producida no resulta ser una exacta imitación de la realidad. Si la poesía aspirase á un resultado semejante sería vencida sin remedio al querer competir con lo real. Este último tendría sobre la imitación las ventajas de la vida y de la energía del sér que persiste á nuestra vista en su propio sér. Además, apurando la fuerza de la reproducción ó de la imitación se llegaría al *realismo*, que es precisamente lo contrario de la poesía.

Pongamos por caso la deducción del modelo ideal.

Admirando estamos en un hombre una virtud cuando advertimos que trae por cierto lado aparejada alguna flaqueza. Si es un vicio lo que llama nuestra atención, no falta alguna prenda de carácter que haga menos detestable al vicioso. Un lindo rostro tiene siempre alguna imperfección. Una acción en apariencia generosa tuvo sus motivos interesados. De esta suerte, rara cosa es que un observador perspicaz no perciba á la vez, en un

mismo objeto real, elementos que se dañan recíprocamente. Pues bien: la creación poética separa los rasgos contradictorios para causar un efecto más vivo simplificando la impresión. Hé ahí como ella imita; imita adecuando la realidad al objeto de hacer su representación más verdadera y con eso más bella. Y algo más, la imita sobrepujándola. La creación poética reúne en sus tipos los rasgos de diferentes modelos, á fin de imprimir á un objeto particular un carácter general, y por esto mismo *ideal*.

Según esto, se entiende por *bello ideal* la elección de objetos y rasgos favorables al modelo que siente el poeta, elección de entre los demás seres y accidentes de la naturaleza inútiles á ese modelo sentido. Y adrede se dice modelo *sentido* y no inventado ó creado. Dicha palabra nos recuerda una vez más que la belleza es una emoción del alma, y que el bello ideal se concibe al calor de la inspiración.

### III

Nada más fecundo y elevado que el principio del bello ideal en sus aplicaciones al arte poética.

Cuando la poesía saca sus materiales de la historia debe coadyuvar á la verdad encadenando más rigurosamente los sucesos, y dando vida más palpitante á los personajes con el hecho de relevar sus caracteres y concentrar sus sentimientos. En este especial sentido Aristóteles decía que la poesía es más enseñadora que la historia. Si se limita á verter emociones del alma debe redoblar su eficacia penetrante y conmovedora mostrando que el poeta, poseído con exaltación de ellas solas en ese instante, echa mano por eso, al expresarlas, de las más coloridas frases y de las imágenes más gráficas y vigorosas. En el género descriptivo ha de rivalizar si cabe con lo bello de la naturaleza física, primeramente eligiendo de ésta para sus cuadros los rasgos más señalados, y enseguida depurando dichos rasgos para el efecto del primor y la fuerza. «No de otro modo, dice un crítico y preceptista francés, la poesía se ha formado un dominio donde reina soberanamente.»

«Todo cuanto cae bajo el dominio de la inteligencia humana, y pone en actividad la fantasía y el sentimiento, puede ser asunto de la poesía. Su campo es tan dilatado como el de la ciencia; pero, así como la ciencia aspira á conocer la *verdad*, investigando las causas, efectos y leyes que gobiernan los seres, la poesía aspira á encarnar en una forma concebida por la imaginación la inefable *belleza* que en ellos se refleja.» (COLL Y VEHI).

#### IV

Si esta es la naturaleza y carácter de la poesía, es obvio que la invención y la disposición de la obra poética, modelándose en un bello ideal sujeto á requisitos de unidad y variedad, deben combinarse para producir ante todo y sobre todo la delicia estética. Pero también, en conformidad con la concepción ideal, muy lejos de enervar y depravar las almas, esta delicia debe tener virtudes intelectuales y morales: debe iluminar con su resplandor las inteligencias, y levantar con el incentivo de su pureza los corazones, impulsando indefinidamente el género humano hacia mejores destinos.

Respecto de la elocución poética hemos dicho lo bastante en otro lugar (capítulo LVII á la página 337). La elocución *verificada* se estudia bajo el título de Arte Métrica.





## CAPÍTULO II

### DIVISIÓN DE LA POESÍA EN GÉNEROS

La poesía es en todo caso una manera ideal y bella de concebir, de sentir y de expresar las cosas; pero estas últimas, tan varias como son y tan vasto como es el campo donde se despliegan, demandan del poeta una aplicación diversa de sus facultades creadoras. De aquí la división de la poesía en géneros. Cuando se dice *género de poesía* se quiere indicar una categoría de obras poéticas análogas por algunos caracteres esenciales, y que en este concepto se ajustan á principios directivos de composición comunes.

La poesía se divide en tres géneros: *lírico, épico, dramático*. Objetos respectivos de los tres son la expansión del sentir, la narrativa de hechos, el espectáculo de los mismos. Al género lírico corresponde la enunciación de un estado momentáneo del alma; el género épico nos refiere algo que pasó; el dramático finge que el suceso se verifica á presencia nuestra. Los demás géneros de poesía no vienen á ser, en último análisis, sino especies de cualquiera de los tres anteriores, y están necesariamente comprendidos todos en esta división fundamental. Se denominan por eso *géneros secundarios*.

Entre éstos revisten carácter muy señalado la *sátira*, el *apólogo*, la *epístola*, la *bucólica*, la *poesía descriptiva* y la *didascálica*.

En el género lírico (llamado también *poesía subjetiva*) el poeta expresa de un modo lleno de animación el estado interior de su alma, sus impresiones, sus ideas, sus reflexiones, y los afectos

más dulces así como las más violentas pasiones de su corazón. En el género épico (llamado *poesía objetiva*) ocupan al poeta las cosas exteriores, lo que está fuera y aparte de su sér, y le ocupan no como concepción propia é inspiración personal, sino como acontecimientos que han pasado y que él narra. El género dramático (*subjetivo* indirectamente y á la vez *objetivo* en sumo grado) es la representación de una acción con todos los caracteres de una realidad actual. Para la más completa ilusión el poeta desaparece enteramente. Por esto se dice que es *objetiva* en sumo grado. Y se dice que es á la vez *subjetiva* la poesía dramática, porque expresa los sentimientos é ideas de los distintos personajes, no menos que los motivos interiores que deciden su voluntad y se convierten en actos.

Como se ve, esta clasificación de las obras poéticas se funda en la distinta contextura de su fondo y consiguientemente de su forma. *Contextura literaria* es la recíproca compaginación continua con que por virtud de su propia índole se van agregando unos á otros los pensamientos. Esta conexión natural, hecho lógico de nuestro pensamiento, no sólo es superior á todo arte, sino que este último debe relevarla en el fondo y forma de las obras. En otro lugar (capítulos IV y V á las páginas 147 á 151) ha servido de base para clasificar la elocución y dividir en géneros las obras literarias.

Las especies poéticas que hemos denominado *géneros secundarios* se sujetan á dos órdenes de reglas necesariamente: 1.º, las que sirven para imprimir á dichas especies el carácter particular con que se señalan; 2.º, las correspondientes á algún género principal de poesía, que no ha de ser cualquiera sino aquel á cuya contextura de fondo pertenezca la obra. Así, por ejemplo, el carácter particular con que la bucólica se señala no es otro que el intento de su asunto, «poetizar la vida campestre;» pero, al verificarlo, tiene ello que ser por necesidad ó lírica, ó épica, ó dramáticamente.

---

## CAPÍTULO III

### GÉNERO LÍRICO

#### I

*Lírico* se deriva de *lira*, instrumento con que antiguamente se acompañaba el canto. Hoy se extiende á significar lo que es propio para el canto; pero principalmente se emplea dicho vocablo para distinguir de las demás la poesía que se destina ó se supone destinarse al canto, poesía cuyo objeto no es referir ni representar sucesos sino verter afectos y conmociones.

Existe gran analogía entre la música y la poesía, no sólo porque realizan una y otra lo bello, sino por cuanto ambas lo realizan por medio de sonidos. Pero no le es dado á la música, y sí á la poesía, producir razonamientos, ni sucesión de hechos pasados, ni espectáculo presente de los mismos, ni vistas ó aspectos de la naturaleza etc. El dominio eminente de la música está vinculado en la expresión de los sentimientos. Entendemos por tales todas las conmociones del ánimo en los breves instantes de su mayor vivacidad. Siendo este mismo también el objeto del género lírico, puede concluirse que es con esta última clase de poesía con la que la música guarda mayor y más íntima analogía.

La poesía lírica explica por este principio su origen y objeto. Es natural en el hombre cantar. La situación de ánimo en que está el que se pone espontáneamente á cantar, la melodía resultante de su canto, nos dan una idea del carácter de la oda cualquiera que sea su asunto y tono. Así como cantamos por

distraernos en instantes de tedio ó de labor ó por exhalar si rebosan la pena ó la alegría, así también cualquier estremecimiento personal del alma conmovida es el instante precioso y si decimos la inspiración genuína de la oda.

Los momentos de mayor vehemencia en la conmoción del ánimo se denominan *entusiasmo ó inspiración lírica*. Corresponden á una viva representación de los objetos en el espíritu y á un movimiento del corazón proporcionado á dichos objetos. Vulgarmente se entiende por entusiasmo un fogoso transporte á causa de algo que nos cautiva ó admira. Pero cabe entusiasmo lírico aun respecto de las cosas ó asuntos más llanos ó familiares; es entusiasmo el sentir las con viveza tales cuales son.

Por aquel mismo principio uno se explica que en las primeras edades la poesía lírica y la música hayan nacido y vivido como dos hermanas gemelas. De igual modo uno se explica que, aun cuando las odas estén generalmente destinadas hoy á la lectura, la poesía lírica y la música sean siempre semejantes por la animación no interrumpida y fugaz que las caracteriza, ó mejor dicho por el movimiento y vitalidad de su mucha fuerza expresiva.

De aquí es que en el tono lírico debe huírse de la armonía y melodía que no sean sobresalientes y propias de un verdadero canto. Puede sostenerse que en el género lírico es de una necesidad imprescindible el metro. Los ensayos de oda en prosa no han tenido éxito alguno. La exaltación ideal del sentimiento fuera del verso aparece amancrada y falta de espontaneidad. No parece sino que la oda, con su irresistible tendencia al ritmo, se mostrara fiel todavía á su antigua unión íntima con la música.

## II

Del propio fin del género no menos que de la profunda analogía que venimos notando, se sigue que la intensidad del sentimiento es en la poesía lírica condición inexcusable, cualquiera que sea la especie de afectos que el poeta quiera expresar, y aun cuando sean su asunto ensueños ó arrobos de la fantasía. En todos los grados de la escala, de un extremo al otro del

lirismo, desde el furor que llaman *pindárico* hasta la blandura que se denomina *anacreóntica*, y sea que al verter la emoción de su ánimo se muestre el poeta risueño ó lacrimoso, tonante ó abatido, tierno ó amargo, escéptico ó ferviente, arrebatado ó meditado etc. etc., la regla que se acaba de establecer no admite excepciones. El acento impresionado y conmovido del alma no puede faltar jamás; y todo en la obra, estilo, tono, ritmo, debe propender á tornar la expresión de ese interno estremecimiento más sentida y penetrante.

Débase por eso en la oda huir de las reflexiones sesudas, del enlace ostensiblemente lógico entre las cosas, y de todo lo que, aun cuando sea elevado ó ingenioso ó profundo, acredite un ejercicio impasible de nuestra inteligencia. Ciertamente, aunque ande desbordada la fantasía y nuestro asunto sea el terrible arrebatado de una pasión, plan debe siempre existir; pero, antes que hacerse notar las huellas de esta interna disposición, se apetece que más bien reine, en las formas sensibles, lo que los maestros llaman el *hermoso desorden de la oda*. Imágenes vigorosas, conceptos esquisitos ó sorprendentes, dicción rica y atrevida, deben con galanura y primor concurrir al estilo lírico.

El plan ha de tomar muy en cuenta como requisito la unidad de sentimiento. Esta unidad, necesaria aun en medio de los extravíos y digresiones propios á veces del entusiasmo, debe permanecer oculta en la obra lírica más que en ninguna otra composición. Con todo, en las odas de menor ardimiento ó de apacible tono, y cuyo entusiasmo se acerca al calor que cabe en la expresión narrativa, la unidad debe resaltar naturalmente con cierta lucidez.

Aunque la forma de elocución en el género lírico sea la *discursiva*, ó *enunciativa* como otros la llaman, admite también descripciones, narraciones y diálogos; pero han de ser pasajeros y por todo extremo muy expresivos de la emoción personal del poeta.

Como no es un estado permanente sino una situación transitoria del espíritu lo que la oda trata de expresar, y como esta expresión ha de verificarse en los momentos agitados de mayor

vivacidad, la obra lírica, contra la regla común de las gradaciones, puede principiar con los rasgos más enérgicos y brillantes, tal como si de esta suerte se desahogara ó rompiera diques el entusiasmo de la inspiración. Pero también, como consecuencia de este vuelo ó brío, insostenible de suyo mucho espacio, es principio establecido que la extensión material de las odas debe ser corta.

Esta regla es menos rigurosa en tratándose del poema lírico. *Poema* en general es toda obra poética que consta de principio, medio y final suficientemente manifiestos, y cuya estructura demanda por lo mismo cierta extensión. Reuniendo por la unidad del sentimiento una variedad de emociones correspondientes á distintos y aun distantes momentos del alma, algunos poetas han formado líricamente poemas. Á veces se diseña en el fondo de éstos una cierta acción rudimental, y son sus varios trances los que producen el movimiento lírico. Tal sucede en el *Canto á Junín* por Olmedo. Pero aun estas obras de aliento lírico tan sostenido conservan en su consistencia y proporciones la índole corta del género.

### III

En Grecia se daba el nombre de *oda* á todos los poemas que podían ser cantados, y que en esto se diferenciaban de las elegías. En Roma se llamó oda á las piezas líricas metrificadas á la griega bien que con destino á la lectura. En estilo clásico hoy se llama oda á la composición lírica escrita á imitación de las griegas y latinas. Pero la acepción más útil y general del vocablo es cuando con él se designa toda composición perteneciente al género lírico. Tal es el sentido que le hemos dado en este capítulo. La palabra *canto* expresa lo mismo; pero también se aplica á las partes en que se divide un poema narrativo, y á ciertos poemas líricos que contienen rasgos narrativos y descriptivos de especie heroica.

Atendiendo á los tres objetos generales que al poeta lírico inspiran, y que son Dios, la naturaleza, el hombre, bien se po-

drían agrupar en tres clases todas las composiciones líricas; á saber: *religiosas*, *naturalistas*, *humanas*. Atendiendo á las tres gradaciones principales del tono lírico pudieran dividirse en *sublimes*, *medias* y *sencillas*. Pero clasificaciones tan genéricas, aunque exactas, son poco útiles á la preceptiva. Mientras tanto, las especies más conocidas de composiciones líricas son:

1.º Las *odas sagradas y religiosas*, que tienen por objeto expresar sentimientos devotos ó el entusiasmo que inspiran las glorias de Dios y las excelencias de la Iglesia. Suelen tocar en el más subido tono y ostentar el mayor brillo y magnificencia del estilo. Las composiciones de esta especie en la literatura hebrea, como ser el cántico de Moisés y los salmos de David, que tanto sobrecogen nuestro espíritu cada vez que los oímos ó leemos, no han sido igualados por ninguna otra literatura. Isaías es el más sublime de los líricos sagrados. Fray Luís de León, el que más descuella en castellano. *Himno* en general es un canto de alabanza. El himno sagrado de glorificación sublime suele denominarse *cántico*. Algunos distinguen entre poesía sagrada ó devota y poesía religiosa ó inspirada por la creencia natural en la divinidad y en sus beneficios.

2.º Las *odas heroicas*, consagradas á los más arrebatadores asuntos profanos, y señaladas á las veces por su vehemencia su sublimidad y su ardimiento de fantasía. Píndaro ha sido constantemente el modelo de esta especie, la que por esta razón llámase también *píndarica*. En su variedad se comprenden los himnos patrióticos, las canciones marciales, las poesías en loor de hazañas ú hombres insignes. Herrera y Quintana en España y Olmedo en Hispano-América han sobresalido en la cuerda heroica del lirismo.

3.º Las *Odas morales ó filosóficas*, que tienen por asunto enaltecer las nobles acciones, las conquistas de la ciencia, los descubrimientos é invenciones, las bellas-artes, la virtud benemérita etc. etc. Pertenecen también á esta especie las odas que celebran las obras admirables de la naturaleza, como el mar, el sol, el Niágara etc. Son notables en este grupo Herrera, fray Luís de León, Meléndez, Quintana, Bello y Heredia, no infe-

riores en estro y perfección á los más aventajados líricos de otras literaturas.

4.º Las *odas elegíacas* destinadas á expresar el duelo ó la tristeza. Son *familiares* cuando lamentan desgracias privadas ó desahogan pesares íntimos; *heroicas*, cuando tienen por asunto los males públicos ó del linaje humano. Las hay *tambien apasionadas*, y *tiernas*, y otras son *reflexivas* ó *meditabundas*.

5.º Las *odas eróticas* ó relativas al amor, entre las cuales se cuenta incalculable variedad de piezas líricas que modulan distintamente esta pasión universal, ya fogosa, ya tierna, ya profunda, ya acerba, ya delicada etc.

6.º Las *odas festivas, ligeras, humorísticas*, grupo que comprende también á las *anacreónticas*, que celebran los placeres. Anacreonte dió su nombre á estas últimas. «La ligereza, el candor del estilo de este poeta, convierten en un juego inocente, en una especie de desahogo de un corazón alegre y tranquilo, el fondo inmoral que encerrarían la mayor parte de estas composiciones si se tomasen á lo serio.» (COLL Y VEHI).

#### IV

Reciben diversos nombres en las distintas literaturas las piezas líricas destinadas á acompañarse con el canto. En castellano se distinguen con el nombre común de *canciones*. La canción popular y breve se denomina *cantilena*; si tiene estribillo, *cántiga*; si consta de coplillas sueltas ó desligadas, *cantar*. En todas las literaturas hay especies líricas que se acompañan con el canto y el baile, y tienen diversos nombres. El *soneto* y la *letrilla* pertenecen al género lírico; lo mismo el *madrigal* y el *epigrama*.

Desempeña el madrigal en la poesía el oficio de un presente esquisito que á una dama se brinda con galantería: algo de leve tenencia y que más vale por la fineza que por el precio. Aquel otro da una flor; el poeta es un madrigal lo que ofrece. Brevidad, delicadeza ó ingenio, esmero: tales son los requisitos obligatorios del madrigal. Como prototipo en la poesía castellana se cita aquel de Gutierre de Cetina que corre un tanto adulterado:



Ojos claros, serenos,  
 si de un dulce mirar sois alabados,  
 ¿por qué, si me miráis, miráis airados?  
 Si cuando más piadosos,  
 más bellos parecéis á quien os mira,  
 no me miréis con ira,  
 porque no parezcáis menos hermosos.  
 Ojos claros, serenos,  
 ya que así me miráis, miradme al menos.

El epigrama, de una voz griega que significa *inscripción ó letrero*, expresa con brevedad feliz un sólo pensamiento sobresaliente por su agudeza festiva ó satírica. Con todo de ser la composición poética más corta, el preceptista Batteux considera el epigrama como un poemita, y no sin razón; pues en su estructura se diseñan principio, medio y final. Tal sucede en el que sigue meramente festivo, de D. Eladio Albéniz:

Explicando la doctrina  
 el párroco Don Javier  
 á los niños de Medina,—  
 «¿En qué quedámos ayer?»  
 les preguntó con dulzura;—  
 Y uno de los niños tiernos  
 le respondió: «Señor cura,  
 quedámos en los infiernos.»

Pero son preferibles aquellos cuya agudeza es satíricamente punzante, y mejor si constan sólo de dos partes, una que excita la atención, y otra en que de un modo imprevisto la curiosidad queda satisfecha. Por ejemplo el siguiente de Iglesias:

El señor Don Juan de Robres  
 con caridad sin igual  
 hizo este santo hospital—  
 y también hizo los pobres.

Algunos preceptistas atribuyen al género lírico como cualidades necesarias los arranques y transportes propios de una explosión olímpica de entusiasmo. Boileau llega á decir que el vuelo de la oda toca en los cielos y que ésta mide allí su estilo con el de los dioses. Aun reduciendo á alcances humanos esta hipérbole poética, siempre resultan en contra estas dos inexactitudes: 1.ª, la oda de más subido tono, que es la sublime ó heroica, no nos sugiere el concepto general del lirismo

poético, el cual contiene y admite gran variedad de tonos inferiores hasta tocar en el llano y familiar; 2.<sup>a</sup>, lo que ciertos preceptitas nos pintan como el prototipo ó bello ideal de la gran oda es, ni más ni menos, el delirio poético del *ditirambo*, oda en variedad de metros y que á són de líras se cantaba y danzaba con frenesí en las fiestas griegas de Baco. Nunca se valió solo cual tiene hoy que valerse toda poesía lírica por regla general. Hoy suele verse el ditirambo sirviendo de *forro* á ciertos coros magníficos del arte musical en la ópera. La poesía lírica artística, es decir, la capaz de afrontar sola y monda la lectura, corresponde necesariamente á un estremecimiento afectivo ó sensación cualquiera del alma, expresados con la vivacidad correspondiente al caso en ritmo siempre sentido y melodioso.—«Debe su origen la poesía lírica á las pasiones vehementes y extraordinarias que pusieron en los labios del poeta un habla maravillosa y abundante, y le transportaron á regiones desconocidas por el común de los hombres y que él propio no concebiera en sus instantes de calma. Podía aquella pasión ser *individual* ó privativa del cantor; pero nunca más poderosa la lira, que, cuando á la vista de todo un pueblo, en alguna circunstancia extraordinaria y en un momento solemne, se presentaba el poeta como intérprete de los afectos universales, y convertía en cantos bellos y armónicos las sensaciones que informemente embargaban á la multitud. El actual estado del género lírico es diferente. Perdido el primitivo y grandioso carácter de la poesía lírica, casi olvidada su hermandad con el canto y la música, ha pasado en las naciones cultas, de *apasionada á contemplativa*, y ha venido á ser por lo general una forma animada y bella de la *meditación poética*.» (MILÁ Y FONTANALS).

---

## CAPÍTULO IV

### GÉNERO ÉPICO

#### I

La palabra *épico* tiene el sentido general de *narrativo*. No es lo mismo *poesía épica* que *poema épico*. Con la primera expresión se nombra un género de obras poéticas entre las cuales figura como especie el poema épico. En la poesía se tropieza á cada paso con narraciones; pero dicho género abraza solamente la narración poética que asume la individualidad de una obra aparte.

Si hubiésemos de clasificar estos relatos por razón de su importancia, diríamos desde luego que unos se proponen lo grande, otros lo mediano, otros lo sencillo, de las acciones humanas. Pero es preferible recorrer primero los anales del género épico, para después venir á parar con firmeza en esta clasificación. Las producciones más conocidas de la poesía épica pertenecen á las especies que siguen:

1.<sup>a</sup> Los *cuentos*, que para distinguirlos de los novelescos suele llamárseles *cuentos en verso*, y donde campea á sus anchas la ficción sin el contrapeso de tener que modelar su fondo y forma en la historia verdadera; 2.<sup>a</sup>, los poemas populares anónimos y recogidos de la tradición oral en diferentes épocas; 3.<sup>a</sup>, el *apólogo* ó *fábula*; 4.<sup>a</sup>, la novela; 5.<sup>a</sup>, la *épica menor* ó conjunto de los poemas narrativos que no pertenecen á las cuatro especies anteriores ni á la que sigue; 6.<sup>a</sup>, la *epopeya* ó poema épico

por excelencia, prototipo de todas las composiciones poéticas narrativas.

Sabemos ya que la novela se aparta un tanto de la poesía épica por seguir de cerca en la prosa al género histórico.—El apólogo se ha señalado siempre aparte á causa de su origen histórico y de su índole alegóricamente breve y preceptiva.—Entre los muchos poemas populares de Europa merecen notarse los *cantares de gesta* y los *romances*; los primeros sobre hazañas y personajes de la historia, poesía medieval de las lenguas entonces recién derivadas del latín; y los segundos, peculiaridad poética de la literatura española, compuestos en una forma métrica que ha dado su nombre á esas originalísimas narraciones cortas, ya caballerescas, ya moriscas, ya amorosas, ya lelegendarias etc., donde derramó otro tiempo su vena poética la imaginación nacional. Dicen que Homero refundió en sus dos inmortales epopeyas las antiguas leyendas poéticas que corrían de boca en boca por toda la Grecia. España no ha tenido un Homero.

Bajo la denominación de *épica menor* algunos preceptistas alemanes comprenden el grupo de los poemas narrativos de cierto aliento y debidos á autores literarios; esto es, esa variedad incalculable de poemas diferentes por su carácter, asunto y extensión, pero que se avecinan por su estructura ó gusto perfeccionado á la novela ó á la epopeya más bien que á las sencillas narraciones cortas y por lo regular anónimas. Los hay de toda medida y aliento, serios, festivos, caballerescos, fantásticos, satíricos, tiernos, legendarios, religiosos, romanescos, alegóricos, históricos, semi-líricos, semi-descriptivos etc. etc. Desde la *Batracomiomaquia* atribuída á Homero y el *Hero y Leandro* de Museo, hasta el *Orlando* de Ariosto, el *Bernardo* de Valbuena, los *Animales parlantes* de Casti, el *Germán y Dorotea* de Goethe, el *Don Juan* de Byron, el *Jocelyn* de Lamartine, el *Diablo Mundo* de Espronceda, el *Moro expósito* de Angel Saavedra etc. etc., la épica menor se presta muy poco á una clasificación útil de su gran diversidad de poemas. Pero todos sin excepción carecen: 1.º, del carácter de ingenuidad espontánea de los relatos populares y de la brevedad de los cuentos; 2.º, del timbre de

grandeza admirable propio de la epopeya, mas tocando en cambio toda suerte de asuntos familiares ó heroicos en cualesquiera tonos desde el sublime y el melancólico hasta el festivo y el burlón.

Los preceptitas franceses enseñan que hay epopeya *seria* y epopeya *burlesca*. Con toda formalidad se contraen á dar reglas acerca de esta última, reglas deducidas del análisis del *Lutrin*, poema de Boileau, y aun del *Vert-vert* de Gresset. Esta clasificación contradictoria no ha sido aceptada. Los poemas festivos, burlescos, satíricos etc., de suyo incapaces de causar el sentimiento de admiración que es propio de las grandes y esclarecidas acciones humanas, están incluídos en la épica menor. «Hase querido erigir en género *aparte* la pretendida epopeya burlesca. Pero ésta no es más que una producción subalterna y accidental, una mera parodia de la epopeya, y donde todo estriba en presentar por el lado risible los pomposos desenvolvimientos y la marcha solemne que no parecen convenir sino á los objetos grandes.» (G. SCHLEGEL).

La historia del arte épico presenta á la observación dos clases de epopeyas, la *primitiva* y la *literaria*; las que fueron compuestas como efecto natural de los hechos y costumbres de una época heroica, y las que se han escrito posteriormente á imitación de las primeras por poetas declaradamente artísticos. Median entre unas y otras profundas diferencias nacidas de las circunstancias locales y externas que han producido dichas epopeyas en períodos y pueblos de la historia muy diferentes; pero al mismo tiempo existe en la esencia de todas ellas algo de común é invariable, que, bien examinado, es lo único que nos importa admitir como requisito necesario de toda epopeya.

Las epopeyas primitivas inspiradas con mayor originalidad en las tradiciones poéticas del pueblo, y con eso las más eminentemente nacionales, son la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, el *Ramayana* de los indos, los *Nibelungos* de las naciones germánicas, y la *Divina Comedia* del Dante. Esta obra singular y extraordinaria, simbólica en su concepción, entre narrativa y descriptiva por su contextura, es la historia de un viaje místico del poeta por el mundo invisible de las tradiciones y creencias cristianas de la edad media, ó sea á través de los tres sitios dogmáticos del destino humano: el *infierno*, el *purgatorio*, el *paraiso*.

Entre las epopeyas literarias figuran en primera línea la *Eneida* de Virgilio, la *Jerusalem libertada* del Tasso, el *Paraiso perdido* de Milton, los *Lusiadas* de Camoens.

El gusto contemporáneo no es favorable ni á una ni á otra clase de epopeya. Con respecto al género épico la tendencia general de la lectura se manifiesta del lado de la épica menor y de la novela, de esta última sobre todo.

## II

Si de la historia de la epopeya pasamos á la teoría de su composición, tenemos que, conforme á lo dicho en otro lugar (páginas 58 y 59), es propio de su naturaleza que la epopeya sea *un poema que narra poéticamente una acción admirable*. Esta definición tan esencial debe ser explicada. Lo que de la epopeya se diga contiene lo más que exigirse puede del arte épico, y ahorra de toda preceptiva respecto de los poemas que pertenecen á la épica menor. La *acción*, los *episodios*, lo *maravilloso*, los *personajes*, son los puntos más importantes de la inventiva épica.

Primeramente, es un *poema* la epopeya por cuanto debe ser lo que en términos del arte se denomina una estructura *íntegra*. Quiere esto decir, según Schlegel, que presente un todo tan completo y bien circunscrito que no haga desear nada afuera de sus propios límites. Tal es la condición esencial de todo poema, principalmente si su argumento es una fábula ó serie de hechos. «Doy el nombre de un *todo completo*, decía en su *Poética* Aristóteles, á lo que consta de principio, medio y final: *principio* es lo que no supone nada antes de sí, pero que exige algo después de sí; *final* es lo que nada supone después de sí, pero que supone de ordinario ó por necesidad algo antes de sí; *medio* es lo que supone una cosa antes y otra después.» Según estos principios, dícese que la acción es íntegra cuando se destaca con individualidad de la cadena natural que liga entre sí todos los hechos anteriores, simultáneos y siguientes. Esto sucede siempre que la exposición, el nudo y el desenlace desempeñan su oficio de manera que la acción no comprenda ni más

ni menos hechos de los que según su misma naturaleza debe comprender.

*Narra* la epopeya, pues tal y no otra es la contextura predominante del género poético á que pertenece. Esto no importa afirmar que no admita para la variedad vistas ó cuadros ó retratos, ni asimismo arengas ni otros lugares discursivos; ni quiere decir que están excluidos aquellos momentos de expansión lírica que al poeta inspiren la propia objetividad que entusiasmado refiere; como ni tampoco que se omita el diálogo cuando la ocasión se presente de relevar con él algún trance dramático de la acción.

Cuando la definición dice que este *poema* narra *poéticamente* incur e en una redundancia útil; pues así se le distingue de la historia y de la novela, las cuales son en todo caso narraciones prosaicas, aun cuando tengan por argumento realidades ó ficciones admirables.

En las obras literarias se da el nombre de *acción* á una serie más ó menos extensa y complicada de actos humanos, tanto internos como externos, enlazados entre sí de tal suerte que como medios ó como obstáculos concurren todos á un mismo y determinado fin.

La acción debe ser *una* necesariamente, tanto para la belleza de la estructura artística cuanto para que el poema pueda alcanzar su finalidad. Dos acciones, verbigracia, que caminasen juntas, ó nos interesarían igualmente ó nó: si esto último, la una haría que nos disgustásemos de la otra; si lo primero, dividiendo la sensibilidad de nuestra alma y contrapesándose para conmutarla, harían en ella difusas ó inciertas las emociones, y ninguna sería admirable causa de tener á su lado otra igual.

La acción es *una* en la epopeya menos estrictamente que en el drama. «No tanto es comparable dicha unidad á la organización fija y constante de un sér del reino animal, como al desarrollo más libre del árbol, cuyas ramas son en número limitado y ofrecen variados grupos, si bien nacen de un mismo tronco, viven de una misma vida y contribuyen á formar la configuración única del conjunto.» (MILÁ Y FONTANALS).

La unidad épica no excluye por eso los episodios, antes los apetece en obsequio de la variedad. En punto de episodios deben tenerse presentes las reglas que siguen, aplicables á toda suerte de poemas y novelas:

1.<sup>a</sup> Nunca deben ser completamente extraños á la acción del poema, como lo son la descripción de la batalla de San Quintín y el relato de la verdadera historia de Dido en la *Araucana* de Ercilla, y ello ni aun siendo el episodio de calidad selecta.—2.<sup>a</sup> Deben presentar escenas diferentes de las que anteceden y siguen ó de las que principalmente constituyen la obra; y de tal calidad son, verbigracia, en el tumulto de los combates la despedida de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada* y el episodio de Herminia y el pastor en la *Jerusalem*.—3.<sup>a</sup> El episodio debe ser corto por regla general, y tanto más cuanto menos fuere su coherencia con el asunto principal, y siempre en forma de no destruir con su extensión la proporcionalidad armónica de partes en la obra; con daciones todas á que faltaron los episodios del «Curioso imperitante» y del «Cautivo» en el *Quijote*, con todo de ser mayor la latitud que en este punto disfruta la novela respecto de la epopeya.—4.<sup>a</sup> En su condición calidad de partes no indispensables, los episodios deben justificar su presencia en el poema con su interés y belleza; que es lo que atenúa la falta de Cervantes en el caso de los dos episodios referidos.

