



ELEMENTOS

DE

TEORÍA LITERARIA

POI.

CALIXTO OYUELA

Catedrático de literatura preceptiva y de literatura española
y de los Estados Hispano-americanos, en el
Colegio Nacional de la Capital



BUENOS AIRES

ANGEL ESTRADA, BOLIVAR 196 y 204

1885

ELEMENTOS
DE
TEORÍA LITERARIA

PCR

CALIXTO OYÜELA

Catedrático de literatura preceptiva y de literatura española y de los
Estados hispano-americanos, en el Colegio Nacional de la Capital.

Late fusum opus est, et multi-
plex, et prope quosidie novum, et
de quo nunquam dicta erunt om-
nia: quæ sunt tamen tradita, quid
ex his optimum, et, si quid muta-
ri, adjici, detrahi, melius videbi-
tur, dicere experiar.

(QUINTILIANO, *De Institutione
oratoria*, lib. II, cap. XIV.)



BUENOS AIRES

Ángel Estrada — Bolívar 196 á 204

1885

•

ELEMENTOS
DE
TEORÍA LITERARIA

• • ADVERTENCIA

Cumplo, al dar á luz este libro, con el deber que me impone mi cátedra de literatura en el Colegio Nacional. Escribo un texto propio, en vez de adoptar uno extraño, porque abrigo la convicción de que no es posible enseñar bien un ramo cualquiera, y en especial los que no pertenecen á la ciencia pura, sin tomar en cuenta el estado intelectual del país en que se ejerce esa enseñanza. Sólo estudiando detenidamente dicho estado, sus buenas y malas tendencias, podrá saberse la extensión con que conviene tratar ciertos puntos y el mejor modo de exponerlos todos. Esto no quiere decir que haya yo aspirado á una originalidad imposible en la exposición del arte literario. Los fundamentos y procedimientos de este arte han sido ya claramente dilucidados, y fuera ridículo querer inventar á su respecto nuevas teo-

rías y explicaciones. Se han dado, además, consejos luminosos que, no porque no sean suyos, debe olvidar el que escribe un tratado de literatura. En punto á textos, conviene más que nunca tener presente este precioso aforismo de Quintiliano : *Reperto quod est optimum, qui querit aliud, pejus velit*. Cabe, no obstante, originalidad en el modo de exponer la materia, en el método, en observaciones particulares, á veces importantísimas, inspiradas por el estudio directo de las manifestaciones artísticas y por la práctica del arte, y cabe, sobre todo, en cuanto al modo de concebir la belleza y la teoría general del arte. Con respecto á esto último, declaro sin ambages que no me he limitado á hacer una exposición fría é *imparcial* de las diversas doctrinas literarias; antes he desarrollado la mía propia (es decir, la que me he apropiado y asimilado) con todo el calor, con todo el brío compatible con el carácter didáctico de la obra. Si la *imparcialidad*, en materia de obras y opiniones artísticas, no quiere decir *sinceridad y alteza de espíritu*, declaro que, ó no sé lo que significa, ó significa algo absurdo de que absolutamente reniego. Yo no he aprendido todavía á dejar de ser yo, haga

lo que haga, escriba lo que escriba. De la misma profundidad y fuerza de mis convicciones literarias, nace la sinceridad con que me doy cuenta de las que les son adversas; y como para sostener aquéllas necesito exponer éstas, en último resultado cada cual podrá quedarse con las que le parezcan más acertadas.

No es este texto un conjunto de reglas ó preceptos para enseñar á escribir literariamente; no es una *Retórica*, cuyos cánones, generalmente inútiles y fastidiosos, están sujetos á mil y mil excepciones impuestas por la naturaleza misma. Muy otra es su índole. Es la *explicación* sencilla y completa de los principios generales del arte literario y de sus procedimientos más característicos, en la cual se interpolan *consejos* y *observaciones*, de aplicación, si no absoluta, general. De ahí su título de *Elementos de teoría literaria*.

Y nada más necesario que la teoría del arte para los que á su práctica se dedican. Todo hecho importante encarna una idea; si ejecutando el primero, desconocemos la segunda, nos reducimos á la categoría de meros empíricos rutinarios, en vez de ser artistas conscientes y reflexivos. El que

no funda el hecho en la teoría, no se da cuenta de lo que es ni de lo que quiere; no tiene ideal, no tiene rumbo fijo, y queda á merced del primer viento que sopla. « El arte, dice el sabio Menéndez y Pelayo, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva, sólo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo. »

Y estas verdades se comprueban evidentemente si por un instante se considera el estado actual de nuestra cultura literaria. La falta de estudios teóricos suficientes, privándonos de toda base sólida, nos pone diariamente á merced de la *moda*, de las más diversas y contradictorias influencias extranjeras; nos dicta los mayores delirios é insulseces; inutiliza é indigesta las más vastas lecturas, y hace incurrir á personas inteligentes en monstruosidades críticas como no se habrán escrito jamás en país alguno de la tierra.

Á remediar este mal, en la esfera de mis facultades y atribuciones, dedico el resultado de mis empeñosos desvelos. Á otros toca juzgar del acierto de la ejecución; pero no terminaré estas líneas sin hacer una manifestación personal.

Desde que levanté bandera en el campo de las letras argentinas, los que, alistados en distintas filas, no se han juzgado con armas suficientes para combatirla con honradez y de frente, han preferido desnaturalizarla suponiéndome miras estrechas, mezquinas preocupaciones retóricas y pseudo-clásicas, gusto amanerado y tímido y simpatías absurdas de que públicamente más de una vez he renegado. Eso es más cómodo, pero menos eficaz, por mucho que se cuente con nuestra virginal inocencia en estas materias. Y bien, este libro es un desmentido solemne de tan despreciables imposturas. Todo él está inspirado en las más sanas, amplias y adelantadas doctrinas críticas, y exento de cuanta rutina retórica contamina la mayor parte de las obras destinadas á la enseñanza de la literatura. Quien con sinceridad lo lea, tendrá que convenir necesariamente en ello, sea cualquiera el juicio que su desempeño le merezca.

Mayo de 1885.

C. O.



PRIMERA PARTE

GENERALIDADES

CAPÍTULO PRELIMINAR

DEL LENGUAJE

I. Entiéndese por *lenguaje* el conjunto de representaciones exteriores y sensibles de que se vale el hombre para manifestar los fenómenos de su espíritu.

El lenguaje puede ser de dos maneras: *expresivo* y *articulado*. *Expresivo*, cuando es formado por movimientos, actitudes, gesticulaciones ó gritos; *articulado*, cuando ligándose entre sí los sonidos naturales emitidos por la voz, se convierten en manifestaciones de los estados del espíritu.

El primero es propio de un gran número de animales; el segundo sólo lo es del hombre, cuando ha llegado á cierto grado de civilización.

Algunos dividen el lenguaje expresivo en *mímico* (gestos, actitudes) y *vocal* (gritos inarticulados).

Juzgando, por mi parte, que sólo son útiles las divisiones necesarias, he prescindido de esta, pues tanto los gritos como los gestos y ademanes, son medios de expresión rudimentarios y sintéticos, en los cuales no es posible descubrir una verdadera operación intelectual.

Otros dividen el lenguaje en *natural* y *artificial*. Entienden por el primero el que yo he llamado expresivo, y por el segundo el que he distinguido con el nombre de articulado. Esta división obedece á un error grave de la escuela sensualista, error que consiste en suponer que el lenguaje articulado es invención artificial del hombre, y el expresivo debido á la naturaleza. Es esta una teoría ya completamente desacreditada. Uno y otro lenguaje son hijos de la naturaleza. La palabra no es signo, como muchos la llaman; sino manifestación directa é inmediata del pensamiento.

II. El lenguaje oral tiene una doble naturaleza: física é intelectual. El elemento físico lo constituye el fenómeno acústico que se produce por medio del aparato vocal; el elemento espiritual consiste en las operaciones internas de nuestro sér. De la unión de ambos elementos, es decir, de la combinación de los sonidos emitidos por la voz con arreglo á leyes del espíritu, resulta ese fenómeno maravilloso que se llama *la palabra*.

III. El lenguaje oral ha pasado por estados

diversos. Divídese, á este respecto, en *natural*, *simbólico* y *significativo*. Supónese que en tiempos primitivos el lenguaje era natural, esto es, que entre el sonido y la cosa que éste representaba había un enlace directo, una relación inmediata, como por ejemplo, la raíz sancrita *Psu*, estornudar.

Parece que más tarde, por la necesidad de expresar ideas abstractas, trocose esta relación *inmediata*, en relación *secundaria*, haciendo servir las palabras con que se representaban los objetos materiales, para expresar las ideas abstractas que más naturalmente evocaban en el espíritu. Así se emplearía la palabra *mar* para significar la *eternidad*, que es la idea que más naturalmente nos sugiere. Andando el tiempo, las palabras han ido perdiendo su valor natural, y aun su valor simbólico, por manera que el estado actual del lenguaje es, en general, *significativo*, es decir que, entre la palabra, y la idea ó cosa que expresa, no existe relación de ningún género, pues no damos á las palabras otro valor que el que desde niños le hemos asociado por imitación de los demás.

Nótese bien, no obstante, que he dicho *en general*. Con efecto, el lenguaje actual conserva no

1 Es curioso observar que hoy mismo, no ya por necesidad intelectual, sino para halagar nuestros apetitos imaginativos, solemos enlazar ambas ideas en la metáfora, *el mar de la eternidad*. No es otro, como ya veremos, el origen y fundamento del lenguaje trópico.

pocas palabras que dicen relación con el objeto que expresan, y son las llamadas *onomatópicas*, como *relámpago*, que imita la rapidez del fenómeno representado; *dulce*, que, por la suavidad de sonido que resulta de la fácil combinación de sus letras, se relaciona con la idea ú objeto á que este adjetivo se aplica. Esta clase de palabras son gala de los idiomas modernos, y su natural y acertado empleo da gran relieve á las descripciones y mayor eficacia á la expresión de los afectos.

IV. El lenguaje oral es un medio adecuado á su objeto por su naturaleza aparentemente inmaterial, por su íntimo consorcio con las más recónditas impresiones y movimientos del espíritu, así como por las modificaciones de que es susceptible.

La palabra, que es imagen porque representa en nuestro espíritu objetos exteriores, y es idea, en cuanto manifiesta nuestros pensamientos, es apta para designar todo orden de objetos: sensibles, espirituales, intelectuales, morales y complejos. Hay también palabras que, habiendo expresado en un principio cosas sensibles (ardor, arrebató, enajenación, abstracción), han tomado luego una significación inmaterial, á causa de la íntima relación que existe entre el orden material y el espiritual.

Entre las excelencias del lenguaje he enumerado *su apariencia inmaterial*. Conviene observar, sin embargo, que, si bien esta inmaterialidad le da gran valor para las abstracciones filosóficas, para el lenguaje de la inteligencia, no siempre sucede lo mismo respecto de las manifestaciones artísticas, del lenguaje de la imaginación. Si, como es evidente, nada hiere tanto á ésta como lo que se ve y oye de una manera material; si conmueve mucho más el presenciar una escena desgarradora que el escuchar su relato, es evidente asimismo que la inmaterialidad de la palabra ha de ser, en muchos casos, una deficiencia artística. Ésta, y no la pretendida inferioridad del arte (en lo que tiene de esencial) con respecto á la naturaleza, es la razón por que los cuadros poéticos no nos hacen la impresión de los cuadros naturales. Éstos se ven con los ojos de la cara, aquéllos con los de la mente, para lo cual se requiere mucho esfuerzo de imaginación. Si el poeta pudiera dar *realidad material* á los cuadros que concibe y expresa, se vería que no son en manera alguna inferiores á los que la naturaleza nos regala; antes los superarían no pocas veces.

Por eso Goethe, artista soberano, y como tal, amatísimo de la forma y del relieve escultural, se quejaba é irritaba de la inmaterialidad de la palabra, en estos términos: «Debíamos hablar menos y dibujar más. Yo quisiera desprenderme absolutamente de la palabra, y no hablar sino dibujando, como la naturaleza, creadora de todas las formas.» (*Conversaciones con Eckermann.*) •

V. El origen del lenguaje es punto que ha dado lugar á grandes controversias. Sostienen unos que fué directamente inspirado por Dios al hombre; otros, que no es sino un medio artificial inventado y perfeccionado por el hombre. Entre estas dos escuelas, idealista la una, grosera-

mente materialista la otra, figura una tercera, de la cual forman parte los más insignes filólogos modernos, Müller, Grimm, Bunser, Humbold, y que considera el lenguaje como hijo de la espontaneidad del espíritu, como un dón natural del hombre, del que ha podido hacer uso en el momento de tener conciencia de sí y de distinguir de él mismo lo por él sentido, querido y pensado.

Esta hipótesis explica el fenómeno de que las lenguas, á medida que son más antiguas, sean también más complexas y ricas de formas gramaticales, y asimismo más sintéticas, como es más sintético el espíritu humano en las primitivas edades.

Debe observarse, además, que no se pasa de una lengua á otra por sustitución, sino por transmisión ó transformación. Por último, la mayor parte de los filólogos admite *la posibilidad* de un origen único de las lenguas, las cuales se han ido luego separando en diversas familias, grupos y ramas.

La diversidad de idiomas es consecuencia necesaria de las modificaciones del espíritu humano, uno en su esencia, pero infinitamente vario en su modo de ser. Esta diversidad, que se observa de raza á raza, y aun de individuo á individuo, originada por las condiciones climatológicas y topográficas del país que habitan, por los acontecimientos históricos, etc., ha de

reflejarse necesaria y fatalmente en el lenguaje, que no es más que la representación total del espíritu, formando los diferentes idiomas.

Es, pues, absurda y quimérica (y perniciosa si se realizara) la idea de un lenguaje universal. Esta ridícula abstracción, tan opuesta á los procedimientos de la naturaleza, no podría embeber la totalidad del espíritu, sino tan sólo lo que hay en él de común á todos los hombres. Todo relieve, todo matiz quedaría desvanecido. .

VI. Los filólogos han tratado de agrupar en familias las lenguas de un origen común. Sin embargo, hasta ahora sólo existen, perfectamente determinadas, dos grandes familias: la *semítica* y la *jafética*, también llamada *indo-europea* ó *ariana*. La agrupación conocida con el nombre de *touraniense*, que comprendía las lenguas del norte y sud del Asia (tártara, finesa, turca, china, etc.), aceptada un tiempo por afamados filólogos, ha sido luego desechada por inconsistente.

Esas dos grandes familias que acabo de mencionar, se subdividen, á su vez, en grupos y clases. La familia semítica se extiende por la Arabia y Palestina, y comprende los grupos *arameo* (*caldeo, siríaco y neo-siríaco*), *canaeo* (*hebreo, fenicio y samaritano*) y *arábiga* (*árabe docto y dialectos*).

La familia jafética ó indo-europea se divide también en diversos grupos. Comprende las lenguas de la India (*sanscrito, pali, etc.*) las *iranias* (*zend,*

armenio, etc.), el griego (cuatro dialectos), las *itálicas* (*latín* y sus derivados: *castellano*, *provenzal*, etc.), las *célticas* (*escocés*, *galés*, etc.), las *teutónicas* ó *germánicas* (*alemán*, *inglés*, *danés*, *suéco*, *holandés*, etc.), las *slavas* (*polaco*, *ruso*, etc.), y, por fin, las de Noruega é Islandia.

VII. Las lenguas se dividen, con arreglo á la clasificación morfológica, en *aisladoras*, *aglutinadoras* y *flexibles*. Llámense *aisladoras* las en que las raíces permanecen invariables, y carecen, por lo tanto, de formas gramaticales.

No hay en ellas conjugaciones, declinaciones, preposiciones ni conjunciones, y el valor de las palabras, tanto respecto de su significado propio como del papel que en la oración desempeñan, es vago, y está sólo indicado por el lugar que ocupan en la proposición gramatical. Así la lengua de los chinos.

Sin embargo, la necesidad de dar á ciertas palabras un mismo significado repetidas veces, acompañándola de otras que determinen su sentido, hace que éstas vayan perdiendo poco á poco su significado independiente, para formar, con aquellas, palabras compuestas de sentido invariable. Merced á esta circunstancia, que se observa ya en el chino, pasan las lenguas de aisladoras á aglutinadoras.

Son leguas *aglutinadoras* las que, para expre-

sar las diversas relaciones de tiempo, de lugar, de caso, agregan, juxtaponiéndola, una palabra á otra que modifica su sentido. Constan, pues, de un elemento invariable, y de elementos variables que fácilmente pueden separarse de aquél. Así, para expresar el pretérito perfecto del verbo *leer*, no dirán *yo leí*, sino *leer-ayer-yo*. Estas lenguas son mucho más adelantadas que las aisladoras, pues poseen verdaderas formas gramaticales.

Pero las más perfectas son, sin duda alguna, las lenguas *flexibles*. En éstas las palabras sufren en sí mismas, en sus raíces y en sus desinencias, modificaciones diversas para expresar las varias relaciones del pensamiento. La raíz y las desinencias se enlazan y funden en un solo organismo, de modo que es difícil, y muchas veces imposible, el descomponerlas en sus elementos y percibir en ellas los vestigios de la aglutinación y el aislamiento.

Ejemplo de palabra flexible es la latina *dominus*, que significa *señor*, y se transforma en *domini*, *del señor*, para designar una relación de propiedad. Así también el verbo en las modernas lenguas.

El haber perdido las lenguas modernas la flexibilidad de algunas partes de la oración, así como el empleo de los verbos auxiliares para sustituir imperfectamente la voz pasiva, ha dado lugar á la división de las lenguas flexibles en *sintéticas* y *analíticas*, entendiéndose por las primeras las antiguas, y las modernas por las segundas.

La división de las lenguas en aisladoras, aglutinadoras y flexibles, es exacta; pero no debe entenderse de una manera absoluta, toda vez que hay lenguas de una clase con algunos de los caracteres de otra, y algunas que se hallan en un estado intermedio. Esto ha dado lugar á que se admita como cierta la transformación progresiva de las primeras en las segundas, y de éstas en las terceras.

VIII. El pensamiento y la palabra están íntima é indisolublemente unidos. Por eso se ha dicho hermosamente que el que habla tiene el pensamiento en los labios, y el que piensa, palabras en la inteligencia. Así, cuando se les estudia separadamente es sólo obedeciendo á las exigencias del método científico, y no porque tal separación en realidad exista. De ahí la influencia que recíprocamente ejercen estos dos elementos. Con efecto, las ideas, sin la palabra, serían necesariamente vagas, indeterminadas y confusas, sobre todo, las que no se refieren á objetos sensibles; por lo contrario, el pensamiento encarnado en la palabra, queda como fijado, y sirve de base á nuevas ideas. La palabra, á su vez, cuando es eficaz, comunica su eficacia al pensamiento. Una buena definición fija y aclara las ideas, en tanto que la inexactitud y confusión en las palabras traen, como forzosa consecuencia, confusión é inexactitud de ideas. Por otra parte, lo que

se piensa con claridad y fuerza, halla como de suyo encarnación fácil y lúcida en la palabra. Todo esto demuestra el error profundo y funesto de los que, teniendo en menos la corrección y propiedad del lenguaje, descuidan el estudio del idioma propio.

Tan identificado está el lenguaje con el pensamiento y con el sér total de quien habla, que llega hasta servir de llave para comprender la índole, aptitudes y civilización de los pueblos. Todo ello se refleja y embebe fidelísimamente en su idioma, y éste, una vez formado, influye á su vez en el giro de los pensamientos y en el rumbo de la cultura del pueblo á que pertenece.

La naturaleza tiene el dón exquisito de realizar, con los medios más sencillos, las cosas más sorprendentes. El lenguaje, como hijo de la naturaleza, se encuentra en ese caso. Observando las lenguas más ricas en formas gramaticales, nótese que todas sus palabras se reducen á tres clases: las *flexibles declinables* (sustantivo, adjetivo, artículo, participio), *flexibles conjugables* (verbo) é *inflexibles unitivas* (preposición y conjunción). El adverbio no es, como se ha observado, más que un caso del nombre, y la interjección, grito inarticulado, no forma parte de la oración. Con sólo estas tres clases de palabras se construyen las oraciones, que constan, esencialmente, de su-

jeto y verbo, como nuestros juicios de sujeto y atributo.