Quieren algunos preceptistas que al definir la epopeya se diga que narra una *empresa* en vez de una *acción*, y ello para bien significar que la fábula conste necesariamente de un concurso de voluntades heroicas esforzándose por alcanzar un fin que es la que hace memorable y grande un acontecimiento.

*Admirable* decimos del acontecimiento que por lo grande y esclarecido asombra y merece recordación duradera. Sin excluir otros ideales pasados ni futuros dignos de la trompa épica bien se podría concebir al presente, para un bello ideal de la epopeya, la pujanza de la voluntad del hombre, unida tan sólo á la del hombre, á efecto de alcanzar con incontrastable aliento algún fin desesperante por lo arduo, mas también junto con eso noble y trascendente. Esto vale decir que la acción pueda



ser puramente humana en la epopeya como lo es en el poema dramático. Pero no se debe negar que la intervención de lo maravilloso, como si el cielo y la tierra estuvieran interesados en la acción, ha contribuido no poco, en todas las epopeyas conocidas, al esplendor y grandiosidad del poema.

Entiéndese en poesía por *máquina* ó *maravilloso* la intervención visible de la Divinidad y de los seres sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Se dice *visible* porque dicha intervención se verifica por medio de actos y de personajes. Este recurso poético es de gran efecto en la fantasía cuando no es postizo, antes bien verosímil y fundado en las creencias populares. De tal se califica, en *Los Lusitadas* de Camoens, el apareamiento del gigante Adamastor á la expedición de Vasco de Gama que doblaba el Cabo de las Tormentas. Es con efecto una de las ficciones poéticas más imponentes que pueda concebir la fantasía.

Pero ¿cómo conciliar el empleo de lo maravilloso con el requisito de la verosimilitud necesario en toda narrativa? Lemer cier contesta: «Los genios, las divinidades, se manifiestan necesariamente por acciones y palabras, sobrenaturales es cierto, pero siempre en relación lógica con los atributos, cualidades y medios que á dichos seres se supone. Junto con la ideal existencia de éstos queda establecido también un orden sobrenatural correspondiente, orden necesario y como tal fundado en razón, orden que no es ilícito traspasar sin incurrir en el vicio de incongruencia. Hay, pues, una naturalidad propia de lo maravilloso que el poeta debe guardar para hacerse creer.» Todos los hombres gustamos de lo maravilloso, y este grato asentimiento á lo sobrehumano, vivísimo en la infancia, no hace con los años sino mudar de objetos.—Conócense cuatro clases de maravilloso: el mitológico, ó empleo de la fábula ó deidades paganas; la *magia medieval* con sus encantamientos, duendes, gigantes etc., muy usada en la épica caballescaca; el maravilloso *crístico*, tomado á los misterios, milagros y leyendas de la fe católica; el *alegórico* ó personificación de virtudes, vicios etc., como ser la Fama, la Religión, el Terror etc., y es el menos verosímil y menos gustado de todos. El requisito de la  *semejanza* en las costumbres impide mezclar estas clases de una manera contradictoria resaltante. El Tasso usa con tino del segundo y tercero.

El mayor objeto que proponerse puede la poesía narrativa son los hechos memorables y gloriosos por la abnegación, denuedo, constancia, heroísmo en suma, con que han sido ejecu-

dos. De aquí es que la epopeya, la especie principal del género épico, está destinada con su argumento y desempeño á causar admiración. Hemos dicho que para ello la empresa debe ser grande y esclarecida. Esto necesita esplicación.

Acontecimiento grande es el que por su importancia positiva de medios y sus consecuencias de todo orden interesa á un pueblo entero, ó á la humanidad en general, ó al mundo de la ficción, mundo que puede existir como una realidad en nuestra fantasía. Esclarecida es la empresa, no de un individuo, sino de muchos ó de todo un pueblo, cuando por los nobles caracteres que pone en acción, levanta muy en alto el concepto sobre la dignidad de nuestra especie, extiende nuestras ideas sobre la perfección humana, deja impresionado soberbiamente el ánimo sobre lo que es capaz el hombre con sus actos.

Si grande y esclarecida ha de ser la acción para que merezca el calificativo de *admirable*, tenemos que en suma la acción de la epopeya debe ser necesariamente *una, íntegra, grande y esclarecida*.

### III

“ La extensión del poema y la grandeza y carácter preclaro de la acción requieren un número considerable de personajes y una variedad poco común de caracteres.

Así como importa mucho que descuelle sobre todos un héroe ó protagonista en que descansa el peso de la acción y se concentre el mayor interés, debe procurarse no dar á todos igual importancia, antes convendría observar gradación colocándolos en distinto término del cuadro, de tal manera que los secundarios no oscurezcan á los principales. El esmero mayor debe estar en la pintura de sus caracteres y costumbres, para lo cual se hará que que éstas y aquéllos se desprendan naturalmente de la simple referencia de los hechos, sin abusar de la descripción directa que tan importante cabida tiene en la historia y en la novela.

En las obras narrativas y dramáticas se da el nombre de *costumbres* á la manera general de obrar de los personajes. Las

costumbres en poesía comprenden las *pasiones* y los *caracteres*, Pasiones son esos instintos generales del alma que impelen sea al bien ó sea al mal. Carácter en general es cierta predisposición á obrar de un modo determinado, predisposición recibida de la naturaleza, pero que se modifica notablemente por la educación y los acontecimientos de la vida. De aquí la doctrina corriente en poética, que los caracteres resultan de la naturaleza de las pasiones y de su grado de intensidad. Los hombres son parecidos todos por la pasión; distingúense por el carácter. Pues bien: las costumbres en la epopeya deben ser tales, que si se pueda contemplar la humanidad en las pasiones, se obtenga l estudiarla y admirarla en los caracteres.

Pedia Aristóteles que las costumbres y caracteres tuvieran en la epopeya los requisitos de *bondad*, *igualdad*, *conveniencia* y  *semejanza*. La bondad es peculiar de la epopeya; los otros, con más la *variedad*, convienen también á los caracteres y costumbres dramáticas y novelescas.

Por *bondad* se entiende virtudes heroicas, la grandeza de ánimo sobre todas; no perfección sino preponderancia de cualidades sobre los defectos. Los héroes impecables son inverosímiles y contrarios á toda ilusión. Apetecemos hombres en cuyo corazón arden las pasiones y dan de sí las flaquezas de nuestra especie. La perfección del piadoso Eneas, en la epopeya de Virgilio, es insípida y tanto cuanto se nos presenta simpática la apasionada é infeliz Dido. Si conviene á las veces introducir algún personaje positivamente malo, no sea sino para que á su lado resalte más la virtud de los buenos, y para que como enemigo de la empresa sirva al nudo del argumento. Así y todo debe procurarse que su maldad tenga algo de heroico, pues las pasiones innobles, las costumbres viles, los caracteres bajos, desdican de la naturaleza del poema. Milton logró engrandecer á tal punto en algunos lugares al personaje de Satanás, que casi llegó á hacerle interesante.

Son *iguales* los caracteres y las costumbres por su persistencia; es decir, si en ninguna parte de la obra se desmienten ni contradicen, y si antes al contrario, por su íntima consecuen-

cia, presentan un diseño enérgicamente trazado y un mismo fondo de colorido.—La *conveniencia* consiste en el acuerdo entre el lenguaje y los actos con la edad y condición del personaje.—Para que los caracteres y costumbres sean *parecidos ó semejantes* deben presentarse tales como la tradición, la historia ó la literatura los han transmitido.—La *variedad* de costumbres y caracteres, tan notable en la naturaleza como la variedad de las fisonomías, debe reproducirse en las obras del poeta, tanto por respeto á la verdad, cuanto por evitar la monotonía. Si Agamenón, por ejemplo, es el jefe más poderoso en el campo de los griegos frente á Troya, Aquiles es el más intrépido de los guerreros, Néstor el más sabio y venerable por la edad y el consejo, Ulises el más prudente y astuto de los hombres.

## IV

Tocante á la invención de la epopeya han prevalecido largo tiempo doctrinas arbitrarias. Pretendían que esta especie poética debía componerse siempre al tenor de las epopeyas primitivas. Esto importaba sostener que no debían producirse en adelante sino poemas épicos por imitación literaria. Pero dentro de los requisitos que sobre la invención épica acabamos de establecer, el poema principal del género épico no aparece denegado por la naturaleza á los ingenios presentes ni futuros, y la epopeya puede renacer con originalidad, y ofrecernos bellezas diferentes de las que brotaron antes de ahora de circunstancias que no volverán.

Respecto de la disposición y elocución de la epopeya, si prescindimos igualmente de preceptos arbitrarios, bien poco hay que prescribir á la libertad de los ingenios.

Los épicos primitivos y consiguientemente los épicos literarios han solido dividir el principio de la epopeya en tres partes: la *proposición*, en que se anuncia el objeto del poema; la *invocación*, en que el poeta implora el favor de la divinidad ó de un sér superior para que le revele lo que no alcanza á penetrar su limitada inteligencia; y la *exposición*, ligada por lo regular con

la apertura del relato en lo más reñido ó espinoso del conflicto. Pero el poeta podría apartarse de esta práctica y dar otra forma á la introducción. El internarse presto en el nudo es proceder que se aviene más con la naturaleza de la obra. Conviene que se empiece luégo al punto á desplegar la fuerza de los obstáculos, y abrir la escena donde ya comienza lo crítico, ó sea mejor lo admirable, de la acción.

Pero no ha de constar el nudo perpetuamente de actos magnánimos, de hazañas, de combates. Mediante los episodios y otros recursos el poeta debe desplegar en esta parte la más rica variedad de situaciones. Está probado con el ejemplo de Virgilio y del Tasso, que los pasajes favoritos de un poema tan extenso como el épico, son precisamente aquellos que nos presentan escenas que tocan á los sentimientos habituales del corazón.

Se ha suscitado la cuestión si la naturaleza del poema épico requiere que tenga siempre un éxito feliz. Los más de los críticos se inclinan á creer que un desenlace desgraciado se opondría al sentimiento de admiración que la empresa y sus personajes deben dejar en nuestro ánimo. Pero concluyendo Milton su poema con la espulsión de Adán y Eva del paraíso, no ha menoscabado el grandioso efecto que causa en su poema el cuadro del asunto ni su desempeño.

En un exterior general noble y sencillio la elocución debe alternar el empleo de diversos estilos y tonos, ó mostrándose florida y brillante, ó bien sublime y patética, grave y majestuosa aquí, allá tierna y delicada, ya ligeramente festiva, ya por un instante triste; todo según las ocasiones y guardando al paso las analogías con la variedad que para el fondo también está recomendada.

«Las octavas reales, dice Martínez de la Rosa, me parecen piedras de sillería propias para edificar un palacio.» No pocos maestros creen que este es el metro que á la epopeya versificada conviene en castellano. Tiene en su abono el ejemplo del Tasso y de Camoëns. Pero es lo cierto que no cabe regla precisa sobre este punto, y que carece de fundamento la exclusión de la silva y otras estrofas pronunciada por ciertos preceptistas. En la épica menor ha sido ensayada con suceso la variedad de metros.

Las epopeyas en prosa no han tenido hasta aquí éxito completo. El *Telémaco* de Fénelon no es más que una novela poética; el *Ahasvérus* de Quinet y los *Mártires* de Chateaubriand (obra esta última realzada por muchas bellezas) no pasan de epopeyas anoveladas, ó al revés, según un crítico inglés, novelas *epopeyificadas*. En esta misma forma está escrita también la novela *Los Natches* del último autor, lo que hace algo altisonante el tono de su estilo magnífico.

El argumento de la *Iliada* puede resumirse así: Agraviado y colérico Aquiles contra Agamenón, jefe de los confederados griegos, se niega á combatir en tanto que su madre obtiene de Júpiter que los troyanos se rehagan, vengzan en todas partes y ya se preparen á incendiar las naves griegas. Aquiles permanece en su tienda y sólo concede que su amigo Patroclo salga á impedir el incendio. Héctor, hijo del rey de Troya, mata en combate á Patroclo y le quita las armas de Aquiles. Olvida éste la injuria recibida, sólo piensa en vengar á su querido amigo, sale al combate, se restablece el campo griego, y huyen los troyanos. Héctor queda peleando sólo, y bien pronto su cadáver es atado al carro del vencedor. Celébranse los funerales de Patroclo y obtiene Príamo con sus lágrimas el cadáver de su hijo idolatrado.—La *Iliada* deja la impresión de un cuadro grandioso donde los personajes, el pueblo y los dioses ocupan, en conveniente gradación de importancia, diferentes planos. Aquiles y Héctor ocupan el centro; en segundo término están Patroclo y Príamo: á un lado se ve á Agamenón, Ulises, Néstor, Diomedes, los Ajax, Menelao; al otro lado están Andrómaca, Hecuba, Elena, Paris, Eneas: á más distancia se divisa una infinidad de caudillos; al fondo las muchedumbres de combatientes bien agrupadas: en el cielo los dioses y Júpiter pesando los destinos. Hegel considera este poema como el modelo supremo en su especie épica. Cree que en la escultura y en la poesía épica los griegos tocaron á esa calidad de perfección que no puede ser sobrepasada, y para este concepto toma en cuenta la belleza artística de la *Iliada*. Hay dos traducciones francesas abreviadas, una de Giguet y otra de Feillet, que se leen con sumo agrado.

## CAPÍTULO V

### GÉNERO DRAMÁTICO

«El hombre es lo que más interesa al hombre. La naturaleza misma no nos place sino cuando nuestras reflexiones ó emociones la animan: sola y á solas carece de atractivos. La mar, hermosa y viviente como es, la mar, si no ha de cansarnos presto, ha menester de la presencia del hombre. Comparad un instante el océano meciendo tranquilo en sus aguas los rayos del sol, ó bien sacudido con violencia por la tempestad, pero en la calma ó en la borrasca solo, desierto, sin barcos, sin un hombre fiado á la engañosa mansedumbre de las olas ó á su terrible furor; comparadle con el océano cuando desde la altura de un promontorio divisáis una vela rasando los confines lejanos del horizonte: con la vela á la vista ¡cómo todo se anima! Poco há veíamos con ojos indiferentes el chocar de las olas contra las olas; ninguna llamaba en particular nuestra atención; el alma, como sumergida en la inmensidad de las aguas, no recobraba su actividad sino para pensar un rato en sí ó en Dios. Ahora está ya atenta y fija en un punto único, que los ojos siguen curiosos é inquietos. Y entonces descansamos que allá las olas estén en calma y que no vaya á ser que se agiten con violencia. La contemplación pasa á ser un espectáculo, el pensar distraído cede su lugar á la emoción. ¿Por qué? Porque se divisa un peligro, allá hay un hombre que puede zozobrar.» (SAINT-MARC GIRARDIN). — «¿En qué se funda el gusto de los hombres por los dramas? El hombre nace espectador. Este admirable escenario del universo descogido ante nuestras miradas por Dios, bien elocuentemente lo atestigua. Así que de todos nuestros sentidos ninguno hay más vivo, ni que nos suministre más ideas, ni cuya actividad más necesite mudar de objetos, que la vista. De aquí el origen de los espectáculos establecidos en todas las naciones. Las pantomimas de un charlatán en el tablado, cualquiera animal raro ó diestro en alguna habilidad, atraen todo un pueblo, y esto en todos los países del mundo. Pero ¿de cuál especie deberían ser estos espectáculos para causarnos la más grande impresión de placer? Representémosnos un río que sale de madre, un bosque, animales, cualesquiera objetos imitados de la naturaleza. La verdad es que nos causan impresión sólo la primera vez; la indiferencia viene presto. Es,

pues, necesario que se nos exhiba un objeto capaz de tocarnos siempre con viveza y con interés. ¿Cuál será? Nosotros mismos.» (BATTEUX). —«Que en la escena personajes, amigos ó enemigos, midan sus fuerzas recíprocas; que seres inteligentes y sensibles obrando allí los unos en los otros mediante sus opiniones, sus caracteres, sus pasiones, decidan á presencia nuestra de sus relaciones ulteriores, y comprenderéis entonces que no existe diversión comparable al espectáculo de la ficción dramática. Así sentados y ociosos contemplamos con indecible encanto la actividad de otros. La actividad es el verdadero placer de la vida ¿qué digo? la vida misma, y el objeto más importante de la actividad del hombre es la propia persona del hombre.» (SCHLEGEL).

## I

Para distinguirlo de la poesía épica, con la cual tiene analogías de fondo, el género dramático debe definirse: «el que en vez de referir hechos que supone pasados, los supone presentes y los exhibe como si estuvieran en realidad pasando.» Pero si es un concepto más determinante de su naturaleza el que se solicita, hay que definir explicativamente dicho género en su doble carácter espiritual y teatral; y decir: «es la poesía que evitando que aparezca el poeta y haciendo que no hablen sino los personajes, pone en espectáculo una acción humana, de tal manera que su representación escénica produzca la ilusión de que están verificándose realmente los hechos que se fingen á la vista.»

Del hecho de existir entre el género épico y el dramático analogías de fondo se sigue, que tiene perfecta aplicación en las obras pertenecientes al segundo: 1.º, las reglas generales sobre la invención y disposición de la narrativa literaria, y muy en particular las que tocan á su exposición, nudo y desenlace (páginas 386, 387 y 388): 2.º, los preceptos sobre el interés novelesco y especialmente las recomendaciones hechas al novelador sobre los medios de sostenerlo (páginas 405 y 406): 3.º, las reglas referentes á las pasiones, costumbres y caracteres de los personajes de la epopeya (páginas 440, 441 y 442). La observancia de estas reglas es más rigurosa en las obras dramáticas á causa de la índole activa, evidencial y concisa propia del género.

En la poesía épica, para llenar los vacíos que los diálogos dejan á cada paso en la acción (suponiendo que ésta contenga



muchos diálogos), el narrador toma la palabra en su propio nombre, y da cuenta de todas las circunstancias que deben ser conocidas, incluso las que describen á los personajes mismos. La poesía dramática consta de diálogos solos. Pero esto no basta. Si los personajes expresan sentimientos y pensamientos sin ejercer influencia los unos en los otros, y resulta que al fin todos se encuentran en la misma disposición de espíritu que al principio, su plática, que podrá muy bien ser muy distinguida, no excitará ningún interés vivo de curiosidad. Es preciso que por medio de dicha plática se desenvuelvan hechos, y que, si los personajes mismos vienen á hacer y á decir algo á nuestra vista, sea conforme á sus caracteres puestos en acción. Por eso algunos han dicho que la poesía dramática «es una acción dialogada.»

«En uno de los diálogos de Platón, Sócrates pregunta á un sofista inflado de orgullo y llamado Hipias ¿qué es lo bello? Al punto éste saca de su memoria una respuesta superficial. Sócrates entonces le desliza con finura objeciones que le ponen en el caso de abandonar su explicación. Los apuros del sofista arrecian y le hacen divagar algún tiempo más, hasta que se retira confuso reconociendo la superioridad del sabio que acababa de probarle su ignorancia. Este diálogo didáctico no sólo contiene una excelente lección de filosofía sino que también nos brinda con el interés de una comedia. Por eso cuando se ha querido elogiar los *Diálogos filosóficos* de Platón por su animado desarrollo del pensamiento, su arte de excitar la curiosidad, el interés sostenido que inspiran, hace compendiado el elogio en una sola palabra diciendo que son *dramáticos*.» (G. SCHLEGEL).—Pero ¿cómo es posible que los personajes hagan la acción en la obra dramática con sólo entrar, salir y dialogar desde el principio hasta el fin? Otro teórico alemán nos va á dar la respuesta con sencillez profunda. «La acción de dar, que en la realidad impresiona tanto al observador, le deja frío y sin emoción cuando ella pasa en la escena. En la vida el acto da la medida del corazón; en la poesía es el acento del corazón el que da sentido al acto. Sterne no pone de manifiesto su caridad ni la de sus personajes mediante una liberalidad que no le cuesta sino una gota de tinta, no; la muestra por una efusión de sensibilidad que dobla el valor de la más exigua dádiva, y que (lo cual vale más todavía) la ennoblece. De una plumada es cosa fácil colgarle á un héroe moral abnegaciones, gran entereza y otras cosas más; pero estas generalidades artificiales ó apéndices son como las ramas de un árbol frondosas y sin fruto. Es menester que la necesidad interior de tal ó cual acto resalte sensiblemente en dicho acto, y que en vez de pretender éste significar la intención, al revés sea la intención la que dé valor al acto. Así se comprende que dichos valgan más que hechos. Y no me refiero á esos discursos

donde un personaje echa plantas sobre su carácter haciendo de plano su confesión y trazando su retrato, como quien comenta ó interpreta un texto que no se tiene á la vista: me refiero á esos escapes ó estallidos del estado interior, á esos ecos primitivos que yo llamaría *vocablos radicales* del carácter, á esas extremidades polares que hasta delatan sin réplica una repulsión por una atracción; me refiero á esos dichos, que á manera de rimas finales, dan remate á todo un pasado interior, ó que reclaman cual un consonante todo un porvenir para el alma: por ejemplo, el célebre *¡yo!* de Medea.» (J. P. RICHTER).

La voz *drama*, que en griego significa *obrar*, nos sugiere una idea exacta de la naturaleza de este género de poesía. Decimos *dramático* de un suceso, de un evento, de un relato, lleno de actividad; y mejor todavía, como dice Hegel, «cuando los actos y las relaciones de la vida humana se nos ponen de manifiesto principalmente con oír lo que unas á otras se dicen las personas que en ellos intervienen.» *Drama* en sentido lato significa lo mismo que género dramático: decimos, verbigracia, «la contextura dialogal es la propia del *drama*.» En sentido estricto esta palabra se emplea para nombrar una de las tres especies de composiciones dramáticas, distinta de la *tragedia* y de la *comedia*.

Lo que más contribuye á que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representación es la mucha vida, la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos, que dé lugar á situaciones complicadas y dificultosas en que los personajes puedan poner en ejercicio su actividad más intensa y denotar enérgicamente su carácter; que, como dice el profesor antes citado, actos y eventos, ó sean fuerzas morales de origen humano y fuerzas disturbadoras provenientes del destino casual ó providencial, se combinen para mantener agitado vivamente el corazón, excitada la curiosidad, y alerta hasta el fin el interés del espectador. El asunto dramático que se presta á estos resultados se denomina *argumento fértil*.

Esto mueve á explicar con particularidad cuáles deben ser las condiciones de la acción dramática. Ellas se reducen á que ésta sea *una, íntegra, humana, verosímil* y *poética*, y á que sea conducida con *rapidez* continua y con *interés* creciente á un desenlace *pronto*, donde deben descollar como cualidades los requisitos de todo buen desenlace.

## II

Por representación escénica se entiende que la audición dramática ha de hacerse por medio de actores y con las condiciones materiales que demanda una imitación perfecta de la realidad. A conservar este efecto de verosimilitud es conducente que el poeta no se deje ni sentir siquiera, cual ha solido suceder, sea dirigiéndose al público por medio de los actores, sea poniendo en boca de los personajes conceptos ó expresiones que sólo á él convienen.

De estar destinada la obra dramática á una pública representación escénica se siguen dos consecuencias generales para su composición:

1.<sup>a</sup> Que no pudiendo durar sino las tres ó cuatro horas con interrupciones que dura un espectáculo, la obra dramática se sujetará á límites de extensión no impuestos á ningún poema narrativo, cuya lectura puede ser interrumpida y proseguida á voluntad; de donde resulta que la unidad dramática de acción rechaza personajes ó incidentes ó conversaciones episódicas, su diálogo debe no sólo huir de la lentitud sino aspirar á una concisión intensamente significativa, y el tejido de la fábula debe por todo extremo ser apretado y compacto.

2.<sup>a</sup> Que teniendo que atenderse al efecto de la ilusión escénica, deben ser *verosímiles* en grado subido la acción y la representación, como que los ojos corporales son más exigentes que los de la imaginación. Se entienden verosímiles cuando, por su semejanza con la verdad, acción y representación son creídas por los espectadores y causan la ilusión de una realidad.

De aquí se sigue que hay dos clases de verosimilitud, *material* y *moral*. La material consiste en que la representación ó ejecución escénica cause la ilusión de una realidad por el arte de los actores, sus trajes, las decoraciones etc. Verosimilitud moral es la que resulta de ser conformes á lo posible y á lo necesario en lo humano los incidentes, su encadenamiento, el diálogo, las pasiones, los caracteres y el desenlace; verosimilitud no sólo en la concepción de la fábula sino también en la manera de con-

ducirla. Los espectadores no se contentan con lo meramente posible; por ejemplo, que un rayo mate derepente á un protagonista digno de muerte: exigen designios y motivos en la producción de los hechos. Esta es la verosimilitud principal y preferente de una obra ante todo espiritual como es la composición dramática; de ella depende en gran parte el interés de enredo y el de carácter.

A más de *una y verosímil* y como consecuencia de este último requisito la acción debe ser frecuentemente *humana*. Las comedias de magia viven del esplendor escénico y de la verosimilitud material; son diversiones que no corresponden á la concepción noble y elevada del género dramático. Si algunos autores célebres han hecho intervenir lo maravilloso en la tragedia moderna, ha sido apoyándose en las creencias populares, usando para ello de un arte consumado, y siempre como palmaria representación de la fantasía exaltada y enferma de algún personaje humano.

La alta concepción del género dramático consiste en presentarnos un cuadro selecto de la vida, una serie no interrumpida de los instantes más curiosos, conmovedores y decisivos de nuestra actividad voluntaria. Por eso algunos maestros dicen, que la acción dramática, junto con ser humanamente verosímil, ha de conformarse con el principio del bello ideal, esto es, ha de ser *poética*. Así se denomina la acción dramática «cuando el arte del poeta, descartando de ella lo saccesorios no esenciales, los pormenores minuciosos, los incidentes importunos etc., que en la realidad retardan el desarrollo de los sucesos interesantes, consigue el reunir como en un haz todo lo susceptible de excitar en el caso la atención y la curiosidad,» (G. SCHLEGEL).

El placer dramático es de calidad estética muy varia; pero la atención y curiosidad con que seguimos el desarrollo de la acción hasta el desenlace, es lo que comunmente se llama *placer dramático*, y con más propiedad *interés*. Este proviene unas veces de la trama de los sucesos, y otras del desenvolvimiento de las costumbres, pasiones ó índole de los personajes. De aquí la división de las obras dramáticas en *piezas de enredo*

y en *piezas de carácter*. Las de esta última especie se consideran de calidad superior; su interés resiste las repeticiones del espectáculo; demandan estudio y reflexión, con más un cumplimiento más estricto y acertado de las reglas que dimos en otro lugar (página 440) sobre las costumbres y caracteres de los personajes. También hay piezas de interés *misto*.

## III

La estructura del argumento dramático debe ser *íntegra* en el sentido tripartito de Aristóteles (página 436) y con concepto á la índole activa del género. El principio, medio y final deben proporcionar bien la extensión de la obra y ajustarla á su mayor rapidez posible y al advenimiento de un desenlace relativamente pronto. La conveniencia de no pugnar con la verosimilitud moral por exceso de cortedad y agilidad en la conducta de la acción, ofrece en esta parte graves dificultades, insalvables de todo punto si el argumento no es de suyo dramáticamente fértil en el sentido ya arriba dicho.

Respecto de la *exposición* sólo hay que advertir que á más de activísima debe ser muy ingeniosa. Esto quiere decir que entretejiéndola con los hechos mismos ó intercalándola con el diálogo, y no cual se suele por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de los antecedentes de la acción, así como de los designios y situación respectiva de los personajes.

«Los griegos y romanos solían hacer aparecer nada menos que un dios para enterar del asunto al espectador, ó bien salía un personaje á referir su historia. Otras veces se valían de *prólogos* separados del drama; y aun presentaron, como mejora notable, el introducir una especie de personajes llamados *protácticos*, que sólo servían para este objeto y no volvían después á presentarse en la escena. Nuestros dramáticos antiguos acostumbraban poner en boca de los galanes largas y pomposas relaciones que recitaban á sus criados ó amigos. Los franceses han introducido los *confidentes*, á los cuales un actor principal refiere los sucesos que necesita saber el espectador. Alfieri, en fin, se ha servido con frecuencia de monólogos, impropios de suyo al principio de una acción, en que el personaje no está todavía bastante apasionado para hablar á solas y á gritos.» (GIL Y ZÁRATE).

La animación que en el *nudo* cobra la lucha de pasiones y obstáculos, hace que la tan recomendada rapidez dramática se manifieste creciente en esta parte, y precipite con energía y sin violencia los hechos á su término. Las mudanzas repentinas de situación en los personajes se llaman *peripecias*; y se verifican, ya por reconocimientos inesperados ó *anagnórisis*, ya por el natural desenvolvimiento de los sucesos, ya por variación de voluntad en los personajes.

Por lo regular el *desenlace* contiene una peripecia. La obra dramática no debe contentarse con no pecar contra los requisitos de todo buen desenlace (página 389). La necesidad de una intensa impresión que corresponda á las dificultades, incertidumbres y zozobras del nudo, obliga á que la parte final se presente revestida en grado subido con las virtudes de *imprevista naturalidad y condignidad definitiva* propias del primor y la fuerza.

Para asegurar el efecto de estas cualidades esenciales los críticos recomiendan como muy de este lugar dos excelencias: 1.<sup>a</sup>, que se use para el desenlace el grado mayor de verosimilitud moral, ó sea el más distante del *posible verosímil* y que es el *posible necesario*, cuando hay razón para que el hecho se verifique, y de tal manera y no de otra; 2.<sup>a</sup>, que «asome en lo alto de las cosas el dedo índice del sentido moral, á fin de que quede satisfecha en los espectadores aquella inextinguible y nobilísima simpatía del corazón humano en favor del bien y de la justicia.» —(TIECK).

#### IV

Forma parte del plan de toda obra dramática su división en *actos*, y la de éstos en *escenas*. *Actos* son las partes señaladas por la apertura y caída del telón. En la dramática española se llaman *jornadas*. Entre uno y otro acto se suspende la representación escénica; mas no la acción, la cual se supone desenvolviéndose siempre, bien que fuera de nuestra vista y en aquella parte de sus hechos insignificante ó dificultosa ó impropia del espectáculo. Ninguna regla fundada en razón existe para que

los actos se limiten á cierto número, y es arbitraria de todo punto la que prescribía tres para la comedia y cinco para la tragedia. El número resulta de la naturaleza misma del argumento y del espacio de horas concedido por la costumbre al espectáculo.

Llámanse *escenas* las distintas partes de un acto señaladas por la entrada ó salida de uno ó más actores. Ni en cuanto al número ni en cuanto á la extensión de las escenas puede darse regla fija. Pero conviene entender que el excesivo entrar y salir de personajes ocasiona confusión, y que estos pasos no deben aparecer inmotivados, ya que tampoco hay necesidad de estar expresando directamente ni siempre los motivos de las entradas ó salidas. Lo que se recomienda es que no quede el escenario solo, á menos que la soledad sea parte momentánea del argumento.

## V

Juan Pablo Richter, preceptista y poeta, decía que toda pieza de teatro es una ficción que exhibe sus prestigios en el carro triunfal de la verosimilitud, carro cuyas tres ruedas son la unidad de *acción* y las unidades de *tiempo* y de *lugar*. Es una regla común presentada con novedad. En todo espectáculo dramático hay que considerar dos cosas: la fábula poética y la representación escénica, una ficción y una realidad de imitación correlativa. Las unidades dramáticas consisten en que el curso, transcurso y concurso de los hechos fingidos por el poeta coincidan á la par con la conexión, duración y radicación de los hechos ejecutados en el escenario por los actores; ó en otros términos, que para la perfecta ilusión, lo espiritual y lo material del espectáculo dramático no discrepen entre sí, antes bien se identifiquen á nuestra vista, tocante al enlace de la acción, al tiempo que ella dura y al lugar donde se verifica.—Como ningunos laureles son más apetecidos que los del poeta dramático, este género de poesía ha sido el campo donde han cruzado sus armas con mayor fuerza de ingenio, y también con más obstinación sistemática, los clásicos y los románticos de días no muy lejanos á los nuestros. Uno de los sitios más encarnizados del combate ha sido precisamente este de las unidades. Por fortuna hoy todos están ya de acuerdo en el principio de que la verosimilitud moral es preferible á la material, y conforme á él es lícito y aun imprescindible cometer algunas irregularidades en la imitación escénica, entre éstas algunas faltas contra las unidades de tiempo y de lugar. Tal licencia tiene sus justificativos. Se ha observado que, cuando el espectador está absorto por el placer espiritual que le brinda la poesía, pasa insensiblemente por

alto algunas inverosimilitudes materiales de invención y de ejecución. Habitualmente perdona, verbigracia, que personajes griegos hablen en castellano, en verso, y que digan aparte en voz alta lo que sólo están pensando. El embeleso poético es tal, que bajo su fascinación se llegan á perdonar hasta inverosimilitudes morales. Recuérdese el terror que causan todavía, en un magnífico escenario y por actores de primer orden, las sombras del rey Hamlet á media noche y de Bancco en el resplandeciente festín. Shakspeare atrevidamente nos hace ver allí, con los ojos corporales, lo que estaban viendo con su imaginación exaltada el atribulado joven Hamlet y el criminal Macbeth.

Para obtener por medio de la verosimilitud material la más completa ilusión poética, se hace necesario observar en la obra dramática las tres unidades que llaman de *acción*, de *tiempo* y de *lugar*.