Este lenguaje tan sencillo, tiene una gran latitud de significación; pues cuanto el hombre ha pensado, imaginado y sentido; cuanto ha conocido por una especie de intuición y por descubrimiento propio; desde las más abstractas concepciones hasta las más pequeñas representaciones de los objetos materiales; cuanto comprende el hombre, la naturaleza, el arte, la ciencia, el lenguaje lo expresa y manifiesta.

Cierto que este lenguaje de que hablo no es tan eficaz como el lenguaje expresivo ó sintético, formado de gestos y gritos inarticulados, para expresar un afecto encendido ó una pasión violenta. En muchas ocasiones, un gesto, una actitud, un grito, hieren más vivamente nuestra imaginación, mueves con mayor tumulto nuestros afectos, que lo haría el lenguaje articulado; pero éste es dueño de una esfera infinitamente más vasta, y puede llevar á nuestro conocimiento mil delicados matices, mil ideas accesorias y circuns-

1 «La antigua división tripartita, dice Bello, de la proposición en sujeto, cópula y predicado, se funda en una abstracción que no produce resultado alguno práctico. Con igual razón que descomponemos el significado de *amo* en *soy amante*, y el de *leo* en *soy leyendo*, pudiéramos descomponer el de *hombre* en *ente humano*, y el de *cuerpo* en *ente corpóreo*. ¿Y qué deduciríamos de esta segunda descomposición para el recto uso de las palabras *hombre* y *cuerpo*? Nada absolutamente: lo mismo que de la primera para el recto uso de las palabras *amo* y *leo*: abstracciones estériles, que en vez de analizar el lenguaje, lo complican.» (*Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana*.)

tanciales que á aquél sería absolutamente imposible. Por lo demás, el lenguaje articulado tiene á su servicio al expresivo, y cada idea y cada imagen están íntimamente unidas al gesto y ademán que les corresponde, los cuales comunican á aquéllas mayor vivacidad y energía.

IX. El que habla desea transmitir á los demás sus pensamientos. Esta transmisión puede ser de tres maneras: *el canto, la viva voz ordinaria y la escritura.*

El canto tuvo, sin duda, grande importancia en lo antiguo para la transmisión del lenguaje. No conociéndose la escritura, ó siendo ésta muy imperfecta, el canto, con su ritmo y tonalidades, debió de ser de utilidad suma para ayudar á la memoria á conservar las tradiciones. La poesía, en esos tiempos, se acompañaba del canto, y por tal manera se transmitía de generación en generación.

La viva voz ordinaria fué un medio de transmisión más reciente. Así sucedió en la dramática, y en la oratoria ha quedado, hasta nuestros días, cierta entonación que parece una reminiscencia de la transmisión cantada.

La viva voz posee, como timbre incomparable, el elemento musical que el sonido le presta, con sus inflexiones y tonalidades, y el ir acompañada de la acción y del gesto; todo lo cual la hace

por extremo expresiva; pero su carácter esencialmente fugaz la exponía á quedar apagada para siempre y á no transmitirse á otros pueblos y edades. Hubo, pues, la tendencia á fijar lo hablado, y de aquí nació la invención de la escritura, que detuvo el vuelo á

La palabra veloz que antes huía.

Puede definirse la escritura diciendo que es *la traducción en signos visibles y duraderos de lo manifestado por la palabra.*

La escritura es incomparablemente inferior á la viva voz, como medio de expresión actual.

La palabra hablada es un organismo vivo y sonoro. La palabra escrita es casi un cadáver que el lector alcanza sólo á galvanizar. En cambio, ésta última es un elemento preciosísimo de adelanto para los hombres, por la fidelidad con que conserva y deposita en las generaciones futuras los tesoros de su espíritu.

X. Divídese la escritura en *ideográfica* y *fonográfica*: *ideográfica*, la que representa ideas; *fonográfica*, la que representa sonidos.

La escritura ideográfica se subdivide en *figurativa*, *simbólica* y *convencional*. Llámase figurativa á la que sólo representa directamente objetos materiales, esto es, *figuras*; *simbólica*, la que representa indirectamente ideas abstractas por medio de objetos visibles, como la gallardía por medio del caballo, la eternidad por medio de un

círculo; y *convencional* cuando no hay relación, ni directa ni indirecta, entre el signo escrito y la cosa que representa. Así los signos del álgebra, *a*, *b*, *x*.

La escritura se subdivide en *verbal* (cuando cada signo representa una palabra), *silábica* (cuando representa una sílaba), y *alfabética* (cuando representa una letra).

Como ejemplo de escritura ideográfica, figurativa y simbólica puede citarse la cuneiforme, practicada entre los asirios, caldeos y otros, y en parte la de los chinos. La fonográfica verbal se usa ahora en éste último pueblo: es al mismo tiempo silábica, pues cada palabra de la lengua china consta de una sola sílaba. Por fin, la fonográfica alfabética es usada, si bien no con rigurosa correspondencia entre los signos y los sonidos, en los pueblos modernos de Europa y América.

XI. Piensan algunos que la escritura ha ido pasando paulatinamente desde la ideográfica figurativa hasta la fonográfica alfabética.

Otros suponen que la escritura fonográfica ha existido primitivamente, ó por lo menos, desde muy antiguo, para lo cual se apoyan en la parte fonográfica de antiguas escrituras que antes se juzgaban como meramente simbólicas. Sea de ello lo que fuere, el hecho es que la invención del alfabeto se atribuye generalmente á los fenicios.

CAPÍTULO I.

De la literatura: sus divisiones y géneros: su importancia.

I. LITERATURA, en el sentido más lato, es *la manifestación del espíritu por medio de la palabra, hablada ó escrita*. En esta acepción, que atiende al valor etimológico del vocablo (de *littera*, letra), quedan comprendidas las ciencias y aún el uso común de la palabra.

Sin embargo, si observamos las ideas que en nuestro espíritu evoca la voz *Literatura*, notaremos que á ellas se une instintivamente la idea de belleza, en mayor ó menor grado. Debemos, pues, restringir los términos, demasiado vagos é indeterminados, de la definición etimológica, á otros que se refieran á la *Literatura propiamente dicha*, diciendo que es *la manifestación artística del espíritu por medio de la palabra*.

Obra literaria será, pues, *una serie ordenada de pensamientos artísticamente manifestados por medio de la palabra*.

Siendo el *Arte* la manifestación de la belleza que el espíritu humano concibe, la palabra *artística*, con que he modificado la definición primera, significa que no ha de darse el nombre de Literatura, ni el de obra literaria, á las manifestaciones del espíritu en que la belleza no se halle como *esencia* ó como *accidente*. Debe hallarse como esencia en los géneros que no tienen más fin que su realización, en los géneros poéticos; como *accidente*, en los que, no teniendo por objeto único su realización, se valen de ella para conseguir mejor los que respectivamente se proponen.

II. Señálanse en la literatura diferentes partes ó divisiones, según el aspecto por el que se la considera. En tal concepto puede dividirse en *productiva*, *teórica* y *crítica*.

Llamo *literatura productiva* al conjunto de obras literarias realizadas por el espíritu humano. Esta actividad literaria es la más importante de todas, pues, en mayor ó menor grado, según los géneros, requiere el empleo de las facultades creadoras del espíritu. Divídese, por razón de las civilizaciones diversas que las han producido, en *oriental* ó *simbólica* (la de los antiguos *vedas*, en la India), *clásica* ó *griega* (comprende, por imitación, la romana) y *cristiana*. Esta última, arrancando de los últimos tiempos del imperio romano, comprende la edad media, y, aunque en gran manera modificada, extiéndese á la moderna. Divídese también por razón de idiomas y de pueblos, y así

se dice *literatura hebrea, literatura inglesa, española, italiana, etc.*

Literatura teórica es el ramo de la literatura que expone y enseña los procedimientos del arte literario, los principios generales de este arte y los especiales de cada género. Denomínase también, aunque á mi juicio impropriamente, *preceptiva*, y comprende los ramos conocidos con el nombre de *retórica y poética*, de que tanto se ha abusado. Esta literatura solicita especialmente las facultades reflexivas y lógicas del espíritu.

Por último, la *literatura crítica* tiene por objeto investigar y poner en claro la suma de belleza realizada en las obras literarias, juzgando con imparcial y elevado criterio los primores que las esmaltan y los defectos que las deslustran; fúndase, para ello, en la teoría literaria y se vale, *como de un auxiliar*, del estudio profundo y completo de la época en que la obra se produjo. Este ramo literario exige el empleo de las facultades estéticas *pasivas* del espíritu (el gusto, la contemplación).

Adviértase que estas divisiones de la literatura son meras abstracciones, si convenientes para facilitar su estudio, descomponiendo sus elementos, en manera alguna conformes con la realidad de las cosas. En efecto, la teoría y la crítica literarias se deducen de la producción, y son producciones en sí mismas, aunque de jerarquía inferior, y la producción, á su vez, envuelve y contiene á las dos primeras.

III. Tres fines principales puede proponerse el que expresa artísticamente sus pensamientos por medio de la palabra: deleitar el espíritu, dirigiéndose con particularidad á la imaginación y el sentimiento; decidir la voluntad á la realización de un acto determinado; ilustrar la inteligencia enseñándole verdades, no con la aridez y rigorismo lógico de la ciencia pura, sino con amenidad y buen gusto.

Nacen de aquí tres géneros literarios fundamentales, que corresponden respectivamente á esos tres fines en el orden en que quedan enumerados: *Poesía - Oratoria - Didáctica.*

Ahora bien, siendo el objeto de la poesía deleitar, la belleza entra en ella *como esencia*, y su realización por medio de la palabra es lo que exclusivamente se propone. Es, por tanto, el único género literario que puede llamarse puro.

En la oratoria, la belleza entra como accidente, y si bien trata de fascinar la imaginación y mover los afectos artísticamente, lo hace sólo *como medio* de obtener un fin distinto.

Más accidental es todavía la belleza en el género didáctico, pues dirigiéndose á la inteligencia para inculcarle verdades, no tiene á qué mover la fantasía ni la sensibilidad, que son las facultades artísticas por excelencia, y procura únicamente derramar la amenidad y el agrado en su exposición, á fin de interesar más con ella.

Existe todavía un cuarto género importantísimo, que, no teniendo un fin tan determinado y concreto como los otros tres, ocupa un lugar intermedio entre la Poesía y la Didáctica: la *Historia*. Su esencia es, sin duda, la ilustración de la inteligencia; pero lo hace de una manera tan elevada y tan libre, es tan rica de elementos artísticos libres y desinteresados, que su materia misma, el drama de la vida, le suministra de suyo, que se acerca mucho más que á la Didáctica propiamente dicha, al arte puro, á la poesía, y es, después de ésta, el género literario más bello é interesante.

Las distinciones que quedan hechas de los diversos fines que los géneros literarios se proponen, no han de entenderse de un modo absoluto. Cada género, al encaminarse al fin que le es peculiar, toca, más ó menos de paso, los que son objeto de los otros géneros. Así la oratoria ilustra la inteligencia y la convence, hiere la imaginación y mueve los afectos, á fin de resolver á la voluntad á un determinado acto religioso, político ó social; la poesía desentraña, como intuitivamente, verdades, recónditas, y encamina el alma á lo bueno y perfecto; y la didáctica acaricia templadamente la imaginación y tal vez roza delicadísimamente los afectos. El espíritu humano es uno, y toda obra verdaderamente literaria refleja esta unidad, y afecta, aunque por diversa manera, todas sus facultades. Además, en último resultado, los diversos fines á que los géneros literarios respectivamente se encaminan, se resuelven en una perfecta y suprema unidad: la elevación y purificación del espíritu humano.

IV. Suele ser achaque común en nuestra época

el juzgar la literatura y los estudios literarios como meros adornos, frívolos y de poco momento. Y lo peor es, que no sólo los ignorantes echan á volar especie tan evidentemente falsa y ridícula, sino tal cual hombre de ciencia, de indiscutible saber en un ramo determinado. Verdad que estos últimos, los únicos que merecen tomarse en cuenta (por más que el número de los primeros sea infinito), suelen ser espíritus limitados, destituidos de imaginación y sentimiento, y aun de elevación intelectual. No así los grandes, los verdaderos sabios, los Newton, los Leibnitz, quienes, elevándose á inmensa altura en la esfera de la verdad, ven la estrecha relación que guarda con la bondad y la belleza.

Nada desenvuelve tanto las facultades del espíritu como los estudios literarios. La literatura es la manifestación total y sintética de esas facultades: ella nos muestra el alma del ciudadano encendida en el santo amor de la patria, en la oratoria; pone de relieve ante nuestros ojos, por medio de la historia, el drama de la vida, y nutre nuestra inteligencia con la didáctica, llevándola al conocimiento de la verdad por sendas fáciles y amenas.

Pero aun dejando aparté estos géneros, y considerando sólo la literatura como bella arte, su utilidad é importancia es tan clara como la luz.

Y esta utilidad es tanto mayor, cuanto menos se proponga el escritor comunicarla directa é inmediatamente. La literatura, en efecto, sin más que realizar la belleza, nutre, ensancha y vigoriza la inteligencia, educa la sensibilidad, y dirige la voluntad hacia el bien.¹

Nutre y vigoriza la inteligencia, porque sabe descubrir intuitivamente ciertas verdades recónditas del espíritu, cerradas con siete sellos para la mente reflexiva del filósofo ó del hombre científico; porque interpreta lúcidamente las acciones y móviles de los hombres, en la epopeya, el drama y la novela; porque desentraña y pone ante los ojos, por medio del lirismo, ciertos grandes espíritus, como Luis de León, Byron, Leopardi; porque la familiariza con los pensamientos de los grandes escritores, los cuales, al par que le infunden repugnancia invencible por la hueca palabrería y fastidiosas vulgaridades, maravillosamente la fecundan, evocando en ella ideas propias y originales; en una palabra, porque si es indudable que nada instruye tanto como la observación y estudio de la naturaleza, la literatura, que la interpreta vivísimamente, no puede menos de ser en gran manera útil é importante.

¹ Así, al paso que las obras puramente científicas y analíticas envejecen y son destruidas ú oscurecidas por otras más adelantadas, las verdaderamente literarias, manifestaciones sintéticas del espíritu, conservan su valor á través de las edades y gozan de juventud perenne.

Educa la literatura nuestra sensibilidad, ofreciéndonos cuadros conmovedores que la ponen en actividad, y la acostumbran á enternecerse con las desdichas ajenas, y á indignarse ante la infamia y el crimen. Hácenos aptos, además, para sentir con delicadeza y finura.

Por último, dirige nuestra voluntad hacia el bien, porque nos habitúa á interesarnos por cosas que no nos granjean provecho inmediato y mezquino, sirviendo así de eficacísimo correctivo á la fatal tendencia á materializarse y corromperse, propia del género humano; y porque, merced á la serena contemplación de la belleza, temple y sosiega nuestras tumultuosas pasiones, y nos transporta á regiones elevadísimas donde nuestro sér moral se purifica, y donde la hermosura, la bondad y la verdad se abrazan y confunden.

En las obras literarias, y especialmente en las poéticas, es donde los pueblos civilizados han depositado la esencia de su espíritu, lo que en ellos hubo de más íntimo, permanente y duradero, razón por la cual son ellas la llave más segura para estudiarlos y comprenderlos. No conoceríamos la Grecia sin Homero, ni el pueblo de Israel sin la Biblia. Así ha podido decir con verdad profunda Víctor Hugo que la poesía es lo íntimo de todas las cosas.

Pero hay todavía otros órdenes de utilidades

en los estudios literarios. Ellos son, á la vez, base y ornamento de nuestro espíritu, y no hay profesión ni estado que, en mayor ó menor grado, pueda prescindir de ellos impunemente.

En efecto, ni el ingeniero, ni el médico, ni el naturalista están exentos de la necesidad de comunicar á otros, por escrito ó de palabra, sus conocimientos: sea redactando informes, ó dando conferencias, ó exponiendo planes y proyectos. Y bien, para esto se necesitan estudios literarios, buen estilo, dicción limpia y correcta por lo menos, so pena de sentar plaza de ignorante y mal educado, y de arrostrar sarcasmo.

Hasta para el trato y cultura social son indispensables estos estudios; por eso dice el ilustre Jovellanos: «Creedme: la exactitud del juicio, el fino y delicado discernimiento, en una palabra, el buen gusto que inspira este estudio, es el talento más necesario en el uso de la vida».

CAPÍTULO II

Bellas artes.

I. No sólo el más excelso de los géneros literarios, la poesía, tiene por exclusivo objeto la manifestación de la belleza. Hay además otras artes, que valiéndose, no ya de la palabra, sino de objetos materiales y visibles, se encaminan asimismo á ese fin, y por diversos modos le realizan. Llámense, por eso, *bellas artes*, y se perciben, *por el oído*, como la música, ó *por la vista*, como la pintura, la escultura y la arquitectura. Apellídanse estas dos últimas, *artes plásticas* (de *plasma*, que en griego significa *obra modelada, figura de arcilla*) por ser sus formas materiales, tangibles, de relieve, modeladas á la manera del arte llamada *Plástica*. Algunos comprenden en esa denominación á la pintura, por extensión, sin duda; pero debe considerársela más bien como término medio entre la *cuasi-inmaterialidad* de la música y la *plasticidad* de la arquitectura y escultura.

II. La arquitectura, la más primitiva de las

bellas artes, es una artística combinación de formas bellas, inspiradas por la fantasía, sin raíz alguna en el mundo real. Nada imita determinadamente; sólo refleja de una manera simbólica, grandiosa y vaga, las aspiraciones y tendencias generales del espíritu. Así se ha visto en las colosales pirámides de Egipto la expresión de la inmovilidad y petrificación propias de ese pueblo misterioso; en el Partenón, el trasunto de la perfecta armonía, de la sencilla y natural elegancia que son los caracteres distintivos de la serena mente griega; y el reflejo del espiritualismo religioso y de la insaciable sed de lo infinito, de la edad media, en las atrevidas agujas de la catedral gótica.

La escultura, propia de edades más adelantadas, es ya más varia y flexible. Es arte perfectamente determinado, con raíz en la realidad humana, que *interpreta* (y no *imita*, como erróneamente se ha dicho) por medio de la expresión y de la línea. El relieve de sus formas, su plasticidad, unidos á aquellos caracteres, da á este arte importancia suma. La escultura propiamente tal, nació en Grecia, y las obras maestras que en ésta se produjeron, no sólo no han sido superadas ni igualadas, pero ni siquiera imitadas con felicidad. Esto consiste en que la escultura requiere ciertas y especiales cualidades artísticas que ningún pue-

blo, ni antiguo ni moderno, ha poseído en tan alto grado como los griegos.

La pintura, si bien carece de esa plasticidad y relieve, posee en cambio mayor amplitud y movimiento, mayor riqueza de expresión. Estampa en el lienzo, por medio del color, cuadros mucho más varios y complicados que los que la escultura admite; y posee el precioso dón de presentarnos, unidos y complementados, al hombre y la naturaleza, aquél con sus afectos y pasiones, ésta con el mágico encanto de sus paisajes y perspectivas, de sus árboles y flores, de sus ríos y torrentes, de sus valles, montes y volcanes.

La música, semejante á la arquitectura en cuanto nada imita ni determina, es, no obstante, muy diversa de ella por lo que respecta á su esencia y naturaleza. No manifiesta ideas, ni pinta, ni esculpe, ni siquiera expresa afectos determinados y precisos. Dirígese única y exclusivamente al sentimiento; pero con tal fuerza y eficacia, por causa de su misma vaguedad, que llega á ser la más sublime de las bellas artes. Es indecible el efecto que produce en los espíritus felizmente organizados. Sin decir ni expresar nada, nos halaga, nos acaricia, levanta ondas suavísimas en lo íntimo del alma, enciéndonos en entusiasmo, en denuedo, en ira, ó nos sumerge en meditaciones infinitamente melancólicas. Es un arte profunda-

mente espiritual y subjetivo, en cuya razón sólo florece con brío en las edades reflexivas y cultísimas. Así la edad de oro de la música comenzó á fines del pasado siglo y se prolonga en el nuestro.