*Unidad de acción.* Acerca de ella hemos dicho lo suficiente. En completa divergencia tocante á las de tiempo y de lugar, en esta de acción han estado de acuerdo las dos escuelas *romántica* y *clásica*, como que ella mira á lo esencial de la invención y disposición dramáticas y á los requisitos estéticos de toda obra de arte: sólo sí que los modernos complican la acción, mientras que el argumento dramático era muy sencillo antiguamente.

La *unidad de tiempo* consiste en que el tiempo ficticio, esto es, el correspondiente á la fábula dramática, y el tiempo real, es decir, el que se gasta de veras en la representación, corran con igual velocidad. Esta igualdad de duración puede ser practicada de tres maneras distintas, para cuya inteligencia hay que considerar ambos tiempos, 1.º durante los actos, 2.º durante los entreactos.

1. El sistema de la más perfecta verosimilitud material hace que el tiempo ficticio sea igual al real así en los actos como en los entreactos; de suerte que todo el ficticio de la pieza poética no exceda al de la duración del espectáculo. En este caso se halla la inmortal tragedia de Sófocles intitulada *Edipo rey*, el *Cinna* y los *Horacios* de Corneille, y otras piezas trágicas ó cómicas muy célebres de la escuela clásica francesa. En general, si suele hoy bastar á la comedia de enredo, no son muchos los argumentos que puedan ser desarrollados conveniente y verosímilmente en tan corto espacio de tiempo.



2. El sistema *clásico* consiste en que el ficticio, igual al real durante los actos, pueda en los entreactos exceder á este último en horas, pero de tal manera que en su totalidad este exceso no pase de veinticuatro ó treinta á lo más; «el espacio de un sol,» dice Aristóteles. Á este sistema se ajustaron en su mayor parte el teatro griego, modelo hasta hoy de todos, y el teatro francés del siglo XVII, poco sostenible hoy en el escenario extranjero, pero admirable en la lectura por sus bellezas poéticas.

La verdad es que este corto exceso no se hace reparable contra la verosimilitud material, antes estamos dispuestos á conceder mayor extensión de tiempo al poeta en los entreactos. Por ejemplo: siendo muy probable que cualquier desmayo dure un cuarto de hora, nos choca que la mujer que lo ha padecido al fin de un acto en la *Batelera de Pasajes*, de Bretón, aparezca en la misma actitud al comenzar el siguiente. Esto confirma el principio aquel del arte dramático, «no todo lo verdadero es verosímil en el teatro,» principio derivado de la doctrina del bello ideal que hemos sostenido en el capítulo primero á la página 420.

No sucede lo mismo con respecto á la verosimilitud moral. En argumentos que ofrecen á la vista cuadros de la vida moderna no es natural que, en las treinta horas que por el sistema clásico se permiten al ficticio, los grandes caracteres tengan humanamente tiempo de desplegarse, las pasiones crezcan y estallen, los acontecimientos extraordinarios se preparen y ejecuten.

3. Por último, el sistema denominado *romántico* conviene en la igualdad de duración durante los actos, pero en los entreactos hace que el ficticio exceda al real, no ya en horas sino en días, meses y hasta años. Las razones que justifican este procedimiento tienen en su apoyo el ejemplo con éxito de los jefes insignes del drama romántico, que son Shakspeare en Inglaterra en el siglo XVI, Calderón en España en el siglo XVII, Schiller y Goethe en Alemania en el siglo XVIII.

Como se ve, los tres sistemas están conformes en la igualdad durante los actos, y no se apartan en esta parte de nuestra definición; discrepan únicamente en la igual, ó menor ó mayor ve-

locidad que al tiempo ficticio dan respecto del real durante los entreactos.

*Unidad de lugar.* Paralelamente con la de tiempo, esta unidad se practica de tres maneras: 1.<sup>a</sup> Cuando toda la acción pasa de principio á fin en un solo lugar, como verbigracia en *Atalia*, tragedia célebre de Racine, donde todos los personajes actúan sin salir de un vestibulo, el del departamento del sumo sacerdote en el templo de Jerusalem.—2.<sup>a</sup> Cuando sin cambiar de lugar durante el acto esta mudanza se verifica en el entreacto, de suerte que al abrirse el telón la escena pueda representar un sitio hasta donde hayan podido los personajes trasladarse dentro de un sol ó de treinta ó treinta y cinco horas. Así, por ejemplo, en *Cinna* una mitad de la acción pasa en la cámara de Emilia y la otra en el gabinete de Augusto. Este es el sistema de los clásicos, quienes encontraban inconcebiblemente inverosímil que Shakspeare en su *Julio César* presentara á Casio y á Bruto en Roma durante el primer acto y en Tesalia durante el quinto.—3.<sup>a</sup> Cuando la escena no sólo se muda á lugar lejano durante los entreactos sino también durante el acto á la vista de los espectadores. Una y otra licencia pertenecen á la escuela romántica. El cambio de escena á la vista es siempre riesgoso, en concepto de los románticos menos sectarios.

Se ha notado, sin embargo, que estas últimas licencias tienen suficiente justificativo en el embeleso del placer poético. Tal sucede cuando la excitada imaginación del espectador se traslada voluntariamente de donde está al lugar donde van á pasar interesantes acontecimientos. Por ejemplo: cuando al final de un acto en *Margarita de Borgoña*, de Dumas, salen de la taberna de Orsini, Buridán diciendo, «Me esperan en la segunda torre del Louvre»; Felipe d'Aulnay, «A mí en la calle vieja del Temple»; y Orsini, «Y á nosotros, muchachos, en la torre de Nesle,» la curiosidad misma lleva al espectador con ansia y rapidez á la torre de Nesle.

## VI

*Diálogo* es la conversación entre dos ó más personas llamadas en tal caso *interlocutores*. El discurso de un personaje que habla á solas se llama *monólogo*. Es regla obvia que cada interlocutor ó monologista dramático debe tener un lenguaje conforme á su situación, á su carácter y á sus sentimientos. Pero la observancia de esta regla, al parecer sencilla, demanda en la práctica especial ingenio dramático y conocimiento de la lengua. *Vivacidad y rapidez* son los requisitos del diálogo, y mejor dicho las cualidades con que debe su estilo señalarse siempre. La rapidez ha sido á las veces causa de dureza y truncamiento en achaque de replicación pronta, concisa y vigorosa. La vivacidad ha dado margen á transportes líricos y aun á disertaciones sentenciosas, cual se nota á menudo en el antiguo teatro español. Uno y otro defecto son contrarios al acento de verdad y á las huellas de reflexión inmediata y ocurrente que lleva siempre consigo el lenguaje práctico de los hechos. Los monólogos tienen su justificativo en la exaltada pasión; pero deben economizarse y abreviarse mucho por eso mismo.

Más que ninguna otra obra poética la dramática puede ser escrita en prosa ó verso, ya que esta última forma de elocución no es requisito esencial de la poesía; pero se ha observado que aun la comedia más familiar gana siempre en gracia y belleza con estar versificada, y que la gran tragedia pierde algo de su tinte ideal y majestuoso estando en prosa. El drama y aun la comedia suelen admitir á la vez la prosa y el verso.

## VII

El espectáculo de la vida humana y el obrar activo y recíproco de las personas por efecto de sus caracteres y pasiones, pueden ser contéplados y representados dramáticamente por cualquiera de estos tres aspectos generales: por el lado lacrimoso, por el risible, por ambos á la vez. Tal es el origen de la *tragedia*, de la *comedia*, del *drama propiamente dicho*. Á una

extremidad lo grave, compasible y consternador modelando el tipo ideal de la tragedia; á la extremidad opuesta lo alegre, ridículo y truhanesco formando á su amaño la comedia; en medio el drama abarcando de más cerca la realidad de la vida en la alternación variable de sus llantos y sus risas: hé ahí los distintos escenarios, las tres especies fundamentales de composición que el género dramático comprende. Otras subalternas que existen, á más de no ser sino variedades de las tres anteriores, tienen las más su fundamento en las tradiciones ó costumbres ó modas teatrales de las diferentes naciones: ejemplo, los *autos sacramentales* españoles y las *églogas dramáticas* de los estrados italianos de otro tiempo, unos y otras hoy día derogados.

Ciertas piezas teatrales, unidas á la música y al baile, sirven hoy á espectáculos muy brillantes y concurridos. La poesía desempeña en ellas un oficio subalterno, y frecuentemente es sacrificada en obsequio de aquellas dos bellas-artes. Á estos espectáculos se va por gozar de la coreografía y de la música. Tales son: la *sarzucla*, que consta de canto y recitado; el *melodrama*, donde también alternan y se juntan la música y la poesía, bien que en forma algo más complicada; la *ópera*, en que toda la poesía es cantada. Todas tres admiten comunmente en la acción *baile mayor ó bailete*.

También ha sido derogado el concepto que en concreto se formaban los preceptistas de los tres tipos dramáticos al formular las reglas de su composición. Los procederes y los ideales han variado según los gustos, las épocas, las sociedades. Con todo, las definiciones que abarcan hoy por hoy el mayor número de sistemas son las que siguen:

«*Tragedia* es la representación de una acción extraordinaria entre altos personajes y destinada á causar la ternura, la tristeza y el terror.»—«*Comedia* es la representación de una acción ordinaria entre personas del estado comun ó del vulgar y destinada á promover la risa y la alegría.»—«*Drama* es la representación de una acción á menudo seria por el fondo, muy frecuentemente familiar por la forma, y que admite toda clase de personajes, variedad de sentimientos y tónos, y escenas ya de alegría, ya

de pena, ya de risa, ya de llanto.» El drama puede acercarse más á la tragedia en cuyo caso se denomina *drama trágico*, ó ya á la comedia con el nombre de *drama cómico*.

El género dramático, si se ha producido alguna vez con lozanía, ha sido, como el género oratorio, en el terreno del favor público en asambleas numerosas que eran y son siempre un hecho positivo de la vida social. Es por eso muy ocasionado á alejarse de las *inclinaciones universales*, de suyo ocultas y profundas, y ello por inspirarse más viva y fácilmente en las *inclinaciones particulares* (páginas 49 y 50), muy exigentes, tentadoras y fecundas, y con eso mismo también más ricas y prontas en recompensas para el poeta. De aquí resulta que cada edad histórica, cada nación, cada época de una nación literaria, ha tenido, más bien que una poética lírica ó épica, una poética dramática aparte y distinta, donde principios transitorios de composición han ocupado igual ó preferente puesto que otros principios de valor constante. Al hojear esas preceptivas no siempre es fácil reprimir una leve sonrisa respetuosa, al ver la buena fe y el aplomo vertical con que allí se formulan como absolutas reglas hoy completamente derogadas.—Las poéticas modernas no están exentas de prescripciones arbitrarias impuestas por el gusto nacional ó tradicional, gusto que, si tiene su razón de ser en ciertas sociedades casi viejas ya y de vida propia intensísima, no puede sugerir sino un bello-ideal de imitación ó teorías inaceptables á otros pueblos jóvenes, sin pasado venerando, socialmente democráticos y que deben buscar la originalidad en tipos nuevos de belleza.—La crítica también, en su docto intento de rectificar los extravíos del gusto dominante, cae á su turno en una admiración tradicional excesiva con nombre de reglas ó requisitos invariables. Planché, que tan certeramente profético se mostró con los exagerados dramaturgos románticos, ídolos de la sociedad coetánea, fiel á las tradiciones de la tragedia augusta, aparatosa, solemne, y también algunas veces campanuda y *teatral*, cae en el extremo de aconsejar que se tomen de la Biblia y, ya que no de la política, de la vida social de Atenas y de Roma argumentos para la tragedia moderna. No salirse de la pauta clásica. Ya no causan hoy los tronos caídos, los reyes mendicantes, las familias precitas del hado etc., aquella sensación especialísima propia del coturno clásico; creyendo que hay que buscarla á toda costa, olvida el ilustre crítico que la ternura, la compasión y el terror trágicos, única finalidad esencial de esta especie dramática, pueden también encontrarse en el patético humano de la clase media culta y educada de nuestros días.

---

## CAPÍTULO VI

### GÉNEROS SECUNDARIOS

#### I

#### *Bucólica*

La Oratoria y la Poesía se corresponden análogamente en cuanto á la clasificación de sus géneros. Tres son los principales en una y otra arte. En la Oratoria, y ocupando escala semiplena, está el género *académico* reuniendo por sus medios y finalidad una variedad dispersa de arengas. En la Poesía, y en condición igualmente semiplena, está el género *didascálico* también reuniendo especies distintas pero que convienen en un propósito común de finalidad. En uno y otro caso la Didáctica suministra el elemento para la producción de dichos géneros compuestos de la Oratoria y de la Poesía. No se diga que la *bucólica* forma excepción de esta regla; antes la confirma. Aunque secundario por carecer de contextura literaria peculiar, semejante en este concepto á la didascálica, es sin embargo por su naturaleza poesía simple y sin mezcla; quizá demasiado pura é ideal, como luego se verá. Las tres especies principales del género pastoral están incluidas distributivamente en los tres géneros principales de poesía: el *idilio* efusivo de sentimientos, pertenece á la poesía lírica; la *égloga narrativa*, á la poesía épica; la *égloga dialogal*, á la dramática. Es la preceptiva la que las junta en género aparte para mejor exponer las reglas sobre su común asunto campestre.

La vida humana en inocente é íntimo contacto con la naturaleza campestre es el asunto propio de la poesía pastoral ó bucólica. Ni el maestro León ni Lope, en sus celebradas odas sobre esta clase de vida, fueron poetas pastorales. La efusión entusiasta que aquel dulce sosiego les inspira no es la del que está en íntimo é inocente contacto con el campo; es la afición de hombres cultos y cansados de la existencia ruidosa y

agitadísima de las ciudades. La bucólica propiamente dicha respira espíritu pastoril ingenuo y sencillo, el propio del hombre que alienta nativamente en el seno de las faenas, costumbres y cabañas rurales.

Pero ¿cómo puede ser que artistas refinados, como son y han sido siempre los poetas pastorales, sientan con íntima ingenuidad y nos pinten con franqueza sincera una existencia y unos afectos, que ni son los suyos, ni pudo inspirarles el medio ambiente social en que han nacido y vivido? La sola enunciación de esta duda nos está indicando los inconvenientes y dificultades de la bucólica, género de agradabilísima lectura y que ha tentado á muchos ingenios, pero en el cual no han sobresalido sino el siciliano Teócrito en la corte del rey Tolomeo, Virgilio en la corte de Augusto, y entre los modernos el suizo alemán Gessner, colocado por la crítica en igual línea de perfección que el griego y el latino.

En todo tiempo causó al hombre grata impresión la vida campestre; particularmente en ciertas épocas de la vida anheló entregarse por completo á esa existencia libre y tranquila. Si este es un sentimiento muy natural, no lo es menos que exista un género de composición que nos presente poetizada dicha existencia. Pero, para concebir el modelo de su bello ideal más genuino é interesante, es menester ponerse en el caso mismo de esos campos y de sus habitantes; es necesario contemplar por su faz risueña, apacible, desahogada, sencilla, la vida de los labriegos, y que, así animada por la presencia de sus propios hijos, se nos muestre el cuadro de esa naturaleza cuyas vistas y escenas fueron delicia de nuestra infancia y juventud, y á las cuales nunca volvió más tarde el hombre sin experimentar por contraste indecible encanto.

Blair, á quien la crítica y la preceptiva deben un capítulo magistral sobre la bucólica, distingue, para los efectos de la inventiva en este género de obras, tres grados de vida pastoril. Puede uno imaginársela tal cual esa vida sería en los tiempos primitivos, abundantes, ingenuos, patriarcales, á que Fénelon se refiere cuando habla de «la amable sencillez del mundo na-

ciente.» Puédese considerar como es ahora, vida servil, grosera, ruda, sin aseo, pobrísima. Se la puede en fin concebir tal como nunca ha existido ni existirá jamás: á la inocencia y sencillez de las edades remotas unidos, en dicha vida, los gustos, sentimientos y maneras con que la civilización actual sería capaz de trascender hasta en los campos. Demasiado bajo y triste el segundo de esos estados, y de suyo culto y aun refinado el último, no deben adoptarse para la bucólica, y cumple al poeta colocarse en el justo medio de entrambos extremos. Tócale pintar una vida campestre tal como pudo existir en la llamada *edad de oro* de nuestra especie, cuando eran los hombres afables y vivaces aunque ignorantes, sinceros y aun candorosos pero no de una rusticidad intonsa y digna de lástima.

Á esta concepción ideal, demasiado ideal quizá, y para más asegurar la ilusión bien poco realista de su encanto, debe concurrir la magia seductora de un estilo sobresaliente por su naturalidad.

La bucólica se presenta en cualquiera de las tres contexturas principales de la poesía: unas veces es discursiva, otras narrativa, otras dialogal. Hay también pastorales puramente descriptivas. Para este caso y para los demás la naturaleza brinda en el campo objetos atrayentes y variados; «pues parece, dice el ilustre preceptista escocés, que corren de suyo á ponerse en cadencias poéticas los arroyos y las montañas, los prados y los oteros, los rebaños y las arboledas, y aquellas sencillas gentes exentas de graves cuidados.»

La poesía pastoral comprende la *égloga* y el *idilio*. Entre los antiguos no designaban estos nombres ninguna distinción real. Hoy se admite diferencia entre la *égloga* y el *idilio*.

Una y otra especie son una imagen llena de sinceridad y blandura de los sentimientos, costumbres y faenas de pastores despejados, de buen discurso, de viva imaginación, á las veces heridos tiernamente de amores, pero siempre de natural ingenuo, sencillo, afable y bien inclinado: una y otra pueden atribuirles celos y querellas y enojos y desdichas (pues sería contra lo natural suponer exenta de ellos á ninguna condición humana), mas siempre en forma y calidad adecuadas para no empañar



la hermosura del escenario, ni hacernos perder la halagüeña idea que todos guardamos siempre de la vida campestre: una y otra deben evitar que sus pastores «empleen sutilezas, se pierdan en reflexiones generales y en raciocinios abstractos, y menos aún que se produzcan en el lenguaje de una galantería afectada que en manera alguna corresponde á su condición y carácter.» (BLAIR).

Esto no obstante, difieren entre sí la égloga y el idilio. Circunscrito este último á la expansión de afectos y á trazar imágenes de sitios y quehaceres en lo que tienen de más peculiar y pintoresco, es por naturaleza lírico ó descriptivo en una manera predominante. La égloga al contrario, ó es épica por el diálogo de los pastores y el discurso narrativo del poeta, ó bien dramática por cuanto dialogan sólo los pastores y se advierte cierta acción y movimiento. *El pastor Fido* del Guarini y el *Amintas* del Tasso son verdaderas composiciones dramáticas, perfectamente representables, con enredo y caracteres constitutivos de una acción íntegra. La segunda ha sido vertida acertadamente al metro suelto castellano por D. Juan de Jáuregui.

## II

### *Poesía Didáctica*

Tiene de particular este género respecto de todos, así principales como secundarios, que su fondo no es una creación poética sino una exposición de la verdad, y que su fin, subordinante de cualesquiera otros, no es realizar la deliciosa belleza, sino brindarnos gallardamente una enseñanza sobre artes ó ciencias con el mayor agrado poético posible. Para ello el plan y la parte sólida y lógica de la doctrina cuidan de esconder su aridez por entre episodios esquisitos y bajo formas imaginativas de dicción y de pensamiento tan variadas como seductoras. Otra de sus peculiaridades, y proveniente de no ser realización de la belleza, es que el lenguaje rítmico le es esencialísimo en términos tales, que, desatado en prosa un poema didáscálico, pasa á confundirse ó con las obras didácticas ó con las oratorias, según la

mayor ó menor calidad poética de su estilo. Por eso algunos preceptistas definen la poesía didascálica: «la exposición poética de la verdad por medio de la palabra rítmica.»

Ciertamente, la Poesía deja de ser creadora de sus excelencias en este género de composiciones, para convertirse en simple intermediaria de fines extraños á la belleza, para contentarse con revestir de sus prestigios la doctrina instructiva que la obra trata. Pero este género poético, de transición de la Didáctica á la Poesía, no es invento artificial ni mucho menos perecedero con la moda ó las tradiciones literarias. Tiene fundamento en la naturaleza humana. Hombres hay, sabedores por el estudio y poetas por el ingenio, que reúnen á la vez el don esencialmente repentista de trovar y versificar con fluidez y donaire. Esta clase de hombres querrán siempre juntar en sus obras lo que por natura ven unido en sus personas.

Los poemas didascálicos, por la extensión de su doctrina, corresponden ó á la especie de las *disertaciones* ó á la de los *tratados generales* de la Didáctica. A las primeras pertenece, por ejemplo, el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope, y que espone uno de los sistemas de la filosofía moral; á los segundos pertenecen, verbigracia, el *Art poétique* de Boileau y la de Martínez de la Rosa. Por su contextura literaria más predominante son, ya narrativos como la *Araucana* de Ercilla, ya epistolares como la carta de Horacio á los Pisones sobre el arte poética, ya discursivos como el poema de Lucrecio *De natura rerum*, ya descriptivos como las *Georgicas* de Virgilio, el más bello poema del género didascálico en las literaturas antiguas y modernas.

Es propio de los géneros secundarios de poesía el poder ligarse y confundirse unos con otros. Así se explica que puedan existir poemas didascálicos y pastorales á la vez, como por ejemplo y por más de un concepto el últimamente citado de Virgilio, y cualquiera otro que se compusiera, verbigracia uno donde un pastor enseñara el arte de ordeñar y quesoar. Un poema sobre la fiebre amarilla, por ejemplo, que trazara, en la persona de cierto amigo querido, primeramente un cuadro diagnóstico vívido y enérgico de síntomas, después los trances y alternativas angustiosas de un tratamiento clínico de cabecera, y por fin una catástrofe fuera de pronóstico por efecto de una insidiosa complicación antes de ahora no indicada é interesante para la ciencia, pertenecería

con iguales títulos á la *poesía didascálica* y á la *poesía descriptiva*. En ocasiones la sátira se liga íntimamente con cualquiera de estos dos géneros y con ambos á la vez. Lo propio se puede decir hasta cierto punto del *apólogo* y de la *epístola poética*, señaladamente de la denominada *moral ó filosófica*. Todas estas especies poéticas convienen en una finalidad común, instruir con agrado estético al lector, finalidad que es la propia de la poesía didascálica.

### III

#### *Poesía descriptiva*

En composiciones de cierta consistencia y sin más designio que el de describir, la *poesía descriptiva* traza con animación cuadros pintorescos de lo que por su naturaleza es visible sea real ó ficticio. Visible enteramente ficticio sería, verbigracia, una danza simbólica en el país de las hadas, tal como se ve en cierta obra de un poeta alemán de mucha fantasía.

El rasgo descriptivo suelto y rápido es un mero embellecimiento del lenguaje literario, es la figura denominada *hipotipósis*. Preséntase otras veces la descripción con el carácter de tópico perteneciente á un asunto poético principal. Es frecuente ver en la épica, en la lírica, en la dramática, en la didascálica, momentos ó espacios descriptivos requeridos por el relato de los hechos, ó por la amplificación expresiva de los sentimientos, ó por el interés de sensibilizar la verdad científica. Aunque no de mera elocución como la hipotipósis, estas descripciones necesarias son también parciales en la poesía.

Conocido es en la pintura el género de los paisajes, género contraído exclusivamente á representar la naturaleza visible con verdad y escogimiento. Á los paisajes son correspondientes en la poética los poemas descriptivos. Mas con una diferencia respecto de la pintura: que una serie de cuadros distintos componen el poema descriptivo. El constituir de todos un sólo todo con individualidad singularizada, es una de las gravísimas dificultades de esta clase de obras; pero también es entonces cuando se verifica el caso de contraerse el poeta á describir por el puro placer de describir.

La simpatía del hombre por el hombre es causa que la expresión é imitación de nuestros sentimientos, actos y caracteres sean el asunto preferido de la poesía en sus diversos géneros. Pero, como lo hemos dicho en otro lugar, el dominio de esta bella-arte es tan dilatado como el de la ciencia. También la belleza de los objetos naturales puede ser sentida con entusiasmo por el hombre y expresada con magia seductora por la palabra rítmica. Este hecho no necesita demostración y es el fundamento inconvencible de este género poético, hoy caído en profundo olvido.

En otro lugar (páginas 119 y 120), al exponer las reglas generales de la descripción, quedó indicado el vicio que en sus entrañas llevan las obras puramente descriptivas así en la prosa como en la poesía. Aquí debemos notar que la dolencia es más grave todavía en las obras que viven sólo del agrado, como son las poéticas.

Á este propósito cabe el distinguir entre la oda descriptiva y el poema. Breves cuadros descriptivos, como ser «la primavera,» «la caída de la tarde,» «la tempestad,» etc. etc., dirigidos á excitar en nuestro corazón una deliciosa melancolía, ú otro sentimiento diverso, revisten esencialmente, como observa un maestro, el carácter de la poesía lírica. Son interesantes. No sucede otro tanto con el poema descriptivo. Tiene sus inconvenientes aquello de seguir todavía describiendo después de haber descrito, el pasar de un objeto á otro sin más causa que la movilidad del ojo y del pensamiento, así como quien dice «ya visteis la tempestad, pues ahora ved la calma.» Por muy bellos que los cuadros sean pronto sobrevendrá la languidez, y la obra, con todos los inconvenientes del poema didascálico, no tendría la importancia doctrinal ni la unidad atrayente que encierra siempre todo organismo científico.

Las reglas y recomendaciones tocantes al poema descriptivo se reducen á obtener que se releven en él como cualidades características el vigor pintoresco y algún sentido didáctico. Defecto habitual suyo es el del capítulo descriptivo; es decir, el tener la obra una excelente elocución descriptiva y poética, que sin em-

bargo no trae con individualidad y viveza los objetos delante de nuestros ojos. Por eso no es una redundancia el prescribir que el poema descriptivo sea esencialmente *pintoresco*. Debe además pintar con *animación*; lo cual significa que los cuadros del poema, y el poema entero, acierten á relacionarse con la persona humana y con sus sentimientos, si no con analogías ó contrarios directos (páginas 104 y 107), á lo menos con episodios oportunamente introducidos.

«No se crea que tenemos en desprecio el género descriptivo de poesía. Las *Estaciones del año* de Thompson y las de Saint-Lambert vivirán tanto como los idiomas en que se han escrito. Sólo hemos querido notar el inconveniente de esta clase de poema. Por bellos que sean los cuadros causan al fin tedio y disgusto si son muchos y de objetos muy minuciosos, como sucede talvez á Thompson, y no se procura que intervenga en ellos el hombre, y que se muestren las armonías misteriosas entre el sér intelectual y sensible, y los demás seres que pueblan el mundo: en una palabra, es menester que el poema descriptivo sea al mismo tiempo *didáctico*. Aun entre los paisajes se ven con más placer, en igualdad de mérito artístico, aquellos en que las figuras humanas sirven de centro al cuadro, y como que manifiestan que toda la naturaleza ha sido creada para servir de adorno ó de pábulo al sentimiento y á la inteligencia.» (LISTA).

## IV

*Apólogo*

Entre los varios significados que en literatura tiene la palabra *fábula*, son dos los que interesan á la preceptiva, uno lato y otro estricto. En el primer sentido vale lo mismo que argumento de una ficción épica ó dramática, es decir, el conjunto de hechos imaginados y componentes del asunto en la obra. Así se dice: «en esta comedia la *fábula* es de suyo verosímil, pero están conducidos sin verosimilitud el diálogo y las costumbres.» En sentido estricto significa lo que todos entienden por *fábula*: un corto relato que encubre una moralidad bajo el velo de una ficción cuyos personajes son de ordinario animales. En este último sentido *fábula* es lo mismo que *apólogo*, y con rigor didác-

tico se define: «la poesía breve que relata una acción alegórica de que se deduce fácilmente una máxima ó aforismo.»

Es corto el apólogo porque su oficio se limita á presentar poéticamente revestida una verdad sola y fácil. Consta esencialmente de dos partes, una que es como si dijéramos su cuerpo, y otra que es su alma; cuerpo la fábula, alma la máxima ó aforismo. Esta moraleja puede colocarse indistintamente al principio ó al fin: si se pone al principio, se comprenden mejor el sentido de la alegoría y la intención del autor en las alusiones y pormenores; si se pone al fin, queda suspensa la curiosidad y la impresión total es más viva. Casos hay en que puede omitirse; y ciertamente, el contemplar cómo por sí sola se desprende del relato la verdad ó enseñanza, es un primor en el apólogo.

Cuando un poeta contemporáneo dice:

El siglo diez y nueve  
nació cabeza abajo  
y el corazón se le saltó del pecho  
y resbalando le cayó en el cráneo,

expone alegóricamente una verdad, verdad satírica; pero no produce un apólogo, pues éste demanda necesariamente una acción con personajes que intervengan obrando conforme á sus cualidades y caracteres naturales. Ejecutan el hecho animales, y también árboles, arbustos y hasta utensilios y otros objetos inertes pero con alguna propiedad muy conocida. En el apólogo viven, aman, padecen, hablan como nosotros; experimentan sensaciones humanas y alientan con nuestros sentimientos. Así es que el apólogo, al someterse por su naturaleza á las reglas generales de toda narrativa y á las peculiares de la poesía épica, debe poner gran esmero en guardar la verosimilitud, costumbres y caracteres, y en cumplir las condiciones esenciales de toda alegoría, condiciones explicadas en otro lugar (páginas 328 y 329). La bien ejecutada fábula de Iriarte que empieza, *Ello es que hay animales muy científicos*, peca contra la verdad de los caracteres naturales, y por lo mismo contra la semejanza en la alegoría, al suponer que hay animales farmacéuticos y retóricos.

Algunas veces intervienen hombres en la acción del apólogo, y entonces éste se denomina *parábola*. Es indispensable que el hecho que ejecutan no sea sino la imagen de otro cuyo sentido moral trata la parábola de hacer notar. De otra manera la composición sería un simple cuento.

Sometida en su sencillez la acción á la más estricta unidad para la fácil y pronta deducción de la máxima, debe también ser *íntegra é interesante*, por cuanto el apólogo es en toda forma un poema por su estructura. Atendiendo á su máxima hay apólogos *morales, políticos, literarios, satíricos* etc. El literario es especie original de D. Tomás de Iriarte en la literatura española.

Contribuyen no poco al ornato ó galanura del apólogo las descripciones de lugares y personajes, las alusiones históricas morales ó literarias, y los diálogos vivos y cortados cuando el argumento los consiente. La elocución debe ser fácil, sencilla y de puro natural tan candorosa, si cabe, que nos parezca que el autor cree inocentemente lo que dice. Una prueba de que el apólogo, aunque coincidiendo en finalidad, no es en rigor poema didascálico, la tenemos en que, sin perder su naturaleza poética, puede escribirse en prosa, bien que el verso le conviene sobremanera.

El apólogo no pasará de moda como la *heroida*, la *elegía* desleída en poema, la *cantata*, la *loa*, el *epitalamio á dos voces* y otras especies poéticas accidentales y de mera costumbre. Ni tampoco nació el día en que un esclavo agudo quiso dar una lección á su amo sin irritarle. El poemita que al trasluz de un velo brinda con agrado al entendimiento una enseñanza, tiene alto, permanente y universal origen en la tendencia innata del hombre á expresarse por imágenes, á representar su pensamiento en emblemas, geroglíficos, símbolos etc. Producimos apólogos como producimos metáforas continuadas y alegorías en la elocución; un grado más de ingenio al producirlas, y resulta el apólogo.

## V

### *Sátira, Epístola*

*Sátira* en general es la censura amarga ó festiva de los vicios ó faltas del hombre. En este concepto puede la sátira recibir todas las formas del discurso, é infiltrarse más ó menos

intencionadamente en casi todos los géneros literarios, especialmente en las composiciones dramáticas y en las novelescas. Este mismo nombre, tomado en sentido estricto, se da á unos poemas ó discursos poéticos que censuran directamente los crímenes, los vicios, ó las simples ridiculeces de los hombres, y que pueden extender sus censuras á las malas producciones artísticas, á los juicios erróneos, sofismas etc. Se dice *directamente*, porque es el poeta quien habla á diferencia de la comedia, la épica ó la novela satíricas.

La censura puede hacerse en tono serio, en tono jocoso, ó en un tono medio que participa de ambos. El primero conviene cuando se levanta la voz contra iniquidades, y se delatan á la execración pública malvados, caracteres perversos, actos criminales etc.: el segundo cuando no se quiere más que ridiculizar los caprichos, los ligeros defectos, las debilidades ó miserias á que todos estamos más ó menos sujetos: el tercero cuando se censuran vicios que sin ser atroces son sin embargo de alguna gravedad.

Al tono jocoso pertenece la sátira literaria, forma poética de la crítica cuando se burla de la pedantería, del mal gusto, de algunos abusos introducidos en algún ramo ó género de composición etc. etc.

Como el genuino objeto de estas obras es promover la reforma, corrección ó destrucción de las feas realidades á que se refieren, el tono y estilo que más les conviene es el de la epístola familiar, la cual sensiblemente traduce la facilidad y franqueza de la conversación. Bien sabido es que ésta, entre otros tonos, asume con naturalidad el tono serio y caluroso de la argumentación oratoria, ó bien el de una malicia fisona muy eficaz contra lo ridículo. Si la sátira es seria nunca, dice Hermosilla, podría levantar el tono tanto como la oda, porque su carácter dominante es el doctrinal, no el patético. Aunque la sátira no obtenga corrección ó enmienda, llena su objeto vengando ó restableciendo el sentimiento de la moral ó del buen gusto.

La *epístola poética* no tiene asunto ni finalidad peculiares. Es en la poética lo que la epístola literaria en la retórica: una for-

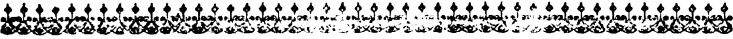


ma imitativa de la elocución de una carta verdadera y con la cual se puede enseñar, referir, censurar, elogiar etc. La *epístola poética* es una carta en verso con toda la soltura de una verdadera misiva, mas sin ninguno de sus caracteres prosaicos, y obligada á reflejar con gracia las prendas más agradables de una conversación. Este último requisito hace muy difícil el género; su cumplimiento es, no obstante, el único justificativo de no haber sido escrita la epístola más bien en prosa. Las *morales* ó *filosóficas*, acaso las epístolas más conocidas, pertenecen á la poesía didascálica; las epístolas *satíricas*, á la sátira; las afectuosas y genuinamente misivas se acercan no poco á la sexta especie de odas.

Las poéticas generales más rutinarias son actualmente las francesas, que no hacen con sus reglas sino glosar perpetuamente el *Arte poética* de Boileau, y las preceptivas de Marmontel y de Batteux. Hermosilla, Coll y Vehí, Milá y Fontanals, Revilla, son los preceptistas críticos de más valer en España. Sensatos, discretos y hasta originales en algunos puntos, se muestran no obstante sistemáticamente tradicionalistas y hasta intolerables en muchos otros, bien que no tanto el último á causa, sin duda, del ascendiente que en su exposición teórica han tenido las doctrinas alemanas. En efecto, la crítica y la preceptiva alemanas son racionalistas en punto de poética general y de arte dramático en particular: ciñense más á los dictados de las inclinaciones universales ó, como ahora se dice, á lo genuinamente humano. Sin desconocer lo mucho claro é inconcuso que para una teoría estética de la comedia y del drama sociales puede sacarse de Planché, Janin, Sainte-Beuve y otros críticos franceses, cuyas obras se han reimpresso después de muertos ellos (indicio seguro de autoridad), merecen ser consultados por los profesores hispano-americanos de literatura preceptiva, entre los alemanes, los escritos de los dos Schlegel, las poéticas de Hegel y de Richter, y algunos juicios de Tieck, todos para lo más fundamental de la doctrina sobre los distintos géneros de poesía: esto, empero, no sin desconfianza apesar de la gran opinión de dichos autores, por ser esta una preferencia particular del que escribe estas líneas.

#### FIN DE LA LITERATURA PRECEPTIVA





## COMPENDIO DE ARTE MÉTRICA

---

### I

#### IDEA GENERAL

Los preceptistas españoles no han logrado reducir á sistema lógico las reglas á que instintivamente se sujeta la versificación castellana. El explicativo enlace de los medios de que el metro se vale fué encontrado y ha sido expuesto años há por D. Andrés Bello. Lo que sigue es una exposición elemental de lo averiguado por aquel sabio. Hispano América está mucho más adelante que España en esta parte. Barra don Eduardo en Chile, Marroquín don J. Manuel en Colombia, y Vila don Luis Q. en Bolivia, han compuesto tratados de métrica con observaciones ingeniosas y originales que confirman y desenvuelven el sistema fundamental de Bello.—Es obvio que no deben confundirse la *Poética* y la *Métrica*. Aquélla considera la esencia de las composiciones; ésta, los contornos de su estructura material; la primera es referente al carácter de los pensamientos y á su impresión en el espíritu; la segunda regula la sonoridad del lenguaje para su sensación en el oído. Cada una tiene tecnicismo propio para sus especies peculiares. El artista verá el modo de que se avengan y compenetren la elegía, el drama, el epigrama, la égloga etc. etc. con el endecasílabo, el alejandrino, la estrofa sáfica-adónica, las décimas, sextinas etc. etc. Pero, eso sí, los géneros que abarca la *Poética* tienen de característico su compatibilidad con la prosa. «En prosa se han escrito buenos poemas, como *Los Mártires*; de sátiras están llenos los artículos de Larra; baladas, idilios, elegías etc. se encuentran sin metro ni rima en las páginas de grandes escritores. La tragedia exige tradicionalmente el verso; pero no dejan de ser tragedias las traducciones de Sófoeles ejecutadas sin ese requisito. Un soneto de Petrarca, vertido en prosa, no es soneto en castellano; pero un idilio de Teócrito, traducido en la misma forma, continúa siendo idilio.» (MERCURIÁN).

*Métrica* es el arte de hacer, unir y combinar los versos.

*Metro* en literatura es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de pausas, acentos y rimas, con el objeto de agradar al oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta: la rima falta á veces.

- 1 De sus hijos la tórpe avutánda
- 2 el pesádo volár conoca,
- 3 deseándo sacár una cria
- 4 mas ligéra aunque fúese bastáda

- 1 A este fin muchos huévos robádos
- 2 de alcotán de jiguero y paloma,
- 3 de perdiz y de tortola toma
- 4 y en su nido los guarda mezcládos.

La más negligente recitación hace perceptible al oído el orden igual con que, en el anterior razonamiento, se suceden siempre los tres accidentes que siguen: 1.º un silencio al fin de cada renglón, ó sea fijamente á cada diez sílabas; estos silencios equidistantes son las *pausas*: 2.º en todas las porciones se esfuerza la voz fijamente á cada tres sílabas, estos equidistantes sonidos mayores son los *acentos*: 3.º en el primer grupo de renglones tienen igual terminación el segundo y tercero, y en el otro grupo terminan también de un mismo modo fijamente el segundo y tercer renglón; en el primer grupo terminan lo mismo el primero y cuarto renglones, é igual cosa se verifica en el segundo grupo: esta equidistante semejanza final de sonidos en las porciones forma lo que se llama las *rimas*.

Habrase advertido, además, que estos acentos, pausas y rimas no han sido inventados expreso por el versificador: la gracia de su artificio ha consistido en haberlos empleado con tanta fijeza como corrección y naturalidad. Si para ello se hubiese alterado en lo más mínimo la estructura ó contextura del lenguaje, el metro no habría podido cumplir con su fin esencial que es agradar al oído.

Tal sucedería si el versificador hiciera caer algún silencio, *verbigracia*, en medio de un vocablo ó allí donde el sentido ó el aliento repugnan pausa. Sólo por momentáneo juego y buscando agrado en la infracción misma de las reglas pudiera metrificarse así:

Matizan los campos el  
albo jazmín y la rosa,  
y las golondrinas de  
lejos al valle retornan.

Tal sucedería, asimismo, si el versificador, á trueque de obtener sonido fuerte en cierto lugar, dislocara la estructura de una palabra mudando la posición de su acento prosódico. Ejemplos:

«Que la tumba serás de los libres», es verso;  
«O el asilo *contra* la opresión», —no es verso.

Que la rima puede *faltar á veces* en el metro, lo demuestra aquí un breve fragmento de una elegía enteramente no rimada de Meléndez:

En fin voy á partir, bárbara amiga.  
voy á partir, y me abandono ciego  
á tu imperiosa voluntad. Lo mandas:  
ni sé, ni puedo resistir: adoro  
la mano que me hiere, y beso humilde  
el dogal inhumano que me ahoga.  
No temas ya las sombras que te asustan,  
las vanas sombras que te abulta el miedo,  
cual fantasmas horribles, á la clara  
luz de tu honor y tu virtud opuestas.

Pero es lo frecuente que nunca falte la rima. Para poder prescindir de su atractivo se ha menester, en todas las lenguas romances, de un consumado esmero y acierto de cadencias. En la maestría de los versos *su Los Océanos* Meléndez y Moratín son hasta aquí artistas no superados en nuestra lengua. — Luis Bonaparte, rey de Holanda, tercer hermano de Napoleón I, publicó en Roma por los años 1825 y 1826 en dos volúmenes un estudio muy original, donde trata de demostrar que la versificación francesa, con sola la distribución regular de sus acentos y pausas, podría prescindir de la rima como las versificaciones antiguas.

## II

## PAUSAS

Pausa, en general, es el espacio de tiempo que media entre los sonidos de una palabra y los de otra. Divídese en *gramatical* y en *métrica*. *Pausa gramatical* es el silencio requerido por la respiración y el sentido tanto en verso como en prosa. Según su duración y enlace con el sentido es de cuatro especies, marcadas ortográficamente por *un punto* (.), *dos puntos* (:), *el punto y coma* (;), y la *coma* (,). *Pausa métrica* es el silencio que se hace al fin de un verso determinando su número de sílabas. Divídese en *mayor*, *menor* y *media*. *Pausa mayor* es la que pone fin á una estrofa, y debe coincidir siempre con el *punto* (.). *Pausa media* es la que separa las partes simétricas de una misma estrofa cuando el metro lo apetece, y debe por lo regular coincidir con los *dos puntos* (:) ó con el *punto y coma* (;). *Pausa menor* es el nombre especial de toda pausa métrica que no es ni media ni mayor: coincide con la *coma* (,), aunque no siempre para evitar la monotonía y obtener cierta novedad y desahogo. Ejemplo de todas á la vez puede verse en la siguiente octava real, donde la pausa media está señalada con doble guión y la mayor con uno simple:

Asíto al cuello de la tierna esposa,  
reclinando el infante en la rodilla,  
nos encuentra la tarde silenciosa  
de ajeno mar en la desierta orilla; =  
y ocultando á la amiga cariñosa  
la lágrima que empaña la mejilla,  
enviamos á la patria un pensamiento  
sobre las alas de extranjero viento. —

*Verso* es la porción del metro separada por pausa y donde alternan con simetría los sonidos acentuados y los inacentuados.

Ha de constar siempre de palabras enteras; no debe seguirse el ejemplo de los versificadores que con la pausa han partido adverbios; sólo en una que otra composición festiva se suelen partir otras dicciones. Ejemplo:

Yo conozco un avestruz  
que apesar de su ignorancia  
está regentando un juz—  
gado de primera instancia.

*Verso llano* es el que termina en dicción grave; *verso agudo* es el que termina en aguda; *verso esdrújulo*, el que termina en esdrújula.

*Medida* es la cantidad ó número de sílabas que la pausa asigna á un verso. Para esta medida son indiferentes la sílaba ó sílabas que se siguen al último acento, ó sea mejor, se cuentan todas las sílabas hasta la última acentuada inclusive añadiendo siempre una más. De donde resulta que, mientras el verso esdrújulo pierde una sílaba y el agudo gana siempre una, el verso grave ni pierde ni gana sílaba para dicha medida. Los tres versos siguientes son isosilábicos, esto es, de igual medida, aunque el primero tiene prosódicamente seis sílabas y el tercero cuatro:

Hoy sola y mí—sera  
me ves lloran—do  
á par de tí—.

Los tres son de cinco sílabas.

De aquí se sigue que en lo tocante á medida el verso típico es el grave, porque en él se cuentan tantas sílabas cuantas existen en realidad. Síguese también que por regla general todos los versos deben ser llanos, y que, si se introducen en el metro agudos ó esdrújulos, ha de ser sometiéndose en su combinación á una pauta simétrica que debe reproducirse desde la primera hasta la última estrofa. Por el tenor de la que sigue están compuestas las diez y siete restantes de que consta la oda de Manzoni *A la muerte de Napoleón*, traducida por Hartzenbusch:

Guerra de muerte *hacíanse*  
dos siglos cuando vino,  
y á él se volvieron *débiles*  
como á poder divino;  
silencio impuso, y *árbitro*  
sentose entre los *dos*.

*Sinéresis* es la contracción de dos vocales de distintas sílabas en una sola sílaba dentro de una misma palabra; v. gr.:

El león rey de los bosques poderoso.

*Diéresis* es la separación de un diptongo y se indica por dos puntillos llamados *crema*; v. gr.:

Ajusta al morrión plumero ufano.

*Sinalefa* es la contracción de la vocal final de una palabra con la inicial de la otra, aun cuando haya *guión* (—), *punto* (.) ó *h*, mas no cuando una débil inacentuada está entre dos vocales llenas; v. gr.:

Del helado Danubio á *Eufrates* fértil.  
Venció | y *ahogó* el sufrir la altiva | *hueste*.

*Hiato* es la separación que se hace entre la vocal final de una palabra y la inicial de la que se sigue; v. gr.:

Cuasi los paso y cuento | uno á | uno.

Atendiendo á la medida del verso llano hay en nuestra lengua versos desde cuatro hasta de trece sílabas; y se denominan *tetrasílabos*, *pentasílabos*, *hexasílabos*, *heptasílabos*, *octosílabos*, *enneasílabos*, *endecasílabos*, *dodecasílabos* ó *versos de arte mayor*, *tredecílabos* ó *alejandrinos á la francesa*.

Marroquín en sus *Lecciones de Métrica* (Bogotá, 1875, 8.º) demostró, sin dejar lugar á duda, que el *tetrasílabo* y el *bisílabo* no eran versos perfectos sino fracciones del octosílabo. Pero no tiene razón cuando desconociendo el carácter de unidad del *dodecasílabo* y del *tredecílabo*, asimila la condición de éstos á la de ciertos renglones compuestos de versos distintos ligados con apariencia de unidad. Ciertamente, aunque inarmónica, no se halla en este caso la unión *anfibráquica* (ofrecida por J. E. Caro y que cita Marroquín) del *hexasílabo* con el *enecasílabo*; pero sí la otra más curiosa del *anfibráquico hexasílabo* con el *anapéstico decasílabo*, y cuyo ejemplo es:

Magnánimo César—los que ván a morir te salúdan;  
unánime el mundo—viene a dár a tu fiesta esplendor,  
tu sólo entre tódos—los monárcaas del órbe, a los dióses  
con sangre del hómbrre || has podido ofrecér libación.

El hiato del último verso está indicando á las claras que, tras estos reposos en la sexta sílaba, se pasa de un verso á otro.

*Cesura* es cierto descanso natural que se hace en medio de los versos largos. *Hemistiquio* es cada una de las porciones en que la cesura divide al verso, las que pueden ser iguales ó desiguales; v. gr.:

Prisiones son || do el ambicioso muere.  
Con mucha gran gente . en la mar anegada.

La pausa se distingue de la cesura en lo siguiente: 1.º La pausa robusetece el acento débil vecino á ella, y aun presta acento á la sílaba prosódicamente inacentuada; v. gr.:

Narcótico eficaz y activo *cón* que  
abra la mano caiga el libro y ronque:

.y esto no lo verifica nunca la cesura; v. gr.:

Dando nuevas || de *mi* desaso-siego.  
El que ora *bajo*: el esplendente cielo.

—2.º La pausa hace indiferentes á la medida la sílaba ó sílabas que se siguen al último acento, porque en todo caso después de éste se cuenta una sílaba más y sólo una; mientras que la cesura no embebe ni aumenta sílabas. Ejemplos:

Para aplacar la cólera de Iúiz,—  
Para aplacar la cólera de Fi-lis,  
Para aplacar la cólera de Flé-rida,

son tres versos que tienen la misma medida endecasílaba bajo la influencia de la pausa; mientras que en este otro endecasílabo:

Á la de Fi-lis " con Alcino airada,

no se podría suplir *Filís* ni por el monosílabo *Luz* ni por el trisílabo *Flérida*.

Á la de *Luz* || con Alcino airada,  
A la de *Flérida* || con Alcino airada,

no son versos.—3.º La pausa desecha la sinalefa y admite el hiato, mientras que la cesura al contrario admite la una y desecha el otro; v. gr.:

¿Ves el furor del animoso viento !  
Embravecido en la fragosa sierra?

### III

#### ACENTOS

Deben los acentos ser considerados: 1.º en su oficio métrico, 2.º en las clases de versos que forman, 3.º en las especies que de dichas clases junto con la pausa determinan.

Las porciones del razonamiento separadas por pausa son á su turno divididas ellas también, mas no ya por silencios, sino al contrario por ciertos sonidos fuertes entre otros débiles. La medida por sí sola es insuficiente para formar el verso. Ejemplos de idénticas sílabas en igual medida:

«Con ímpetu violento la borrasca,»—es verso;  
«Con ímpetu violentó la borrasca,»—no lo es.

*Cadencia* es la modulación que resulta de la colocación regular de las pausas y acentos métricos. Estos últimos forman el ritmo.

La palabra *ritmo* tiene dos sentidos, uno general y otro específico. Por el primero *ritmo* significa una simetría de tiempos, sobre todo cuando es señalada por accidentes perceptibles al oído, como el movimiento del reloj, el de la respiración, el de las gotas de un filtro. En este sentido y aplicado al lenguaje *ritmo* es lo mismo que *metro*. En sentido específico, en el cual aquí lo consideramos, *ritmo* es la división del verso en particillas de una duración fija señaladas por los acentos. Los que desempeñan este oficio se denominan, con más exactitud que métricos, acentos *rítmicos*. Las particillas en que el ritmo divide al verso se llaman *cláusulas rítmicas*. *Medir un verso* es dividirlo en cláusulas rítmicas.

Las *cláusulas rítmicas*, ó sean las partes en que quedan divididos los versos por medio de los acentos, son ó bisílabas ó trisílabas. Las bisílabas, ó se acentúan en la primera sílaba, y el ritmo se llama en tal caso *trocáico*; ó bien se acentúan en la segunda, y el ritmo es entonces *yámbico*. Ejemplos:

*Bráma-búfa es-cárva-huñe.*  
*Adiós-arrá-da, adiós.*—Llegó et-momén-to.



Las cláusulas trisílabas, ó tienen acentuadas su primera sílaba, en cuyo caso el ritmo se llama *dactílico*; ó acentúan la segunda, y el ritmo es *anfibráquico*; ó bien acentúan la tercera sílaba, y en tal caso el ritmo es *anapéstico*. Ejemplos:

Sában al-cérco de O-llimpo lu-ciénte.  
Con crínes-tendidos-ardér los-cométras.  
Esconáí-do en el trín-co de un ár-bol.

«Cada uno de nuestros cinco ritmos tiene un carácter ó expresión particular. . . . En el ritmo trocaico y el anfibráquico se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dactílico se mueve como á saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua.» (BELLO).

Pero no todos los versos se conforman siempre á los tipos rítmicos que acabamos de ver; y, así por la dificultad como por evitar la monotonía, se suele prescindir de algunos acentos rítmicos, y se suelen admitir otros extraños que interrumpen ó modifican el ritmo. Estos últimos se llaman *accidentales* ó *antirítmicos*; v. gr.: el acento del vocablo *dulce* en el siguiente verso:

Dúlce pá-tria rect-be los wó-tos

*Acentos necesarios* son los que nunca pueden faltar en la especie de verso de que se trata. De tal carácter es constantemente en todos los versos sin excepción el de la última cláusula rítmica, ó sea, el inmediato á la pausa. *Acento innecesario* es el acento rítmico no indispensable para la existencia del verso.

El acento *antirítmico* y el *innecesario* se parecen en que, no siendo ni uno ni otro esenciales, su empleo es voluntario en el verso. Se diferencian en que el *innecesario*, una vez empleado, recobra su oficio de marcar cláusula rítmica; mientras que el *antirítmico*, lejos de contribuir en ningún caso á la sucesión regular, la interrumpe ó modifica empíricamente y sin sistema para hacer más varia la cadencia. Es útilísimo en este concepto.

Para saber cuáles acentos rítmicos son necesarios en los versos conviene distinguir si el ritmo es bisílaba ó trisílaba. Si lo primero, la regla es que los versos hasta de nueve sílabas no tienen más acento necesario que el último, y pasando de dicha medida son la regla dos sencillas indicaciones especiales que se verán. Si el ritmo es trisílaba, todos los acentos rítmicos son necesarios en todo caso por regla general, sin más excepción que el endecasílabo dactílico, en el que por licencia se puede prescindir del acento de la primera cláusula rítmica; v. gr.:

Ciérta criada la casa barría  
Con una escoba muy puerca y muy vieja.

Las indicaciones especiales son respecto del *yámbico tredesílaba* y del *endecasílabo* también *yámbico*, denominado heroico por su uso y calidades sobresalientes en castellano. El primero tiene necesarios los acentos de la sexta y duodécima sílabas, ó sean los de la última acentuada rítmicamente en cada hemistiquio; v. gr.:

En cierta *catóclis* una campana había;  
Celebrada fue *siempre* en toda la comarca.

El endecasílabo tiene dos estructuras generales. En la primera acentúa necesariamente la sexta y décima sílabas, v. g.:

El que no las *limáre* o las *rompáre*;

bien que siempre esta estructura apetece á lo menos otro acento más, rítmico ó antirítmico; v. gr.:

A la seguridad del puerto: *¡má!*  
¡Ay! yace de ligeros vil *morá!*  
Artífice de la *pa*z y de la *guerra*.

En la segunda estructura son necesarios los acentos de la 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas; v. gr.:

Ante quien *má!* se *postró*, la *tierra*.  
En el *meta!* de las *dorádas* *rejas*.

Cada una de estas estructuras comprende varias modulaciones subalternas, cuya diversidad de cadencias resulta del vario juego de los acentos innecesarios y de los antirítmicos, con más (en la primera estructura) del uso libre de ciertos cortes y de la cesura. El arte requiere precisamente que si se toma la segunda estructura se divida el verso en dos hemistiquios, el primero pentasílabo grave ó tetrasílabo agudo, cual se ve en los dos versos anteriores. La primera forma general admite libertad en la colocación de la cesura, como se vió más arriba en los tres versos ejemplares de dicha forma, y aun admite con gran flexibilidad dos ó tres cortes á la vez. Cuando el yámbico endecasílabo se presenta con todos sus acentos rítmicos es más fácil referirlo á la primera estructura que á la segunda. Ejemplos:

Cayó || y el són treméndo el bósque atruéna;  
Un dia *pa!*ro, || alegre, || libre, || quíero.

Para clasificar los versos se atiende en primer lugar á su ritmo, y en seguida, para distinguir entre los que tienen el mismo ritmo, se toma en cuenta su medida ó sea su número de sílabas.

*Verso trocaico* es el dividido en cláusulas rítmicas bisílabas con acento en cada primera sílaba;—*verso yámbico* es el acentuado en cada segunda sílaba de sus bisilábicas cláusulas;—*verso dactílico* es el dividido en cláusulas rítmicas de á tres sílabas con acento en cada primera sílaba;—*verso anábráquico* es el que consta de cláusulas trisílabas con acento en cada segunda;—*verso anapéstico* es el que puede descomponerse en grupos trisílabos con acento en cada tercera sílaba.

Sabido el ritmo que un verso tiene es muy fácil saber qué sílabas debe llevar acentuadas en su forma típica, es decir, en la de todos sus acentos rítmicos.

Por la estructura respectiva de los ritmos trocaico y yámbico, se saca que el verso trocaico acentúa todas sus sílabas impares, y que el yámbico al revés tiene acentuadas todas sus sílabas pares. Y algo más se infiere; y es, que ningún verso parisílabo puede ser yámbico, pues su última acentuada, conforme á la propiedad segunda de la pausa, valdría por una más inacentuada, que es lo que pasa, verbigracia, en la

medida de todo yámbico agudo. Y esta regla, que es recíproca al respecto de los versos impares de ritmo trocaico, mueve fácilmente á concluir esto que sigue en lo principal.

Son trocaicos por razón de su medida y acentúan todas sus sílabas impares por razón de su ritmo el *tetra-sílabo*, el *hexasílabo*, el *octosílabo* y el *deca-sílabo*, bien que este último no se usa por su falta de cadencia; v. gr., los dos siguientes indicados por Vila:

Dime amable Fábulo, ¿cuántas véces  
vés salir el sol en doce meses?

Son yámbicos por razón de su número de sílabas y acentúan todas sus sílabas pares por razón de su ritmo el *pentasílabo*, el *heptasílabo*, el *enneasílabo*, el *endecasílabo* y el *tredecasílabo*.

Los versos llamados trocaicos de dos sílabas, como aquellos de la señora Gómez de Avellaneda:

|        |       |
|--------|-------|
| Noche  | aire  |
| triste | cielo |
| viste  | suelo |
| ya,    | mar;  |

y los denominados trisílabos yámbicos ó anfibráquicos (como se quisiere), verbigracia los de Espronceda:

|           |            |
|-----------|------------|
| Suspira   | concénito  |
| la lira   | del viento |
| que hirió | la voz,    |
| en blando |            |

no son en rigor tales versos, es decir, ninguno lo es separadamente: para que se perciba sucesión regular rítmica se han menester en la frase por lo menos dos acentos.

Para enunciar con exacta prontitud los acentos de los versos dactílicos, anfibráquicos y anapésticos, se sigue una regla muy practicada por los profesores de arte métrica, la regla de la *adición mental*. Agregando tácitamente el guarismo 3 al número de orden de la primer sílaba acentuada por el ritmo, la suma nos da el número de la inmediata acentuada, y así se obtiene sucesivamente el de los demás acentos rítmicos. Por ejemplo: en el verso dodecasílabo, que es anfibráquico, el primer acento rítmico cae en la 2.<sup>a</sup> sílaba del verso; y si 2 más 3 son 5, concluyo que también están acentuadas la 5.<sup>a</sup> sílaba, (5 + 3) la 8.<sup>a</sup>, (8 + 3) y la 11.<sup>a</sup> En su caso y por este mismo tenor, el deca-sílabo verbigracia, que es anapéstico, acentúa primeramente la 3.<sup>a</sup> sílaba, y en seguida (3 + 3) la 6.<sup>a</sup>, (6 + 3) y la 9.<sup>a</sup> Del mismo modo, y poniendo por caso el dactílico endecasílabo, se acentúan en él la 1.<sup>a</sup>, (1 + 3) la 4.<sup>a</sup>, (4 + 3) la 7.<sup>a</sup>, (7 + 3) y la 10.<sup>a</sup> sílabas.

Puede tener ritmo trisílabo todo grupo de palabras rematado en pausa y que antes de la inacentuada final, tácita ó expresa, admite con exactitud á lo menos dos acentos de dicha clase rítmica. Conocible así de un modo seguro cuál es el verso de menor medida en cada ritmo trisílabo, y aplicando en seguida con cláusulas trisílabas la regla de la adición mental, es fácil enumerar con sus acentos respectivos todos los versos de diferente medida que son dactílicos, anfibráquicos y anapésticos.

Son dactílicos el *pentasílabo*, (5 + 3) el *octosílabo*, (8 + 3) y el *endecasílabo*. Son anfibráquicos el *hexasílabo*, (6 + 3) el *enneasílabo*, (9 + 3) y el *dodecasílabo*. Son anapésticos el *heptasílabo*, (7 + 3) el *deca-sílabo*, (10 + 3) y el *tredecasílabo*.

De lo dicho acerca de las cinco clases generales de versos que el arte métrica enseña á componer, se puede sacar en resumen lo que sigue, útil para distinguir con individualidad por su ritmo las diez medidas de versos que admite el castellano:

1.º El tresesílabo es yámbico y puede pasar al ritmo anapéstico:

*Que sólo se tocaba algún soléenne día;*

ó bien, para que esté en su forma típica,

*Que sólo yo tocaba algún soléenne día.  
Que despácio y muy récio el dichoso esquilon.*

2.º El dodecasílabo es anfibráquico:

*El cónde y los síyos tomáton la tíerra.*

3.º El endecasílabo es yámbico y dactílico:

*Cayó y el són treméndo el bosque atruena.  
Cierta criada la casa barría.*

4.º El decasílabo es anapéstico:

*Que la tumba serás de los líbres.*

5.º El enneasílabo es yámbico y anfibráquico:

*No dé jamás mi dulce pátria  
la noble frente al yugo vil.  
Y luego el estrépito crece  
confuso y cambiádo en un són.*

6.º El octosílabo es trocaico y puede ser dactílico:

*Bráma, bráa, escárva, hué.  
Vuélve la paz a los hómbrés.*

7.º El heptasílabo es yámbico y anapéstico:

*Adónde vés perdída,                      Del Olimpo las puértas  
adónde, dí, te engóllas.                    por las líbras abiertas.*

8.º El hexasílabo es trocaico y anfibráquico:

*Márzo tóse en cáma,                      Cual río postréro,  
líce Abril sus líbres,                      cual áura que anima  
Máyo alienta amóres,                      el último instante  
Junio al sól acláma.                      de un hermoso día,*

*al pié del cadálso  
ensáyo mi lítra.*

9.º El pentasílabo es yámbico y dactílico:

*El que inocente                      fílso ni córvos,  
la vida pása                      órcos ni aljéba  
no necesita                      llena de flechas  
morisca linza                      envnvenadas.*

10.º El tetrasílabo es trocaico:

|                       |                     |
|-----------------------|---------------------|
| <i>Dijo un día</i>    | <i>qué de cosas</i> |
| <i>cierta urrúca:</i> | <i>te enseñara.</i> |

#### IV

#### RIMA

*Rima* es la semejanza de terminación entre dos ó más dicciones. *Rima consonante* es la igualdad de todos los sonidos tanto vocales como articulados desde la vocal acentuada inclusive. De que se deduce: 1.º que puede ser esdrújula (de la sobresdrújula no se hace uso), como entre *orgánica* y *botánica*; grave, como entre *sabio* y *labio*; aguda, como entre *sol* y *arrebol*: 2.º que puede estar reducida á un solo sonido, como entre *aleli* y *vi*: 3.º que puede comprender todos los sonidos de una dicción, como en *alma* consonante de *palma*: 4.º que deben con rigor ser idénticos los sonidos y que, verbigracia, no consueñan verdaderamente *amenaza* y *casa*, ni *caballo* y *ensayo*, á cuyo propósito hay que advertir, que no se permite en castellano más libertad que la de rimar *b* con *v*, como en *recibo* y *cautivo*.

La consonancia agrada más cuanto menos obvia parece, por lo que no puede nunca una palabra ser consonante de sí misma; y como las terminaciones análogas son en realidad signos idénticos, deben evitarse en lo posible las consonancias que son enteramente formadas por estas terminaciones. Llámense consonancias *pobres*. Es, por ejemplo, más rica la consonancia de *sentía* con *día* que con *temía*, de *nobleza* con *empieza* que con *belleza*, de *amabas* con *acabas* que con *pensabas*.

*Rima asonante ó imperfecta* es la igualdad de la vocal acentuada y de la llena de la última sílaba, menos en las dicciones agudas en que dicha igualdad queda reducida al solo sonido en que se oye el acento. Asuenan de consiguiente *claro*, *mármol*, *blanco*, *amaron*, *piano*, *claustro*, *sabios*, *cesáreo*, *diáfano*, *cándido*; como también *cae*, *margin*, *aire*, *camibies*, *amareis*, *mástiles*, *árboles*; y asimismo *ve*, *fiel*, *grey*, *fué*, *tres*, *agraciéis*.

De la naturaleza de la asonancia y de la consonancia se sigue: 1.º Que la asonancia en las dicciones agudas es siempre de una sola vocal, mientras que la consonancia de la misma especie no siempre, y puede consistir en dos ó tres sonidos; v. gr. son asonantes agudos *miel*, *veréis*, pues, *fe*; son consonantes agudos *seis*, *ponéis*, *gneis*. 2.º Que las dicciones agudas sólo pueden asonar entre sí, y no con las graves y esdrújulas; lo que también se verifica en la consonancia. 3.º Que consistiendo la asonancia grave en la semejanza tan sólo de dos vocales, pueden asonar dicciones graves con esdrújulas, como *mustio* y *fúlgido*; mientras que no pueden consonar sino graves con graves, esdrújulas con esdrújulas. 4.º Que las consonancias agudas son muchísimas mientras que las asonancias de la misma especie no pasan de cinco; en *a*, en *e*, en *i*, en *o*, en *u*.

Las semejanzas de dos vocales por la ley de las combinaciones deberían ser veinticinco; mas en la sílaba final grave ó esdrújula, la *i*,

si está sola, se reputa por *e*, á causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, y la *u*, en iguales circunstancias y por la misma razón, se reputa por *o*: de manera que *caliz* asuena con *vallé*, *dávil* con *verde*, *Venus* con *cielo* y *termino*, *espíritu* con *racinos*: de donde se sigue que sólo tenemos quince asonantes que no sean agudos; á saber, en *áa*, *áe*, *áo*,—en *éa*, *ée*, *éo*,—en *ía*, *íe*, *ío*,—en *óa*, *óe*, *óo*,—en *úa*, *úe*, *úo*.

Otra diferencia entre el asonante y el consonante es que éste puede extenderse á tres ó cuatro versos no seguidos todos, y con aquél se pueden rimar alternadamente centenares, como sucede en los romances. Hay algunas composiciones monorrimas donde, como jugando jocosamente con la dificultad, el versificador suele limitarse en trechos á una sola rima; v. gr. en estos versos de Arriaza:

Hoy lunes, fiesta pascual,  
en obsequio al nombre real  
se iluminará el corral  
con esperma de sartén:  
habrá gente hasta el portal,  
empujón, grita y vaivén:  
y en un drama colegial,

que tradujo no sé quién,  
una niña de retén,  
en papel sentimental,  
se las tendrá ten con ten  
á la dama inmemorial,  
de *El desdén con el desdén*.  
Etc. etc. etc.