Se ha pretendido que la música pinte, narre y describa por medio de ingeniosas combinaciones de sonidos y de ritmo. Tales tentativas, de resultados infelicitísimos, y á veces hasta ridículos, sólo han servido para demostrar que sucede con la música lo que con todas las cosas, esto es, que cuando se la desvía de su fin y medios propios, trocándola en imitadora de un arte distinto, no se logra más que rebajarla y esclavizarla, y hacer patente su impotencia. No faltan teóricos, sin embargo, que afirmen el poder de la música para describir y pintar, en una batalla, por ejemplo, la marcha y aproximación de los combatientes, el fragor del combate, la confusión de la derrota, el regocijo del triunfo, etc. etc., con lo cual se manifiestan poco entendidos en ese arte sublime.

Lo que sí puede y alcanza la música (además de imitar *accidentalmente* ciertos fenómenos aislados de la naturaleza, como un trueno, una cascada, el susurro del viento en las hojas, etc.), es pintar y describir los afectos y luchas interiores del ánimo, y esto por su naturaleza profundamente espiritual, y siempre con la generalidad y vaguedad que le son características, y porque hay algo de vago é inefable en los fenómenos de la sensibilidad interna. Esa vaguedad misma nos atrae maravillosamente, como quiera que nosotros la asociamos en el acto á nuestro modo de sentir y al estado transitorio de nuestro espíritu. Por lo demás, cuando la música quiere fijar y determinar los afectos y las ideas, socórrase con la poesía, haciendo á ésta, á su vez, en mutuo cambio de beneficios, más eficaz y poderosa.

III. Todas las bellas artes superan en algo á

la poesía: en aquello que á cada una de ellas es peculiar; la arquitectura y escultura en relieve de formas, en colorido la pintura, la música en poder afectivo.

La poesía, no obstante, vence á todas, porque dispone del maravilloso dón de la palabra, merced al cual realiza cosas absolutamente imposibles para aquéllas: narra, compara, liga y gradúa las ideas; presenta, en una misma obra, una sucesión de hechos y de cuadros, se mueve en esfera más vasta y con mayor libertad y desahogo; y, reuniendo en sí, aunque con menor fuerza, las propiedades que en las bellas artes se hallan esparcidas, encadena los afectos, pinta con brillante colorido paisajes espléndidos, esculpe estatuas de puras y armoniosas líneas, y levanta portentosas fábricas arquitectónicas.

Las bellas artes no realizan la belleza sino por determinados aspectos y dentro de estrechos límites, en tanto que la poesía la manifiesta de una manera total y relativamente completa, sin más límite que la imperfección humana. La poesía no es, pues, simplemente una bella arte, como algunos suponen, sino el Arte por excelencia.

CAPÍTULO III

Nomenclatura literaria.

I. Nada más necesario y provechoso, al comenzar el estudio de un ramo cualquiera de los conocimientos humanos, que el darse clara cuenta del valor de los términos y denominaciones que en él comunmente se emplean. Ya he tenido ocasión de observar (*capítulo preliminar*) la influencia que tiene la propiedad de las palabras y la precisión de las definiciones en las ideas. La falta de precisión y exactitud en los términos técnicos, ha engendrado y engendra todavía, particularmente en literatura, no pocas confusiones y estériles disputas. Veré, pues, de dar una idea clara y concisa de algunos principales.

II. ARTE.—Esta palabra, que en el lenguaje general quiere decir: *conjunto de reglas para hacer bien alguna cosa*, ha recibido en el tecnicismo literario dos significaciones diversas. Por la primera y más importante, significa la realización de la belleza por los medios de que el hombre dispone

(la palabra, el sonido, el color, las piedras y metales). Ahora bien, siendo la palabra el medio de realización más general y completo, llámase por antonomasia á la poesía, el Arte. Por la segunda, dicho término expresa cierta habilidad y destreza en la disposición y manejo de los materiales artísticos, cierto delicado conocimiento, adquirido por la observación y el estudio, de los medios más conducentes para lograr buenos efectos artísticos.

La confusión de estos dos sentidos ha originado muchos errores que vemos continuamente divulgados y favorecidos por apariencias engañosas, que no resisten á un detenido examen.

Quando se dice, por ejemplo, que *el arte es inferior á la naturaleza*, muchos entienden que se alude á la inferioridad del espíritu humano para concebir y realizar la belleza en grado superior á la que en los objetos naturales vemos esparcida. Y se equivocan lamentablemente, pues tal afirmación sólo es exacta en cuanto se refiere al segundo sentido de la palabra; y significa que toda la *destreza y habilidad humana* no puede competir con los admirables procedimientos de la naturaleza. Sólo en este sentido es inteligible el verso de Andrés Chénier:

L' art ne fait que des vers, le cœur seul est poète.

III. FONDO, FORMA ESENCIAL, FORMA EXTERNA.— Se entiende por *fondo* las ideas, los sentimientos y los hechos que sirven de base al escritor ó al artista. La manifestación sensible de esos sentimientos, la determinación de esas ideas y la interpre-

tación de esos hechos, constituye la *forma esencial*, ó sea la *concepción estética*; y la expresión de todo ello por medio de la palabra, el color ó la piedra, la *forma externa*.

Dos son los principales procedimientos del escritor: ó bien manifiesta ideas y sentimientos que le son propios, personales, ó bien contempla la realidad exterior y la interpreta. Lo primero será una composición *subjetiva*, lo segundo una composición *objetiva*. En ambas va envuelta siempre una idea general que el artista determina y hace sensible. Esta determinación es la forma esencial ó concepción. Así, mientras la idea y el sentimiento no han sido determinados; mientras la fantasía, gran creadora de formas, no ha limitado la generalidad de aquéllos; mientras los hechos no han sido interpretados, no hay forma esencial, no hay concepción artística, y, por consiguiente, no hay arte. El fondo, pues, es un elemento ó conjunto de elementos extra-artísticos. Las ideas más verdaderas y elevadas, los sentimientos más nobles y vivaces, las más brillantes acciones, no son sino la *materia* que el artista trabaja y elabora espiritualmente por medio de la fantasía, así como el escultor modela y trabaja el mármol de que ha de surgir su estatua. El mármol, como las ideas y sentimientos generales, como los hechos, están á disposición de muchos; pero sólo el verdadero artista, concibiéndolos estéticamente, primero, esto es, dándoles *forma esencial* (que suele ser, al principio, algo confusa y oscura), y realizándolos luego exteriormente, por medio de la *forma externa*, los transforma en arte.

El fondo, por lo tanto, no constituye la belleza, pues siendo uno mismo en diferentes obras artísticas, unas no tienen valor alguno y otras son obras maestras, creaciones inmortales. Haré patente lo expuesto con un ejemplo.

Examinemos ligeramente la gran obra de Calderón, *La Vida es sueño*. ¿Cuál es su fondo? La idea general que expresa su

título, esto es, la idea de que todo es vanidad en este mundo; de que las glorias y las dichas pasan como sueño, y por tanto, debemos obrar bien en todo caso, pues el que se halla en la cumbre del poder y la gloria, puede verse, de un instante á otro, sepultado en el abismo de la impotencia y el dolor. Como se ve, este pensamiento, por exacto y elevado que sea, no tiene belleza artística en sí mismo; muchos, antes de Calderón, sin ser poetas, han pensado eso mismo; muchos lo han pensado después; pero nadie, ni antes ni después de él, lo ha convertido en arte, en belleza, determinándolo, concretándolo en la forma general de su drama sorprendente. Además, ese pensamiento pudo haber sido encarnado en una obra artística, de mil diversos modos, por medio de muy distintas *formas*, bellas unas, otras insignificantes.

Ahora bien, desde el punto en que esa idea general que constituye el *fondo*, comenzó á individualizarse, á determinarse en la imaginación de Calderón; apenas creó su fantasía la *forma* general de su drama, su asunto, y la de su protagonista Segismundo, hubo ya concepción artística, *forma esencial*, hubo arte, hubo belleza. Dedúcese de aquí que la forma es lo esencial del arte, es la belleza. En ella se comprenden el asunto, la acción, los caracteres, las figuras, cuanto hay de fundamentalmente hermoso en la obra, que son otras tantas formas. Los pensamientos elevados son necesarios, ó por lo menos provechosos, á la obra artística; á la manera que lo es la buena calidad del mármol á la creación de las formas esculturales, es decir, no por lo que son en sí mismos, sino porque pueden inspirar formas más bellas, y ser objeto de más esplendorosas encarnaciones. Esta es su única importancia artística, subordinada, como se ve, á la forma.

Todas esas formas esenciales que he mencionado, las hizo luego Calderón exteriores y comunicables por medio del lenguaje, de los hermosos versos con que viste y engalana toda su obra. Hé ahí la *forma externa*, muy importante también en las obras de arte, si bien no tanto como la esencial.

Hay, además, en la obra de Calderón, diálogos y descripciones, que son formas intermedias, de transición, *interno-externas*.

El fondo y la forma se hallan, en las verdaderas obras de arte, tan estrechamente unidos y fundidos, que no es posible separar el uno de la otra sin destruir el todo. Una prueba de ello, y de la importancia de la forma, son las traducciones de obras poéticas. Por buenas que resulten, son siempre inferiores al original, ó como decía Cervantes, tramas vueltas del revés. Y esto consiste en que, si las ideas (el *fondo*) son siempre traducibles, el aroma de la obra artística, el sentimiento y la imagen, quedan adheridos á los mágicos pliegues de la forma.

Por todo lo expuesto, puede tenerse una idea de los gravísimos y continuos errores en que incurren los que, sin exactas nociones de esta nomenclatura, emplean á cada paso las palabras *forma* y *fondo* en sus lucubraciones críticas, desconociendo su alcance y atribuyendo á éste lo que pertenece á los dominios de aquélla.

IV. La forma no es igualmente importante en todos los géneros literarios. Si bien, como hemos visto, es lo esencial en los géneros artísticos puros, en los que la realización de la belleza es objeto único, no sucede lo mismo con aquellos en que la belleza entra como accesorio. El orden que á este respecto observan, es el siguiente: *Poesía, Historia, Oratoria, Didáctica*.

Siendo, en efecto, la Historia, como queda dicho (*cap. I, núm. III*), el género literario que más se acerca al arte libre, claro es que la forma ha de tener en ella importancia suma, si no tanta co-

mo en la Poesía, mayor que en los demás géneros literarios. Los *hechos* que la Historia narra, constituyen en sí mismos el fondo, la *materia*, que, elaborada y modelada por las facultades artísticas del historiador, se transforma en obra literaria.

Como la Oratoria tenga por principal fin mover la voluntad á determinados actos, la forma es en ella importante, aunque no tanto como en la Historia, en cuanto necesita, para lograr su objeto, no sólo convencer á la inteligencia, sino también fascinar la imaginación y mover los afectos: cosas ambas que se consiguen por medio de la forma.

En la Didáctica no tiene tanta importancia, como quiera que su objeto es la enseñanza, y la inteligencia pura la facultad á que principalmente se encamina. Conviene, no obstante, observar dos cosas: que la importancia de la forma, dentro de este mismo género, varía según la materia que se trata y el modo y aspecto por donde se la considera; y que en ningún caso debe descuidarse la belleza, siquiera sea accidental, si no se desea salir de los dominios de la literatura.

V. INSPIRACIÓN. — Llámase así cierto calor interior de que suele hallarse poseído el artista en el momento de la producción. La inspiración no

es más que el estado de actividad en que se hallan las facultades creadoras del espíritu. Sucede á veces que, cuando el artista ha concebido, como por intuición, una forma esencial, se enamora vivamente de ella, siente la necesidad de realzarla, y no sosiega hasta conseguirlo. Es su momento feliz, su raptó de *inspiración*. Esto no quiere decir que proceda, al realizar la belleza que entreve, de una manera fácil y corriente, como algunos erróneamente suponen. Salvo casos excepcionales, el artista suele hallar, aun en esos mismos instantes, dificultades y tropiezos no pequeños. Cuanto más alta idea tenga de la belleza, cuanto más exquisito sea su gusto, más difícil le será hallar la forma depurada y limpia que concibe y desea. Pero su inspiración no es por eso ménos espontánea, ni deja de circular por toda la obra, dándole un sello marcadísimo de espontaneidad y lozanía. Por lo contrario, cuando se procede en frío, sin esperar el momento de la inspiración, es imposible no descubrir la huella del estudio y el esfuerzo, aun en medio de las más evidentes pruebas de ingenio. Por lo demás, la gran facilidad en el acto de la producción es, por regla general, patrimonio de las medianías, que con todo se contentan, ó de los que, en vez de escucharse profundamente á sí mismos, no hacen sino expresar lo

que ha quedado adherido á la corteza de su espíritu, por causa de sus continuadas, y, tal vez, mal digeridas lecturas.

VI. GENIO.—Esta palabra tiene diversas acepciones. Significa, históricamente, ciertas divinidades particulares de la mitología griega, que presidían á los fenómenos naturales. En el lenguaje vulgar, equivale á *inclinación, índole ó carácter*, y también á disposición para algún arte ó ciencia. Modernamente ha recibido una acepción más, muy importante: designase con ella, en efecto, á ciertos hombres que poseen facultades creadoras en grado eminente é insuperable, y cuya aparición queda señalada en la historia literaria, por un nuevo rumbo y caminos nuevos que instintivamente abren al arte. No se piense por esto que el genio crea, como Dios, las cosas de la nada. Su creación consiste en depurar, combinar y fundir los elementos dispersos que hallan á su alrededor, en un todo homogéneo que sirve de tipo á las sucesivas generaciones. Es cualidad propia del genio (palabra que conviene respetar mucho) cierta maravillosa espontaneidad que percibimos en sus obras, de modo que nos parece fácil imitarlos (*difícil facilidad*), lo cual depende de que con medios sencillísimos saben realizar cosas sublimes.

VII. TALENTO.—Dentro de los tipos generales

creados por el genio, que, por la íntima relación de verdad que guardan con una época ó un pueblo, se imponen á ellos por largos años, queda ancho campo para creaciones originales y hermosas: para realizarlas es necesario el *talento* artístico. *Talento* es, pues, en la terminología del arte, el conjunto de facultades propias para realizar la belleza, dentro de los tipos artísticos creados por el genio. Así Homero fué un genio que dió en sus epopeyas el tipo del arte griego, y los que en pos de él vinieron, Píndaro, Simónides, Tirteo, Safo, Anacreonte, Sófocles, talentos de primer orden, originales y admirabilísimos, son, no obstante, rayos de aquel foco soberano que cantó la venganza de Aquiles.

Hay, además, una especie inferior de talento, llamado *talento de imitación*, el cual consiste en la reunión de facultades aptas sólo para remedar las creaciones del genio, ó para imitar más ó menos ceñidamente las de los talentos de primer orden. La destreza artística, la discreción, el cumplido conocimiento de la parte técnica y exterior del arte, cierta elegancia, algo académica y convencional, son los caracteres de esta especie de talento, muy inferior al primero, pero en manera alguna despreciable. ¹ Los artistas que poseen este talento, como Ventura de la Vega, Martínez de la Rosa, suelen hallar, en el curso de su carrera artística, un asunto tan apropiado á sus facultades, y un instante de tan calurosa y sincera inspiración, que ele-

¹ El ilustre estético y crítico español Milá y Fontanals, comprendiendo en el genio las cualidades que he señalado en el talento de primer orden, llama *talento* al que reúne los caracteres del talento de imitación. No me parece propio.

vándolos á la esfera de los talentos de primer orden, dan vida á una ó dos obras de mérito eminente, luego el más sólido fundamento de su fama. Así el primero de los dos citados en su drama *El hombre de mundo* y en su poesía lírica *La Agitación*; así el segundo en su Epístola elegíaca al duque de Frías y en la *Conjuración de Venecia*.

VIII. INGENIO.—Esta palabra se emplea comunemente para significar el conjunto de aquellas facultades del espíritu que hacen al que las posee perspicaz y listo en la composición, y le disponen á hallar relaciones ocultas y sutiles en las cosas. Estas condiciones suelen acompañar á los verdaderos genios, y sea por esta razón, ó por el significado etimológico de la palabra (de *gignere*, engendrar), es constante que, antes de introducirse el neologismo *genio* (y aun hoy mismo), se daba ese nombre á los que en más eminente grado poseen las facultades creadoras. Así se ha dicho, y se dice todavía, que Cervantes, *es el mayor de los ingenios españoles*.

IX. BUEN GUSTO.—Se denomina así la facultad de distinguir, en las obras artísticas, lo bello de lo feo, lo sublime de lo ridículo, lo importante de lo fútil. El buen gusto, es, así, una facultad estética *pasiva*, que depende á la vez del juicio y de la sensibilidad. Es facultad innata, resultado de una organización feliz, pero muy susceptible de desenvolverse y depurarse con la con-

templación y el estudio. El *buen gusto* ha de existir tanto en el poeta como en el crítico. En el primero, á fin de que elija con acierto los elementos que deben dar, combinados, el resultado que se propone; en el segundo, porque sin él no le sería posible distinguir una belleza de un delirio.

X. BELLEZA.—Infructuosas han sido hasta ahora las tentativas hechas por los estéticos para dar una definición de la belleza. Se definen sus caracteres y atributos, sus efectos; pero su esencia escapa siempre á la red de la definición. No me compete entrar ahora en este género de investigaciones; sólo debo indicar qué es lo que queremos significar cuando decimos que un objeto es bello.

La belleza, dice un estético ya citado, « es la idea de una cualidad *sui generis*, de una excelencia de forma, de la más completa y exquisita armonía, ó de la mayor grandeza que podemos concebir. Esta idea indeterminada la vemos realizada en objetos concretos: es un arroyo cuyo curso divisamos sin ver el manantial; un sol oculto que ilumina los objetos visibles. »

Damos, pues, el nombre de *bello* á lo que lleva en sí el sello de una armonía exquisita, de una feliz proporción de formas y correspondencia de partes, de un todo en el cual armónicamente se

combinan la unidad y la variedad, y por el cual circula un misterioso espíritu de vida.

XI. SUBLIMIDAD.—Hay en la belleza un grado superior que parece exceder los límites de la comprensión humana: hé ahí *lo sublime*. Decimos, pues, que una cosa es sublime, cuando su belleza es tal que nos deja extáticos, ó cuando en cierta manera nos acongoja, sin que acertemos á establecer ecuación entre la causa y el efecto. La sublimidad, como la belleza, puede ser física, intelectual, moral y artística. Un ejemplo de sublimidad física es una tempestad en medio del mar. Este espectáculo nos parece sublime porque nuestra vista no alcanza á abarcarlo por completo, ni nuestra mente á concebir la causa que produce efecto tan sorprendente: la fuerza estupenda, necesaria para levantar las olas como montañas. Del mismo modo, el espectáculo del universo nos parece sublime, por la imposibilidad de abarcar con nuestra imaginación los innumerables millones de mundos que ruedan por los espacios. Tan soberano conjunto nos maravilla y acongoja. Si nos fuera dado concebirlo con precisión, la sensación de sublimidad desaparecería en el acto y se trocaría en sensación de belleza. Se ve, pues, que la sublimidad no es otra cosa que una aparente falta de armonía entre la causa y el efecto, entre el fondo y la for-

ma; apariencia originada por la limitación é imperfección de nuestra naturaleza. Para Dios nada hay sublime.

De aquí se deduce que, en el mundo del arte, lo sublime ha de manifestarse por medio de una expresión sencilla, sin aparato ni encarecimiento de ningún género, á fin de que exista también en él esa falta de armonía entre la grandeza de lo expresado y la simplicidad de la expresión. No indicando la palabra la causa de la grandeza del fenómeno expresado por ella, la falta de armonía se produce, y asimismo la sensación de sublimidad. El encarecimiento, la pompa, la sonoridad de la expresión, destruirían lo sublime: aquél por restablecer la armonía; éstas por debilitar, derramándola en lo accesorio, la unidad de impresión y la rapidez que lo sublime exige.

Como ejemplo insuperable de sublimidad artística, baste citar el tan conocido del Génesis: *Dijo Dios: Sea la luz: y la luz fué.* No puede expresarse con más naturalidad un hecho tan portentoso. ¡Qué idea tan sublime del poder de Dios nos da esta expresión, reflejando en su sencillez la facilidad con que la voluntad divina sacó instantáneamente los mundos de la nada!

Resta sólo advertir sobre este punto, que si bien la belleza puede iluminar toda ó la mayor parte de una obra artística, lo sublime no puede aparecer sino en tal cual rasgo ó pasaje, como vivísimo relámpago.

CAPÍTULO IV.

De la Crítica.

I. CRÍTICA es la actividad literaria que, aplicando un criterio artístico, sano y elevado á las obras de arte ó de literatura, juzga y aquilata la suma de belleza en ellas realizada.

Se dice generalmente que el crítico debe ser *imparcial*. Esto requiere una explicación.

Si por imparcialidad crítica se entiende la falta de una tendencia artística determinada, de un modo especial de concebir lo bello, y de amor apasionado y ardiente por esa concepción y esa tendencia, nada más absurdo y funesto, nada más estéril que tal imparcialidad. En tal caso, yo enunciaría la *parcialidad* y la *pasión* entre las buenas cualidades críticas. El crítico es hombre, y como tal, no un enté de razón pura, sin sangre y sin nervios, que juzgue las manifestaciones bellas con frío é indiferente criterio. Si posee dotes artísticas, y necesariamente ha de poseerlas para merecer aquel nombre, concebirá la belleza

de cierto modo, con arreglo á su organización espiritual, se enamorará apasionadamente de su concepción, y por último, elevándola á la categoría de *tipo*, referirá á ella las condiciones y méritos de las obras que examine. Importa sí, y mucho, que su concepción del arte sea elevada y amplia, y que posea la alteza de espíritu y la fina sensibilidad indispensables para apreciar los elementos bellos contenidos en las producciones que de su ideal se separen. La pasión, así entendida, será á un tiempo luz de su inteligencia y nervio de su estilo.

Pero hay otro género de imparcialidad de todo punto necesario al crítico: la imparcialidad *extra-artística*, es decir, la imparcialidad respecto de las ideas religiosas, políticas ó sociales del autor criticado. Estas ideas deberán ser respetadas por el crítico, siempre que sean elevadas y sinceras, aunque vayan contra las suyas propias.

Nada más escaso, por desgracia, que este linaje de imparcialidad. Los críticos, generalmente, hacen valer en contra del talento artístico del escritor, cada uno de los juicios religiosos ó políticos contrarios á los suyos, que encuentran en la obra contemplada.

Por extraño que parezca, esta parcialidad ha sido defendida por el eminente crítico francés Pontmartin en los siguientes términos: «Juzgo imposible la absoluta imparcialidad en la

crítica literaria, porque la literatura exprime ideas, que se refieren á una doctrina ó á un partido, y no sería posible, al juzgar una obra, prescindir de las doctrinas que difunde ni del partido á que sirve. Por otra parte, no quiera Dios que sueñe yo en proscribir todo lo que supone todavía algún calor, empuje y vida! La parcialidad es la pasión, y es preferible ésta, aun en sus extravíos, á esa calma incolora que todo lo decide por acomodamientos y por cálculos.» (*De l'esprit litteraire en 1858.*)

No cabe aceptar tal doctrina. La pasión extra artística, la pasión religiosa, social ó política aplicada á obras de arte, no es luz que alumbra, sino humo que empaña la contemplación estética, haciéndola impura con la intromisión de extraños elementos. La literatura expresa ideas, es cierto, pero sólo en cuanto esas ideas son bellas, ó expresadas con belleza, merecen el nombre de literatura, y el crítico sólo lo es de la belleza, no de las doctrinas religiosas y políticas que la obra literaria contiene. Si así no fuera, más valdría que la juzgase un teólogo ó un estadista. ¿Y habrá quien niegue que las más opuestas ideas pueden dar origen á espléndidas concepciones artísticas? Si es bello el sentimiento religioso en Luis de León, ¿no es bella, estéticamente, la desesperada negación de Leopardi? Si hay grande hermosura en la *Noche serena*, ¿no la hay asimismo en *Bruto Minore*? ¿Se atrevería el ortodoxo é ilustre autor de los *Souvenirs du Samedi* á negar la soberana grandeza del tristísimo poeta italiano? Pasión por lo elevado y grande, pasión por la belleza realizada, es la verdaderamente capaz de fecundar el criterio artístico. No supone esto negar al crítico el derecho, y aun el deber, que tiene de rechazar, en la doctrina ó en las ideas del autor que juzga, lo que contengan de *evidentemente* falso, inconsistente, bajo ó trivial. Son estos otros tantos elementos antiestéticos, por cuanto, al ofender á la inteligencia, ofenden asimismo, por simpatía, á la imaginación y al sentimiento. Fuera de que nunca pueden surgir bellezas de primer orden de tan mezquinos materiales.

II. Si la elevación y la imparcialidad, en el sentido que queda indicado, son necesarias al crítico, no lo es menos una vasta y sólida instrucción. Sólo con un gran conocimiento de la historia, la filosofía, los idiomas y las obras literarias de los pueblos civilizados, podrá adquirir, enriqueciendo su espíritu con múltiples elementos y términos de comparación, la amplitud y seguridad de criterio que su ejercicio requiere. Necesita, además, dotes artísticas naturales, buen gusto educadísimo, finura y delicadeza de sentimiento y cierta fuerza imaginativa.

Cuando la crítica se ejerce en estas condiciones, constituye una actividad literaria sobremanera benéfica é importante. Señalando las bellezas y defectos de una obra dada, y relacionándola con la época en que se ha producido, da á los escritores una experiencia adquirida á costa ajena, corrige los extravíos, distingue el oro del oropel, pone á plena luz y hace sentir méritos que de otro modo pasarían inadvertidos para la generalidad, niega su aplauso á engendros falsos y deslumbrantes, que tal vez llevan tras sí gran número de adoradores cuyo gusto acaba de corromper, y si escarmienta á los malos escritores con la severidad de sus censuras, alienta y aprovecha á los buenos encomiando sus aciertos y vituperando sus errores. En una palabra, corregir y prevenir al

escritor y esclarecer el juicio del lector son los dos grandes objetos de la crítica:

Por desgracia, todo el mundo se juzga apto para acometer tamaña empresa. Llenos están los libros, y sobre todo, los periódicos, de lucubraciones de falsos críticos, destituidos de la instrucción y gusto indispensables. Á la ignorancia ó al extravío, se unen, en lamentable consorcio, las pasiones extrañas al arte, las antipatías de secta y de partido, y hasta los implacables rencores y rivalidades personales. Todo esto es despreciable, sin duda; ni merece el nombre de crítica; pero no por eso deja de hacer hondo daño, extraviando el juicio público y haciéndole adorar ídolos de barro. La buena crítica, como todo buen producto del ingenio, es hija de espíritus selectos, y éstos se cuentan en escasísimo número, y son, generalmente, por mucho tiempo impopulares.

III. Históricamente, la crítica se divide en *antigua* y *moderna*.

En tiempos de producción verdaderamente espontánea, no existe propiamente la crítica. La imaginación domina en estas edades, y parece aspirar sólo á la mayor suma de creación posible. Pero cuando las facultades reflexivas del espíritu se desenvuelven, complácese éste en la contemplación y análisis de lo que encuentra creado. Así la crítica que he llamado *antigua*, lo es sólo por oposición á la que hoy predomina y vive, ya que no comprende, como actividad determinada y constante, sino el lapso de tiempo que va desde el Renacimiento hasta los comienzos del siglo actual.

Esta crítica, fundada en bases fijas y definidas, era sensata, pero pecaba de estrecha, y llegaba á veces hasta ser gramatical. Apoyada en preceptos rígidos derivados de las obras maestras de griegos y romanos, si aquéllos muchas veces falsos ó mal aplicados, éstas por lo general mal entendidas, fijábase casi exclusivamente en la parte externa de las producciones, en los aciertos ó yerros de la *ejecución*, muy importante, sin duda, en toda obra artística, pero no tanto como las formas esenciales; haciendo depender el mérito ó demérito de las composiciones, de su conformidad ó desconformidad con los susodichos preceptos. Así llega á desconocer, ó rebajar, con injusticia suprema, el mérito extraordinario de las obras de Shakspeare y Calderón.

Una revolución, fecunda en cuanto vino á derribar para siempre el rigorismo falsamente llamado clásico, dió origen á una crítica más generosa y elevada, que se extiende hasta nuestros días con el nombre de *moderna*. Esta crítica se funda en principios filosóficos; estudia la época y el lugar en donde la obra se produjo, la influencia que tuvo en la cultura literaria, la de ésta y la época sobre el autor, etc., y pone mayor atención sobre las cualidades esenciales y el conjunto de la obra.

Si, como se ve, esta crítica es muy superior á

la antigua, no está por ello exenta de defectos graves. Es menos firme que la anterior, y suele perderse en vaguedades y disquisiciones filosóficas. Se la llama también *crítica histórica*, y de esta cualidad suya nacen sus mayores vicios, pues en fuerza de estudiar la época, el país, *el medio ambiente*, en que la obra se produce, acaba muy á menudo por confundir los medios con los fines. Así se la ve dar toda su atención á aquellas circunstancias, descuidando la apreciación estética de la obra en sí, y haciendo caso omiso de la espontaneidad del autor. El estudio del medio ambiente es, sin duda, importantísimo; pero á condición de que sea emprendido como medio, no de ver si la obra se acomoda más ó menos á él, sino de poner á luz más clara sus bellezas y defectos.

Son preciosas, á este respecto, y todo el que no quiera extraviarse debe grabarlas en su espíritu, las siguientes palabras del novelista francés Gustavo Flaubert:

« En tiempo de La Harpe era (el crítico) gramático, en el de Sainte-Beuve y Taine es historiador. ¿Cuándo será artista, no más que artista, pero completo artista? ¿Conocéis algún crítico que atienda á la obra *en sí* de una manera intensa? Análzase muy sagazmente el medio en que se ha producido y las causas que la hicieron nacer; pero ¿y lo poético inconsciente? ¿Su composición y estilo? Eso jamás. »

Pontmartin, en su artículo ya citado, señala también con gran precisión y lucidez otro vicio capital de nuestra crítica. Este vicio consiste en que, en general, más que examinar realmente el valor de una obra artística, lo que el moderno

crítico se propone es lucir su ingenio, fantasear y hacer gala de primores de estilo. Por manera que, en vez de permanecer la crítica ajena á la *creación literaria* propiamente dicha, y por cima de ella, conforme á su naturaleza y objeto, lánzase á la arena, pretendiendo arrebatár al artista sus laureles. Con tal procedimiento, el autor criticado se queda sin saber cuáles son sus aciertos, cuáles sus errores; y el público tan á oscuras como antes respecto de su bondad ó demérito. «La crítica, dice el autor citado, en vez de dirigir, de aconsejar, de levantar el espíritu literario, se ha convertido en su cómplice: se ha hecho estilista y fantasista como él; como él se ha enamorado de encajes y labores.»

CAPÍTULO V.

Reglas literarias.

I. Se ha dado el nombre de *reglas literarias* á ciertos principios de aplicación práctica que tienen por objeto guiar al escritor por sendas fáciles y seguras, previniendo sus extravíos.

Las reglas no enseñan á producir belleza; esto sólo se logra por las facultades naturales, que las reglas no pueden suplir. Su oficio es, pues, meramente negativo, es decir, que se proponen sólo evitar las manchas que suelen deslucir las obras literarias.

Las reglas no han sido inventadas *a priori*, sino derivadas de la naturaleza y de los modelos, especialmente de los de la antigüedad griega y romana, más ó menos bien entendidos.

II. Las reglas, en el sentido de ciertas relaciones que el escritor, merced á una feliz organización, á la observación de la naturaleza y á un constante estudio de los grandes modelos, descubre en cada asunto, son necesarias y deben ser observadas, á menos de faltar á la verdad, á la naturalidad, y á otros requisitos indispensables

de toda buena producción literaria; pero en el sentido de un conjunto de preceptos definidos, establecidos de antemano, no lo son, puesto que muchas de las obras tenidas hasta hoy como modelos incomparables, fueron compuestas con anterioridad á ellas. No son tampoco absolutas, pues están sujetas á numerosas excepciones debidas á la naturaleza y particularidades de la materia que se trata. Sin embargo, siempre que se las desnude de todo rigorismo, aplicándolas con amplio criterio y considerándolas como meros consejos ú observaciones generales, modificables según los casos, serán útiles á los principiantes, pues contribuirán á preservarlos de la ligereza y el extravío, con el conocimiento de los escollos más comunes.

III. La acumulación de reglas arbitrarias, inútiles, y hasta perniciosas, y el rigorismo absoluto con que se establecieron, desprestigiándolas, por fin, á todas, trajo, como siempre, el extremo opuesto, y llegóse á delirar por gusto é intencionalmente, desconociéndose todo freno y toda conveniencia.

Mucho se ha discutido acerca de la necesidad ó utilidad de las reglas. Sostienen unos que no sólo son innecesarias, sino inútiles, y agregan que no sirven sino para poner trabas y cortapisas á la imaginación. Otros piensan, por lo contrario, que, si bien las reglas no darán jamás talento á quien no le tiene; por más que los genios ó ingenios eminentes puedan, sin ne-

cesidad de ellas, acertar, como por intuición, con el buen camino; son útiles, y aun necesarias para la generalidad de los que se dedican á componer, á fin de prevenirlos contra los extravíos en que hasta los verdaderos genios han incurrido muchas veces.

Esta controversia, como muchas otras, envuelve tres cuestiones distintas, que conviene deslindar cuidadosamente: 1.^a ¿Hay algo que deba guiar á la inteligencia, refrenar los transportes de la imaginación y encauzar la sensibilidad en la composición de una obra literaria? 2.^a Ese *algo* ¿debe ó puede ser formulado en un cuerpo de reglas, cuya infracción constituya siempre un verdadero defecto? 3.^a Las reglas establecidas por los preceptistas ofrecen verdadera utilidad?

Refiriéndome á la cuestión primera, debo ante todo dejar sentado que, á mi juicio, es el mayor de los delirios pretender que el que escribe puede entregarse sin reserva á todos los vientos de su fantasía. La literatura es un arte, y como tal, si bien tiene base principalísima en las dotes naturales, está subordinada á ciertas relaciones de verdad, de orden, de oportunidad, de conveniencia, de decoro, que no pueden ser impunemente quebrantadas. En la poesía, la más libre de todas las artes, esas relaciones son tenues, impalpables á veces, pero no por eso menos constantes; y como quiera que ellas hayan sido desconocidas muchas veces, aun por talentos de primer orden, que han deslucido y manchado por ello algunas de sus más encumbradas bellezas, es inocente y hasta ridículo el suponer que el poeta procede ó debe proceder por una especie de iluminismo, sin reflexión y sin estudio. Mucho da la naturaleza; pero el arte la purifica y encamina, evitando las que Bello llama *orgías de la imaginación*. «Personas hay, dice Quintiliano, que juzgan más enérgica; y sólo digna del hombre, la acción ruda, tal cual un primer ímpetu la arranca del alma; pero no son otros que los que rechazan todo esmero, todo arte, toda nitidez, y juzgan afectado y poco natural cuanto se adquiere

por el estudio. . . . *Nada estimo perfecto sino aquello en que la naturaleza es auxiliada por el arte.*»

Esto sentado, examinemos la cuestión segunda: Esas delicadas relaciones de que he hablado, ¿pueden ser formuladas y establecidas en un cuerpo de reglas, cuya infracción sea siempre un verdadero defecto? Respondo que no.

Con efecto, la literatura es un arte, pero no un arte mecánico y uniforme, sino un arte en que se ejercitan las más altas facultades del espíritu de un modo tan vario é *irregular* como la misma naturaleza en que se inspira. Hay relaciones que observar y respetar, hay siempre *un modo mejor que otro* de realizar las cosas; pero esas relaciones, ese *modo mejor*, no son generales y absolutos, no pueden establecerse *á priori* casi nunca, sino que consisten, en cada caso, en un procedimiento distinto, y á veces opuesto. Un instinto feliz, fecundado por la observación y amor de la naturaleza y por el asiduo estudio de los mejores modelos (especialmente los de griegos y latinos, por ser los que más admirablemente armonizan la inspiración y el arte, el orden y la vida), sabrá descubrir dichas relaciones con mirada de lince; pero todo cuerpo de reglas que se establezca rigurosamente de antemano para todos los casos, será siempre más ó menos deficiente y arbitrario, y tendrá que sér violado, en ocasiones diversas, por el original y verdadero talento.

Considérense, en prueba de ello, los preceptos más fundamentales y sensatos, los más generalmente respetados y respetables que hasta ahora se han establecido: es evidente que pueden ser y han sido felizmente quebrantados en diversos casos. Así la unidad de acción propiamente dicha. Nada más natural y *exigible* que el que inventa una serie de sucesos les dé entre sí la debida conexión y enlace, de modo que parezcan surgir naturalmente y sin esfuerzo los unos de los otros; y sin embargo, esta unidad de acción no existe en el *Quijote*, y menos en el *Orlando furioso* de Ariosto, sin que

ello les impida ser obras inmortales y divinas. Ciñéndome á la primera, ¿no es evidente que contiene gran número de lances independientes entre sí? ¿No podría trocarse el orden en que están narrados, sin perjuicio alguno? ¿Y constituye esto un defecto? De ninguna manera; antes es un gran acierto. Si un caballero sale en busca de aventuras, como Don Quijote, lo natural es que éstas se le presenten en muchos casos sin conexión alguna entre ellas. Así como primero topa con los molinos de viento, que toma por descomunales gigantes, y luego con los carneros que se le antojan ejércitos, bien pudo, en realidad, haber sucedido al revés. La naturaleza del asunto que se proponía realizar, dictó, pues, á Cervantes su procedimiento, haciéndole conocer la *relación* de verdad y naturalidad que debía observar en ese caso ¹. Como este ejemplo, pudieran citarse otros muchos.

Lo que indudablemente parecerá extraño á los que hablan de la antigüedad sin conocerla, suponiendo que la amplitud y generosidad de criterio es tierra conquistada por los modernos teóricos, es el ver al gran Quintiliano sostener esta misma doctrina en su obra *De Institutione oratoria*. Dice refiriéndose al orador:

«Nadie exija de mí que, según la práctica de muchos retóricos, dé á los estudiantes un género de preceptos semejantes á rígidas leyes dictadas por una necesidad inmutable.... Fácil é insignificante cosa fuera la oratoria si en tan breves prescripciones se encerrase. Por lo contrario, las reglas cambian por razones de causa, de tiempo, de ocasión, de necesidad; y así pienso que la principal cualidad del orador es un discernimiento que le permita amoldarse con variedad á la naturaleza del asunto. ¿Qué sucedería si se prescribiese á un general, siempre que mandase un ejército, que avanzase el

1. Lo que sí existe en el Quijote, y en alto grado, es la unidad de *impresión*, la unidad de *interés*. La unidad y la variedad, que, generosamente entendidas, no pueden jamás faltar en ninguna verdadera obra de arte, son algo más que reglas, son principios fundamentales del arte, atributos de la belleza, que informan la creación entera.

frente y desplegasen las alas, protegiéndolas con la caballería? Sería este un proceder acertadísimo, cuando fuera posible. Pero cambiará la naturaleza del terreno, encontrará aquí una montaña, allá un río, más allá un bosque, una colina, ú otras desigualdades que le obstruirán el paso; cambiará la condición del enemigo, la naturaleza del peligro; y entonces, ya combatirá de frente, ya de flanco, ora con sus auxiliares, ora con sus legiones; tal vez le aprovechará volver la espalda y fingirse en fuga.» (*Obra cit., Libro II, cap. XIII.*)

¿Sería legítimo deducir de todo esto que las reglas literarias son completamente inútiles, y que no deben establecerse ni enseñarse? En mi concepto, de ninguna manera. Creo que, si bien de importancia secundaria, son útiles para los principiantes, en cuanto contribuyen á la disciplina de su inteligencia, les inculcan ideas de orden, de sensatez, de propiedad, y haciéndoles conocer los escollos en que más frecuentemente han dado los grandes ingenios, les patentizan la facilidad con que las facultades del espíritu pierden su necesario equilibrio y se extravían en el momento de la producción. Pero todo ello con tal de reducir las á un pequeño número, formado de las más inmediatamente derivadas de la naturaleza, y por tanto, más generalmente aplicables; y siempre que, estableciéndolas con amplio y generoso criterio, se advierta que son esencialmente variables y relativas, y que deben abandonarse cuando las circunstancias particulares lo requieran.