Los consonantes asonantados deben evitarse con esmero por contrarios á la variedad en la melodía. En este defecto, poco reparable otro tiempo al oído castellano, incurre el cantor de Lepanto en la primera estrofa de su célebre oda (página 302). Llámase *rima furtiva*.

## V

### UNIÓN

Las diferencias existentes entre la pausa y la cesura nos dan un criterio seguro para discernir si en una serie de palabras ajustadas á cierta medida hay uno ó más versos. «Nadie dirá que la unidad del verso dependa de que por un capricho del poeta ó del uso se escriban en una sola línea palabras que forman cierto número de sílabas y ofrezcan cierta cadencia. Es preciso ver si en las breves suspensiones ó reposos que la medida exija, hay pausa ó cesura: donde hay verdadera *pausa*, (es decir, donde todo hiato es permitido y no se consiente jamás sinalefa, y es indiferente que el final sea grave ó agudo ó esdrújulo), se pasa de un verso á otro.» (BELLO).—Juntando en una misma línea dos pentasílabos ó dos heptasílabos se han compuesto, no como quiera versos aislados, sino series poéticamente líricas de yámbicos decasílabos y de alejandrinos castellanos con apariencia de unidad. Para dar esta apariencia á unos y á otros se cuida de que en el sitio de la juntura de estos versos dobles no concurra ninguno de los accidentes que denuncian á las claras que el descanso medianero es pausa y no cesura; es decir, se hace que el primer hemistiquio remate siempre en palabra grave bien acentuada, y que dicha palabra no termine en vocal cuando la inicial siguiente sea vocal de ligación por sinalefa. La experiencia ha demostrado que, al más leve descuido en esta parte, se producen y saltan allí al oído el hiato ú otros accidentes propios de la pausa.

Verso *simple* es aquel cuyo descanso medianero no interrumpe la continuidad de su división en cláusulas de un solo ritmo. Cuando para poder medir el segundo hemistiquio hay que prescindir de la inacentuada ó inacentuadas últimas del primero, evidentemente el descanso es pausa y no cesura, y cada una de dichas porciones constituye de suyo

un verso independiente. Se denominan versos *dobles* los que se hallan en este caso, y nada raro sería que por este tenor se compusieran triples. Cuando una parte se sujeta á un ritmo y otra á otro el verso doble se llama con más propiedad *compuesto*. Ejemplo:

Con sangre del hombre—has podido ofrecér libaciones.

Pero este y otros compuestos no han dado buen resultado en la métrica castellana.

Para dar á ciertos versos dobles apariencia de unidad, posible sólo hasta cierto punto, es indispensable que el primer hemistiquio remate siempre en dicción grave bien acentuada, y que la juntura no dé ocasión á que se produzca allí hiato. Con muy grata cadencia yámbica se han compuesto decasílabos, que no son cada uno sino dos pentasílabos seguidos. Que es menester medir separadamente cada pentasílabo, lo denotan los versos que siguen, de una bella traducción del italiano por Moratín:

¿Quiéres decir-me || zagal garrido  
si en este vi-llé || nacido el sé,  
viste á la hermó-sa || Dorí-a mía  
que fatigá-do || buscando v.ij?

Pero el hiato:

También con élla || iba un pastór,

indica que después de *ella* hay pausa. Y en estos otros decasílabos, de la oda *A Jovellanos* por el mismo autor, el final esdrújulo es equivalente al grave tanto en el descanso como en la pausa:

Id en las álas || del ráudo cé-firo,  
humíldes vérsos, || de las floridas  
vegas que diá-fano || fecunda el Árlas,  
a donde lénto || mi pátrio río  
ve los alcá-zares || de Mántua excélsa.

El alejandrino de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple sino un heptasílabo doble. Así lo demuestran el hiato y los finales del descanso medianero en estos cuatro versos de Berceo:

En esta romerí-a || habemos un buen prado.  
Mucho cantó mejor— || el varón Isala.  
Estrella de les má-res, || guíona deseada.  
El fruto de los ár-bores, || era dulz e sabrido.

Los poetas modernos usan del procedimiento arriba indicado para dar á este verso carácter de unidad. Tal aparece en la siguiente cuarteta de Bermúdez de Castro:

Envueltos los cabellos || en consagrada hiedra,  
Los vientos de los siglos || descanso y paz te den;  
duerme, Toledo, duerme, || y en tu almohada de piedra  
reclina descuidada || tu polvorosa sien.

Pero la equivalencia del final esdrújulo al grave al fin del primer hemistiquio se dejó ver, rompiendo la unidad, en estos dos versos de la misma composición:

Aun ebrios de la última || risueña bacanal.  
Triunfante cual las águilas || de su blasón, volvía.

Los poetas hispano-americanos son muy aficionados á esta forma doble del heptasílabo con visos de unidad; y aunque la colocación de las rimas y los finales agudos, distribuidos convenientemente, favorecen dicho viso, es lo cierto que á la vuelta de algunas estrofas se nota que la conexión no es bastante, y el oído echa menos la ausencia de toda sinalefa entre los heptasílabos. Por eso se dijo antes que la apariencia de unidad era posible «sólo hasta cierto punto.» La sinalefa entre los hemistiquios tiene la misma grata eficacia melódica que entre dos compases musicales las notas ligadas.—Poetas hispano-americanos han ensayado sin éxito octosílabos dobles, y en el § II vimos un ejemplo de otro ensayo desacertado: la unión anfibráquica del hexasílabo y del enneasílabo.

Entre los hemistiquios de los alejandrinos, no diremos las consonancias, hasta las asonancias deben evitarse, á trueque de que el descanso que separa los hemistiquios no delate su ondición de pausa. En el penúltimo, de los siguientes alejandrinos de la *Avellaneda* con referencia al mar, están asonando *blasfemando* con *mano*

Espíritu invisible que reinas en su seno  
y oscilación perpetua le imprimes sin cesar,  
¿qué dices cuando bramas, terrible como el trueno?  
¿qué dices cuando imitas doliente suspirar?  
¿Al mundo acaso anuncias algún eterno arcano,  
que oculta en los abismos altísimo poder...  
ó luchas *blasfemando* con la potente *mano*  
que enfrena tu soberbia, segundo Lucifer?

La siguiente estrofa de Ruiz Aguilera está afeada á la vez por una asonancia y una condensación de sílabas, que hacen perder á los alejandrinos su carácter de unidad:

Irlanda, la más bella paloma de las islas,  
La de los verdes *campos*, la encantadora Erín,  
Tendida en el *romántico*, sepulcro de sus reyes  
Espera resignada de su existencia el fin.

## VI

### COMBINACIÓN CONTINUA

De las composiciones en verso, unas son continuas y otras están divididas en ciertos grupos. Tocante á las primeras cumple decir que sus versos están ligados sólo por el sentido, y que las pausas mayores gramaticales se colocan con libertad. De ellas, unas piezas son isosilábicas rimadas, como por ejemplo el romance á la *antigua*: otras son isosilábicas ya de sueltos ó ya de libres endecasílabos (no se usan de otra medida): libres, como por ejemplo los de *La Duda* de Núñez de Arce, de que hemos visto un breve fragmento en otro lugar (página 131); ó bien sueltos, como los que se ven en la admirable epístola de Moratin á *Rodríguez Laso*. Versos *libres* son los que llevan rima sin sujeción á pauta; versos *sueltos* ó *blancos*, los que carecen de toda rima. Pueden formarse piezas continuas de sueltos y libres á la vez, es decir, de versos que unos riman y otros no.

Hay una tercera clase de composiciones métricas continuas: las no isosilábicas, es decir, que mezclan versos de medidas distintas. La más conocida de todas es la *silva*.

Entre las continuas isosilábicas hemos enumerado el *romance*. Esta palabra ha tenido antes de ahora varios significados. Designa hoy en castellano, ya las lenguas derivadas del latín, ya los primitivos poemas versificados en esas lenguas vulgares y por lo regular heroicos y caballerescos, ya ciertas composiciones cortas de origen popular en España y que, narrativas antes del siglo XVII, asumieron después de entonces carácter lírico. La forma métrica que usaban estas composiciones, peculiar del castellano, es hoy empleada en toda clase de asuntos y géneros poéticos. Se denomina *romance* también.—Conviene advertir que á veces se introducen de trecho en



trecho en los romances versos de otras medidas que forman una especie de tema llamado *estribillo*, y que suele ocurrir á intervalos isócronos, cual puede verse en piezas diversas del *Romancero*.

Según lo expuesto, los endecasílabos sin pausa mayor, el romance y la silva son las tres formas habituales de las piezas métricas continuas.

Para formar piezas métricas los versos se combinan de dos maneras generales: ó bien forman por agregación piezas continuas, ó bien forman grupos en la pieza. Á la primera clase pertenecen el *romance* y la *silva*.

El romance se compone de versos isosilábicos alternativamente rimados con una misma asonancia desde el principio hasta el fin. El romance antiguo, por lo regular octosílabo ó heptasílabo, era libre en cuanto á la colocación de las pausas gramaticales mayores, como suele verse en poemas narrativos ó dramáticos de otro tiempo y de los actuales (páginas 115, 130, 205, 282 y 323). El romance moderno suele dividirse en coplillas de cuatro versos (páginas 286 y 294). Cuando consta de endecasílabos yámbicos se llama romance *heroico* aunque sea aguda la asonancia y trate asuntos familiares. Puede servir de ejemplo el siguiente en que está escrita una despedida de don J. E. Caro:

Pronto quizá... la muerte cerca tengo...  
 La odiosa muerte vaga en mi redor...  
 Es alta noche... el enemigo en frente...  
 Talvez mañana callará mi voz!  
 Si esta es mi hora postrera, tuya sea!  
 Todo el amor de que capaz soy yo,  
 todo en mi pecho concentrado y junto  
 te lo ofrezco, Delina, y te lo doy!  
 Lo aceptarás?... Qué se oye...? ¡El enemigo!  
 Alarma suena ronco el atambor!  
 Truenan el bronco... Mis armas! mi caballo!  
 Oh! dame algunas lágrimas!--Adios!

En consideración á su asunto el romance heptasílabo suele denominarse *anacreóntico*, tal como se ve en el caso de la primera *Barquilla* de Lope de Vega (página 106).

*Romancillos* ó romances cortos son los menores de siete sílabas, verbigracia este sacado del *Romancero*:

|                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| Blanca y bella ninfa | Los oídos tapa      |
| de los ojos negros,  | á sus mensajeros    |
| huye los peligros    | como el áspid libio |
| del hijo de Venus.   | al sabio hechicero. |

La *silva* mezcla libremente heptasílabos con el endecasílabo. Cuando en métrica se dice *el endecasílabo* se entiende siempre el yámbico. La libertad se extiende á la distribución de las rimas. Ejemplo, de Selgas:

El fuego de su lánguida belleza  
 derrama en mis ensueños un tesoro  
 de ternura y grandeza,  
 de armonías, perfumes y colores;

cielos azules recamados de oro,  
campos cubiertos de lozanas flores.  
Visión consoladora,  
manantial de mis dulces alegrías,  
estrella bienhechora,  
luz que ilumina mis oscuros días,  
¿qué fuera yo sin ti? Pianta sin fruto,  
nebulosa mañana,  
corazón lleno de amargura y luto,  
hijo infeliz de la miseria humana!

Tenemos ejemplos de silvas en otros lugares (páginas 119, 123, 227 y 284.) Es forma que se acomoda al tono más elevado y al estilo más espléndido del entusiasmo lírico. Cánovas del Castillo cree que la oda *Al Niagara* por Heredia, y las de Quintana *Al Mar* y *Ala Imprenta*, son las silvas mejores que existen en lengua castellana.

## VII

### COMBINACIÓN EN GRUPOS

«El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos ó más versos, además de aquellos que determinan la medida y cadencia de cada verso, constituye la *copla*, *estancia* ó *estrofa*. Contribuyen á formar la estrofa: 1.º, la combinación de diferentes especies de verso; 2.º, la distribución de las rimas, y de los finales ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; y 3.º, las pausas mayores y medias.» La estrofa siguiente de Villegas, verbigracia, resulta de la combinación de dos especies de versos, tres endecasílabos y un heptasílabo yámbicos y graves, que se suceden constantemente en el mismo orden hasta el fin de la pieza; y de las pausas mayores que señalan y apoyan las divisiones formadas por el heptasílabo:

Tirsis! ah Tirsis! vuelve y endereza  
tu navecilla contrastada y frágil  
á la seguridad del puerto: mira  
que se te cierra el cielo.

La *lira*, la *canción* y la *estrofa lírica*, antiguas estancias siempre en uso, pertenecen á esta misma especie de combinación. Otras combinaciones modernas de endecasílabos y heptasílabos, con apoyaturas agudas y con uso, ya de la una, ya de la otra rima, pueden verse en otros lugares (páginas 132, 146, 277, 282, 285 y 329).

Para que los grupos en que se presenta dividida una composición métrica se denominen *estrofas*, es necesario que estén simétricamente contruídos todos al igual mediante la reproducción, en cada grupo, de los mismos accidentes métricos. Según esto, las estrofas han de ser iguales entre sí: 1.º, en cuanto al número de sus versos y de tal manera que ninguna termine dejando pendiente el sentido; 2.º, en cuanto al empleo de distintas medidas; 3.º, en cuanto al orden seguido para la colocación de dichas medidas; 4.º, en cuanto á la especie, número y distribución de las rimas. No es necesaria para la formación de estrofas la concurrencia simultánea de todos estos accidentes. La del número de versos, ó sea la existencia fija de una pausa mayor, es condición esencial.

Las principales estrofas de endecasílabos aconsonantados son la *octava real*, la *octava italiana*, la *sextina antigua*, la *sextina moderna*, los *quintetos*, los *cuartetos*, los *serventesios*, los *tercetos*, y en condición especial el *soneto*.

La *octava real* tiene tres rimas; la del 1.º con el 3.º y 5.º, la del 2.º con el 4.º y 6.º, la del penúltimo con el último. (Páginas 113, 115, 237, 238).

La *octava italiana* (que cuando consta de versos menores se llama *octavilla*) se forma de dos grupos de á cuatro endecasílabos con tres rimas; la del 2.º con el 3.º, la del 4.º (que ha de ser agudo) con el 8.º, la del 6.º con el 7.º. El 1.º y el 5.º pueden ser libres. (Página 263).

La *sextina antigua* es igual á una octava real sin sus dos primeros versos. Ejemplo:

Levántase en dos piés y abre las manos  
el tremendo animal, y á brazos viene  
con el segundo rey de los Hispanos;  
y aunque el estoque ya envasado tiene,  
se traba entre los dos con fuerza mucha  
dura, aunque desigual, dudosa lucha.

La *sextina moderna*, igual á una octava italiana, sin el primer verso y sin el quinto. Ejemplo:

Yo vi los campos de la patria cara  
rojos de sangre, destrozada el ara,  
y en tinieblas el santo panteón.  
Y á mis amigos vi de sus hogares  
allá lanzados de los altos mares  
cual las hojas que barre el aquilón.

El *quinteto* (que cuando consta de versos menores se llama *quintilla*) tiene su explicación y ejemplo en estos versos de Marroquín:

Se usa de rima grave en el primero,  
en el segundo aguda, como en *ar*;  
con el primero rimará el tercero;  
el cuarto va lo mismo; y el postrero  
como el segundo debe terminar.

Las dos rimas del *cuarteto*, que cuando consta de octosílabos se llama *redondilla*, se distribuyen consonando, ya 1.º con 4.º y 2.º con 3.º; ya alternadamente, en cuyo caso el cuarteto se llama *serventesio* (páginas 105 y 206). La rima de los pares en éste puede ser aguda y asonante ó consonante (página 222).

En los grupos de los *tercetos* las rimas se encadenan de modo que siempre consuenen el 2.º de un terceto con el 1.º y 3.º del que sigue; y para que no quede suelto el 2.º del último terceto, es regla que los tercetos deben terminar en un *serventesio*. Hé aquí algunos de los tercetos y el remate de la muy celebrada *Epístola moral*:

Fabio, las esperanzas cortesanas  
prisiones son do el ambicioso muere  
y donde al más astuto nacen canas.  
El que no las limare ó las rompiere,  
ni el nombre de varón ha merecido,  
ni subir al honor que pretendiere.  
El ánimo plebeyo y abatido  
elija, en sus intentos temeroso,  
primero estar suspenso que caído;

Que el corazón entero y generoso  
al caso adverso inclinará la frente  
antes que la rodilla al poderoso.

Más triunfos, más coronas dió al prudente,  
que supo retirarse, la fortuna,  
que al que esperó obstinada y locamente.

Esta invasión terrible é importuna  
de contrarios sucesos nos espera  
desde el primer sollozo de la cuna.

Dejémosla pasar como á la fiera  
corriente del gran Betis, cuando airado  
dilata hasta los montes su ribera.....

¿Qué es nuestra vida más que un breve día  
do apenas sale el sol cuando se pierde  
en las tinieblas de la noche fría?

¿Qué más que el heno, á la mañaua verde,  
seco á la tarde? ¡Oh ciego desvarío!  
¿Será que de este sueño me recuerde?.....

La collicia en las manos de la suerte  
se arroja al mar, la ira á las espadas,  
y la ambición se ríe de la muerte.

Y ¿no serán siquiera tan osadas  
las opuestas acciones, si las miro  
de más ilustres genios ayudadas?

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro  
de cuanto simple amé; rompi los lazos.

Ven y verás al alto fin que aspiro,  
antes que el tiempo muera en nuestro brazos.

Consta el *soneto* de dos cuartetos y dos tercetos, los primeros siempre con dos rimas de colocación invariable, y los segundos con dos ó con tres, unas veces alternadas, otras con diferente distribución. Véanse ejemplos en otros lugares (páginas 141, 218, 254, 255).

Llámase *estrambote* un corto número de versos que por medio de la rima y en forma de apéndice se enlazan con el final de un soneto ó de cualquiera otra pieza estrófica. Ejemplo de soneto con estrambote es el de Cervantes *Al título de Felipe II*:

Voto á Dios, que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla,  
porque ¿á quién no sorprende y maravilla,  
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza  
vale más de un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo, ó gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánimo del muerto,  
por gozar este sitio, hoy ha dejado  
la gloria donde vive eternamente.—

Esto oyó un valentón, y dijo: Es cierto  
cuanto dice voacé, señor soldado.

Y el que dijere lo contrario, miente.—

*Y luego in continente  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuése... y no hubo nada.*

Entre las varias combinaciones aconsonantadas del endecasílabo con versos menores, son muy notables la *estrofa lírica*, la *lira*, la *canción*, la *sextina mista* y los *sáficos adónicos*

En la *estrofa lírica*, llamada comunmente «de fray Luís de León,» el 1.º, 3.º y 4.º son heptasílabos, y el 2.º y 5.º endecasílabos: riman 1.º con 3.º, y 2.º con 4.º y 5.º. Ejemplos, en otros lugares (páginas 286, 308, 324, 330, 338). Los modernos suelen combinar los tres heptasílabos y los dos endecasílabos, así como también las dos rimas, en otra forma. Ejemplo, de Campoamor:

Lleva en paz esa nave  
aura gentil que hacia el oriente vuelas,  
que nunca en pompa grave  
á tu influjo suave  
otra más rica aparejó sus velas.

Estrofas hay que sólo porque tienen algún heptasílabo se diferencian de la octava italiana, de la sextina antigua, de la sextina moderna, del quinteto, de los cuartetos y de los serventesios. La más notable es la *lira*, que por el número y distribución de sus rimas corresponde á la sextina antigua. Ejemplo, de la célebre fábula de Samaniego:

Llevaba en la cabeza  
una lechera el cántaro al mercado,  
con aquella presteza,  
aquel aire sencillo, aquel agrado,  
que va diciendo á todo el que lo advierte:  
¡yo sí que estoy contenta con mi suerte!...

La *sextina mista*, usada con gran vigor por Núñez de Arce, se compone de seis versos, de los cuales el 2.º y 5.º son heptasílabos y los demás endecasílabos, consonando los dos primeros, y además el 3.º con el 6.º y el 4.º con el 5.º. Ejemplo, del citado autor:

Arpa es la creación, que en la tranquila  
inmensidad oscila  
con ritmo eterno y cántico sonoro.  
Y no hay murmullo, ni rumor, ni acento  
en tierra, mar y viento,  
que del himno inmortal no forme coro.

*Canción* en sentido genérico es una palabra con que se nombra cualquiera composición *lírica*, ya se tome este calificativo en la acepción externa de pieza métrica destinada á cantarse, ya valga en el significado intrínseco de obra perteneciente al género de poesía que se denomina lírico. Pero con más propiedad se llama en la métrica española *canción* á una estrofa compuesta libremente de yámbicos endecasílabos mezclados con heptasílabos y algunas veces con pentasílabos, y destinada á la recitación ó á la lectura, como lo están hoy día la inmensa mayoría de las composiciones líricas. Se diferencia de la silva en que el versificador construye la primera estrofa como quiere, pero debe mantener en todas las demás la misma estructura. Los versos todos deben rimar y ser graves, en número desde cuatro hasta de veinte ó poco más; de que se sigue que con la lira, la estrofa lírica, la octava y demás estancias aconsonantadas pueden componerse canciones. (Páginas 108, 114, 302).

La estrofa *sáfica-adónica* se compone de tres yámbicos endecasílabos de la segunda estructura sujetos á ciertos requisitos especiales, y de

un dactílico pentasílabo igualmente especial. Se prescinde á veces de toda rima. Los preceptistas españoles citan cual un modelo en la especie la estrofa que sigue, con todo de no ser enteramente fácil de pronunciarse el segundo hemistiquio del segundo sáfico, y de ocurrir una aliteración en las dos primeras palabras del tercero:

Dulce vecino de la verde selva,  
huésped eterno del Abril florido,  
vital aliento de la madre Venus,  
céfiro blando.

Entre las estrofas aconsonantadas son de frecuente uso dos antiguas: la que se llama de *Jorge Manrique*, y la *décima ó espinela*. Consta la primera de seis versos; el 1.º, 2.º, 4.º y 5.º octosílabos; el 3.º y 6.º tetrasílabos: con tres rimas, distribuídas en la forma que se ve en un ejemplo de la página 297 y en esta otra estrofa (mal copiada en la página 326):

¿Qué se hizo el rey Don Juan  
Los infantes de Aragón  
¿qué se hicieron?  
¿Qué fué de tanto galán,  
qué fué de tanta invención  
como trujeron.

La *décima* se compone de ocho versos octosílabos con cuatro rimas; del 1.º, 4.º y 5.º; del 2.º y 3.º; del 6.º, 7.º y 10.º; del 8.º y 9.º. Ejemplo, ésta de Calderón:

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que á medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

El empleo del asonante se ha extendido hoy á gran variedad de estrofas, ya de isosilábicos, ya compuestas con versos de distintas medidas. La alternación de una sola asonancia en todas las estrofas, á la manera del popular romance, es capaz de asociarse á los efectos de mayor belleza que pueda alcanzar la poesía lírica moderna. Véase al efecto la oda del Apéndice XIII. Entre las asonantadas figuran desde antiguo las *endechas reales*, que son romances heptasílabos donde cada cuarto verso es un endecasílabo apoyado por la pausa mayor. Ejemplo, de Burgos en una versión de Horacio:

¡Ay! presuroso el tiempo,  
Póstumo, se desliza:  
ni á la piedad respetan,  
la rugosa vejez, la muerte impía.

La *seguidilla* consta de una coplilla de cuatro versos alternadamente heptasílabos y pentasílabos, después de la cual viene otra compuesta

de tres, el 1.º y 3.º pentasílabos y el 2.º heptasílabo. Una pausa media es muy conveniente entre las dos coplillas. Sus dos rimas asonantes deben ser alteradas en cada coplilla. Las hay también aconsonantadas. Es constante que rimen en toda seguidilla 4.º con 2.º y 7.º con 5.º. Ejemplo:

La espiga rica en fruto  
se inclina á tierra:  
la que no tiene grano  
se empina tiesa.  
Es en su porte  
modesto el hombre sabio  
y altivo el zote.

Los *ecos* repiten enfáticamente sílabas ó palabras consonantes vecinas á la pausa. Este género de artificio métrico se ha considerado siempre, al igual de los *acrósticos*, las *glosas*, las *charadas*, los *piés forzados* etc., como bagatelas poéticas ó simulacros de palabras más ó menos ingeniosos. Don José Antonio Soffia ha podido emplear los ecos en cierta manera que no desdice de una composición de tono sentido. Ejemplo:

Astros de la noche negra,  
al mirar vuestro fulgor  
mi espíritu no se alegra,  
¡mi espíritu es noche negra,  
noche negra,  
negra como mi dolor!

*Letrilla* es una composición estrófica de versos menores y con un *estribillo*, esto es, uno ó más versos, ó también parte final de un verso, que se repiten á intervalos iguales. Se presta á toda suerte de asuntos ligeros, serios ó festivos. Hay una especie de sátira familiar que recibe su nombre de esta forma de estrofa. Ejemplo, de Góngora:

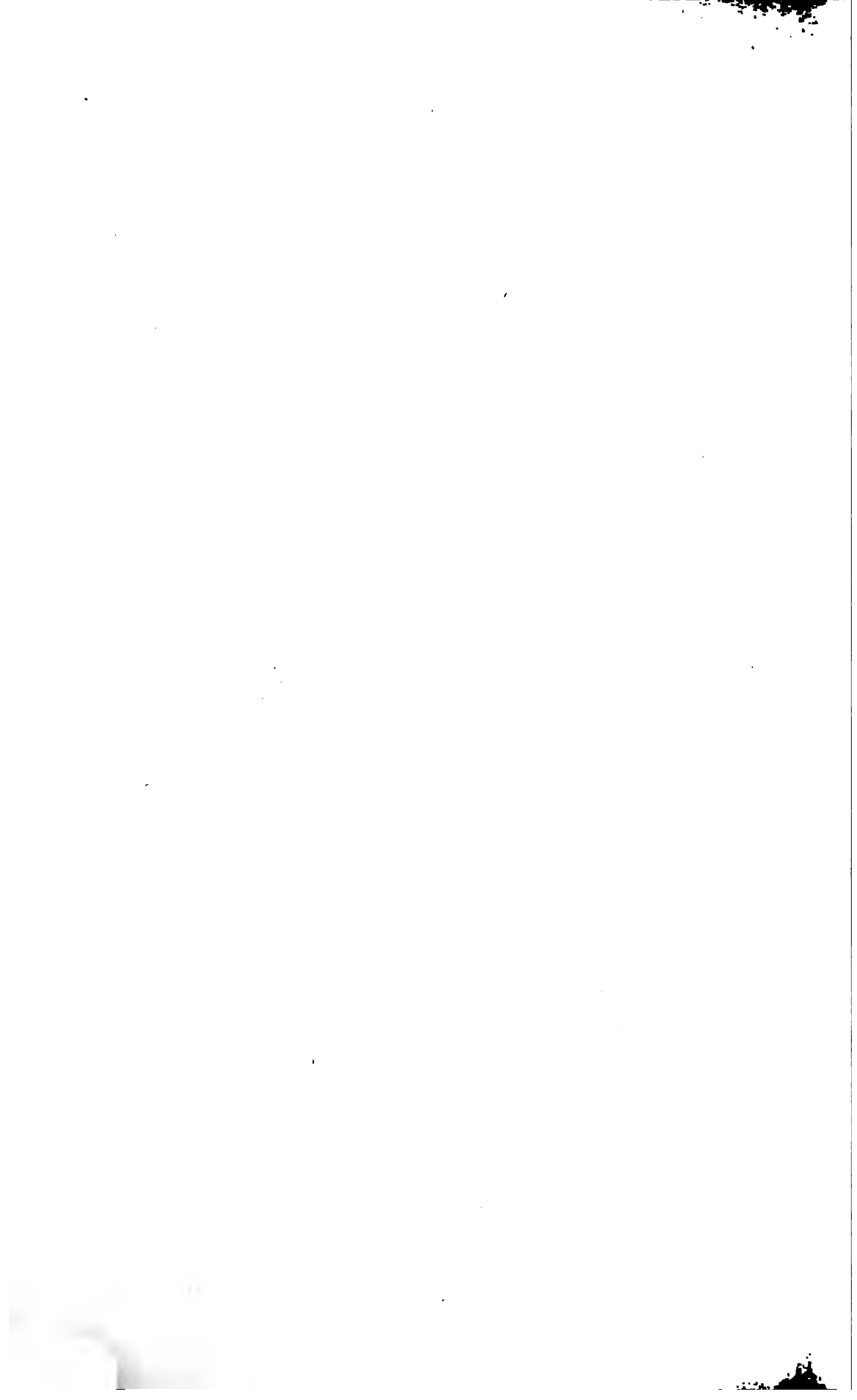
*Ande yo caliente  
y ríase la gente.*  
Traten otros del gobierno,  
del mundo y sus monarquías,  
mientras gobiernan mis días  
mantequillas y pan tierno,  
y las mañanas de invierno  
naranjadas y aguardiente.  
*Y ríase la gente.*

Para otras especies de estrofas y gran variedad de bellos ejemplos, los jóvenes rimadores pueden consultar con provecho el ya citado opúsculo de Marroquín y los *Elementos de Métrica* por Don Eduardo de la Barra (Santiago, 1887, 4.º).

Para otros puntos del arte métrica pueden consultarse, á más de los trabajos anteriores, los *Elementos de literatura* por Vila (Cochabamba, 1877, 4.º), los *Estudios sobre la versificación* por de la Barra (Santiago, 1889, 4.º), y la *Teoría musical del ritmo* por Vila (Buenos Aires, 1891, 8.º).

La mejor edición de los *Principios de la Ortología y Métrica* por Bello es la de Bogotá, 1882, 4.º, ilustrada con notas y nuevos apéndices por Don Miguel Antonio Caro.









## APÉNDICE

### I

#### MODELOS ANTIGUOS Y MODERNOS

(Página 91)

Las humanidades de otro tiempo no son las de hoy día. Los conocimientos cuya enseñanza encarecían, para formar al hombre de letras, humanistas tan consumados como Rollin en Francia, Blair en Inglaterra, Capmany en España, no son los que el prodigioso desarrollo actual de las ciencias especulativas y experimentales prescribe, en todo pueblo civilizado, para constituir, no digamos el patrimonio del literato, pero ni siquiera el peculio intelectual de todo hijo del siglo XIX.

En cuanto á la ciencia especial de la literatura, es obvio que su estudio, comenzando por el de la propia lengua en sus manifestaciones clásicas, debe extenderse al campo de las otras literaturas, para el debido ensanche comparativo de los ideales del arte en la propia. Mas, como estas excursiones, más ó menos dilatadas, no deben ser hechas á la ventura y sin rumbo, se presenta como previa la ruidosa cuestión europea sobre preferencia entre antiguos y modernos en los estudios para formar el gusto.

Sin intento de profundizarla, mas tocándola con la amplia independencia de espíritu que le caracteriza, un crítico hispano-americano, que niega á la literatura clásica española otro magisterio sobre nosotros que el que, en nuestra habilidad técnica, la corresponde para el manejo de la lengua, resuelve dicha cuestión según el interés de la juventud hispano-americana, de la manera que sigue:

«En vano se recomienda el estudio de la belleza artística de los modelos griegos y romanos; los textos en sus páginas, y en la cátedra los profesores, la analizan, la comentan, la encomian sobre toda ponderación; pero por cada helenista ó latinista que sale de las aulas, diez, ciento, mil, ó sabe Dios cuántos jóvenes se van con el espíritu lleno de un desdeñoso horror á toda la admirable antigüedad...

«Lamentábase un estudiante de no haber vivido en la Edad Media, y le preguntaron por qué:—«Porque entonces no me habría visto obligado a estudiar tanta historia,» respondió. Esa contestación, que tiene aire de chiste, es realmente algo como presagio de una completa mudanza futura en la naturaleza de la enseñanza. Roma, tan poderosa como ignorante, demandó luces á Grecia, porque comprendió que las necesitaba, y que en su ilustre vencida era donde las podía haber. El Renacimiento, que también se encontró á oscuras, pidió claridades á Grecia y á Roma, la que también había logrado aumentar con astros propios el número de las esferas luminosas del arte. Los clásicos latinos, mucho más aún que los griegos, llegaron á constituir una tradición sagrada, una pasión, un fanatismo.

«Hoy se dice que eso ya no es necesario; que poseemos cabal, y acrecida con la labor de cuatro centurias, la herencia del Renacimiento; que nuestros antepasados próximos sacaron de las letras griegas y romanas lo mucho que ellas contenían, y que ya las minas están exhaustas; que tenemos tanto derecho para absorbernos en nuestros asuntos propios, como lo tuvieron romanos y griegos para engolfarse en los suyos, y que la vida es muy corta para llenarla con las múltiples diligencias de nuestra época afanosa, y distraerla, al mismo tiempo, con las aspiraciones disecadas de sociedades muertas. Hasta se pide que se destierre de los colegios la enseñanza de las lenguas madres, y que se la sustituya con el estudio de idiomas modernos. . .