Hay, además, ciertas reglas de sentido común, cuya observancia no es un gran mérito, pero cuyo olvido constituye un gran defecto. Esto último ha sucedido tantas veces en obras, por otra parte, notables, que el inculcarlas en los principiantes no puede menos de ser provechoso y útil. Observaré, sin embargo, que el nombre de *reglas*, aplicado á estos principios de utilidad práctica, me parece impropio. Sería más acertado llamarlas simplemente *consejos* ú *observaciones*.

Respecto de la cuestión tercera, es evidente que, si algunas de las reglas que los preceptistas establecieron eran sensatas y bien fundadas, otras muchas pecaban de arbitrarias y de falsas, y todas de rígidas y absolutas. Unas veces, interpretando mal la antigüedad griega, derivaban de sus modelos reglas falsas y perniciosas que en ellos no se observaban. Tal sucedió con la muralla levantada por los preceptistas entre el estilo llamado *noble* y el familiar; regla que hizo hablar á los personajes de la tragedia francesa en un lenguaje tieso, monótono y estirado que no se usa en parte alguna; en tanto que en la tragedia griega se mezclan uno y otro lenguaje, uno y otro estilo con la más amable naturalidad. Otras ocasiones establecían como reglas eternas y constantes ciertos procedimientos de los antiguos, basados sólo en las condiciones ó costumbres de su época, é inaplicables, por lo tanto, en otra distinta. Ejemplos de éstas son las unidades dramáticas, que Aristóteles se limitó á enunciar como una práctica de los autores griegos (derivada de su manera de construir los teatros), no obstante que cuenta entre ellos mismos no pocas excepciones.

Todo este rigorismo arbitrario y despótico, que tantas trabas ponía al libre vuelo de la imaginación, acabó por desacreditar las reglas literarias, y condujo, con ocasión del movimiento romántico, á no observar más que una: la de violar sistemáticamente á todas, buenas y malas. Extremo por cierto vituperable, que llevó también á la literatura, aunque por opuesto camino, á lo falso y convencional.





SEGUNDA PARTE

ELOCUCIÓN Y ESTILO.

Consideraciones preliminares.

I. En toda obra literaria hay tres cosas principales que considerar: *invención*, *disposición*, *elocución*. La *invención* es la elaboración espiritual de la materia que abordamos, las relaciones y circunstancias que en ella advertimos, los pensamientos y formas esenciales que nos inspira. La *disposición* es el orden que damos á estos pensamientos, el modo como los distribuimos en nuestra obra, á fin de que resulte un todo armónico y completo. La *elocución*, por último, es la manifestación de las dos primeras, por medio

de la palabra, su encarnación exterior y sensible. Llámase también *Ejecución*.

II. La *invención* es un resultado de la inspiración y la reflexión, en las obras poéticas; del talento y la reflexión en las prosaicas. No pueden ni deben darse reglas á su respecto, ni en general, ni en particular. Lo único que cabe aconsejar muy encarecidamente es que, con la base de una buena instrucción general y de los especiales conocimientos que la materia exija (sin lo cual nadie debe escribir sobre nada), se medite profunda y detenidamente sobre ella, antes de abordarla, tratando de descubrir el mayor número posible de relaciones esenciales y accesorias á que dé margen. Aun en la producción poética, tal procedimiento es útil y necesario. El poeta, en efecto, no ha de entregarse á merced de la inspiración: debe dominarla y dirigirla y enseñorearse de ella, á la manera que el buen jinete refrena y encamina el ímpetu de su brioso corcel, y el nadador experto domina la agitación y tumulto de las olas. Y no se crea que esto es cortar el vuelo á la inspiración, sino, antes bien, hacerla más segura y fecunda, impidiéndole el extravío y el delirio. El que se entregue á ella sin reserva, se elevará mucho algunas veces, y otras se precipitará en despeñaderos.

III. No basta, empero, haber hallado muchas relaciones, muchos pensamientos ó formas esenciales en el tema elegido; sino que es menester dejar de lado las poco importantes y las inútiles para el fin propuesto, y distribuir las demás con método y orden más ó menos riguroso. Hé ahí la *disposición*. De poco servirían los más ricos materiales si se les amontonase de una manera informe, sin orden ni concierto. Para que exista la obra es necesario que haya *arquitectura*, sabia y natural distribución de partes. Esta disposición, no obstante, varía esencialmente según los géneros, y así, deberá tratarse al hablar de cada uno de esos géneros en particular.

IV. Sólo queda, pues, que dilucidar en general, lo, concerniente á la *elocución*. Sus cualidades y caracteres, la fuerza y armonía de las cláusulas, la propiedad y viveza de las imágenes, el origen y congruencia de la metáfora, etc., son puntos que dan margen á observaciones generales, aplicables á toda obra literaria. Todo esto, pues, coronado con algunas consideraciones sobre el *estilo* (que no ha de confundirse con la *elocución*, pues abraza mucho más que ella), será objeto, como pertinente á la *elocución*, de la segunda parte de esta obra.

Algunos tratadistas, especialmente los franceses (Pellicier, Lefranc, etc.), dividen la Retórica en las tres partes mencio-

nadas, y tratan luego de cada una de ellas *en general*. Supone Pellicier que el objeto de toda obra literaria es *persuadir*, y así refiere toda su teoría literaria al discurso oratorio. Conceptuó tal sistema absolutamente descaminado. No es posible, como queda dicho, dar reglas de invención, y mucho menos, hacer extensivas las que se pretenden establecer para la oratoria, á los demás géneros literarios. ¿Qué se propone *persuadir* el didáctico? ¿Qué el poeta? ¿Qué el historiador? La persuasión obra sobre la voluntad, impulsándola á determinados actos, y nada de esto solicitan los que cultivan los mencionados géneros, como quiera que se dirigen á la fantasía, al corazón ó á la inteligencia. De la *disposición* puede decirse lo mismo. No es posible tratarla en general, y prueba de ello es la necesidad en que se ven los mencionados tratadistas de referirla á la oratoria. Pero tampoco es posible admitir que la disposición oratoria, varia en sí misma, se aplique á los demás géneros. ¿Qué *peroración* ha de tener una obra dramática? ¿Qué *confirmación* una poesía lírica? ¿Qué *refutación* un canto épico? ¿Ni cómo, aun cuando las partes fuesen unas mismas, no habrían de diferir sustancialmente en su distribución?

CAPÍTULO I.

Pensamientos : sus diversas formas.

I.—*Ideas* son las representaciones interiores que nos formamos de las cosas. La relación que, por un acto espiritual, establecemos entre dos ideas, se llama *pensamiento*. *Dios*, es una idea; *Dios existe*, un pensamiento.

No me incumbe estudiar el pensamiento en sí, como operación del espíritu. Tal estudio corresponde á la filosofía. Debo sólo tratar del pensamiento en cuanto se relaciona con la expresión que le hace sensible, con la forma.

Quiero, no obstante, recordar aquí lo que queda dicho en otra parte con respecto al íntimo enlace é influencia recíproca de las facultades del espíritu. Esta influencia y este enlace deben llevarnos á establecer que los pensamientos en toda obra literaria han de ser *verdaderos y morales*. Lo bello, se ha dicho, es el resplandor de lo verdadero, y así toda obra que no esté sólidamente asentada sobre las anchas basas de la

verdad y la moral, no será sólidamente bella, y llevará inevitablemente en sus entrañas un germen corrosivo que secretamente la devore. No debemos, pues, dejarnos alucinar por el brillo fútil y externo que los pensamientos falsos é inmorales nos ofrezcan. Apresurémonos á rechazarlos virilmente, no sólo en nombre de nuestra propia dignidad personal, sino también, por las razones expuestas, en nombre del arte y la belleza.

No ha de confundirse, sin embargo, la verdad con el rigorismo mezquino, ni la moral con la mojigatería. Debe, á este respecto, hacerse uso de un amplio criterio, y atenderse sobre todo á la *intención y dirección* del espíritu. Así no sólo será verdadero, en la esfera del arte, lo real, sino lo posible y natural, supuestas determinadas circunstancias preestablecidas; no sólo los personajes históricos, sino los que el poeta crea conformándose con las leyes fundamentales de la naturaleza. Así también los pensamientos falsos pueden entrar en las obras jocosas ó humorísticas, como graciosa exageración de pensamientos verdaderos en el fondo. La moral tampoco se dará por ofendida porque Leopardi, por ejemplo, niegue la libertad, la virtud, el bien; sino antes atenderá á la intención y al origen de su triste doctrina, que no son otros que un grande amor á esas mismas ideas, cuya realización ve ese gran poeta, ó nula ó sobremanera imperfecta. Por eso esta poesía, en vez de abatirnos y desmoralizarnos, nos vigoriza y mejora.

En una palabra, nadie debe proponerse *por fin serio* lo falso ni lo inmoral.

II. En sentido recto y usual, llamamos *figura* á la conformación exterior, á la disposición de par-

tes y contornos que advertimós en los objetos materiales, y por cuyo medio distinguimos unos de otros, aun en el caso que consten de una misma sustancia. Luego, por extensión, se han denominado FIGURAS á las diversas formas con que los pensamientos se nos presentan, y que nos sirven asimismo para distinguirlos entre sí, aunque expresen un mismo juicio y respondan á una misma idea.

Muchos retóricos han hecho extensivo el nombre de *figuras* á ciertas licencias y elegancias de lenguaje, distinguiendo estas últimas con el nombre de *figuras de dicción*. Tal clasificación es de todo punto impropia. El nombre de *figura* sólo conviene á las formas de los pensamientos.

Grande es el número de figuras recogidas y clasificadas por los retóricos. Nunca hallaron campo más cómodo y espacioso la rutina y la pedantería. ¿Á qué conduce, ni qué ventajas reporta á dos estudiantes tan árida y enrevesada nomenclatura? ¿Qué utilidad, qué aplicación práctica resulta, para el poeta, el crítico ó el filósofo, del minucioso recuento de las múltiples formas que pueden revestir los pensamientos? En mi concepto, absolutamente ninguna. Y no se diga que conviene distinguirlas y clasificarlas para poderlas usar con recto criterio. Las figuras no son, como luego veremos, un mero adorno exterior de la elocución; son el resultado de los más íntimos y variados movimientos del espíritu, y llevan envuelta en ellas la médula misma del pensamiento. Por consiguiente, siendo la naturalidad, la espontaneidad, y aun la necesidad, lo que las hace legítimas, lo único que cabe recomendar encarecidamente al que tiene la pluma en la mano, es, no que recuerde sus nombres y caracteres, sino que las olvide absolutamente. ¿Y para esto se habrá abrumado

su memoria y fatigado su espíritu, con su serie interminable?

Esto no obstante, no desconozco que hay utilidad en explicar algunas principales; aquellas pocas que son hijas de movimientos anímicos enérgicos y definidos, así como las conocidas con nombres que han pasado á formar parte del lenguaje vulgar, y cuya ignorancia no estaría bien á ninguna persona regularmente instruída. Nadie deberá avergonzarse de ignorar lo que es una *adnaton*, una *prolepsis* ó una *reyeción* pero toda persona culta necesita saber lo que es una *comparación*, una *antítesis* ó una *hipérbole*. Serán, pues, éstas, y sus análogas, las únicas que procuraré explicar.

III. Así como unos pensamientos nacen *principalmente* de las facultades intelectuales, del juicio y la reflexión, otros *principalmente* de la imaginación, y otros *principalmente* de los afectos y pasiones, así también las formas con que se presentan han de ser *principalmente* reflexivas, pintorescas ó apasionadas. De aquí ha nacido una clasificación, generalmente admitida, de las figuras, con arreglo á la cual, se dividen en *lógicas*, *pintorescas* y *patéticas*.

Esta clasificación, como todas las que se aplican á la literatura y al arte, no es en manera alguna perfecta ni absoluta, sino simplemente *aproximativa*. Como ya he tenido ocasión de observar varias veces, en la producción literaria se ponen en movimiento, aunque en distinta proporción en cada género, todas las facultades del espíritu. De aquí nace la imposibilidad de las clasificaciones perfectas.

Los tratadistas ofrecen muy señalada divergencia en esta materia, y ello consiste en que las más de las figuras son mixtas, esto es, producidas á un mismo tiempo por faculta-

des diversas, y participan de sus respectivos caracteres. Así, mientras unos colocan la *comparación* entre las figuras lógicas, otros la cuentan entre las pintorescas; quién dice que la hipérbole y la prosopopeya pertenecen á estas últimas, quién las llama patéticas, etc. Esto comprueba la deficiencia de tal clasificación. Si, pues, yo la acepto y expongo, no es porque ni con mucho me satisfaga, sino porque, á pesar de su imperfección, la considero útil, mientras no se acierte con otra mejor (cosa, á mi ver, imposible), supuesto que, aunque no absolutas, existen entre los varios grupos de figuras diferencias marcadas lo bastante para que convenga estudiarlas separadamente.

IV. FORMAS LÓGICAS. *Sentencia*. — Se llaman así ciertas reflexiones afirmativas que encierran, en una proposición independiente, un pensamiento general é importante. Por lo común, la sentencia es hija del raciocinio, por lo cual figurá entre las formas lógicas; á veces, sin embargo, es sugerida por los afectos. Cuando la sentencia se coloca al fin de una exposición ó razonamiento, como si de éstos naturalmente se desprendiera, recibe el nombre de *epifonema*.

Como esta forma no es de las que requieren un estado excepcional del espíritu, antes por lo general, deliberadamente se elige y enuncia, pueden darse algunos consejos á su respecto. En primer lugar, como hija del raciocinio, exígese á esta forma que sea la encarnación de pensamientos sólidos, verdaderos y profundos. Ha de usarse con sobriedad y mesura (sobre todo, en poesía),

pues no solamente es difícil hallar pensamientos dignos de ella, sino que su acumulación da un aire enfático y seco al estilo. Ejemplos de sentencia y epifonema:

Miremos como una desgracia del espíritu humano que sea más propia de su condición esta inquieta curiosidad de saber lo que menos le importa, que la constancia en adquirir lo que más le interesa. (JOVELLANOS.)

No refiero estas cosas por acusar alguna nación, pues casi todas intervinieron en esta tragedia inhumana, sino para defender de la impostura á la española. La más compuesta de costumbres está á riesgo de estragarse. *Vicio es de nuestra naturaleza, tan frágil, que no hay acción irracional en que no pueda caer si le faltare el freno de la religión y la justicia.* (SAAVEDRA.)

Del sultán al mortífero decreto
Se lanzan los genzaros . . . Miradlos
Del griego vencedor bajo la espada
Desparecer, como al furor del fuego
La hierba de los campos desecada.
Salamina repítese y Platea,
Mas ¿qué valen? ¡Oh Dios! ¿Nunca se agota
El torrente de bárbaros? ¡Oh! vedlo
Cuál se renueva sin cesar, y corre
Como el flujo feroz del Océano,
Violento, asolador, irresistible . . .
*¡Oh ceguedad funesta, incomprensible,
De matar y morir por un tirano!* (HEREDIA.)

La vaguedad y generalidad de la sentencia la hacen poco artística por naturaleza. Cuando se la *determina*, envolviéndola en los hechos que se narran; cuando emana virtualmente del espíritu que en la exposición domina, se aviene mucho

más con la naturalidad y la belleza. Así este ejemplo, en el cual, por otra parte, la *sentencia* deja de ser una forma *lógica*, para convertirse en *patética* :

«Así acabó su vida don Dalmau de Queralt, conde de Santa Coloma, dando famoso desengaño á la ambición y soberbia de los humanos, pues aquel mismo hombre, en aquella región misma, una vez sirvió de envidia, otra de lástima.» (MELO.)

V. *Gradación*.—Consiste esta figura en presentar una serie de ideas en progresión ascendente ó descendente, según su importancia, significado ó sucesión. Ejemplos :

Apenas el ermitaño acabó de decir estas palabras, hizo una mueca muy rara, entreabrió la boca, estiró las piernas y se quedó muerto. (JUAN VALERA.)

Nosotros vimos de Junín el campo :
 Vimos que al desplegarse
 Del Perú y de Colombia las banderas,
 Se turban las legiones altaneras,
 Huye el fiero español despavorido,
 Ó pide paz rendido.
 Venció BOLÍVAR, el Perú fué libre ;
 Y en triunfal pompa LIBERTAD sagrada
 En el templo del SOL fué colocada. (OLMEDO.)

Por lo general, siempre que se ofrecen á un mismo propósito diversas ideas, hechos ó circunstancias, la *gradación* es necesaria y artística á un mismo tiempo. El efecto de una narración ó descripción es mucho mayor cuando la serie de hechos ú objetos se dispone de modo que cada uno de ellos despierte más interés y produzca más impresión que el anterior. Si se distribuyen sin discernimiento, despertando y amortiguando alternativamente el interés del lector, éste se fastidia

y se cansa, como aquel á quien constriñen á andar y desandar repetidas veces un mismo camino.

Se dan casos, no obstante, en que un hecho, una idea ó un objeto nos impresionan de tal manera, hieren tan vivamente nuestra imaginación, que enunciándolos desde luego, dejamos para después los que los explican ó aclaran, y en realidad les precedieron. Ejemplo: *¡Maldito seas! Me has hecho desgraciado para toda la vida.* Los retóricos, que no han dejado figura por clasificar, llaman á esta última, *histerología*.

Resta sólo observar que, en ocasiones, la *gradación* se emplea como mero artificio oratorio, cuando hacemos á alguno una serie de cargos, enumerados desde el más débil hasta el más grave, para causar mayor efecto en el auditorio. Si en tales casos esta figura es rigurosamente lógica, en otros parece dictada por el sentimiento mismo:

Soñé llorando que muerta
Te contemplaba,
Y al despertar de mi sueño,
Derramé lágrimas.

Soñé llorando que pérfida
Me abandonabas,
Y al despertar, largo tiempo
Lloré con ansia.

Soñé llorando que tierna
Aún me amabas,
Despertéme, y sin fin corre
El amargo torrente de mis lágrimas. (HEINE.)

Aquí hay una doble gradación, la una en sentido inverso de la otra. Á medida que el sueño es menos desdichado ó más feliz, el poeta despierta más afligido. Es, pues, ésta una gradación inspirada por el vivo sentimiento de la insalvable distancia que separaba, para el autor, el sueño de la realidad.

VI. *Amplificación*.—Se comete esta figura cuando presentamos un mismo pensamiento por diferentes aspectos, ligándolo con diversas circunstancias y relaciones con el objeto de hacerle más claro y perceptible. En este concepto, es una forma lógica. Pero en ocasiones surge naturalmente de un estado apasionado del ánimo, que parece con placerse en insistir repetidas veces, con expresiones diferentes, en una misma idea ó hecho que le ha poderosamente impresionado. En tales casos se convierte en forma patética. Ejemplos:

¡Oh Asia maldita! Gastamos en tí nuestros tesoros, y tú empleaste en nosotros tus vicios; á trueque de hombres fuertes, enviástenos tus regalos; expugnamos tus ciudades, y tú triunfaste de nuestras virtudes; allanamos tus fortalezas, y tú destruiste nuestras costumbres; triunfamos de tus reinos, y tú degollaste á nuestros amigos; hicímoste cruda guerra, y tú conquistástenos la buena paz. (ANTONIO DE GUEVARA.)

Dióle voces Sancho, diciéndole: Vuélvase vuestra merced, señor Don Quijote, que voto á Dios que son carneros y ovejas las que va á embestir. Vuélvase ¡desdichado del padre que me engendró! ¡Qué locura es esta! Mire que no hay gigantes, ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni entreverados. ¿Qué es lo que hace? ¡Pecador soy yo á Dios! (CERVANTES).

¿Por qué me ha de vencer pastor ajeno,
Y, si no vil, que yo meaos famoso?
¿En qué me excede Glauco? ¡Ah Dafne ingrata!
¡Ah Dafne desleal, perjura Dafne! (FIGUEROA.)

El abuso de esta forma constituye un defecto grave, por desgracia muy general. No se debe nunca amplificar por amplificar, pues nada hay que tanto desvirtúe la fuerza y energía de los pensamientos. La amplificación sólo es legítima cuando añade claridad y fuerza á la idea principal, ó cuando (como en los dos últimos ejemplos) brota espontáneamente de la agitación del ánimo. De lo contrario, degenera en el vicio que los griegos llamaban *tautología* (repetición de lo mismo) y *perisología* (verbosidad extrema).

VII. Entre las figuras lógicas, suelen enumerarse algunas otras, de muy general empleo, que pudieran más propiamente denominarse *formas ingeniosas*.¹ Tales son, entre otras: la *concesión*, que consiste en dar por cierto algo de lo que el adversario sostiene, para hacer resaltar con mayor brío la verdad de nuestros asertos; la *atenuación*, que se funda en sustituir una afirmación por la negación de lo que á ella es contraria (así decimos que una persona *no es lista*, para indicar que *es tonta*); la *perífrasis*, ó cierto rodeo de que nos valemos por motivos de decencia, ó de variedad, ó de elegancia, para nombrar alguna persona ó cosa (la cometemos al llamar á Cervantes, *el manco de Lepanto*); la *preterición*, que estriba en fingir que pasamos por alto lo que realmente decimos (*dejo de lado los insultos y vejaciones de que fulano me ha hecho blanco, su insolencia, sus traiciones, etc.*); y finalmente, la *ironía*, que se comete cuando

1. Alguien las ha llamado, con propiedad también, *artificios retóricos*.

atribuimos á una persona ó cosa cualidades contrarias á las que en realidad tiene, ó á las que nosotros juzgamos como exactas con respecto á ellas; pero de modo que se conozca nuestra intención burlesca y nuestro verdadero juicio.

De la *perífrasis* se ha abusado muchísimo. La escuela que desde el reinado de Luis XIV hasta principios de este siglo usurpó el nombre de *clásica*, diciéndose discípula de los antiguos, llegó á hacerse tan remilgada y pulcra, tan artificiosa, tan antinatural, tan anticlásica en una palabra, que á cada paso se servía de ella para evitar un rasgo demasiado saliente, ó para hablar de ciertos animales que, como el perro, no se admiten en los salones aristocráticos, ni han sido bautizados con nombres tan melifluos y acaramelados como el *ruiseñor* ó la *tórtola*. Así el gran Quintana, que, llevado de su ardoroso numen y de su feliz instinto, salvó en sus poetas, y aun en sus críticas, los estrechos límites de su escuela, rinde parias algunas veces á aquél gusto meticuloso. Juzgando las églogas de Balbuena, escandalizáse de que éste hable en ellas de *grillos* y de *ranas*. ¡Y Homero habla de *asnos* y de *perros*, y nos hace ver un enjambre de *moscas* alrededor de la leche! ¡Y el grande y verdadero clásico moderno, Leopardi, en una de sus más espléndidas composiciones, no tiene inconveniente alguno en recordar que, cuando niño,

Mirando el cielo y escuchando el canto
De la *rana* distante en la campaña,
Gran parte de la noche estar solía!

Bastaría esto sólo para demostrar que nadie comprendió menos la esencia de la hermosura griega, ni el rudo y exquisito sabor de naturaleza de ella emanado, que los pseudo clásicos que en los modernos tiempos se propusieron imitarla.

Por lo que respecta á la *ironía*, conviene advertir que es

tanto más eficaz, cuanto es más fina y delicada. Sin ruido ni aparato, cuando es manejada por manos hábiles, calladamente hiere, y algunas veces de una manera mortal. Hácese gran empleo de ella en la sátira, y si unas veces es simple desahogo de un ingenio humorístico y zumbón, ante las ridiculeces humanas, otras se la dirige á combatir ideas ó instituciones, y es, en muchos casos, fruto amargo de espíritus desesperados y sombríos. Entonces se convierte en una verdadera figura patética.

Con respecto al primer caso, Selgas nos ofrece el siguiente ejemplo de fina ironía: «El crédito ha venido en cierto modo á sustituir á la caridad. Antes, el que no tenía un cuarto, vivía de limosna; ahora el que no tiene dinero, vive de crédito.»

Al segundo caso corresponde el siguiente rasgo de Fernán Caballero: «Así hicieron los impíos el gran servicio á la ilustración de helar la oración en la boca de la generalidad.»

Por lo que hace al tercero, véase la siguiente amarga ironía de Larra: «Dichoso el que tiene oficina; dichoso el empleado, aun sin sueldo ó sin cobrarlo, que es lo mismo: al menos, no está obligado á pensar, puede fumar, puede leer la gaceta!l»

VIII. — FORMAS PINTORESCAS. *Comparación.* —

Con este nombre se representa la semejanza que establecemos entre dos ideas ú objetos, á fin de dar á nuestro pensamiento mayor claridad, fuerza y brillo.

Generalmente se emplea esta forma para determinar y hacer sensibles las ideas abstractas, para lo cual se relacionan con objetos visibles que hieran la imaginación. No debe, pues, tomarse como término de comparación sino lo susceptible de dar realce y luz á lo comparado. Una

extrema semejanza, haciendo á la comparación trivial y fría, se opondría á este requisito. Ejemplos:

Como el viajero que, habiendo fijado por última vez sus ojos en el sol, próximo á ponerse, ve en seguida flotar su imagen en el bosque sombrío y sobre el flanco del peñasco; donde quiera que vuelva sus miradas, ella acude, y brilla, y oscila con colores espléndidos: así la encantadora imagen de la extranjera pasaba dulcemente por delante de Herman, y como que se adelantaba por el sendero de los trigos. (GOETHE.)

Y como si en jardín de avaro dueño,
 Que entre sus flores vive aprisionado,
 Dama gentil se asoma, de halagüeño
 Mirar, que con su ruego y con su agrado
 Del severo guardián desarma el ceño;
 Que entra alegre y se arroja, y el nevado
 Pecho reclina al suelo, y las hermosas
 Manos perdidas vagan por las rosas;
 Y escogiendo fragancia y colorido
 En tantas flores, párase indecisa;
 Mas codiciosa del botón florido,
 Son su despojo al fin cuantas divisa;
 Hasta que espira el plazo concedido,
 Que involuntario el pie mueve remisa,
 Pareciéndole, al paso que se aleja,
 Flores más lindas las que atrás se deja:
 Así vacila Emilia, así recorre
 Con tierno afán el cándido tesoro,
 Y á una inocente risa allí socorre,
 Y allí se acerca á un infantino lloro. (ARRIAZA.)

¡ Ay! De mi triste juventud, oh Cintio,
 ¡ Cuál se arrastran inútiles los días

Y sin placer! Un tiempo, de la gloria
 La brillante fantasma su amargura
 Con esperanzas halagó mentidas:
 Tal, centella fugaz, artificiosa,
 Lanzada entre las sombras de la noche,
 Al inocente rapazuelo alegre,
 Y sus lágrimas calma mientras brilla:
 Muere, y el lloro torna. (CABANYES.)

De tu hipócrita fe roto ya el velo,
 Hoy con vergüenza mi pasión escondo,
 Fingir supiste el amoroso anhelo,
 Cual copiar sabe el cenagoso fondo
 De charca vil, la claridad del cielo. (QUEROL.)

El buscar relaciones en las cosas, sobre todo entre el mundo material y el mundo moral, es una tendencia instintiva del espíritu humano; pero el hallarlas ricas y felices es dón especialísimo de los dotados de viveza imaginativa, de los poetas. De aquí nace que la *comparación* sea su forma predilecta y, si decimos, la piedra de toque de sus facultades poéticas.

En cuanto á la extensión de esta figura, puede establecerse que las largas sólo son propias de un estado de ánimo tranquilo, por lo cual se hallan con frecuencia en los poemas narrativos, en gran parte ajenos á los sentimientos íntimos y directos del que escribe. Pero cuando el ánimo se halla embargado por alguna pasión vehemente, no se detiene en ella con menudencia, sino que la estampa, con un rasgo, rápida y luminosa. Los ejemplos aducidos confirman estas observaciones.

Añadiré, por último, que el nombre riguroso de esta figura es *simil*, por cuanto *comparar* significa poner frente á frente dos cosas, sea para establecer una semejanza, sea para hacer resaltar una disparidad. Comprende, pues, la *comparación* el

stmil y la *antítesis*; pero el uso general ha restringido su significado primero, haciéndole sinónimo de *stmil*.

IX. *Antítesis*.—Es lo contrario de la anterior. Consiste en hacer resaltar las cualidades de un objeto, contraponiéndole otro de naturaleza contraria. Es hija de imaginaciones ardientes; pero requiere mucho tino y buen gusto, pues á poco que se abuse de ella, degenera en artificiosa y enfática.

Aunque conviene que las palabras de la proposición antitética estén simétricamente distribuídas, y que los términos opuestos se correspondan, debe evitarse la nimia oposición de palabras de sentido inverso (*helado y ardiente, blanco y negro*). De otro modo la antítesis resultará fría, trivial y sin interés alguno, porque conocido un término, se conoce de antemano el que ha de oponérsele. Ejemplos :

¿Cómo me negaré á los que me buscáis para honrarme, pues salí al camino á los que me buscaban para maltratarme? Ofrecíme á sogas y cadenas que me lastimaban, ¿y negarme he á los brazos y corazón de cristianos donde descanso? (AVILA.)

¿Qué mudanza ha sido esta tan extraña? Antenoche me tuviste en tus sagrados pechos, dándome alegría de vida, ¡y ahora te pago aquel tan grande beneficio teniéndote en los mfs muerto! ¡Este es el fostro que yo vi transfigurado en el monte! ¡Esta aquella figura más clara que el sol de medio día! (GRANADA.)

Y las que yacen en silencio antiguo
Ciudades de alto nombre, entre ruínas. (CABANYES.)

Algunos colocan la comparación y la antítesis entre las figuras lógicas. Pero si bien es evidente que el raciocinio, el deseo de dar mayor claridad á los pensamientos, son muchas veces su causa inicial, no lo es menos que la imaginación las halla. No sin razón se ha dicho que la antítesis es como el claro-oscuro de la pintura. Por otra parte, en ocasiones el impulso lo recibe la imaginación de un sentimiento apasionado, de la muerte de una persona querida, verbi gracia, que, por contraste espontáneo y *patético*, evoca en nosotros el recuerdo del tiempo en que la mirábamos rebosante de salud y de vida (véanse los dos últimos ejemplos). Añádase que el uso, y aun el abuso, de la antítesis, son característicos de los escritores de grande imaginación; pero reconozcamos también que suele haber en ella algo de artificial, y que su abuso es inherente á toda época de decadencia, en las cuales se busca la poesía en el aparato y contraste de las palabras. Lucano en la literatura hispano-latina, Góngora en la castellana, y Víctor Hugo y algunos sectarios suyos, en Francia, comprueban esta afirmación. Hombres de imaginación extraordinaria, al vivir en una época de artificio literario, ó al sentir declinar sus naturales facultades, se entregan desafortunadamente á la antítesis y á las palabras rimbombantes.

Por último, advertiré que cuando se contraponen en una misma frase dos palabras de opuesto sentido, de modo que parezcan envolver una contradicción, la antítesis se llama *paradoja*. Así cuando se dice que el gran secreto del arte consiste en alcanzar una *difícil facilidad*. En esta forma y otras análogas suele convertirse en mezquino juego de vocablos.

X. *Hiperbole*.—Consiste en atribuir á una cosa cualidades que realmente tiene, pero exagerándolas. Esta exageración, si bien importa una falta

de verdad material, responde á una verdad interior y fundamental, pues manifiesta un estado real de nuestro espíritu, una pasión violenta, una imaginación excitada que nos abulta las cosas. Ejemplos:

Y atónita os contempla
 Mi alma, como el enojo soberano
 Lanzado en derredor de este Océano,
 Que encarcelado y solo
 Entre el linde de América y el mundo,
 Maldice de su cárcel los confines,
 Y en rudos parasismos
 Sacudiendo sus crines,
Salta de los abismos
Para invadir los cielos furibundo. (MÁRMOL.)

¡Omnipotente Dios! En otros climas
 Vi monstruos execrables,
 Blasfemando tu nombre sacrosanto
 Sembrar error y fanatismo impío,
Los campos inundar de sangre y llanto,
 De hermanos atizar la infanda guerra,
Y desolar frenéticos la tierra. (HEREDIA.)

¡Oh más dura que mármol á mis quejas! (GARCILASO.)

Cuando la hipérbole nace de un movimiento espontáneo del espíritu, casi no la advierte el que la dice ni el que la oye. Algunas han pasado ya al lenguaje familiar: así decimos á cada paso, *más viejo que Matusalén*. El mal gusto suele hacer de ella un empleo hinchado y ridículo.

XI. *Personificación ó prosopopeya*.—Por esta figura atribuimos cualidades de vida, movimiento

ó humanidad, á los objetos materiales ó abstractos.

Atendiendo á los diversos modos como puede emplearse esta figura, los retóricos suelen dividirla en cuatro grados, que pueden reducirse á tres.

En el primer grado nos limitamos á atribuir á los seres inanimados ó abstractos pasión y actividad. Así decimos *ola soberbia, destino ciego*. Otro ejemplo :

Ni la mirada que lanzó al solayo
Tímido amor, la senda al alma ignora. (BELLO.)

El segundo grado consiste en dirigir la palabra á seres inanimados ó abstractos : cuando la dirigimos á seres ausentes ó muertos, pero que están ó han estado dotados de vida, se comprende en el *apóstrofe*. Toda personificación de segundo grado es un apóstrofe ; pero no todos los apóstrofes son personificaciones de segundo grado. Ejemplos :

¡Tajo profundo, que en arenas de oro
La rubia espalda deslizando llegas
El pie á besar de la imperial Toledo! (QUINTANA.)

¡Oh hombre! Aunque te hayas declarado enemigo de aquel Dios que adora mi fe, aún te saludo imagen de la eterna sabiduría, rey del mundo, y el más noble y digno adelantado de toda la creación en presencia de su Autor! (ESQUIÚ.)

En el tercer grado, no sólo atribuimos vida y

pasiones á cosas inanimadas ó abstractas, sino que las hacemos hablar. Ejemplo:

Álzase, en tanto, cual matrona augusta,
 De una alta sierra en la fragosa cumbre,
 La América del Sur: vése cercada
 De súbito esplendor de viva lumbre
 Y en noble ceño y majestad bañada.
 No ya frívolas plumas,
 Sino bruñido yelmo rutilante,
 Ornan su rostro fiero:
 Al lado luce ponderoso escudo,
 Y en vez del hacha tósca ó dardo rudo,
 Arde en su diestra refulgente acero.
 La vista fija en la ciudad; y entonces
 Golpe terrible en el broquel sonante
 Da con el pomo, y al fragor de guerra
 Con que herido el metal gime y restalla,
 Retiembla la alta sierra
 Y el ronco hervir de los volcanes calla.

¡Españoles! clamó: cuando atrevido
 Arrasar nuestros lares amenaza
 El opresor del mar, á quien estrecho
 Viene el orbe, ¿será que en blando lecho
 Descuidados yazgáis, ó en torpe olvido? (GALLEGO.)

Suelen colocarse esta forma y la hipérbole entre las figuras patéticas. Para mí es evidente que son pintorescas. Por más que la pasión dé el primer impulso en los dos últimos grados de la personificación y en algunas hipérboles, ambas son formas vivas creadas por la imaginación, y pueden representarse en un cuadro. En cuanto al primer grado de la prosopopeya, no requiere ni gran tumulto de afectos, ni mucho calor de imaginación.

Es muy general incluir la *descripción* en las figuras pintorescas; pero la descripción no es una figura, sino una serie de imágenes. Hablaré, por consiguiente, de ella, al tratar de éstas.

XII.—FORMAS PATÉTICAS. *Reticencia*.—La cometemos cuando embargados por la emoción ó la cólera, y en general, por cualquier pasión violenta, dejamos inconclusa la frase comenzada, y empezamos otra nueva, no sin dar á entender más quizá de lo que íbamos á decir. Ejemplo:

Envuelta en sangre y pavoroso estrago
 Combate Roma con feroz anhelo:
 Llena el mundo su nombre, sube al cielo,
 Y las naciones tiemblan á su amago.

Su águila fiera por el aire vago
 Hiende las nubes con ardiente vuelo,
 Y apenas mira en el distante suelo
 Las ruinas de Corinto y de Cartago.

¿Qué la valió? Carbón, Mario implacable,
 Y Sila vengador, y César fuerte,
 Huellan del orbe á la infeliz señora.

Y otros... ¡ Oh Roma grande y miserable,
 Que ansiando lauros y poder de muerte,
 No supo ser de sí reguladora! (HEREDIA.)

XIII. *Interrogación*. — Esta figura consiste en enunciar nuestro pensamiento en forma de pregunta, no para salir de una duda que realmente abriguemos, sino porque, juzgando cierto é incon-

testable lo que decimos, queremos comunicarle mayor vehemencia y osadía. Ejemplos:

¿Y qué bien, qué gozo del mundo no es una ilusión sobre la tierra? ¿Es acaso otra cosa lo que se llama en él felicidad? (JOVELLANOS.)

¿Qué mirarán los ojos
Que vieron de tu rostro la hermosura,
Que no les sea enojos?
Quien oyó tu dulzura,
¿Qué no tendrá por sordo y desventura? (LEÓN.)

Como se ve por estos dos ejemplos, unas veces se emplea esta forma como medio de probar lo que decimos; otras á manera de un lamento y desahogo del alma, que no acierta á darse cuenta de lo que le sucede. En el primer caso la *interrogación* es una figura lógica; en el segundo una figura patética.

XIV. *Exclamación*. — Nace ésta de un estado tan apasionado del alma en presencia de un objeto, que no acierta á afirmar ni negar nada de él, sino que sólo le menciona, y permanece como embebida en su contemplación. Cuando es espontánea, es forma poética por excelencia, y muy frecuente en los espíritus grandemente apasionados. Ejemplos:

¡Oh váleme Dios, Señor! ¡Oh qué dureza! ¡Oh qué desatino y ceguedad! Que si se pierde una cosa, una aguja, ó un gavilán, que no aprovecha de más de dar un gustillo á la vista de verlo volar por el aire, nos da pena; ¡y que no la tenga-

mos de perder esta águila caudalosa de la majestad de Dios, y un reino que no ha de tener fin el gozarlo! (SANTA TERESA).

¡ Oh campos verdaderos!
 ¡ Oh prados con verdad frescos y amenos!
 ¡ Riquísimos mineros!
 ¡ Oh deleitosos senos!
 ¡ Repuestos valles, de mil bienes llenos! (LEÓN.)

Compréndense comunmente entre las formas patéticas la *imprecación*, *conminación* y *deprecación*. Pero éstas, más que formas distintas, son la expresión de diversas pasiones, revestidas de una misma forma: la exclamativa.

XV. Las figuras no son un mero adorno oratorio, como muchos suponen, sino modificaciones sustanciales é íntimas del pensamiento, y tienen, por tanto, gran importancia. Por ejemplo, el juicio, *Murió mi hermano*, puede ser una *interrogación*: *¿Murió mi hermano?* Ó una exclamación: *¡Murió mi hermano!* En el primer caso, manifestamos que no podemos concebir tanta desdicha, en el segundo mostramos nuestro pensamiento fijo y abortido en ella. Son, pues, manifestaciones diversas del espíritu, y su ausencia del lugar que les corresponde, denota en quien escribe falta de imaginación ó sentimiento.