«... Si dentro de cuatro, seis, ocho ó diez siglos, se quiere conservar á la literatura clásica la predominación que hoy se pide, se tendrá que dar de mano al estudio de las lucubraciones primorosas producidas con posterioridad hasta entonces. ¿Y se concibe que una civilización abandone así frutos excelentes, por sólo el defecto de no ser antiguos? ¿Que menosprecie las grandes obras que le interesan inmediatamente (puesto que en ellas se abre cauce al caudal de verdades nuevas que ha tenido el trabajo de descubrir), se combate el gigante de la duda moderna más colosal que el de la antigua, se investigan sus problemas, se discuten sus intereses, se pintan y dirigen sus pasiones propias, y que anteponga la cultura de generaciones cuyas costumbres, religión, ideales, no tienen nada de común con la suya?

«Y la cuestión no será de preferencias ni de gusto, sino de necesidad y de tiempo. El hombre necesita prepararse para la lucha con los vivos, y no con los muertos. La *Ilíada* es un gran poema; pero *Los Miserables*, sin alcanzar su magnitud, contienen también bellezas de primer orden, es eco del dolor contemporáneo y diagnosis de enfermedades nuevas, desarrolladas fatalmente al calor del progreso, y en todas sus páginas hay expresiones de aliento que enseñan y alivian, mientras que en la epopeya homérica casi no hay ya doctrina sino para los filólogos. A los holgados de tiempo les aconsejaríamos que se entregasen al placer de ambas lecturas; pero al que cada día ve sumergirse bajo la corriente acrecida del trabajo un minuto más de la existencia, le diríamos sin vacilar: lea *Los Miserables*. Entre Píndaro y Núñez de Arce, le diríamos: empiece por el segundo, y si le sobra tiempo, lea después al famoso cantor de los dioses mitológicos y las carreras de caballos. Hasta anteponeamos el *Arnaldo da Brescia* al *Prometeo*, sin embargo

de que nadie admira más que nosotros á ese simpático dios encadenado, altivo en su humillación, indómito en su tortura, víctima de su amor á los hombres, por lo cual ha merecido que lo llamen *el Cristo pagano*; pero, por lo mismo que tenía naturaleza de dios, era menos allegado nuestro,—¡y perdónennos él y Esquilo la ingratitud!—que los sublimes mártires de la gran tragedia de Nicolini.

«En resumen: opinamos que, en literatura, no se ha de abolir el culto de la antigüedad, pero sí negarle supremacía en parangón con lo bueno moderno: que si los tiempos pasados nos han legado grandes poetas, en los siglos últimos han florecido poetas eximios, que por mil atributos tienen más afinidades con nuestro espíritu; y aunque no fueran tan grandes, los entendemos mejor, y nos conmueven más. El Parnaso está ya muy poblado, y sigue llenándose de cantores excelentes: es hasta natural oír primero á los que están más cerca. Y si se nos objeta que estamos aplicando el criterio de lo útil á una cuestión de estética, contestaremos que Víctor Hugo, Nicolini y Núñez de Arce no son mecánicos ni químicos.

«Así se explica la ignorancia de tradiciones literarias tan común en la generalidad de la gente de letras. Hija del desdén, la condenamos; hija de la necesidad ó de la falta de tiempo, la excusamos. Comprendemos que no se conozca la graciosa oda atribuída á Anacreonte (traducción de Baráibar):

En piedra la Tantálide  
se convirtió en la Frigia  
y Filomena triste  
en rauda golondrina.  
¡Quién se trocara espejo!  
y así me mirarías;  
¡quién se trocara túnica!  
contigo siempre iría.  
Para lavar tu cuerpo  
fuera agua cristalina,  
y para ungir tu cutis  
ungüento de la Siria.  
Y perla de tu cuello,  
y de tu seno cinta;  
y aun zapatito tuyo,  
que así me pisarías.

«Ni que tampoco se conozca la de Meleagro:

¡Ay, si el sueño yo fuera  
que con leves alitas  
á tus bellas pestañas  
blandamente caería!

«Y también comprendemos que sea tan conocida hoy esta bella poesía del chileno Eusebio Lillo:

Quisiera ser alguna flor nacida  
entre las flores del jardín ameno,

verme por ti del tallo desprendida  
y marchitarme sobre tu albo seno.

Quisiera ser un verso delicado,  
de melodiosa y fácil armonía,  
sentirme en tu memoria conservado  
y pasar por tus labios, alma mía.

Quisiera ser la fuente cristalina  
para halagarte con murmullo leve,  
reflejar tu hermosura peregrina  
y besar con amor tu planta breve.

«Es oportuno recordar los versos del *Intermezzo* de Heyne, que empiezan:

«¡Quién fuera el taburete afortunado . . .»

y la canción francesa:

«*Je voudrais être boucle d'oreille . . .*» (RAFAEL M. MERCHÁN).

## II

### CONTRARIOS DE SERIES

(Página 108)

El mismo terreno en que están fundadas las fortalezas es su mayor enemigo. Por él la zapa y la pala abren trincheras y aproches para su expugnación, y la mina disimula por entre sus entrañas los pasos, hasta que, oculta en los cimientos de las murallas ó baluartes, los vuela con fogoso aborto. Sola, pues, aquella fortaleza es inexpugnable que está fundada entre las furia de las olas; las cuales, si bien la combaten, la defienden no dando lugar al asedio de las naves; y solamente peligraría en la quietud de la calma, si pudiese ser constante.

Así son las monarquías.

En el contraste de las armas se mantienen ellas firmes y seguras. Vela entonces el cuidado, está vestida de acero la prevención, enciende la gloria los corazones, crece el valor con las ocasiones, la emulación se adelanta, y la necesidad común une los ánimos, y purga los malos humores de la república. El apremiado del peligro respeta las leyes. Nunca los romanos fueron más valerosos, ni los súbditos más quietos y más obedientes á los magistrados, que cuando tuvieron á las puertas de Roma á Pirro en un tiempo, y en otro á Aníbal. Más peligra una gran monarquía por su potencia que otra por su flaqueza; porque aquélla con la confianza vive desprevenida, y ésta con el temor tiene siempre alistadas las armas.

Si la disciplina militar está en calma y no se ejercita, afemina el ocio los ánimos, desmorona y derriba las murallas, cubre de robín las espadas, y roe las abrazaduras de los escudos; crecen con la calma las delicias y reina la ambición, de la cual nacen las discordias, y dellas las guerras civiles, padeciendo las repúblicas dentro de sí todos los

males y enfermedades internas que engendra la ociosidad. Sin el movimiento ni crecen ni se mantienen las cosas. Quinto Metello dijo al Senado de Roma, cuando llegó la nueva de la toma de Cartago, que temía su ruina viendo ya destruída aquella república. Oyendo decir Publio Nasica que ya estarían seguras las cosas con aquel suceso, respondió: «Agora corren mayor peligro:» reconociendo que aquellas fuerzas enemigas eran las olas que combatían á Roma y la mantenían más valerosa y firme; y así, aconsejó que no se destruyesen, reconociendo que en los ánimos flacos el mayor enemigo es la seguridad, y que los ciudadanos, como los pupilos, han menester por tutor la miedo. (SAAVEDRA FAJARDO).

## III

## PARALELO

(Página 119)

Washington, salido de la clase media de la sociedad y de mediana fortuna, testó al término de su gloriosa vida un caudal honrosamente adquirido. Bolívar, por nacimiento el más noble y el más rico de su tierra natal, murió relativamente pobre, después de haber prodigado en la causa de su patria las crecidas riquezas que heredó de sus abuelos. El uno aceptó con gratitud lo que le presentó la mezquina bondad de sus conciudadanos; el otro rehusó con nobleza los dones liberales de Colombia, el millón del Perú y los soberbios regalos de Bolivia.

Washington, favorecido apenas de talentos medianos, fué dotado de un juicio frío como el invierno de su residencia boreal; ese juicio arregló todas sus acciones. Bolívar, dueño de facultades intelectuales de primer orden, fué arrastrado por una imaginación ardiente como su clima nativo; de ahí sus grandes hechos; de ahí sus errores.

El héroe de Norte-América, en medio de un pueblo virtuoso y con la ayuda de hombres que le eran superiores en comprensión y luces políticas, fué arrastrado por la revolución; Franklin, el inspirado Henry, Adams, Jefferson, Hamilton y muchos más, que formaron como una constelación de patriotismo y de genio, tales fueron sus colaboradores. El libertador de Sud-América, rodeado de un pueblo servil y corrompido por la tiranía, abandonado á sus propios recursos, impulsó la revolución. En su país sólo eran grandes él y los obstáculos que tenía que vencer. Sucre, el más hábil y virtuoso de sus tenientes, era demasiado joven para ayudarle desde el primer acto del drama.

Washington en las asambleas populares era impotente para inspirar á los otros los nobles sentimientos que él abrigaba; en su lenguaje era demasiado incorrecto, y las pocas producciones que nos ha dejado están plagadas de defectos literarios. Bolívar, espresivo y elocuente, era el primer orador y el más brillante escritor en la América del Sur. Todas sus composiciones llevan el sello del genio.

En las humildes virtudes de la vida social el patriota de Mount-Vernon quizá ha excedido al patricio de San Mateo; pero en genio, en desinterés, en espléndida generosidad, en todos los brillantes y sober-

bios atributos con que la naturaleza distingue aquellos pocos favorecidos que destina á la inmortalidad, Bolívar era superior á Washington.

Sus respectivos países ofrecen objetos físicos con que comparar sus distintos caracteres. Las Montañas Azules, miradas en una tarde de verano, sin nubes y sin sombras, son como Washington. Los estuendos Andes, plácidos á veces, y á veces tempestuosos, pero siempre magníficos, siempre grandes, son como Bolívar. (*De autor todavía no bien averiguado*).

## IV

## AMPLIFICACIÓN ENUMERATIVA

(Página 123)

Porque allí luego se representa la salida desta vida, y el apartamiento de todas las cosas que amábamos en ella: hijos, mujer, amigos, parientes, hacienda, honra, títulos y oficios que se acaban con la misma vida. Después de lo cual se siguen los postreros accidentes que intervienen en la muerte, y que son aún mayores que los pasados. Porque luego se mueren los pies, afílanse las narices, la lengua no acierta ya á hacer su oficio, y finalmente con la prisa de la partida los miembros todos y sentidos se comienzan á turbar...

Aquí, pues, se representa luego el agonía de la muerte, el término de la vida, el horror de la sepultura, la suerte del cuerpo que vendrá á ser manjar de gusanos, y mucho más la del ánimo, que entonces está dentro del cuerpo y de allí á dos horas no sabes dónde estará. Aquí pues te parecerá que estás ya presente en el juicio de Dios, y que todos tus pecados te están acusando y poniendo demanda delante dél. Aquí verás abiertamente cuán grandes males eran los que tú con tanta facilidad cometías, y maldirás muchas veces el momento en que pecaste y el deleite que te hizo pecar. Aquí no acabarás de maravillarte de tí mismo, viendo cómo por cosas tan livianas, cuales eran las que desordenadamente amabas, te pusiste en peligro de padecer penas tan grandes como allí comenzarás á sentir. Aquí es donde (porque como los deleites sean ya pasados y el juicio de ellos comience ya á mostrarse), lo que de suyo era poco, y deja de ser, parece nada, y lo que de suyo es mucho, y está aquí presente, parece más claro lo que es.

Pues como tú veas que por cosas tan vanas estás en término de perder tanto bien, y mirando á todas partes te veas de todas cercado y atribulado (porque ni queda más tiempo de vida, ni hay más plazo de penitencia, y el curso de tus días es ya fenecido, y ni los amigos ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, antes las cosas que más amabas y preciabas te han de dar allí mayor tormento), dime y ruégote, cuando te veas en este trance, ¿qué sentirás? ¿dónde irás? ¿qué harás? ¿á quién llamarás? Porque volver atrás es imposible, pasar adelante es intolerable, estarte así no se concede: pues ¿qué harás? Entonces, dice Dios por el profeta, se pondrá el sol á los malos en medio del día, y haré que se les escurezca la tierra en día claro, y convertiré sus fiestas en llanto y sus postrimerías en trance amargo. (GRANADA).

## V

## DEFINICIÓN LITERARIA

(Página 130)

Me han contado que al morir  
un hombre de corazón,  
sintió ó presumió sentir,  
en Cádiz repercutir  
un beso dado en Cantón.  
¿Que es imposible, Asunción?.....  
Veinte años hace que dí  
el primer beso ¡ay de mí!  
de mi primera pasión . . . .  
¡y todavía, Asunción,  
aquel frío que sentí  
hace arder mi corazón!

Desde la ciega atracción,  
beso que da el pedernal,  
subiendo hasta la oración,  
último beso mental,  
es el beso la expansión  
de esa chispa celestial  
que inflamó la creación,  
y que en su curso inmortal  
va de crisol en crisol  
su intensa llama á verter  
en la atmósfera del sér,  
que de un beso encendió el sol.

De la cuna al ataúd  
va siendo el beso á su vez,  
*amor* en la juventud,  
*esperanza* en la niñez,  
en el adulto *virtud*,  
y *recuerdo* en la vejez.

¿Vas comprendiendo, Asunción,  
que es el beso la espresión  
de un idioma universal,  
que en inextinto raudal,  
de una en otra encarnación,  
y desde una en otra edad,  
en la mejilla es *bondad*,  
en los ojos *ilusión*,  
en la frente *majestad*,  
y entre los labios *pasión*?

¿Nunca se despierta en tí  
un recuerdo como en mí  
de un amante que se fué? . . . .

Si me contestas que sí,  
eso es un beso, Asunción,  
que en alas de no sé qué,  
trae la imaginación.

¡Gloria á esa oscura señal  
del hado en incubación,  
que es el germen inmortal  
del alma en fermentación,  
y á veces trasunto fiel  
de todo un mundo moral;  
y si no, dígalo aquel  
de entre el cual y bajo el cual  
nació el alma de Platón!

¡Gloria á esa condensación  
de toda la eternidad;  
con cuya tierna efusión  
á toda la humanidad  
da la paz la religión;  
con la cual la caridad  
siembra en el mundo el perdón;  
himno á la perpetuidad,  
cuyo misterioso són  
sin que lo oiga el corazón  
suenan en la posteridad!

¿Vas comprendiendo, Asunción?  
Mas por si acaso no crees  
que el beso es el conductor  
de ese fuego encantador  
con que á este mundo que ves  
lo ha animado el Criador . . . .  
prueba á besarme, y después  
un beso verás como es  
esa copa del amor  
llena del vital licor  
que en el humano festín  
de una en otra boca, al fin  
llega, de afán en afán,  
á tu boca de carmín  
desde los labios de Adán.

Prueba en mí por compasión  
esa clara iniciación  
de un oscuro porvenir;  
y entonces, bella Asunción,

comprenderás si al morir  
un hombre de corazón,  
habrá podido sentir

en Cádiz repercutir  
un beso dado en Cantón.  
(CAMPOAMOR).

## VI

## CONTEXTURA NARRATIVA

(Página 148)

Así, pues, más ó menos conmovidos por ésta—(la actitud de la facción militar acaudillada por Urdaneta)—se hallaban los países que componían la antigua república, y oprimidos y opresores, pueblos y gobiernos, se volvían á Bolívar como el objeto de todos los temores y de todas las esperanzas. El bien ó el mal estaban en su mano: á su voz podría reaparecer el orden; la paz y la libertad cobrar su imperio, ó derramarse á torrentes la sangre colombiana. Latían con pena los corazones embargados por la inquietud y la afanosa zozobra de la incertidumbre, cuando, esparcida por la fama, sobrecogió los ánimos de todos la nueva de un gran suceso: la muerte de Bolívar.

Parece indudable que los males de la patria de cuya salud llegó á desesperar: la persuasión de que no estaba ya en su mano regir los elementos que en otro tiempo creara él mismo para el bien y gloria de la nación, y más que todo el fallo terrible que pronunció Venezuela contra su conducta pública, aceleraron el fin temprano y triste de aquel varón egregio. Muy quebrantada estaba ya su salud cuando alcanzó hasta su retiro la noticia del escandaloso suceso del Santuario, y á poco oyó resonar su nombre unido á la infamia de aquel crimen. La voz ingenua de uno que otro amigo fiel y verdadero no podía hacerse escuchar en medio de la grito tumultuaria de hombres empeñados en desfigurar la verdad de los hechos, representándolos á la mente fatigada del Libertador con los colores de sus pasiones ó de sus intereses.

Distante de los países que eran el teatro de los acontecimientos, estaba también muy decaído de ánimo y de fuerzas para frecuentar el trato de las gentes, y no veía otros escritos que los forjados en Cartagena por la mala fe y el embuste. Fácil fué, pues, extraviar su juicio acerca de la causa verdadera de los males públicos, y, pintándole á Colombia entregada á la anarquía, persuadirle que debía sacrificar hasta su reputación para mediar entre los bandos y salvarla de sus furoros. De esta manera consiguieron hacerle firmar la proclama de 18 de Setiembre; último acto de la vida pública de Bolívar, y que llenando su alma de inquietudes, turbó su espíritu, apuró sus fuerzas y le condujo rápidamente al término de su carrera.

En efecto, algún tiempo después, desfallecido y postrado, se le condujo á Sabanilla para hacerle respirar mejores aires. Pasáronle de allí á Santa Marta el 1.º de Diciembre y el 6 á la quinta de San Pedro, poco distante de la ciudad. Pero, lejos de conseguir alivio, el mal, descuidado en sus principio, desarrollóse luego con una vehemencia



que no fueron parte en detener los desvelos de la amistad y los socorros tardíos de la medicina; y el 17 á la una de la tarde, después de larga agonía, exhaló Simón Bolívar el último aliento de su vida. Siete días antes y en cortos momentos de tregua que le dieron sus dolores y la perturbación frecuente de su juicio, dictó con ánimo sereno sus postreras disposiciones y se despidió de Colombia en una sentida alocución que termina con estas generosas palabras: «Mis últimos votos « son por la felicidad de la patria; si mi muerte contribuye á que « cesen los partidos y se consolide la unión, yo bajaré tranquilo al « sepulcro. (BARALT).

Cumplidos en fin siete meses de su estación en Caxamalca, salen de allí los españoles, dirigiéndose al Cuzco por el camino real de los Incas. Eran ya en número de cuatrocientos ochenta hombres, que para lo que se acostumbraba en Indias podían considerarse como un mediano ejército. Con ellos iba el nuevo inca llevado en andas, y seguido y cortejado de los orejones que se hallaban allí entonces. Sañalábase en aquella comparsa el general Chialiquichiamá, llevado también en andas para demostración de su autoridad y grandeza. El gobernador, que no tenía motivos bastantes para mantenerle preso, le había dado libertad, aconsejándole que se mantuviese quieto y sosegado.

En esta buena armonía iban indios y españoles por los hermosos valles que forman allí las sierras, sin que en los primeros días encontrasen nada que recelar en su camino. Todo estaba de paz: los indios de las diversas poblaciones por donde pasaban los salían á recibir y agasajar con sumisión y respeto, y los castellanos marchaban ricos y contentos con lo pasado, alegres y animados con las esperanzas de mayor ventura que se les ofrecía en lo venidero.

Mas luego que pasaron la provincia de Guamachuco y llegaron á la de Andamarca se recibió aviso de que había más adelante un grueso de indios con intenciones en la apariencia hostiles. Creyó conveniente el general español que un hijo del inca Huayna Capac fuese á sosegarlos; pero los que fueron con él volvieron tristes, anunciando que sin respetar su nacimiento, los enemigos le habían dado muerte como traidor á su país. Entonces no quedó duda á los castellanos de que se les aparejaba una guerra bien áspera, y que á pesar de sus precauciones les era preciso abrirse paso con las armas á la capital.

El primer efecto de esta novedad fué la prisión del general Chialiquichiamá, á quien Pizarro volvió á poner en la cadena ó por seguridad ó por venganza. También empezó el ejército á marchar con más cautela y en mejor orden, llevando Almagro con Hernando de Soto la vanguardia, y siguiendo Pizarro con el resto del ejército y el bagaje. Mas los indios no se dejaron percibir armados hasta que los castellanos entraron en el valle de Jauja, sesenta leguas más allá de Caxamalca. Allí, creyéndose seguros á la otra orilla del río que corre por medio del valle, empezaron á denostar y á provocar á sus enemigos: «¿Qué querían en tierra ajena? ¿Por qué no se iban á la suya? Contentos debían estar con los males que habían hecho y con la muerte de Atahualpa.»

El río, ya grande de suyo, y crecido entonces con las nieves derre-

tidas, al que además habían quitado el puente, les parecía un valladar seguro para decir injurias á su salvo. Pero al ver á los castellanos entrar denodadamente en el río, despreciando igualmente el furor de su corriente que los clamores y amenazas que les enviaban, y no teniendo valor para esperar la arremetida de los caballos, se pusieron en fuga, unos hacia el norte y otros al poniente, quedando todavía bastantes en el campo para probar y aun cansar las espadas castellanas. (QUINTANA).

## VII

## CONTEXTURA DIALOGAL

(Página 150)

## LAS ACEITUNAS

(Paso cómico de principios del teatro español)

*Personas:*

TORUVIO, viejo.  
 AGUEDA DE TORUÉGANO, su mujer.  
 MENCIGÜELA, su hija.  
 ALOJA, vecino.

Calle de un lugar.

*Toruvio.* ¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desd'el requebrajo del monte acá, que no parecía sino qu'el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo! Pues decí agora qué os terná aparejado de comer la señora de mi mujer, así mala rabia la mate. ¿Oíslo? mochacha, Mencigüela. Sí, todos duermen en Zamora. Agueda de Toruégano, ¿oíslo?

*Men.* ¡Jesús, padre! y habeisnos de quebrar las puertas.

*Tor.* Mira qué pico, mira qué pico, ¿y adónde está vuestra madre, señora?

*Men.* Allá está en casa de la vecina, que le ha ido á ayudar á coser unas madejillas.

*Tor.* Malas madejillas vengan por ella y por vos: andad y llamalda.

*Ag.* (llegando). Ya, ya el de los misterios: ya viene de hacer una negra carguilla de leña, que no hay quien se averigüe con él.

*Tor.* Si, carguilla de leña le parece á la señora: juro al cielo de Dios, que éramos yo y vuestro ahijado á cargalla, y no podíamos.

*Ag.* Ya, noramala sea, marido; ¡y qué mojado que venís!

*Tor.* Vengo hecho una sopa d'agua. Mujer, por vida vuestra que me deis algo que cenar.

*Ag.* ¿Yo qué diablos os tengo de dar si no tengo cosa ninguna?

*Menc.* ¡Jesús, padre, y qué mojada que venía aquella leña!

*Tor.* Sí, después dirá tu madre qu'es el alba.

*Ag.* Corre, mochacha, adrézale un par de huevos para que cene tu padre: y hazle luego la cama: y os aseguro, marido, que nunca se os acordó de plantar aquel renuevo de aceitunas que rogué que plantásedes.

*Tor.* ¿Pues en qué me he detenido sino en plantalle como me ro-gastes?

*Ag.* Calla, marido, ¿y adónde lo plantastes?

*Tor.* Allí junto á la higuera breval, adonde si se os acuerda os dí un beso.

*Menc.* Padre, bien puede entrar á cenar, que ya está adrezado todo.

*Ag.* Marido, ¿no sabéis qué he pensado? Que aquel renuevo de aceitunas que plantastes hoy, que de aquí á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceitunas, y que poniendo plantas acá y plantas acullá, de aquí á veinticinco ó treinta años terneis un olivar hecho y derecho.

*Tor.* Eso es la verdad, mujer, que no puede dejar de ser lindo.

*Ag.* Mira, marido, ¿sabéis qué he pensado? Que yo cogeré el acei-tuna, y vos la acarrearéis con el asnillo, y Mencigüela la venderá en la plaza; y mira, mochacha, que te mando que no las des menos el cele-mín de á dos reales castellanos.

*Tor.* ¿Cómo á dos reales castellanos? ¿No veis qu'es cargo de consi-ciencia, y nos llevará el amotacén cad'al día la pena? que basta pedir á catorce ó quince dineros por celemín.

*Ag.* Callad, marido, qu'es el veduño de la casta de los de Córdoba.

*Tor.* Pues aunque sea de la casta de los de Córdoba, basta pedir lo que tengo dicho.

*Ag.* Hora no me quebréis la cabeza; mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemín de á dos reales castellanos.

*Tor.* ¿Cómo á dos reales castellanos? Ven acá, mochacha, ¿á cómo has de pedir?

*Menc.* Á como quisiéredes, padre.

*Tor.* Á catorce ó quince dineros.

*Menc.* Así lo haré, padre.

*Ag.* ¿Cómo así lo haré, padre? Ven acá, mochacha, ¿á cómo has de pedir?

*Menc.* Á como mandáredes, madre.

*Ag.* Á dos reales castellanos.

*Tor.* ¿Cómo á dos reales castellanos? Y'os prometo que si no hacéis lo que y'os mando, que os tengo de dar más de doscientos correona-zos. ¿Á cómo has de pedir?

*Menc.* Á como decís vos, padre.

*Tor.* Á catorce ó quince dineros.

*Menc.* Así lo haré, padre.

*Ag.* ¿Cómo así lo haré, padre? Toma, toma, hacé lo que y'os mando.

*Tor.* Dejad la mochacha.

*Menc.* ¡Ay madre! ¡ay padre! que me mata.

*Al.* (llegando). ¿Qué es esto vecinos? ¿Por qué maltratáis así la mochacha?

*Ag.* ¡Ay señor! este mal hombre que me quiere dar las cosas á me-nos precio, y quiere echar á perder mi casa: unas aceitunas que son como nueces.

*Tor.* Yo juro á los huesos de mi linaje, que no son ni aun como piñones.

*Ag.* Si son.

*Tor.* No son.

*Al.* Hora, señora vecina, hacéme tamaño placer que os entréis allá dentro, que yo lo averiguaré todo.

*Ag.* Averigüe, ó póngase todo del quebranto.

*Al.* Señor vecino, ¿qué son de las aceitunas? Sacaldas acá fuera, que yo las compraré aunque sean veinte hanegas.

*Tor.* Qué, no señor, que no es d'esa manera que vuesa merced se piensa; que no están las aceitunas aquí en casa sino en la heredad.

*Al.* Pues traeldas aquí, que y'os las compraré todas al precio que justo fuere.

*Menc.* Á dos reales quiere mi madre que se vendan el celemn.

*Al.* Cara cosa es esa.

*Tor.* ¿No le parece á vuesa merced?

*Menc.* Y mi padre á quince dineros.

*Al.* Tenga yo una muestra dellas.

*Tor.* Válame Dios, señor, vuesa merced no me quiere entender. Hoy he yo plantado un renuevo de aceitunas, y dice mi mujer que de aquí á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceituna, y qu'ella la cogería, y que yo la acarrese, y la mochacha la vendiese, y que á fuerza de drecho había de pedir á dos reales por cada celemin; yo que no, y ella que sí, y sobre esto ha sido la quistion.

*Al.* ¡Oh qué graciosa quistion! Nunca tal se ha visto: las aceitunas no están plantadas, zy ha llevado la mochacha tarea sobre ellas?

*Menc.* ¿Qué le parece, señor?

*Tor.* No llores, rapaza: la mochacha, señor, es como un oro. Hora andad, hija, y ponedme la mesa, que y'os prometo de hacer un sayuelo de las primeras aceitunas que se vendieren.

*Al.* Hora, andad, vecino, entraos allá dentro, y tené paz con vuestra mujer.

*Tor.* Á Dios, señor.

*Al.* Hora por cierto, que cosas vemos en esta vida, que ponen espanto. Las aceitunas no están plantadas y ya las hemos visto reñidas.

(LOPE DE RUEDA).

## VIII

### CONTEXTURA EPISTOLAR EN LAS ESPECIES DISCURSIVA, NARRATIVA Y DIALOGAL

(Página 151)

Antonio Rafael, mi hijo: dícenme que no os firmáis sino *Antonio*. No quiero que olvidéis el nombre de Rafael, que le estimo yo en mucho, y os di por devoción del señor San Rafael. Y hay más en ello: que si os oyen llamar sólo Antonio Pérez quizá os perseguirán por el nombre, porque el nombre de lo que se aborrece remueve el cuajo de

la pasión. ¡Ay! hijo mío, quiero imitaros en el modo de hablar, que así me dicen que decís vos; y no es de los menores cargos que ante Dios claman por vosotros, que habiendo entrado en prisión niños, salgáis della de diez y ocho años, tan niño en el lenguaje, por haber estado en aquel silo privado de enseñanza, que en todo vuestro entendimiento habléis ¡ay padre mío, padre de mi alma! y que en todo vuestro juicio enviéis á pedirme un cabello con tenerle tan bueno por vuestra edad. ¿Pensáis que es pequeña señal del favor de Dios? Quiero yo pensar que es permisión suya que aun el lenguaje de niño dure en tal edad, para más testimonio de vuestro agravio y movimiento mayor de su justicia. ¡Ay, hijo mío, cuánto quisiera yo lo que vos, y ver asidas esas ramas de su tronco! Tronco sólo, cual me ha dejado, desgajado y desnudo de ramas y hojas, esa ventisca de ira y furor. Dios lo hará, que no ha de sufrir tal golpe de gemidos juntos sin moverse; pues á fe, que si á gritos se mueve, dejar suele señal de su poder. Pero no le pidamos el poder en castigo de nuestros agravios, sino su piedad en nuestro consuelo, que así suele él acudir con lo uno y lo otro. (ANTONIO PÉREZ).

---

Fué Su Majestad servido de llevarse consigo á mi buen hermano Lorenzo de Cepeda, dos días después de San Juan, con mucha brevedad, que fué un vómito de sangre; mas habíase confesado y comulgado el día de San Juan, y creo fué regalo para su condición no tener más tiempo; porque, para lo que toca á su alma, sé yo bien contino le hallaría aparejado, y así ocho días antes me había escrito una carta, á donde me decía lo poco que había de vivir, aunque puntualmente no sabía el día.

Murió encomendándose á Dios, como un santo: y así, según nuestra fe podemos creer estuvo poco ó nada en purgatorio. Porque aunque siempre fué (como V.m. sabe) siervo de Dios, estábalo ahora de suerte que no quisiera tratar cosa de la tierra, sino era con las personas que trataban de Su Majestad; y todo lo demás le cansaba en tanto extremo, que yo tenía harto que consolarle; y aun se había ido á la Serna, por tener más soledad, á donde murió, ó comenzó á vivir por mejor decir. Porque si yo pudiera escribir algunas cosas particulares de su alma, entendiera V.m. la gran obligación que tiene á Dios de haberle dado tan buen padre, y la de vivir de manera que parezca ser su hijo: mas en carta no se sufre más de lo dicho, sino que V.m. se consuele, y crea, que desde donde él está le puede hacer más bien, qua estando en la tierra.

Á mí me ha hecho gran soledad, más que á nadie, y á la buena Teresita de Jesús, aunque la dió Dios tanta cordura, que lo ha llevado como un ángel, y así lo está, y es muy buena monja, y con gran contento de serlo. Espero en Dios se ha de parecer á su padre. Á mí no me han faltado trabajos, hasta ver á don Francisco como está; porque quedó con mucha soledad, que ya ve V.m. los pocos deudos que hay. (SANTA TERESA).

---

Esta sí que es historia verdadera y que te divertirá. Has de saber que el rey ha dado desde hace poco tiempo en escribir versos. El otro

día hizo un madrigal, que él mismo encontró nada bonito. Una mañana dijo al mariscal de Grammont:—«Señor mariscal, suplicoos que leáis este breve madrigal, y que me digáis si habéis visto otro tan malo. Como se sabe que me gustan los versos me los envían de todas clases.» El mariscal después de haberlo leído dijo al rey:—«Señor, Vuestra Majestad juzga divinamente sobre todas las cosas: es el madrigal más tonto y ridículo que he leído en mi vida.» El rey se echó á reir y le dijo:—«¿No es verdad que el que lo ha escrito debe de ser un fatuo?»—«Señor, es imposible dejar de darle otro nombre.»—«Pues bien,» dijo el rey, «celebro que me habléis con tanta claridad: soy yo quien lo ha hecho.»—«¡Ah! Señor ¡qué traición! Permítamelo Vuestra Majestad: lo he leído de carrera.»—«No, señor mariscal; los primeros sentimientos son siempre los más sinceros.» El rey se ha reído mucho de este incidente, y todos creen que es la jugada más cruel que se pudiera hacer á un viejo cortesano. (MADAMA DE SEVIGNÉ).

## IX

## UNIÓN IBERO-AMERICANA

(Página 156)

Á propósito de lo dicho acerca del disentimiento de Don J. M. Gutiérrez, recordaremos que el poeta y crítico ecuatoriano don Juan León Mera hallaba «cierto olor y saborete á periodismo» á no pocas producciones literarias de Buenos Aires. Sea lo que fuere al respecto, habrá siempre que exceptuar de semejante sabor á gaceta á algunos poetas y escritores de la República Argentina, y primero entre todos á Don Juan María Gutiérrez. Y tanto debe así ser, que llamó la atención el primor castizo con que está escrita su ya referida carta á la Academia Española. Dijo con este motivo el crítico cubano Merchán, que esta contestación recordaba la de aquel cortesano á Luis XIV cuando éste se quejaba de su mala dentadura: «Piss! y ahora ¿quién tiene dientes?» y hubo de reírse mostrando á punto dos hileras blanquísimas.

«Las Reales Academias de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, y de Medicina, dando inestimable testimonio de hidalguía y generosidad, han ilustrado, con no escasa copia de artículos concernientes á las materias en que tienen irrecusable autoridad, el nuevo léxico de la lengua patria. Pertenecen otros de los aciertos que le avaloran á las Academias Colombiana, Mexicana y Venezolana, Correspondientes de ésta, y á insignes americanos que ostentan igual título. Ahora, por vez primera, se han dado las manos España y la América Española para trabajar unidas en pro del idioma que es bien común de entrambas: suceso que á una y otra llena de inefable alegría y que merece eterna conmemoración en la historia de aquellos pueblos y del que siempre se ufanan llamándolos hijos.» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA).

## X

## LENGUAJES CORTADO Y PERIÓDICO

(Página 238)

La fortuna á muchos dió demasiado, mas no hartó. El recibir de ella es enfermedad, que crece con la misma dádiva. Con lo necesario ruega la naturaleza: lo superfluo no es caudal, sino demasia: no es hacienda, sino carga. De nada hace indias quien se contenta con nada. No es poco lo que basta, pues basta poco. Hacienda que da codicia de más hacienda, no es más hacienda, sino más codicia. Lo mucho se vuelve poco con desear otro poco más. Lo que bebe el hidrópico no le mata la sed; antes le aumenta la hidropesía que le mata. Si algún hombre se contentara con ser muy rico, pudiera llamarse rico; empero, pocos se tienen por muy ricos en tanto que vén en otro algo. Por esto en el mundo no puede tener quietud quien tuviere cosa en que, quitándosela, pueda otro medrar, ó enriquecer. Querer coger riqueza con la codicia, es querer coger agua con harnero. El infierno es pena, que refieren los poetas; en el mundo locura, en que se disfaman los avarientos. La ambición es vaso quebrado que vacía cuanto recibe: si siempre se está llenando, siempre se está vertiendo. (QUEVEDO).

---

Prosiguiendo D. Quijote dijo: pues comenzamos en el estudiante por la pobreza y sus partes, veamos si es más rico el soldado, y veremos que no hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está atenido á la miseria de su paga, que viene ó tarde ó nunca, ó á lo que garbear por sus manos con notable peligro de su vida y de su conciencia; y á veces suele ser su desnudez tanta, que un colete acuchillado le sirve de gala y de camisa, y en la mitad del invierno se suele reparar de las inclemencias del cielo, estando en la campaña rasa, con solo el aliento de su boca, que como sale de lugar vacío tengo por averiguado que debe de salir frío contra toda naturaleza. Pues esperad que espere que llegue la noche para restaurarse de todas estas incomodidades en la cama que le aguarda, la cual si no es por su culpa jamás pecará de estrecha, que bien puede medir en la tierra los pies que quisiere, y revolverse en ella á su sabor sin temor que se le encojan las sábanas. Lleguese pues á todo esto el día y la hora de recibir el grado de su ejercicio, lléguese un día de batalla, que allí le pondrán la borla en la cabeza hecha de hilas para curarle algún balazo que quizá le habrá pasado las sienas, ó le dejará estropiado de brazo ó pierna; y cuando esto no suceda, sino que el cielo piadoso le guarde y conserve sano y vivo, podrá ser que se quede en la misma pobreza que antes estaba, y que sea menester que suceda uno y otro reencuentro, una y otra batalla, y que de todas salga vencedor para medrar en algo... (CERVANTES).

## XI

## SOBRE LA CONCISIÓN DEL CASTELLANO

(Página 261)

Todo lo que sigue es escrito por Baralt.

«En Occidente, y á pesar de la imitación del Oriente, los monasterios han tenido un otro origen; ellos han comenzado por la vida común, por la necesidad, no de aislarse, sino de reunirse. La sociedad civil era presa de toda suerte de desatres; nacional, provincial, ó municipal, ella se disolvía por todas partes; todo centro, todo asilo faltaba á los hombres que querían discutir, ejercitarse, vivir juntos. Encontraron uno en los monasterios; la vida monástica no tuvo así, al nacer, ni el carácter contemplativo, ni el carácter solitario: fué al contrario muy social, muy activa; encendió un foco de desarrollo intelectual; sirvió de instrumento á la fermentación y á la propagación de las ideas.»

Si no me engaño este estilo suelto, descosido, y por decirlo así, graneado, no es de índole española. Probemos á traducir con más esmero el pasaje anterior; y veamos si es dable conservar le la rapidez sin mengua de la elegancia.

*No obstante el ejemplo de los monasterios de Oriente, los de Occidente tuvieron distinto origen; como que empezaron por la vida común, y por la necesidad de reunir á los hombres, no de aislarlos. Víctima de todo género de desventuras, la sociedad civil (nacional, provincial, ó municipal) se disolvía dequiera; y no había asilo alguno donde se guareciesen los que aspiraban á vivir en común para discutir y dedicarse á la virtud. Sirvieron de tal asilo los monasterios; por lo cual, lejos de tener su regla al nacer carácter contemplativo ni solitario, fué muy sociable y activa. dió pábulo al fuego del desarrollo intelectual, y se convirtió en instrumento de la fermentación y propagación de las ideas.*

Si bien se mira, la especie de concisión que resulta de los pasajes anteriores proviene de tres cosas: una, la falta de nexos (conjunciones, relativos, partículas copulativas) entre los diferentes miembros de un período, ó entre los diferentes incisos de una frase: otra, ciertos modos de hablar idiomáticos que no pueden pasar á nuestra lengua: y la tercera, la forma interrogativa de las oraciones que, en francés, hace inútiles ciertos adverbios.

Esta forma interrogativa debe emplearse con mucha sobriedad en castellano: los idiotismos son esclusivamente propios de cada lengua; y en cuanto á la supresión de nexos, tengo para mí: 1.º, que pocas veces dimana sólo de ella la energía del discurso; 2.º, que, por el contrario, en ocasiones le debilita; 3.º, que hace con frecuencia oscura la locución; 4.º, que priva á ésta de gracia y armonía.

Los escritos de Antonio Pérez, algunas obras de Quevedo, y las *Empresas* de Saavedra Fajardo, ofrecen copiosos ejemplos de los inconvenientes que se tocan forzando nuestra lengua á una extremada concisión que repugna su naturaleza. Por lo cual parece que el método



más seguro es huir del monótono y seco clausulado que hicieron de moda en Francia Montesquieu y sus imitadores; interpolar los incisos y períodos largos con otros de menos extensión, y en fin, no olvidar nunca la regla que prescribe, como indispensable requisito de belleza, la *variedad en la unidad*.

«De aquí venía (en el estilo de Antonio Pérez) aquel recoger y estrechar un pensamiento en cortísimo espacio, dejando á este fin mancas ó mutiladas algunas de sus cláusulas con cortes de la concisión latina, siempre opuesta á la construcción que exigen las lenguas vulgares para su claridad y para evitar el sentido equívoco y anfibológico de las frases.» CAPMANY, *Teatro de la eloc.* t. III, p. 517.

Y en otra parte (p. 520): «Ambos (Antonio Pérez y Fray Luís de León) rompieron las ligaduras de las transiciones, quitando la fluidez y redondez de la frase con la violenta colocación de las palabras, que invierte el orden natural y gramatical de la lengua.»

Veamos ahora algunas muestras del buen estilo conciso y enérgico castellano.

«Muchos (saguntinos) juntando el oro, plata y alhajas en la plaza, les pusieron fuego, y en la misma hoguera se echaron ellos, sus mujeres y hijos, determinados obstinadamente de morir antes que entregarse... Los moradores fueron pasados á cuchillo sin hacer diferencia de sexo, estado ni edad. Muchos, por no verse esclavos, se metían por las espadas enemigas; otros pegaban fuego á sus casas, con que perecían dentro dellas quemados con la misma llama. Pocos fueron presos; y este fué casi sólo el saco de los soldados, dado que muchas preseas se enviaron á Cartago, muchas fueron robadas por los mismos, ca no pudieron los moradores quemallo todo.» MARIANA.

«Obra será esta (la *Expedición de los catalanes y aragoneses*), aunque pequeña por el descuido de los antiguos (largos en hazañas, cortos en escribirlas), llena de varios y extraños casos; de guerras continuas en regiones remotas y apartadas, con varios pueblos y gentes belicosas; de sangrientas batallas, y victorias no esperadas; de peligrosas conquistas acabadas con dichoso fin por tan pocos y divididos catalanes y aragoneses, que al principio fueron burla de aquellas naciones, y después instrumento de los grandes castigos que Dios hizo en ellas... En todos estos sucesos no faltaron traiciones, crueldades, robos, violencias y sediciones: pestilencia común, no sólo de un ejército coleccionado y débil por el corto poder de la suprema cabeza, pero de grandes y poderosas monarquías... con la soberbia de los buenos sucesos, desvanecidos con su prosperidad, llegaron á dividirse en la competencia del gobierno; divididos á matarse; con que se encendió una guerra civil tan terrible y cruel, que causó sin comparación mayores daños y muertes que las que tuvieron con los extraños.» MONCADA.

«Colocada en un punto tan alto la perversidad de aquella gente (los romanos de las bacanales), como si de él se presentase á sus ojos la amplísima región del vicio, vió que aun le faltaban grandes espacios adonde extenderse, y empezó á discurrir por todos ellos. No hubo pasión á quien no se rompiesen los diques. Como si el fuego de la incontinencia hubiese encendido el de la ira; al abandono del pudor se siguió el de la humanidad. En aquellos congresos se decretaban

asesinatos, se recetaban pociones venenosas, se inventaban calumnias, se formaban conspiraciones de testigos falsos, se fabricaban donaciones, contratos y testamentos fingidos; de modo que en Roma nadie tenía seguras la honra, la hacienda ó la vida.» FEIJOO.

¿Nótase acaso en estos bellísimos pasajes falta de algún nexo preciso, no ya para la claridad y exactitud, pero ni aún para la elegancia, fluidez y armonía de la dicción? No tan sólo no se nota, sino que se advierte lo contrario: sobra de partículas copulativas, cuya supresión habría reducido el discurso, puesto que, en mi sentir no le hubiera dejado ni más vigoroso ni más terso; antes sí obscuro y enigmático.

Veamos ahora muestras de un estilo diferente, esto es, del conciso á la francesa ó á la latina.

«El señor perpetuo de las edades es el dinero: ó reina siempre ó quieren que siempre reine. No hay pobreza agradecida ni riqueza quejosa; es bien quista la abundancia y sediciosa la carestía. La liberalidad del tirano le muda el nombre, y la avaricia al príncipe. Es de ver si puede ser cruel el dadivoso y justo el avariento. La comodidad responderá que éste no lo es, ni el otro lo puede ser. Puede ser que esto no sea verdad; mas no puede dejar de ser verdad que ella responderá ésto. Lágrimas contrahechas se derraman por padres, hijos y mujeres perdidos, y solamente alcanza lágrimas verdaderas la pérdida de la hacienda. Yo afirmo que lo bueno en lo malo es peor, porque ordinariamente es achaque y no virtud, y lo malo en él es verdad, y lo bueno mentira. Mas no negaré que lo malo en el bueno es peligro y no mérito.» QUEVEDO.

«Apenas hay instrumento que por sí solo deje perfectas las obras. Lo que no pudo el martillo perfecciona la lima. Los defectos del telar corrige la tijera, y deja con mayor lustre y hermosura el paño. La censura ajena compone las costumbres propias. Llenas estuvieran de motas si no las tundiera la lengua. . . . No tiene el vicio mayor enemigo que la censura. No obra tanto la exhortación ó la doctrina como ésta, porque aquélla propone para después la fama y la gloria; ésta acusa lo torpe, y castiga luego divulgando la infamia.» SAAVEDRA FAJARDO.

Mal gusto mío podrá ser; pero de pasajes á pasajes estoy por los de Mariana, Moncada y Feijoo.

Pero conviene advertir que en la materia de que tratamos no es posible establecer reglas generales. La concisión es una cualidad del estilo; y como cada escritor tiene el suyo, no es dable alterar el corte de sus frases sin desfigurarle por completo. No escribe Tácito como Cicerón, ni Montesquieu como Bossuet, ni Quevedo como Cervantes; con ser todos ellos correctos, puros y elegantes en su idioma respectivo. De donde se sigue que un traductor inteligente no debe construir ni distribuir á su antojo las frases y períodos del autor que le sirve de texto, sino acomodarse todo lo posible en la versión á la índole y ca rácter del escrito.

Fuera de esto, cuando la concisión no es cualidad general y característica del estilo de un escritor, todavía puede ser requisito indispensable del estilo de todos los escritores, según la naturaleza del asunto que tratan y la índole de los pensamientos ó afectos que intentan expresar; pues

es llano y obvio que una obra didáctica requiere una elocución distinta de la que pide una novela, así como es evidente que el lenguaje de la pasión tierna difiere del de la pasión arrebatada; el de la pasión, cualquiera que sea, del de la razón acompasada y fría; y el de la pasión, y la razón, y todos, del que emplea en sus lucubraciones el cálculo, ó en sus profundas abstracciones la filosofía.

Pues, según eso, dirá alguno ¿cómo se deberá escribir? Ya lo hemos indicado; pero aquí añadiremos que conforme: 1.º, á la materia que se trata; 2.º, á la índole de los pensamientos ó afectos que se intenta expresar; 3.º, al carácter de la lengua; 4.º, al temple de sangre del que la maneja, sin forzar en modo alguno la naturaleza, madre de la verdad y del acierto en ciencias, artes y literatura. (BARALT).

## XII

## ARMONÍA EXPRESIVA

(Página 279)

*La vida del campo*

¡Qué descansada vida  
 La del que huye el mundanal ruido,  
 Y sigue la escondida  
 Senda por donde han ido  
 Los pocos sabios que en el mundo han sido!  
 Que no le enturbia el pecho  
 De los soberbios grandes el estado,  
 Ni del dorado techo  
 Se admira, fabricado  
 Del sabio moro, en jaspes sustentado.  
 No cura si la fama  
 Canta con voz su nombre pregonera,  
 Ni cura si encarama  
 La lengua lisonjera  
 Lo que condena la verdad sincera.  
 ¿Qué presta á mi contento,  
 Si soy del vano dedo señalado,  
 Si en busca de este viento  
 Ando desalentado  
 Con ansias vivas, con mortal cuidado?  
 ¡Oh monte, oh fuente, oh río,  
 Oh secreto seguro, deleitoso!  
 Roto casi el navío,  
 Á vuestro almo reposo  
 Huyo de aqueste mar tempestuoso.  
 Un no rompido sueño,  
 Un día puro, alegre, libre quiero;

No quiero ver el ceño  
 Vanamente severo  
 De á quien la sangre ensalza ó el dinero.  
     Despiértenme las aves  
 Con su cantar sabroso no aprendido,  
 No los cuidados graves  
 De que es siempre seguido  
 El que al ajeno arbitrio está atenido.  
     Vivir quiero conmigo,  
 Gozar quiero del bien que debo al cielo,  
 Á solas, sin testigo,  
 Libre de amor, de celo,  
 De odio, de esperanzas, de recelo.  
     Del monte en la ladera  
 Por mi mano plantado tengo un huerto,  
 Que con la primavera,  
 De bella flor cubierto,  
 Ya muestra en esperanza el fruto cierto.  
     Y como, codiciosa,  
 Por ver y acrecentar su hermosura,  
 Desde la cumbre airosa  
 Una fontana pura  
 Hasta llegar corriendo se apresura;  
     Y luego sosegada,  
 El paso entre los árboles torciendo,  
 El suelo de pasada  
 De verdura vistiendo,  
 Y con diversas flores va exparciendo.  
     El aire el huerto orea,  
 Y ofrece mil olores al sentido,  
 Los árboles menea  
 Con un manso ruido,  
 Que del oro y del cetro pone olvido.  
     Ténganse su tesoro  
 Los que de un falso leño se confían;  
 No es mío ver el lloro  
 De los que desconfían  
 Cuando el cierzo y el ábrego porfían.  
     La combatida antena  
 Cruje, y en ciega noche el claro día  
 Se torna, al cielo suena  
 Confusa vocería,  
 Y la mar enriquecen á porfía.  
     Á mí una pobrecilla  
 Mesa, de amable paz bien abastada,  
 Me basta, y la vajilla  
 De fino oro labrada  
 Sea de quien la mar no teme airada.  
     Y mientras miserable-  
 Mente se están los otros abrasando,

Con sed insaciable  
 Del peligroso mando,  
 Tendido yo á la sombra esté cantando;  
 Á la sombra tendido,  
 De hiedra y lauro eterno coronado,  
 Puesto el atento oído  
 Al son dulce, acordado,  
 Del plectro sabiamente meneado.

(LEÓN).

*A don Juan de Austria*

Cuando con resonante  
 rayo y furor del brazo impetuoso  
 á Encélado arrogante  
 Júpiter poderoso  
 despeñó airado en Etna cavernoso;  
 Y la vencida tierra,  
 á su imperio rebelde quebrantada,  
 desamparó la guerra  
 por la sangrienta espada  
 de Marte, aun con mil muertes no domada;  
 En el sereno polo  
 con la suave cítara presente  
 cantó el crinado Apolo  
 entonces dulcemente,  
 y en oro y lauro coronó su frente.  
 La canora armonía  
 suspendía de dioses el senado;  
 y el cielo, que movía  
 su curso arrebatado,  
 el vuelo reprimía enajenado.  
 Halagaba el sonido  
 al piélago sañudo, al raudo viento  
 su fragor encogido,  
 y con divino aliento  
 las musas consonaban á su intento.  
 Cantaba la vitoria  
 del ejército etéreo, y fortaleza  
 que engrandeció su gloria,  
 el horror y aspereza  
 de la titania estirpe, y su fiereza;  
 De Palas atenea  
 el gorgóneo terror, la ardiente lanza,  
 del rey de la onda egea  
 la indómita pujanza  
 y del hercúleo brazo la venganza.  
 Mas del bistonio Marte  
 hizo en grande alabanza luenga muestra,

cantando fuerza y arte  
de aquella armada diestra  
que á la flegrea hueste fué siniestra.

«Á tí, decía, escudo,  
á tí, del cielo esfuerzo generoso,  
poner temor no pudo  
el escuadrón sañoso,  
con sierpes enroscadas espantoso.

«Tú solo á Oromedonte  
trajiste al hierro agudo de la muerte  
junto al doblado monte,  
y abrió con diestra suerte  
el pecho de Peloro tu asta fuerte.

«¡Oh hijo esclarecido  
de Juno, oh duro y no cansado pecho,  
por quien cayó vencido,  
y en peligroso estrecho  
Mimante pavoroso fué deshecho!

«Tú, cubierto de acero,  
tú, estrago de los hombres indinado,  
con sangre hórrido y fiero  
rompes acelerado  
del ancho muro el torreón alzado.

«Á tí, libre ya, debe,  
de recelo Saturnio, que el profano  
linaje que se atreve  
alzar la osada mano  
sienta su bravo orgullo salir vano.

«Mas aunque resplandezca  
esta vitoria tuya conocida  
con gloria que merezca  
gozar eterna vida,  
sin que yaga en tinieblas ofendida,

«Vendrá tiempo en que tenga  
tu memoria el olvido y la termine,  
y la tierra sostenga  
un valor tan insine,

que ante él desmaye el tuyo y se le incline;

«Y el fértil Occidente,  
cuyo inmenso mar cerca el orbe y baña,  
descubrirá presente,  
con prez y honor de España,  
la lumbre singular de esta hazaña;

«Que el cielo le concede  
aquel ramo de César invencible,  
que su valor herede,  
para que al turco horrible  
derribe el corazón y ardor terrible.

«Vese el pérfido bando  
en la fragosa, yerta, acria cumbre

que sube amenazando  
la soberana lumbre,  
fiado en su animosa muchedumbre;  
«Y allí, de miedo ajeno,  
corre cual suelta cabra y se abalanza  
con el fogoso trueno  
de su cubierta estancia,  
y sigue de sus odios la venganza;  
«Mas después que aparece  
el joven de Austria en la enriscada sierra,  
frío miedo entorpece  
al rebelde, y lo atierra  
con espanto y con muerte la impia guerra.  
«Cual tempestad oncosa  
con horrísono estruendo se levanta,  
y la nave, medrosa  
de rabia y furia tanta,  
entre peñascos ásperos quebranta;  
«O cual del cerco estrecho  
el flamígero rayo se desata,  
con luengo sulco hecho,  
y rompe y desbarata  
cuanto al encuentro su ímpetu arrebatá;  
«La fama alzará luego,  
y con las alas de oro la vitoria  
sobre el giro del fuego,  
resonando su gloria  
con puro lampo de inmortal memoria;  
«Y extenderá su nombre  
por do céfiro espira en blando vuelo  
con ínclito renombre,  
al remoto indio suelo  
y á do esparce el rigor helado el cielo.  
«Si Peloro tuviera  
parte de su destreza y valentía,  
él solo te venciera,  
Gradivo, aunque á porfía  
tu esfuerzo acrecentaras y osadía.  
«Si éste al cielo amparara  
contra las duras fuerzas de Mimante,  
ni el trance recelara  
el vencedor tonante,  
ni sacudiera el brazo fulminante.  
«Traed, cielos, huyendo  
este cansado tiempo espacioso  
que oprime deteniendo  
el curso glorioso;  
haced que se adelante presuroso:»  
Así la lira suena,  
y Jove el canto afirma, y se estremece

el olimpo, y resuena  
 en torno y resplandece,  
 y Mavorte dudoso se oscurece.

(HERRERA).

### XIII

#### LA ALTERNACIÓN DEL ASONANTE ÚNICO

(Página 492).

#### *Oda LXXVI*

En la imponente nave  
 del templo bizantino,  
 ví la gótica tumba, á la indecisa  
 luz que temblaba en los pintados vidrios.

Las manos sobre el pecho,  
 y en las manos un libro,  
 una mujer hermosa reposaba  
 sobre la urna, del cincel prodigio.

Del cuerpo abandonado  
 al dulce peso hundido,  
 cual si de blanda pluma y raso fuera,  
 se plegaba su lecho de granito.

De la postrer sonrisa  
 el resplandor divino  
 guardaba el rostro, como el cielo guarda  
 del sol que muere el rayo fugitivo.

Del cabezal de piedra  
 sentados en el filo,  
 dos ángeles, el dedo sobre el labio,  
 imponían silencio en el recinto.

No parecía muerta;  
 de los arcos macizos  
 parecía dormir en la penumbra  
 y que en sueños veía el paraíso.

Me acerqué de la nave  
 al ángulo sombrío,  
 como quien llega con callada planta  
 junto á la cuna donde duerme un niño.



La contemplé un momento;  
y aquel resplandor tibio,  
aquel lecho de piedra que ofrecía  
próximo al muro otro lugar vacío,

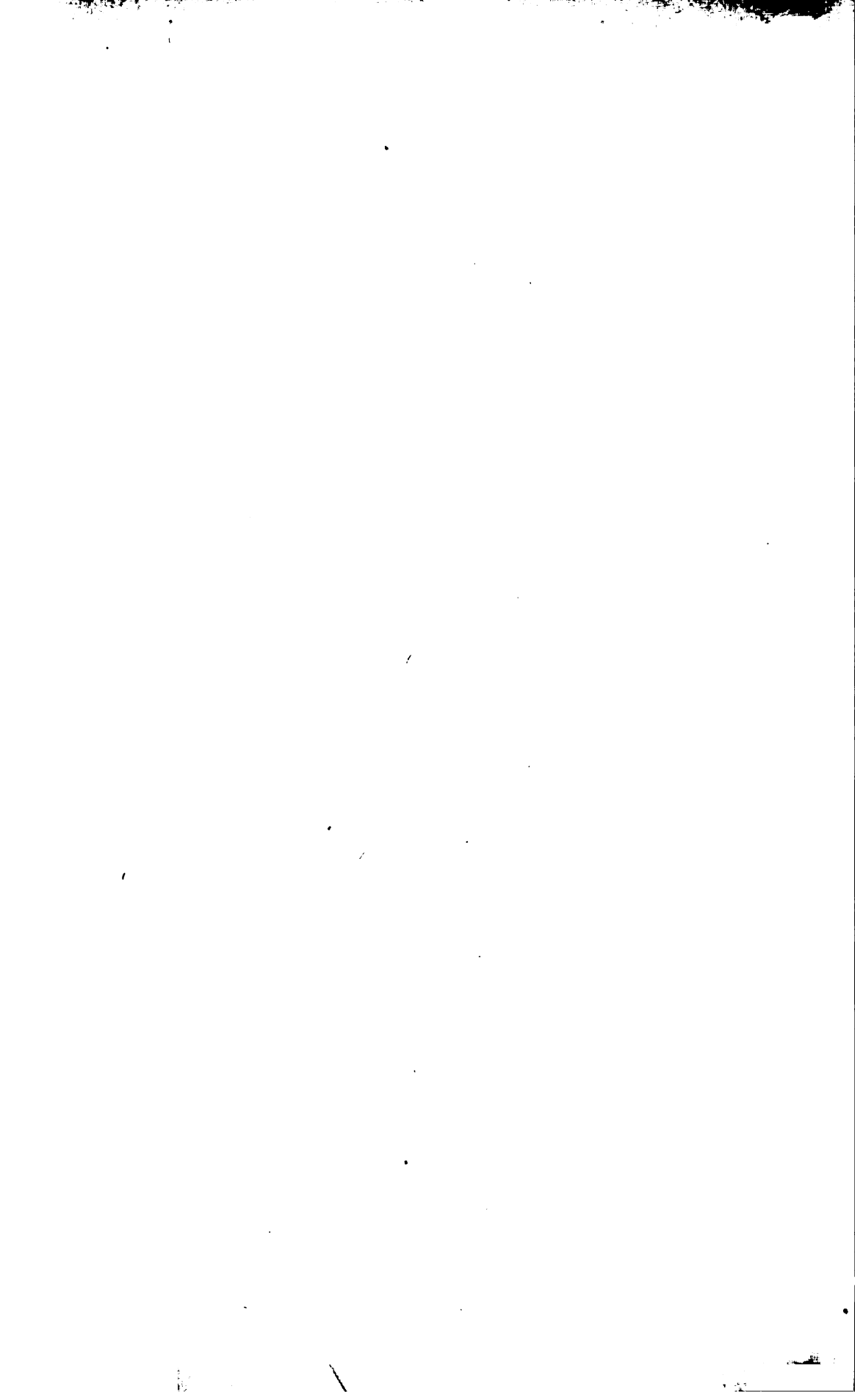
En el alma avivaron  
la sed de lo infinito,  
el ansia de esa vida de la muerte,  
para la que un instante son los siglos...

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez recuerdo con envidia  
aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida  
mujer, me acuerdo y digo:  
¡oh, qué amor tan callado el de la muerte!  
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!

(BECQUER).





# ÍNDICE

## TEORÍA LITERARIA

| CAP.                                             | PÁG. |
|--------------------------------------------------|------|
| I De la literatura general.....                  | 3    |
| II Del arte literario.....                       | 6    |
| III De la literatura propiamente dicha.....      | 8    |
| IV De la ciencia de la literatura.....           | 12   |
| V De la literatura docente.....                  | 14   |
| VI De la literatura como bella-arte.....         | 17   |
| VII Prosa y poesía.....                          | 20   |
| VIII Verso y poesía.....                         | 24   |
| IX De la forma sensible de expresión.....        | 26   |
| X Fondo y forma artísticas.....                  | 30   |
| XI Del ingenio.....                              | 33   |
| XII Del gusto en general.....                    | 37   |
| XIII Del gusto en particular.....                | 41   |
| XIV Teoría estética del gusto.....               | 45   |
| XV Del buen gusto.....                           | 48   |
| XVI Formación del buen gusto.....                | 51   |
| XVII Origen de las reglas.....                   | 53   |
| XVIII Definición de la preceptiva literaria..... | 55   |
| XIX Caducidad de algunas reglas.....             | 57   |
| XX Clasicismo y romanticismo.....                | 61   |

## COMPOSICIÓN

|                   |    |
|-------------------|----|
| Preliminares..... | 65 |
|-------------------|----|

### SECCIÓN PRIMERA

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| I Idea general de la composición.....          | 67 |
| II Requisitos generales de la composición..... | 69 |
| III De la unidad en la variedad.....           | 71 |
| IV De la fórmula «primor en la fuerza».....    | 74 |
| V Reglas para componer bien.....               | 77 |
| VI Otras reglas para componer bien.....        | 80 |
| VII Idea especial de la invención.....         | 83 |
| VIII Facultades inventivas.....                | 85 |
| IX De la imaginación.....                      | 87 |
| X Del estudio y la reflexión.....              | 89 |

| CAP.                                                           | PÁG. |
|----------------------------------------------------------------|------|
| XI Elección de asunto.....                                     | 92   |
| XII Conocimiento del asunto.....                               | 94   |
| XIII De la disposición en general.....                         | 97   |
| XIV De la disposición en particular.....                       | 100  |
| XV Idea de los tópicos ó lugares literarios.....               | 102  |
| XVI De los semejantes.....                                     | 104  |
| XVII Los contrarios.....                                       | 107  |
| XVIII Observaciones sobre los contrarios y los semejantes..... | 110  |
| XIX De la descripción.....                                     | 112  |
| XX Del capítulo descriptivo.....                               | 117  |
| XXI La reseña enumerativa.....                                 | 122  |
| XXII De la amplificación.....                                  | 125  |
| XXIII De la definición literaria.....                          | 128  |

## SECCIÓN SEGUNDA

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Preliminares.....                                     | 133 |
| I La gramática y la literatura preceptiva.....        | 135 |
| II Idea general de la elocución.....                  | 138 |
| III Idea particular de la elocución.....              | 143 |
| IV De las tres clases esenciales de elocución.....    | 147 |
| V Géneros literarios según su elocución.....          | 150 |
| VI Requisitos de la elocución en general.....         | 152 |
| VII De los requisitos gramaticales del lenguaje.....  | 154 |
| VIII Diferencia entre corrección y pureza.....        | 157 |
| IX De la corrección de las voces.....                 | 160 |
| X Corrección de las cláusulas.....                    | 163 |
| XI Idea general de la pureza en la dicción.....       | 165 |
| XII Concepto especial de la pureza.....               | 167 |
| XIII Reglas generales sobre la pureza.....            | 170 |
| XIV De la pureza del castellano.....                  | 172 |
| XV Del castellano en Hispano América.....             | 174 |
| XVI Del arcaísmo de las voces.....                    | 177 |
| XVII Del arcaísmo en las cláusulas.....               | 180 |
| XVIII Del neologismo en las voces.....                | 182 |
| XIX Del neologismo en las cláusulas.....              | 185 |
| XX Del extranjerismo en las voces.....                | 187 |
| XXI Del extranjerismo en las cláusulas.....           | 190 |
| XXII Del galicismo de construcción en castellano..... | 194 |
| XXIII Sobre la autoridad del uso.....                 | 196 |
| XXIV Confusión de voces.....                          | 198 |
| XXV De la claridad de las voces.....                  | 203 |
| XXVI De la propiedad y exactitud de las voces.....    | 207 |
| XXVII De las palabras sinónimas.....                  | 210 |
| XXVIII Voces facultativas.....                        | 213 |
| XXIX De la energía de las voces.....                  | 215 |
| XXX Naturalidad de las voces.....                     | 220 |
| XXXI De la decencia y eufonía de las voces.....       | 223 |
| XXXII De la oportunidad de las voces.....             | 225 |
| XXXIII De las cláusulas en general.....               | 228 |
| XXXIV Reglas generales sobre las cláusulas.....       | 231 |
| XXXV De la formación del período.....                 | 233 |
| XXXVI De las formas generales del lenguaje.....       | 237 |
| XXXVII Del número oratorio.....                       | 240 |
| XXXVIII Claridad de las cláusulas.....                | 242 |
| XXXIX Unidad de las cláusulas.....                    | 249 |
| XL Precisión de las cláusulas.....                    | 256 |
| XLI Energía de las cláusulas.....                     | 262 |
| XLII De la naturalidad en general.....                | 267 |

| <u>CAP.</u>                                 | <u>PÁG.</u> |
|---------------------------------------------|-------------|
| XLIII Naturalidad de las cláusulas.....     | 271         |
| XLIV Armonía material de las cláusulas..... | 274         |
| XLV De la armonía imitativa.....            | 278         |
| XLVI De los pensamientos.....               | 281         |
| XLVII De las imágenes.....                  | 285         |
| XLVIII Verdad en los pensamientos.....      | 287         |
| XLIX Naturalidad de los pensamientos.....   | 292         |
| L Otros requisitos de los pensamientos..... | 297         |
| LI De las figuras en general.....           | 303         |
| LII Figuras de frase.....                   | 308         |
| LIII De los tropos.....                     | 313         |
| LIV Figuras de pensamiento.....             | 320         |
| LV Estilo y tono.....                       | 332         |
| LVI Elocución poética.....                  | 337         |

RETÓRICA

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| Preliminares.....                           | 341 |
| I De la elocuencia general.....             | 344 |
| II De la elocuencia especial.....           | 347 |
| III De la retórica.....                     | 350 |
| IV División de las reglas oratorias.....    | 352 |
| V Invención oratoria.....                   | 354 |
| VI Disposición oratoria.....                | 362 |
| VII Elocución oratoria.....                 | 372 |
| VIII División de los géneros oratorios..... | 375 |
| IX De los cuatro géneros oratorios.....     | 379 |
| X Composiciones narrativas.....             | 385 |
| XI Composiciones históricas.....            | 392 |
| XII Composiciones novelescas.....           | 401 |
| XIII Composiciones didácticas.....          | 409 |
| XIV Composiciones epistolares.....          | 415 |

POÉTICA

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| Preliminares.....                        | 417 |
| I De la poesía en general.....           | 419 |
| II División de la poesía en géneros..... | 423 |
| III Género lírico.....                   | 425 |
| IV Género épico.....                     | 433 |
| V Género dramático.....                  | 445 |
| VI Géneros secundarios.....              | 460 |

ARTE MÉTRICA

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| I Idea general.....            | 471 |
| II Pausas.....                 | 473 |
| III Acentos.....               | 476 |
| IV Rima.....                   | 479 |
| V Unión.....                   | 482 |
| VI Combinación continua.....   | 483 |
| VII Combinación en grupos..... | 486 |

CAP.PÁG.