Sólo la irreflexión y la ligereza, en efecto, pueden considerar como simples exornaciones retóricas á las diversas formas con que los pensamientos se nos presentan en el discurso. El mejor análisis demuestra evidentemente que, formas distintas, responden á distintas relaciones y circunstancias del

espíritu, y vienen á ser á manera de pensamientos nuevos. A la forma se adhiere lo más íntimo y sustancial del pensamiento. El que está trémulo de ira, *no puede* expresar sus ideas con las mismas formas que el que fríamente raciocina. Por consiguiente, las figuras de que se vale, lejos de ser un *adorno* de la expresión, son la manifestación natural, y muchas veces *única*, de su pensamiento.

Si, hallándose alguien al borde de una fuente, dijese, al recordar á la persona amada: *Desearía ver retratados en esa fuente los ojos de quien amo*, veríamos, á través de esa expresión, un espíritu frío ó tibio, que tranquilamente reflexiona sobre lo que le sería más agradable en ese instante; pero cuando San Juan de la Cruz exclama:

¡Oh cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibujados!

no sólo expresa la *idea* de su deseo, sino que nos muestra toda la pasión, todo el ardoroso anhelo de su alma, embebecida en el bien á que aspira. Si, pues, la segunda forma *nos comunica* mayor número de circunstancias; cosas distintas y superiores, con respecto á la primera: es evidente que esa diversa forma importa, no un adorno del primer pensamiento, sino una modificación fundamental de éste, y que, en resumen, viene á ser un pensamiento nuevo.

Las figuras, pues, tienen su origen en la naturaleza: son sus hijas predilectas. Por eso se nota constantemente que el lenguaje de la gente rústica y apasionada ó imaginativa, es casi una serie de figuras, ya pintorescas, ya patéticas. Nosotros podemos observarlo perfectamente en el lenguaje corriente de nuestros gauchos. Quisiera, pues, grabar con caracteres indelebles en el espíritu de todo principiante, estas preciosas observaciones de un escritor ilustre:

« La figura es la forma exterior que toma el sentimiento ó la fantasía; puede compararse á la expresión de nuestros afectos por medio de la fisonomía; ¡cuánto más efecto producirán nuestras palabras, si los rasgos de nuestro rostro acompañan y encarecen lo que aquéllas dicen! De la misma manera valdrá más y hará más efecto una idea si se reviste de una forma expresiva y poco común. Pero del mismo modo que sería afectado y ridículo que al expresar una pasión, pensásemos en las arrugas de nuestra frente y en los pliegues de nuestros labios, sería absurdo andar á caza de expresiones figuradas, cuando debe absorbernos la importancia de la idea. En resumen, los modos de decir singulares y privilegiados que se llaman tropos y figuras, nacieron á impulsos del corazón y del acaloramiento de la fantasía, y en vano se esfuerza el escritor ingenioso en suplir por medio de ellos fantasía y corazón.»

No todas las figuras, sin embargo, se hallan en este caso. Las hay más exteriores, que no exigen un alto grado de entusiasmo ni gran viveza de imaginación, y sólo sirven para dar más animación y movimiento al estilo. Tales son las figuras lógicas, ciertas comparaciones, el primer grado de la personificación, etc. Estas figuras, no tan espontáneas, no tan *necesarias* como las otras á que antes me refería, nacen principalmente del ingenio y del buen gusto, y cabe, á su respecto, una elección severa y atinada. *Suelen las leyes alargarnos la espada*, dice Cicerón, y esta figura, sin ser producida por una gran pasión de ánimo, ni por excitación de la fantasía, tiene un movimiento y vivacidad de que carece este pensamiento equivalente: *Á veces estamos autorizados por la ley para tomar las armas.*

CAPÍTULO II.

Cualidades y vicios de las palabras: sus varias clases.

I. Habiendo visto anteriormente (*parte I, capítulo preliminar*) la importancia del lenguaje, consideraremos ahora las cualidades y defectos con que se nos presentan en las obras literarias las palabras que lo forman, y sus diversas clases.

Las cualidades sustanciales de las palabras son: PUREZA y PROPIEDAD.

II. PUREZA. Son *puras* las palabras que pertenecen al idioma en que nos expresamos, y están en su índole y naturaleza. Llámense también *castizas*.

La *impureza* puede provenir de distintas causas, y con arreglo á ellas se la denomina *arcaísmo*, *neologismo* y *barbarismo*.

III. *Arcaísmo*. Consiste en el uso indebido de palabras antiguas, ya olvidadas, de nuestro pro-

pio idioma: *ablandecer* por *ablandar*, *ahora* por *ahora*, *abastanza* por *bastante*, etc.

Emplear, como en estos ejemplos, voces anticuadas, sin más objeto que hacer alarde de erudición, es una de las cosas más vituperables que puede cometer el que escribe. Tal vicio hacen oscuros y afectados la elocución y el estilo.

No debe, empero, confundirse con él, el uso sobrio y moderadísimo de palabras antiguas, que no tienen cómo suplirse en el lenguaje moderno, ó más pintorescas y significativas que sus equivalentes. Tal procedimiento, sobre todo en poesía, antes merece alabanza que vituperio. En el primer caso se hallan muchos participios de presente que, haciéndonos mucha falta, como *consolante*, *silente*, malamente hemos dejado anticuar. En el segundo está el verbo *domeñar*, que es más significativo y pintoresco que el moderno *dominar*. Ciertas palabras, como este último verbo, en fuerza de usarse común y familiarmente, pierden su energía y relieve. En tales casos el uso atinado de un anticuado equivalente, produce en poesía los mejores afectos.

Cuando un escritor de fuerza resucita y trae á nuevo, acuciándolas con el sello de su ingenio, voces y giros pintorescos ó útiles, que la desidia y la ignorancia habían sepultado en el olvido, obliga á los demás á reparar en ellos, los entrega á la circulación, é infundiendo nueva savia al lenguaje, le ensancha, rejuvenece y hermosea.

Tal ha sucedido en el siglo presente en Francia, y más particularmente en Italia. Tal sucedió también en España á fines del pasado siglo. La gran decadencia del ingenio español trajo consigo, como consecuencia fatal, la decadencia de su idioma. Multitud de voces y giros, ora necesarios, ora llenos de gracia, expresión y donaire, fueron abandonados y trocados miserablemente por otros inequinos y pobres de la lengua francesa. Á medida que el espíritu nacional fué convaleciendo, hízose sentir cierta reacción, aunque débil, saludable, iniciada por buenos escritores. Estos resucitaron muchos vocablos y giros, entonces muertos, que hoy usamos como vivos y naturales, con gran medro de nuestra incomparable lengua. No obstante, el castellano siguió por largos años embadurnado de francés, sin que todavía haya conseguido verse completamente libre de su deletérea influencia. Hoy que España ha entrado en una época de más castiza y vigorosa vida intelectual, nótanse síntomas halagüeños de depuración del idioma. Uno de los nombres más beneméritos en esta empresa es el del ilustre arqueólogo D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.

IV. *Neologismo*. Llámase así el vicio que se comete cuando se da á las palabras del idioma un significado nuevo, un nuevo valor gramatical, ó nuevas y no justificadas derivaciones. Es, pues, lo contrario del *arcaísmo*. *Cobrar*, por exigir ó pedir el pago de una deuda; *independizar*, (mal derivado de *independiente*) por *libertar* ó *emancipar*; *novedoso* por *nuevo*, *transar* por *transigir*, y otros desatinos por el estilo, son otros tantos *neologismos*.

Hay casos en que los nuevos significados y derivaciones de las palabras son útiles, y aun necesarios, siempre que se realicen con conocimiento y

medida. Citaré, como ejemplo, las palabras *genio* y *comfortable*.

Entre nosotros el *neologismo* ha llegado á ser, mezclado con el *barbarismo*, una verdadera plaga. Y lo peor del caso es que, por ignorancia, no sólo afectamos el estilo, sino que cometemos muchas veces el absurdo de empobrecer el lenguaje. Así emplean algunos *sendos* por *muchos* ó *tremendos*, cuando el sentido propio de aquella palabra es el de un riquísimo é irremplazable numeral distributivo, que ahorrándonos grandes rodeos, significa, *uno para cada uno*. ¡Qué poco dicen, pues, los que imaginan decir tanto al contarnos que fulano y mengano se dieron *sendas* bofetadas!

V. *Barbarismo*. Es la impureza que resulta del empleo de voces extranjeras, de un modo inmoderado y contrario á la índole del idioma propio: *soirée* por *sarao*, *toilette* por *tocado*, *hotel* por *hostal*¹ *chicana* por *sutileza*, *ardid* ó *sofistería* (según los casos), *complot* por *confabulación*,² *control* por *contrapeso*, etc., etc.

Los barbarismos reciben diversos nombres según el idioma de donde se toman: si del francés, *galicismos*, si del italiano *italianismos*, etc. El tomar voces de idiomas extraños no debe ni puede condenarse en absoluto. Fuera esto un rigorismo exagerado, melindroso y perjudicial: un nuevo vicio, pálido y enteco, llamado *purismo*.

¹ Abreviatura de *hospital*, que corresponde exactamente al *hotel* francés y al *ostello* italiano: todos vienen del latino *hospitium*.

² La Academia ha, malamente, admitido este barbarismo, sin duda por lo mucho que se ha generalizado aun entre doctos escritores.

Siempre que nuestro idioma carezca de una palabra necesaria para expresar una idea ú objeto, procederemos cuerdamente introduciéndola de afuera; pero esto ha de hacerse con gran medida y tino, y por personas que conozcan fundamentalmente el propio idioma. Conviene, además, advertir que, en tales casos, es de todo punto necesario quitar del nuevo vocablo lo que le dé aire y corte de extranjero, y vestirle con traje de casa: de otro modo no hará nunca buenas migas con su nueva familia, y será, en su concierto, una nota falsa é inarmónica. Por último, téngase en cuenta que así como debemos acudir con preferencia, por préstamos, á los idiomas clásicos, de donde el nuestro se deriva, debemos, por lo contrario, abstenernos cuanto nos sea posible de aceptar nada del francés: no hay quizá idioma que peor se comparezca con el nuestro, ni más capaz de deslucirlo y viciarlo.

Nosotros hacemos todo lo contrario: nos damos prisa en tomar del francés una muchedumbre de voces y giros, no sólo inútiles, sino infinitamente inferiores á los que tenemos en castellano. En este punto llegamos á lo ridículo y á lo estúpido. La gran corriente de inmigración que de todas partes acude á nuestras playas, sin que tengamos fuerza para

1 De ahí que sea tan difícil traducir bien del francés al castellano, ó vice-versa. Yo comprendo el Quijote en inglés, en alemán, y aun en chino; pero en francés no le concibo siquiera. El mismo Littré, con motivo de la mejor traducción francesa de esa obra incomparable, ha declarado á su idioma de todo punto impotente para tamaña empresa.

asimilárnosla (antes hacemos cuanto está de nuestra parte por conservarla en *colonias*, tan extranjera como antes), y la suprema ignorancia de nuestro idioma, cuyo estudio se descuida aquí infinitamente más que en ninguna otra parte del mundo, son las dos grandes causas de la miserable jerga que estamos forjando. De esta manera acabaremos por perder el más fuerte y fecundo lazo que nos une con los demás pueblos hispano-americanos.

Cuando los idiomas se hallan en su período de formación, son sumamente flexibles y se prestan fáciles á admitir voces y giros de todas partes. El castellano cuenta con buen número de palabras árabes, introducidas en su período embrionario, y lejos de perjudicarle, le enriquecen, pues al hacerse consistente y firme, las llevaba ya en sus entrañas. Pero luego que las lenguas llegan á su completo desarrollo y perfección, ya no admiten fácilmente elementos forasteros, sino á costa de su esplendor y hermosura. Sucede, en parte, algo parecido á lo que sucedería si, después de haber congelado una cierta cantidad de agua, quisiéramos aumentar el hielo resultante echándole más agua encima.

Muchos hay que, para cohonestar su ignorancia, afectan mirar lo *puro* y *castizo* con cierto desdén satírico, como cosa pueril, propia sola de gramáticos y retóricos. No se dejen nunca los jóvenes alucinar por ellos: están empeñados en hacerlos cómplices de su propia ignorancia. Olvidan esos tales que en todo país culto la pureza se estima por los más grandes escritores, por los espíritus más serios y nutridos, como fundamento necesario de toda sólida fama literaria. Cuéntense las impurezas de lenguaje á Milton, á Manzoni, á Fóscolo, á Leopardi, á Quintana, á Voltaire, á Víctor Hugo, y viniendo á otro orden de escritores, á Sainte-Beuve, á Littré, á Pontmartin, á Villemain, á cuantos mucho significan y mucho valen en el mundo de las letras, y serán sobrados los cinco dedos de la mano. Cuéntense, en cambio, las contenidas en una sola página de algunos de nuestros

mejores ingenios, y pasarán de quinientas. ¿Y por qué es tan necesaria la pureza? Por una razón tan sencilla como poderosa: porque la *pureza* es la *naturalidad*. Hé ahí de lo que no se quieren dar cuenta los que, preconizando ésta, desdeñan aquélla. Nada hay que dé más afectación al estilo que los arcaísmos, neologismos y barbarismos. Véase el esfuerzo allí, véase el estudio, y sobre todo un conjunto informe y heterogéneo, en el que voces y giros, en discordante algarabía, se estorban, chocan y combaten. Así (y como este ejemplo pudiera citar infinitos) algunos han dado en la flor de llamar *galería* á los que escuchan ó miran una representación, un espectáculo cualquiera, desdeñando nuestro usual y corriente *mosquetaría*: ¡y todo porque los franceses dicen *galerie*! ¿No es ésta afectación pura, pura pedantería? ¿No será mil veces más *natural* el empleo de nuestro legítimo vocablo, que todo el mundo conoce? ¿Y qué ventaja habrá obtenido el idioma de tan pueril afectación? Ninguna. La *pureza* da esplendor y homogeneidad al lenguaje, á la elocución y al estilo.

No sucede lo mismo con las palabras nuevas, derivadas de las lenguas indígenas de América, representativas de usos, trajes, costumbres y trabajos exclusivamente nuestros (*poncho*, *chiripá*, *piá*). Podemos y debemos usarlas sin reparo, seguros de responder á una necesidad y de enriquecer el idioma. Pero para esto mismo, como para cualquier otro género de mejora y perfeccionamiento, debemos comenzar por cultivarle y estudiarle á fondo. «De loco graduaríamos á un heredero, dice muy juiciosamente 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.»

VI. PROPIEDAD.—Ésta gran cualidad consiste en la exacta proporción y correspondencia entre la

idea que se intenta expresar y la palabra con que se expresa. La propiedad es una cualidad esencial en todo escrito, su base y fundamento. Con ella damos gran claridad y precisión á nuestras ideas, y nos abrimos camino en el espíritu de los lectores, comenzando por satisfacer su inteligencia. *Advertir gozo, incendiar* al pueblo en patriotismo, *edificar* una nave, son otras tantas expresiones altamente impropias. Dígase *sentir gozo, abrasar* al pueblo en patriotismo, *construir* una nave, y se habrán aclarado y precisado los pensamientos, restableciendo la propiedad.

Para expresarnos con propiedad, es de todo punto necesario tener presente las palabras *sinónimas, equívocas y técnicas*.

La falta de propiedad ha sido y es un vicio muy general de la literatura americana. Hace algún tiempo que se viene reaccionando contra él en algunas repúblicas de este continente, especialmente en Colombia y Venezuela; pero los argentinos parecemos empeñados en hacerle cada día mayor. Tenemos como á gala el echar mano, cuando escribimos, del primer vocablo con que tropezamos, sin detenernos un punto á reflexionar si es ese el que conviene á lo que queremos expresar. Verdad es que esa reflexión y detenimiento quizá fueran contraproducentem, supuesta nuestra injustificable ignorancia del idioma.

VIII. *Sinónimas*. Se llaman así las diversas palabras que, representando una misma idea fundamental, se diferencian entre ellas por las ideas ac-

cesorias que cada una lleva consigo. El estudio y conocimiento de los sinónimos es muy importante para la propiedad de las expresiones, pues nos enseñan á percibir con claridad, de dos palabras sinónimas, cuál es la que debemos elegir en un caso determinado. *Altura y alteza, grandor y grandeza* son palabras sinónimas; pero las primeras (respectivamente) significan más propiamente cualidades materiales, morales, las segundas. *Voz y palabra* son sinónimos; la primera se refiere más especialmente al sonido, la segunda á lo por él significado. Cualquiera puede dar su *palabra*, no su *voz*, de que realizará una acción. Asimismo la palabra *frase* se refiere á la construcción y sonido de un cierto número de palabras, en tanto que su sinónima *dicción* dice relación con la contextura gramatical de dichas palabras.

VIII. *Equívocas*. Son tales las palabras que tienen dos ó más significaciones diversas, v. g.: *banco*, una especie de asiento, establecimiento de crédito; *banda*, cinta que cruza el pecho, compañía de ayes, lados ú orillas de los ríos, etc.

El sentido general de la oración donde estas palabras se hallan, nos dá á conocer el significado que debemos atribuirles. Á veces se hace uso de su doble significado, de modo que el sentido quede completo en cualquiera de ellos que se las tome.

Este juego, que se denomina *equivoco*, sólo es admisible en las obras jocosas, á las cuales añade gracia. En las serias es un gravísimo defecto, una insoportable puerilidad.

Garcilaso afea un pasaje de su famosa égloga primera, diciendo á un gran personaje:

Luego verás ejercitar mi pluma
 Por la infinita innumerable suma
 De tus virtudes y famosas obras;
 Antes que me consuma,
 Faltando á ti, que á todo el mundo *sobras*.

Donde el verbo *sobrar* se halla en el doble sentido de *superar* y *tener demás*. Pero si esto es raro en Garcilaso, generalmente puro y propio, no lo es en algunos otros eminentes poetas españoles de los siglos XVI y XVII, que, como Lope de Vega y Balbuena, en medio de bellezas de primer orden, descendían á los más pueriles y afectados equívocos. La impropiedad era en ellos muy frecuente.

Véase ahora la gracia que un equívoco feliz comunica á un escrito festivo:

« Díceme Vmd., que me quiere tanto, que querría que no tuviese pesadumbre. Señora mía, déjeme *tener* Vmd., y sea lo que fuere. » (QUEVEDO.)

Cuando el sentido diverso de unas mismas voces depende de que desempeñan diferentes oficios en la oración, se llaman *homónimas*. Así *rio*, cuyo significado varía según se le considere como sustantivo ó como verbo.

IX. *Cultas*. Son palabras *cultas* las que, después de formado el idioma, se han derivado de las lenguas clásicas. Así el vocablo *puerilidad*,

del latino *puer*, niño, sinónimo de *niñada* ó *niñería*. El uso de voces *cultas* se funda en la necesidad de velar ciertas ideas, por razones de decoro ó decencia, y en el deseo de comunicarles novedad y gracia. Su abuso degenera en afectación erudita.

El uso, en ciertos casos, va poco á poco como gastando las palabras y haciéndolas más transparentes, de modo que parecen enbeberse en la idea que representan. Tal sucede, especialmente, con las que indican ideas poco decorosas, excesivamente groseras ó inconvenientes al pudor. Esta circunstancia obliga á cambiarlas por otras que, haciendo la idea de más difícil acceso hieran con menos viveza nuestra imaginación. Para ello se acude á los idiomas de donde el nuestro se deriva. Así la palabra *regoldar* llegó á transparentar de tal modo la grosería del acto expresado por ella, que se la sustituyó por *eructar*, que á su vez se ha hecho inaceptable entre gente de fina educación.

En poesía, sin embargo, suelen emplearse las palabras netas, por más significativas. Nadie debe decir en fina sociedad que está *sudando*: dirá, en todo caso, que *transpira*; pero en una composición poética, este último vocablo, no sólo carecería de la fuerza del primero, sino que pecaría de remilgado y pulcro. Por eso dice Quintana en su oda á Padilla:

De arena y sangre y de *sudor* cubierto. •

Y está muy bien dicho. La verdadera poesía requiere siempre cierta natural crudeza.