## APÉNDICE

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| I Sobre los modelos antiguos y modernos..... | 490 |
| II Contrarios de series.....                 | 493 |
| III Paralelo.....                            | 494 |
| IV Amplificación enumerativa.....            | 495 |
| V Definición literaria.....                  | 496 |
| VI Contextura narrativa.....                 | 497 |
| VII Contextura dialogal.....                 | 499 |
| VIII Contextura epistolar.....               | 501 |
| IX Unión ibero-americana.....                | 503 |
| X Lenguajes cortado y periódico.....         | 504 |
| XI Sobre la concisión del castellano.....    | 506 |
| XII Armonía expresiva.....                   | 509 |
| XIII La alternación del asonante único.....  | 518 |

# TABLA ENUMERATIVA

de las principales definiciones que contiene este libro de texto

---

## TEORÍA LITERARIA

Arte, 17.—Arte bello, 17.—Arte industrial, 17.—Arte literario, 7  
19.  
Bella literatura, 9.—Bellas letras, 9.—Buen gusto, 48.  
Clasicismo, 64.—Composición, 16.—Crítica en general, 12.  
Didáctica, 9.  
Filosofía de la literatura, 12.—Fondo artístico, 31.—Forma artísti-  
ca, 31.  
Gusto, 37, 42, 43, 44.  
Historia de la literatura, 12.—Humanidades, 13.  
Ingenio en general, 33.—Ingenio científico, 35.—Ingenio de autor,  
39.—Ingenio literario, 34.  
Literatura, 2, 7, 10, 13, 14, 15.—Literatura general, 14.—Literatu-  
ra preceptiva, 16, 55.  
Obra literaria, 16.—Oratoria, 9.  
Poesía, 9, 20.—Poética, 9, 16.—Principios de literatura, 14.—Pro-  
sa, 20, 24.—Prosa estética, 25.  
Reglas, 16.—Retórica, 16.—Romanticismo, 64.  
Talento, 35.  
Verso, versificación en general, 24.

## COMPOSICIÓN

Afluencia de palabras, 220.—Alegoría en general, 328.—Alegoría  
(figura retórica), 329.—Aliteración general, 312.—Aliteración pa-  
ronímica, 276.—Aliteración onomatópica, 312.—Aliteración paro-  
nomásica, véase Paronomasia elegante.—Aliteración propiamente  
dicha, 276.—Ampliación, 201.—Amplificación, 125, 201.—Am-  
plificación concéntrica, 126.—Amplificación excéntrica, 126.—

- Amplificación oratoria, 369.—Anáfora, 309.—Antífrasis, 201.—Antonimia, 201.—Antonimia, 201.—Antítesis de dicción, 201, 311.—Antítesis de pensamiento, 322.—Apódosis, 234.—Apóstrofe, 201, 324.—Apóstrofo, 201.—Arcaísmo, 170.—Armonía clausular, 275.—Armonía estética, 275.—Armonía expresiva, 278.—Armonía imitativa, 275.—Armonía material, véase Melodía.—Autor clásico, 165.
- Batología, 277.—Buen uso, 196.
- Cacofonía, 276.—Cadencia final, 240.—Caída final, 277.—Circunlocución, circunloquio, véase Perífrasis.—Cláusula, 228.—Cláusula compuesta, 229.—Cláusula simple, 229.—Cláusula ligada, 233.—Cláusula suelta, 233.—Complexión, 309.—Concatenación, 310.—Concisión, 259, 260.—Conduplicación, 309.—Conminación, 324.—Contextura literaria, 424, 147, 148, 150.—Conversión, 309.—Corrección de lenguaje, 158.—Corrección clausular, 158.—Corrección retórica, 323.—Cronografía, 115.—Cualidades literarias, 152.
- Definición lógica, 128.—Definición retórica, 128.—Deprecación, 325.—Dialogismo, 329.—Dicción, 154.—Difusión, 258.—Disjunción, 308.—Disolución, 308.—Disposición, 65, 97.—Dubitación dialéctica, 330.—Dubitación patética, 328.
- Elegancias, véase Figura de frase ó dicción.—Elocución (*operación*), 65.—Elocución (*arte*), 133, 138.—Elocución literaria, 18, 138.—Elocución poética, 338.—Elocución versificada, 24, 471.—Enumeración, 122.—Epifonema, 323.—Epíteto, 217, 218.—Estilo, 138, 333.—Estilos, 333, 334.—Etopeya, 115.—Exclamación, 325.—Extranjerismo, 170.
- Fantasia, 88.—Figuras de frase, 308.—Figuras de pensamiento, 140, 320.—Figuras de significación, véase Tropos.—Figuras retóricas, 304.—Fondo literario, 68.—Forma literaria, 68.—Frase, 202, 228.—Fuerza, 74.
- Género descriptivo, 151.—Género dialogal, 151.—Género discursivo, 151.—Género epistolar, 151.—Género narrativo, 151.—Gradación, 266.
- Hiato clausular, 276.—Hipérbaton, 311.—Hipérbola, 326.—Hipo-tesis, 112.—Homófonos, véase Unísonos.—Homógrafos, véase Homónimos.—Homólogos, 211.—Homonimia, 198.—Homónimos, 198.
- Idiomático, 201.—Idiotismo, 201.—Imagen, 217, 285.—Imaginación, 87.—Imprecación, 325.—Inspiración, 91.—Interrogación, 326.—Invencción, 65.—Inventiva, 84.—Ironía, 331.
- Laconismo, 259.—Lenguaje en general, 139.—Lenguaje común, 139.—Lenguaje literario, 140.—Lenguaje cortado, 237.—Lenguaje periódico, 237.—Licencias, 339.—Locución, 201.—Lugares literarios, véase Tópicos literarios.
- Melodía, 275.—Mero uso, 196.—Metábola, véase Sinonimia retórica.—Metáfora, 317.—Metonimia, 315.—Metro, 473.
- Naturalidad, 220, 268, 294.—Neologismo, 170.—Novedad, 301.—Nudo pensamiento, 284.—Número oratorio, 240, 277.
- Onomatopeya, 224.



- Paradiástole**, 312.—**Paradoja**, 324.—**Paráfrasis**, 202.—**Paralelo**, 115.—**Paronimia**, 199.—**Paronimia clausular** véase Aliteración paronímica.—**Paronomasia**, 199.—**Paronomasia elegante**, 312.—**Pensamiento literario**, 282.—**Perífrasis**, 202, 330.—**Período en general**, 233.—**Período retórico**, 234.—**Plan**, 99.—**Prenunciar**, 202.—**Pronunciar**, 202.—**Proposición**, 228.—**Prosopopeya**, 326.—**Prótasis**, 202, 234.—**Prótesis ó prótesis**, 202.—**Primor**, 74.—**Prosopografía**, 115.—**Pureza**, 158, 167.—**Pureza clausular**, 157.—**Purismo**, 180.
- Redundancia**, 258.—**Reduplicación**, 309.—**Requisitos de dicción**, véase Requisitos retóricos.—**Requisitos gramaticales**, 154, 240.—**Requisitos extragramaticales**, véase Requisitos retóricos.—**Requisitos literarios**, 152.—**Requisitos retóricos**, 140, 154.—**Reticencia**, 327.—**Retrato**, 115.—**Retruécano**, 310.—**Rima clausular**, 276.—**Ritmo prosaico**, véase Número oratorio.
- Sentencia clausular**, 228.—**Sentencia retórica**, 322.—**Símil**, 322.—**Sinécdoque**, 316.—**Sinonimia retórica**, 266.—**Sinónimos**, 210.—**Soliloquio**, 329.—**Sonsonete**, 276
- Tono**, 335.—**Tópicos literarios**, 102.—**Topografía**, 115.—**Tropos**, 145, 307, 314.
- Unísonos**, 198.—**Uso**, véase Mero uso.
- Verbosidad**, 220.—**Voces equívocas**, 199.—**Voces facultativas**, 213.—**Voces técnicas**, 213.—**Voz neológica**, 182.

## RETÓRICA

- Alocución**, 202.—**Amplificación oratoria**, 369.—**Arenga**, 352.—**Arte tópica**, 353.—**Autobiografía**, 394.
- Biografía**, 394.
- Carta**, 415.—**Carta misiva**, 416.—**Color local**, 386.—**Composición didáctica**, véase Género didáctico.—**Composición oratoria**, 352.—**Composiciones epistolares**, véase Carta.—**Composiciones históricas**, 393.—**Composiciones narrativas**, 385.—**Composiciones novelescas**, 401.—**Conferencia**, 381, 384.—**Confirmación**, 367.—**Conmover**, 353.—**Convencer**, 352.—**Costumbres oratorias**, 353, 356.—**Crónica**, 394.—**Curso**, 412.
- Declamación retórica**, 354.—**Deliberativo**, véase Género deliberativo.—**Demostrativo**, véase Género demostrativo.—**Desenlace**, 389.—**Diario**, 393.—**Discurso**, 280, 353.—**Disertación didáctica**, 412.—**Disertación digresiva**, 399.—**Disertación historial**, 395.—**Documento original**, 393.
- Efemérides**, 393.—**Elocuencia (sentido etimológico)**, 343.—**Elocuencia general**, 344.—**Elocuencia especial**, 348.—**Enlace**, véase Unidad de enlace.—**Epílogo oratorio**, 371.—**Episodio**, 388.—**Epístola literaria**, 416.—**Estilo académico**, 384.—**Estilo didáctico**, 411.—**Estilo oratorio**, 372.—**Exordio**, 363.—**Exposición**, 387.
- Fastos**, 393.—**Filosofía de la historia**, 397.—**Forense**, véase Oratoria forense.
- Género deliberativo**, 375.—**Género demostrativo**, 375.—**Género didáctico**, 410.—**Género judicial**, 375.

- Historia propiamente dicha, 395.—Historia general, 396.—Historia particular, 396.—Historia especial, 396.—Historia individual, 396.—Historia narrativa, 396.—Historia pragmática, 396.—Homilía, véase Plática.
- Improvisación, 373, 374.
- Judicial, véase Género judicial.
- Lugares históricos, 398.—Lugares oratorios, véase Arte tópica.
- Memorias, 394.—Memorial histórico, 395.—Memoria técnica, 414.—Misiva, véase Carta misiva.
- Narración general, 385.—Narración histórica, 366.—Narración oratoria, 366.—Narración poética, 366.—Novela, 404.—Novela poética, 391.—Nudo ó enredo, 388.
- Obra fundamental, 413.—Oración gramatical, 228.—Oración ó arenga, 352.—Oración fúnebre, 380.—Oratoria, 351.—Oratoria académica, 384.—Oratoria forense, 383.—Oratoria parlamentaria ó política, 381.—Oratoria sagrada, 379.—Oratoria tribunicia, 382.
- Parlamentaria, véase Oratoria parlamentaria.—Panegfírico, 380.—Pasiones oratorias, 358.—Patético, 359, 360.—Peroración, 371.—Persuadir, 348.—Plática, 380.—Proposición oratoria, 365.—Prueba, 368.—Pruebas, 353.
- Relación histórica, 393.—Refutación, 370.—Retórica antigua, 350.—Retórica actual, 350, 351.
- Sagrada, véase Oratoria sagrada.—Sermón, 380.—Sermón propiamente dicho, 381.
- Tópicos oratorios, véase Arte tópica.—Tratado general, 412.
- Unión, 380.—Unidad de acción, 406.—Unidad de enlace, 406.
- Vida, 394.

## POÉTICA

- Acción épica ó dramática, 437.—Acción poética, 450.—Acto dramático, 452.—Anagnórisis, 452.—Apólogo, 467.—Arte métrica, véase Métrica.
- Bello (lo), 417.—Bello ideal, 421.—Bucólica, 460.
- Cadencia métrica, 478.—Canción, 430.—Cantar, 430.—Cantares de gesta, 434.—Cántigas, 430.—Cantilena, 430.—Canto, 428.—Carácter, 115, 441.—Comedia, 458.—Costumbres dramáticas, 440, véase 353, 356.—Cuentos en verso, 433.
- Diálogo, 457.—Ditirambo, 432.—Drama, 448, 458.
- Égloga, 463.—Égloga dramática, 463.—Entusiasmo ó inspiración lírica, 426.—Épica menor, 433.—Épico, 433.—Epigrama, 431.—Epístola poética, 470.—Epopéya, 436.—Epopéya primitiva, 435.—Epopéya literaria, 435.—Escena dramática, 453.
- Fábula, 467.
- Género de poesía, 423.—Género épico ú objetivo, 424.—Género lírico ó subjetivo, 423.—Género dramático ó misto, 424.—Géneros principales, 423.—Géneros secundarios, 423.
- Idilio, 463.—Ingenio (individuo), 417.—Inspiración, 91, 419.—Interés dramático, 450.—Invocación épica, 442.
- Jornada dramática, véase Acto.

- Lírico, 425.  
Madrigal, 430.—Máquina, *véase* Maravilloso.—Maravilloso, 439.—  
Métrica, 473.—Metro, 473.—Monólogo, 457.  
Oda helénica, 428.—Oda latina, 428.—Oda clásica, 428.—Oda general, 428.  
Peripecia, 452.—Poema, 428.—Poema épico, *véase* Epopeya.—  
Poesía, 418.—Poesía descriptiva, 465.—Poesía didascálica, 463.—  
—Poesía épica, 433.—Poesía dramática, 446.—Poesía satírica, 470.—  
Poética, 9, 16, 418.—Proposición épica, 442.  
Rima, 483.—Ripio, 219.—Ritmo, 478.—Romances, 434.  
Sátira, *véase* Poesía satírica.—Sentimiento estético, 417.  
Tragedia, 458.  
Unidades dramáticas, 453.  
Verosimilitud dramática, 449.—Verosimilitud material, 449.—Verosimilitud moral, 449.

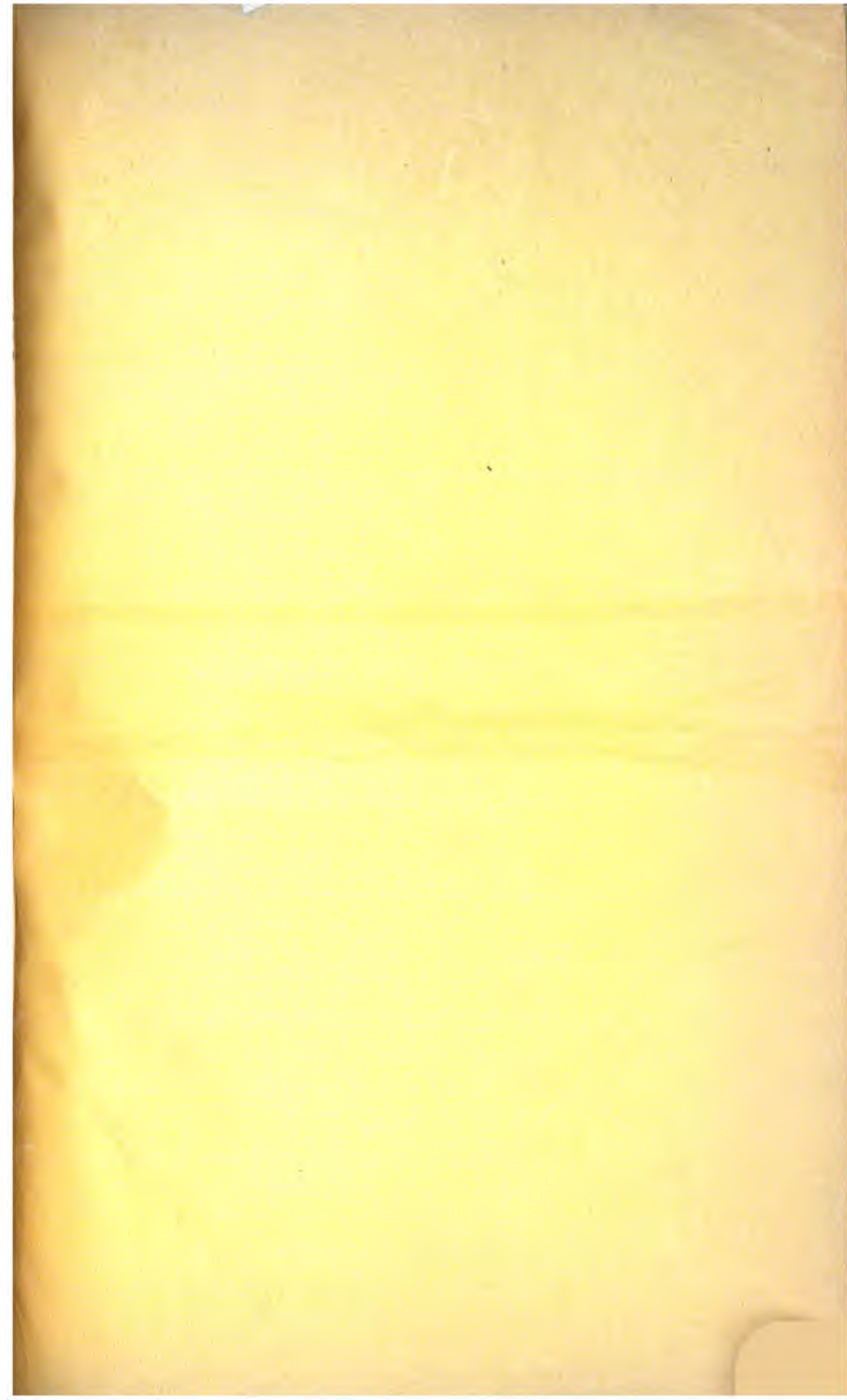


# FE DE ERRATAS

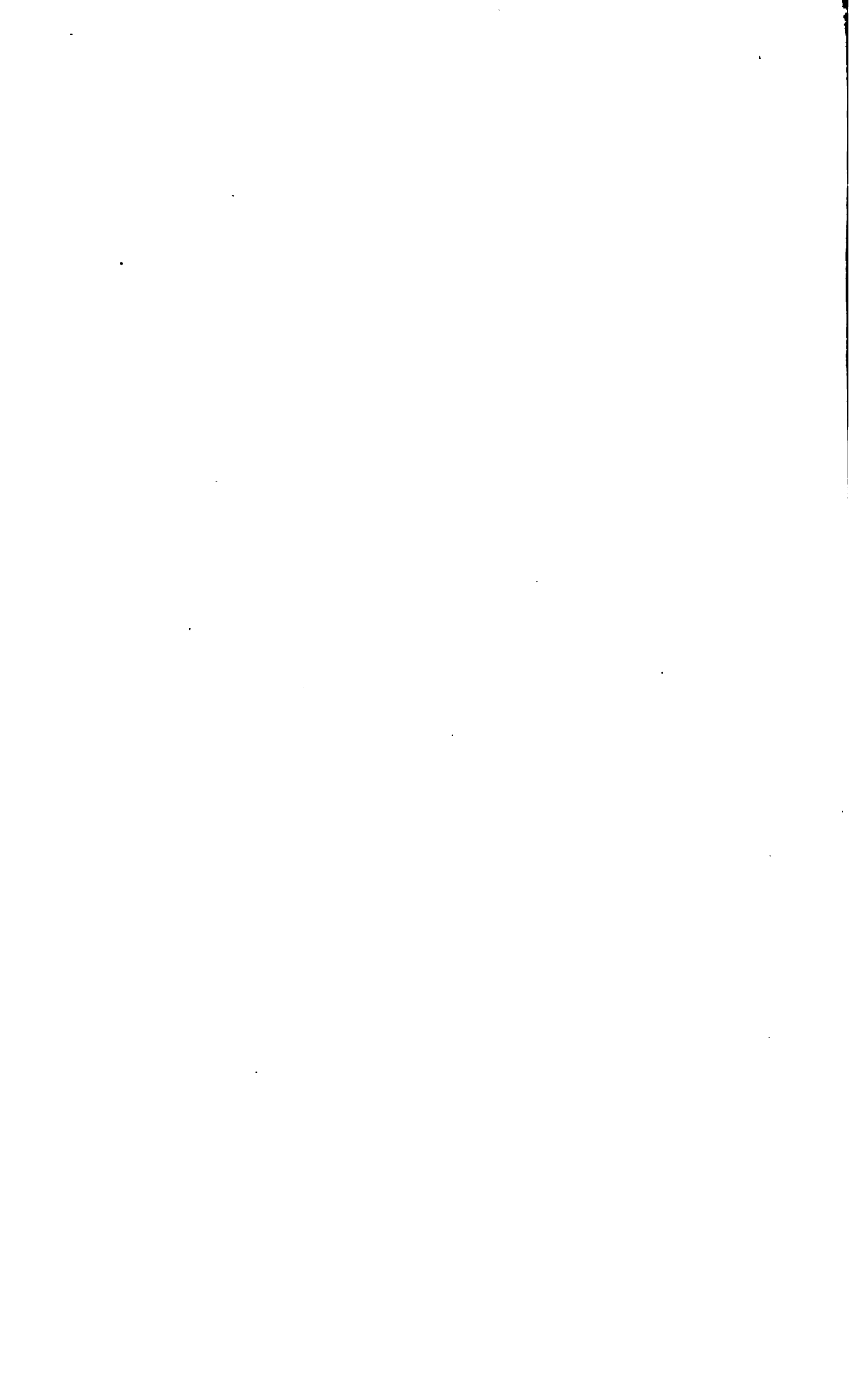
## NOTABLE

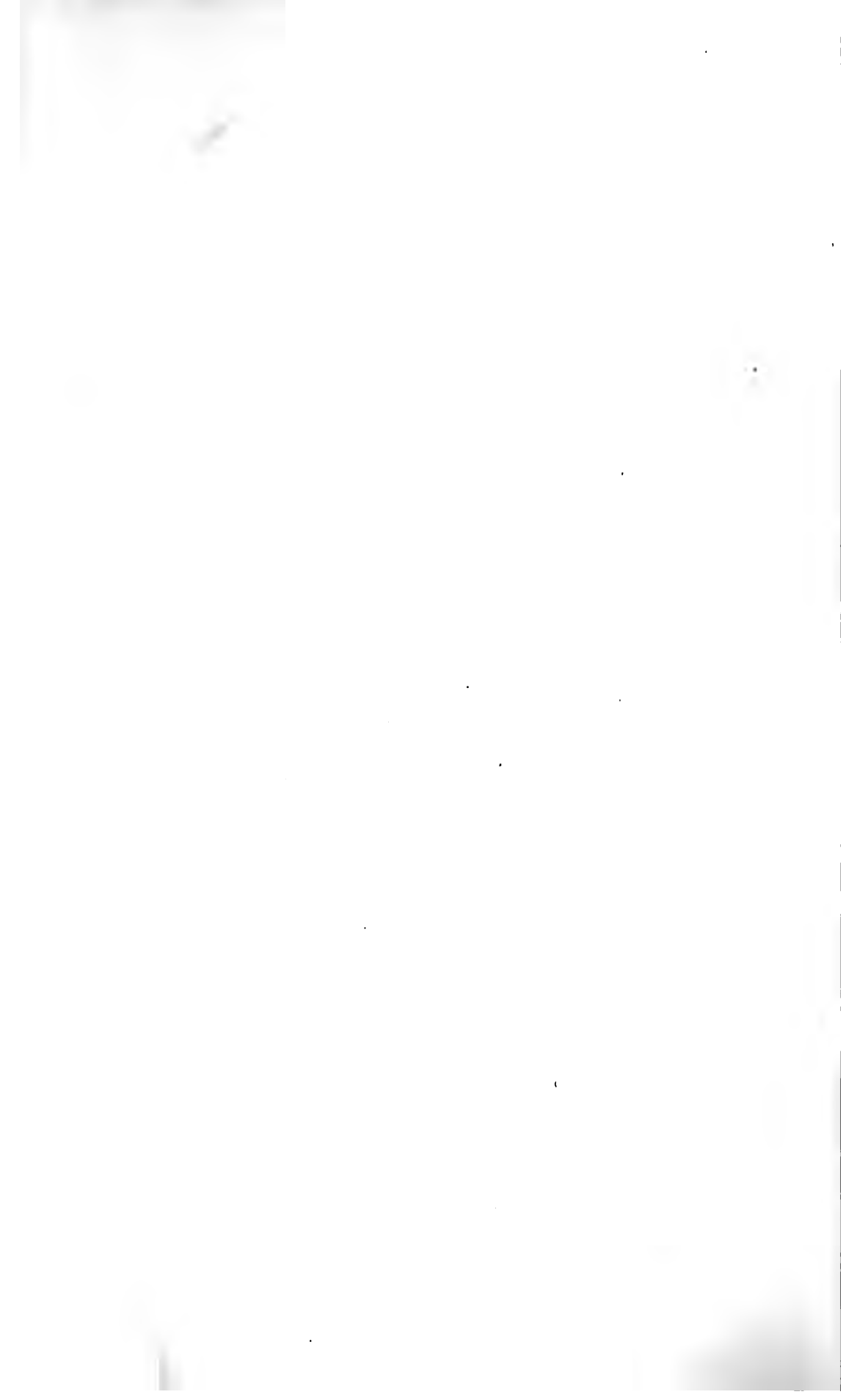
En la página 170, entre el segundo y tercer renglón del segundo párrafo, se omitió lo que sigue:—...ó acepciones ó giros que pertenecieron un tiempo al idioma pero que han caído en desuso; el *neologismo* ó empleo de voces....—

| Pág. | Línea | Dice                                       | Léase                     |
|------|-------|--------------------------------------------|---------------------------|
| 21   | 23    | <i>menoscavo</i>                           | menoscabo.                |
| 43   | 4     | <i>del Pórtico</i>                         | de la Academia.           |
| 88   | 15    | <i>correr</i>                              | cerrera.                  |
| 113  | 34    | <i>Era cosa de ver</i>                     | Quién pudiera pintar      |
| 114  | 19    | <i>abrazador</i>                           | abrasador.                |
| 119  | 4     | <i>majestuoso</i>                          | majestuoso.               |
| 119  | 16    | <i>rápidos</i>                             | rápidas.                  |
| 124  | 27    | <i>quilatadas</i>                          | quitadas.                 |
| 141  | 1     | ELOCUCIÓN                                  | COMPOSICIÓN               |
| 142  | 21    | <i>juego</i>                               | fuego.                    |
| 161  | 27    | « <i>anexar</i> » por « <i>anexionar</i> » | «anexionar» por «anexar». |
| 171  | 12    | <i>Manuel</i>                              | Miguel                    |
| 188  | 12    | <i>daguerreotipo</i>                       | daguerrotipo.             |
| »    | 13    | <i>galbanoplastia</i>                      | galvanoplastia.           |
| 189  | 3     | <i>laborio</i>                             | laboratorio.              |
| 197  | 34    | <i>Manuel</i>                              | Miguel                    |
| 212  | 10    | <i>Cuatro</i>                              | Cinco.                    |
| 216  | 1     | <i>216</i>                                 | 216,                      |
| 220  | 11    | <i>fruil</i>                               | fruit.                    |
| 237  | 12    | <i>contextura</i>                          | estructura.               |
| 276  | 18    | <i>decadencia</i>                          | época antigua.            |
| 308  | 1     | <i>LIII</i>                                | LII.                      |
| 309  | 1     | <i>anafora</i>                             | anáfora.                  |
| 311  | 34    | <i>cláusula</i>                            | proposición.              |
| 312  | 1     | <i>LIV</i>                                 | LIII.                     |
| 318  | 34    | <i>Lope de Vega</i>                        | Villegas.                 |
| 320  | 1     | <i>LX</i>                                  | LIV.                      |
| 343  | 14    | <i>Está</i>                                | Nació.                    |
| 246  | 11    | SCHLEGEL                                   | G. SCHLEGEL               |
| »    | 24    | <i>tiene</i>                               | tienen.                   |
| 383  | 31    | <i>y que la voz</i>                        | la voz.                   |
| 434  | 30    | <i>German</i>                              | Herman                    |
| 446  | 24    | <i>tiene</i>                               | tienen                    |

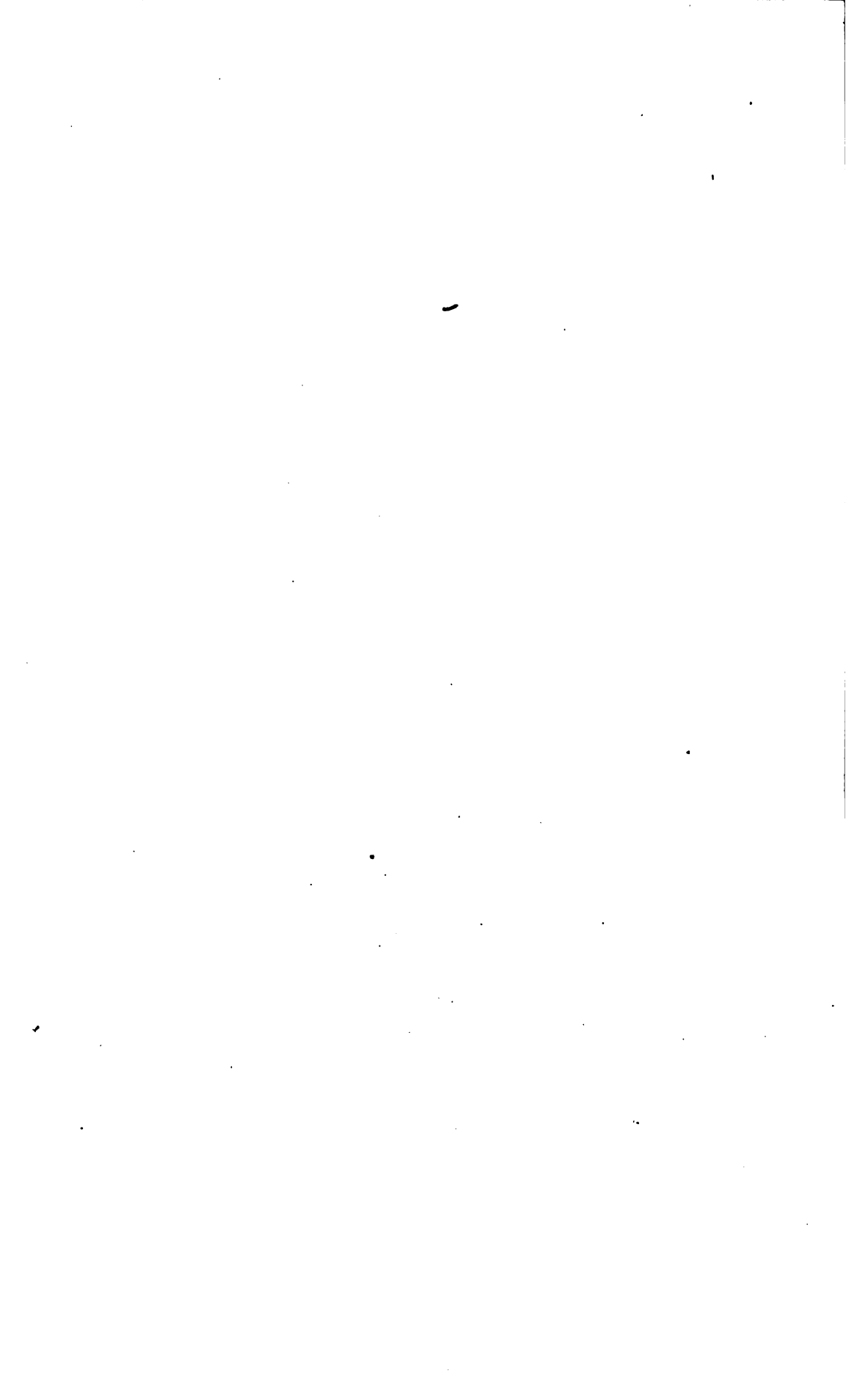












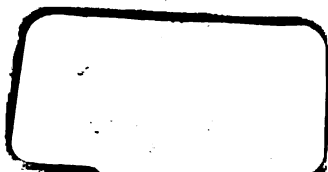


This book should be returned to  
the Library on or before the last date  
stamped below.

A fine of five cents a day is incurred  
by retaining it beyond the specified  
time.

Please return promptly.

FEB 11 '55 H.



28.9  
Elementos de literatura preceptiva  
Idener Library 003517126



3 2044 086 624 780