Sucede también que, careciendo de un derivado una palabra cualquiera, en vez de tomarlo de ella misma, se le forma de su equivalente latina ó griega, como cuando decimos *pau-*

perismo (de *pauper*, que en latín significa *pobre*), en vez de *pobrisimo*.

VIII. *Epíteto*. Tratándose de la propiedad de las palabras, ocurre hablar del *epíteto*, adjetivo que se une al sustantivo, no para distinguirlo y especificarle, sino para presentarle vivamente, desentrañando una cualidad en él contenida. Así decimos *brillante sol*, *duro mármol*, no porque haya mármol blando ni sol oscuro, sino para representar ante la imaginación sus cualidades eminentes. El epíteto es, pues, á la poesía, lo que el colorido á la pintura.

Un mismo objeto encierra generalmente cualidades diversas. Conviene elegir en cada caso la que sea congruente con la impresión que deseamos producir. El sol es brillante, pero también fecundo: la ocasión con que le nombremos nos dirá si hemos de elegir uno ú otro, ó si debemos emplear los dos.

Pero no basta que los epítetos sean propios. Es necesario que sean *significativos* y *pintorescos*, que ofrezcan novedad y realcen el pensamiento. Es necesario también emplearlos con sobriedad y economía, y no pretender poetizar á fuerza de epítetos, como tantas veces se ha hecho, particularmente por los escritores pseudo-clásicos.

Si decimos *sol brillante*, *duro mármol*, *blanca nieve*, los epítetos serán propios; pero no sólo no son en sí mismos significativos, sino que, á fuerza de ser manoseados por todo el mundo, se han tornado triviales é insulsos. Son como moldes hechos que están á disposición de todo el mundo, y á cuyo arsenal acuden los malos y mediocres escritores para cohonestar su falta de ingenio. El escritor de talento no ne-

cesita de tan pobres recursos. Los versos siguientes ofrecen modelos de adjetivos pintorescos é interesantes :

Cedí al encanto

De su elocuencia, y vieras conducida
 Del *rústico* gallego que me sirve,
Ancha bandeja con tazón chinesco
 Rebosando de *hirviente* chocolate
 (Ración cumplida para tres prelados
 Benedictinos), y en cristal *luciente*
 Agua que serenó barro de Andújar ;
Tierno y *sabroso* pán, mucha abundancia
 De *leves* tortas y bizcochos *duros*,
 Que toda absorben la poción *suave*
 De soconusco, y su dureza pierden.

.....

Zenón, que trata

De no pagar á su pupila el dote
 Habiéndola comido el patrimonio
 Que en su mano *rapaz* la ley le entrega,
 Dice que no hay justicia, y se condeue
 De que la probidad es nombre vano.

.....

Camilo apunta

Cien onzas, mil, á la mayor de espadas,
 En ILUSTRES garitos disipando
 La sangre de sus pueblos *infelices*,
 Y habla de patriotismo.... (LEANDRO F. MORATÍN.)

Del sultán al *mortífero* decreto
 Se lanzan los *genízaros*. (HEREDIA.)

Un medio de dar novedad á los epítetos y hacerlos en alto grado *significativos*, es el de usarlos en sentido translaticio. Ejemplos:

....tamen, heu! serus *adulteros*
Crines pulvere collines. (HORACIO.)¹

Enfrena, oh Clori, el vuelo,
Pues ves que el rubio Apolo
Pone ya fin á su carrera ardiente:
Ten de ti mesma duelo:
Deponga un rato sólo
El *honesto* sudor tu blanca frente. (GÓNGORA.)

O del café los *vigilantes* granos. (MENÉNDEZ Y PELAYO.)

Los epítetos *adúlteros*, *honesto* y *vigilante* de estos ejemplos, no pueden tomarse en sentido recto. Significa el primero, cabellos que, por su belleza, dieron origen al adulterio; el segundo *sudor producido por tu honestidad*, por el deseo de huir de un peligro del pudor; y el tercero *granos que obligan á la vigilia*. Cuánto realce den á estos versos tan admirables epítetos, lo notará toda persona de buen gusto. Tanto estos últimos como los citados de Moratín y Heredia, se llaman, por antonomasia, *horacianos*, por ser el lírico latino Horacio uno de los poetas que más se han distinguido en este difícil y delicado punto.

¹ *Tarde ¡ay! revolcarás en el polvo tus adulteros cabellos.*

CAPITULO. III

Cláusulas.

I. *Cláusula* (del verbo latino *claudio*, cierro). es un conjunto de palabras más ó menos numerosas, que expresan un pensamiento íntegro. Una locución, dice Aristóteles, que tiene su principio y fin dentro de sí misma.

II. La cláusula se divide en *simple* y *compuesta*.

Es, *simple* si consta de una sola proposición principal. Ésta puede hallarse absolutamente sola: *La democracia es un sueño*; ó modificada por una ó varias proposiciones secundarias é incidentales: *La democracia, en un mundo como el nuestro, es un sueño.*—*La inmigración que acude, en grande escala, á un país cualquiera, si no es poderosamente asimilada por él, le expone á perder todo carácter nacional y homogéneo.* Estas proposiciones secundarias, que en lo escrito se encierran generalmente entre coma y coma, se denominan *incisos*.

Cláusula *compuesta* es la que consta de dos ó más proposiciones principales: *El hombre no muere: se mata*. Las distintas proposiciones principales de las cláusulas compuestas, se llaman *miembros*. Las cláusulas simples sólo pueden tener incisos; las compuestas pueden tener incisos y miembros.

La cláusula compuesta se divide, á su vez, en *suelta* y *periódica*. Es *suelta* si sus miembros no están enlazados entre sí de una manera expresa, por medio de conjunciones, relativos, etc.; *periódica* en el caso contrario. El último ejemplo es una cláusula suelta; véase ahora una periódica: *Grandes son los beneficios debidos á la imprenta; pero también es grande la turba de charlatanes que extravía, por su medio, el espíritu público*. Esta clase de cláusulas llámase asimismo *período*.¹

III. Se ha discutido si conviene á un escrito que las cláusulas sean largas ó cortas, sueltas ó periódicas. Sería ridículo querer decidir este punto de una manera general y absoluta. Cada una de ellas tiene sus ventajas y su oportunidad. Las cortas y sueltas suelen ser más enérgicas y limpias, más propias para dar precisión y

¹ Algunos distinguen entre la *cláusula periódica* y el *período*. Con lo primero designan las cláusulas compuestas cuyos miembros se enlazan expresamente, sin que el sentido se interrumpa ni detenga hasta el fin. Por el segundo entienden las cláusulas periódicas que, suspendiendo el sentido en una parte, le cierran y completan en la otra. No veo objeto ni utilidad en esta distinción.

nerviosidad á los pensamientos. Las largas y periódicas se prestan mejor á la majestad, al número y la armonía, y ofrecen un molde más amplio á los transportes de la pasión y la elocuencia. El único consejo general que debe darse, en consecuencia, es que no se abuse de unas ni de otras, sino que se dé variedad al estilo, alternándolas y entremezclándolas según el caso lo requiera.

En cuanto á la proporción y frecuencia con que unas y otras han de emplearse, depende de varias circunstancias que es menester tomar en cuenta, á saber: la índole del escritor, la materia que trata y sus diversos aspectos, y el genio de la lengua en que escribe. Dentro de un mismo idioma hay escritores por naturaleza sentenciosos y profundos, de carácter vivo y nervioso, á los cuales sería necedad insigne pedir que dieran, generalmente, gran amplitud y número al período. Otros, al contrario, son de índole apasionada y ardiente, ó majestuosa y apacible, y necesitan un cauce generoso que les permita derramar con abundancia el raudal de sus afectos, ó las ondas serenas de sus grandiosos pensamientos: éstos han de inclinarse naturalmente á las cláusulas largas y periódicas. Dentro del lenguaje castellano, Antonio Pérez, Quevedo, Saavedra, se hallan en el primer caso; Ávila, Granada, León, Cervantes, se cuentan en el segundo. Por lo que hace á la materia que se trata, natural es que en una obra doctrinal y abtrusa sea menor el número de cláusulas largas y periódicas, que en un discurso patriótico ó en una expansión religiosa. Por último, la índole del idioma en que se habla ó escribe es otra circunstancia importantísima. El francés, por ejemplo, tiende á las cláusulas cortas; el castellano á las cláusulas largas. Al primero le basta una senda estrecha; el segundo necesita una senda relativamente espaciosa. Y esta diversa índole no es más

que un efecto necesario de las marcadísimas diferencias que existen entre el espíritu de ambos pueblos, neto y claro aquél, éste imaginativo y apasionado. Pero como toda cualidad está á un paso de su defecto correspondiente, el deseo de lo preciso y claro suele llevar á los franceses á un monótono é insoportable clausoleo, en tanto que la ardiente imaginación de los españoles los conduce, en ocasiones, á la difusión y á la fatiga. Se ve, pues, que cada una de las enumeradas circunstancias, en sí mismas, y su distinta manera de combinarse en cada individuo, debe dar lugar á una variedad infinita. Pero, sea cualquiera la combinación que resulte, no debe salvar los límites señalados en la observación general más arriba enunciada.

IV. La cláusula, para ser buena, ha de reunir varias cualidades importantes: *claridad, pureza, unidad, limpieza, fuerza y armonía.*

Como el estudio de la *cláusula* corresponde á lo más exterior y sensible de la composición, pueden darse á su respecto consejos muy firmes, generales y saludables á los principiantes. En esta parte de la obra literaria es donde cabe hacer mayor y más fecundo uso de la corrección y la *lima*; pero para ello es de todo punto necesario saber qué se ha de limar, y de qué modo. Hé ahí lo que paso á explicar rápidamente.

V. *Claridad.* Esta cualidad preciosa se alcanza por medio del cuidado y el esmero que ponemos en evitar toda ambigüedad en el sentido. Prescindo aquí de las oscuridades nacidas de la impropia elección de las palabras y de la transgresión de las reglas gramaticales. Supuesto el mayor acierto en estos dos puntos esenciales, to-

davía puede haber ambigüedad en la cláusula, producida por una inhábil colocación de las palabras. El mejor modo de salvar este escollo consiste en colocar cada palabra donde más claramente haga ver á cuál otra se refiere. Así conviene colocar los adverbios junto á la palabra por ellos modificada; los relativos pronombres y posesivos, inmediatamente después de los antecedentes, nombres y cosas poseídas á que se ligan, etc.

Pondré algunos ejemplos de cláusulas ambiguas, á fin de esclarecer estas observaciones. Si decimos: *No aprecio solamente á Juan por su talento, sino también por su carácter*, incurrimos en cierta ambigüedad, pues el adverbio *solamente*, por el lugar que ocupa, parece modificar el verbo *aprecio* para significar que no sólo apreciamos á Juan, sino que le *queremos*, por ejemplo. Si dijésemos: *No aprecio á Juan solamente por su talento*, etc., el citado adverbio parecería referirse á Juan, para significar que no sólo le *apreciamos á él*, sino también á alguna otra persona. Toda ambigüedad desaparecerá si colocamos el adverbio *solamente* inmediatamente después de la palabra á que se refiere, diciendo: *no aprecio á Juan por su talento solamente, sino también por su carácter*. Aún se podría decir con más elegancia, y con no menor claridad, cambiando de lugar la negación: *Aprecio á Juan, no solamente por su talento, sino también por su carácter*. Verdad es que de todas maneras el sentido se comprende perfectamente; pero es bueno evitar que se nos aplique la censura de Quintiliano, diciéndonos *que hemos hecho cuanto era de nuestra parte por hacer ambiguo el sentido, sin conseguirlo*.

Véase ahora una ambigüedad más grave, en esta cláusula: *Llegaron los hijos de Fabio y Valerio, cuya presencia me llenó*

de regocijo. Aquí no podemos saber si la causa del regocijo son Valerio y Fabio, ó sus hijos. Si queremos significar que son éstos, no pudiendo poner el relativo posesivo *cuyo* inmediatamente después de su antecedente *hijos*, por no consentirlo la construcción de la cláusula, debemos variarla, diciendo: *La llegada de los hijos de Fabio y Valerio me llenó de regocijo.*

Muchos ejemplos de esta clase podría citar, en los cuales, por falta de esmero, incurren á veces escritores de nota.

VI. *Pureza.* Esta cualidad de la cláusula consiste en la conformidad de su construcción con los preceptos de la sintaxis y con la índole del idioma en que se escribe. Las faltas contra la pureza de la cláusula son las mismas que quedan apuntadas con respecto á las palabras. Extiendiendo, pues, á aquélla las observaciones hechas con motivo de éstas; pero advirtiendo que la falta de pureza en la construcción de la cláusula es todavía un vicio mucho más grave, como que va contra la índole y esencia misma del idioma, manifiesta en la sintaxis. Además, si alguna vez es útil y necesaria la introducción de un neologismo ó de una palabra extranjera, jamás, en ningún caso, deben aceptarse giros ni construcciones ajenos á la índole del idioma, ó propios de otro. Nada rechaza más un idioma ya formado y fijado, nada le deslucen tanto, sin ningún género de provecho, nada refluye en tan alto grado en perjuicio de la naturalidad de la

elocución y del estilo, como los barbarismos de sintáxis. Y no basta, para obtener esta naturalidad y lustre de la elocución, la obediencia á los preceptos de construcción gramatical, sino que es necesario dar á la frase un corte castizo é idiomático. Á este respecto no hay más regla que el constante manejo de los escritores clásicos de la lengua, á fin de bañar el espíritu en el giro, la gracia y la elegancia propios del idioma, y como *nacidos* de sus entrañas.

Entre nosotros la impureza de la cláusula iguala, y aun excede, si cabe, á la impureza de las palabras. Baste decir que se hace insensato alarde de usar cuanto galicismo de construcción se encuentra á mano. Así nuestros periódicos, modelos del género, cifra y compendio de cuanto vicio es necesario evitar, nos dan *noticias á sensación*, entre ellas la de la exposición de algún notable trabajo *á la pluma, ó al lápiz* (debe echarse fuera el artículo); y nos hacen saber que fulano, que *juega un rol* muy importante en la política, viene de *conocer París* (falta la preposición *á*). Yo quiero preguntar á cualquiera que tenga sentido común si hay algo más afectado y ridículo que esta empalagosa jerga, y si no tenemos en nuestro propio idioma mil medios, naturales y corrientes, de expresar eso, por más que muchos los ignoren. ¡Pero éstos lo achacarán á la *pobreza* de un idioma que no estudian!

Por otra parte (y esto es más grave), casi no hay libro escrito en la República que no se halle infestado de algunos de los más groseros galicismos y neologismos de sintaxis. El

: En castellano lo son los escritores del siglo XVI y parte del XVII, período justamente llamado *edad de oro* de esta literatura.

más común es el uso del *que* galicado: *Es por esto que no se logra tal cosa: Fué entonces que se vió la grandeza del peligro: Fué aquí que murió fulano.* En castellano se dice sencillamente, sin tanta voltereta: *Por esto no se logra tal cosa: Entonces se vió la grandeza del peligro: Aquí murió fulano;* y si alguna vez se quiere dar mayor énfasis á la afirmación, hay un adverbio distinto para cada caso, en vez de ese repetido *que*: *Es por esto por lo que no se logra tal cosa: Fué entonces cuando se vió la grandeza del peligro: Aquí fué donde murió fulano.*

Asimismo leemos frecuente estos grandísimos disparates: *Recién ayer vino Antonio: Recién el año pasado me casé: Se ha dictado una ley disponiendo tal cosa: Dije eso por hacer estilo.* En cuanto á las dos primeras frases, recuérdese que *recién* no es más que la abreviación de *recientemente*, como sólo de *solamente*; y que siendo absurdo decir *recientemente ayer, recientemente el año pasado*, lo serán igualmente las frases censuradas. Dígase, pues: *Sólo ayer, sólo el año pasado vino Antonio, ó me casé;* y mejor, por más claro: *Hasta ayer no vino Antonio: No me casé hasta el año pasado.*

La *ley disponiendo*, no es admisible. Nunca los gerundios modifican á los sustantivos, sino á los verbos. Dígase *ley que dispone*. Cuando el verbo tenga participio de presente, debe emplearse: *Se ha abierto una testamentaria perteneciente á fulano.* Lo demás es imitar la pobreza del francés.

La expresión *hacer estilo*, prueba elocuentemente cuán funesta es nuestra manía de remedar á los franceses. Debieran saber los que tal hacen, que en francés se *hacen* muchas cosas que no pueden *hacerse* en castellano. Nada más prosaico, material y torpe que este *hacer estilo*, como quien hace tortas. En castellano se dice mucho más delicada y graciosamente: *Dije eso por primor de estilo, por gala de estilo.* ¡Y dejamos lo uno por lo otro! ¡Y afeamos y desluci-

mos nuestro idioma, trocando nuestros ricos muebles de sala por los pobres trastos de cocina franceses!

No es raro tampoco el leer: *Hacen diez años*, por *Hace diez años*; *Hubieron muchas personas en tal parte*, por *Hubo muchas personas*, etc. *Ocuparse de una cosa*, por *ocuparse en una cosa*.¹ ¡Pobre idioma en tan ineptas manos!

VII. *Unidad*. Se dice que hay *unidad* en una cláusula cuando todos sus miembros están perfectamente ligados entre sí y convergen á un mismo punto. Es una condición, como en todo, muy importante, y contribuye á la claridad y fuerza del período. Para obtenerla es necesario: cambiar lo menos posible el sujeto, dentro de una misma cláusula; no incluir en ella pensamientos por su naturaleza inconexos, y que deban ser enunciados en cláusulas distintas; no abusar de los paréntesis, y cuidar de que la cláusula quede perfectamente cerrada.

Si dijésemos: *Cuando llegué, mi amigo acudió á recibirme, fui abrazado por él y luego me condujo á su casa*, la cláusula nos produciría cierto efecto de inconexión y dislocación, originado del repetido cambio de sujeto: *yo llegué, mi amigo acudió, yo fui abrazado, él me condujo*. La unidad quedaría restablecida, y la cláusula ganaría infinitamente, diciendo: *Cuando llegué, mi amigo acudió, me abrazó y me condujo á su casa*.

En esta otra: *No pude asistir á la cita; pero me disculpé por medio de Antonio, quien enviudó no hace mucho*, el último miembro no guarda la conexión debida con los dos anteriores.

¹ Este barbarismo cunde también en España, aunque no en los escritores de primer orden. Cuando no pueda decirse *ocuparse en*, es señal de que debe emplearse otro verbo.

Si, pues, con motivo de haber nombrado á Antonio, queríamos comunicar la noticia de su viudez, debimos hacerlo en cláusula separada.

Al decir que la cláusula debe quedar perfectamente cerrada, quiero significar que todos los elementos de que conste deben estar previstos de antemano y preparados desde su principio. Son de pésimo efecto esos pegadizos ó colas que se añaden á su verdadero final, para enunciar algo que en el último instante nos ha ocurrido. Ejemplo: *La naturaleza del sistema republicano, esencialmente móvil y turbulento, le expone á cada instante á ser víctima de la ambición audaz y de la mediantía insolente; lo cual me obliga á negarle mis simpatías.* Véase claramente que la cláusula tenía su terminación natural en la palabra *insolente*: lo que después se le ha agregado es una reflexión extemporánea que, en realidad, queda fuera de ella.

VIII. LIMPIEZA. — La cláusula será limpia, 1° Cuando el pensamiento principal se presente en ella como desprendido y elevado sobre los accesorios é incidentales, convenientemente distribuídos. 2° Cuando esté desembarazada de toda palabra inútil. 3° Cuando aprovechándose hábilmente el escritor de las elipsis á que su idioma se presta, suprima el mayor número posible de palabras sin significación propia, como los auxiliares de verbo, conjunciones, relativos, etc.

Respecto de la primer condición, será conveniente que las circunstancias de tiempo, lugar y modo no se coloquen todas de seguida. Ejemplo: *Después de haberme vestido con esmero, así que me hube desayunado, sin decir palabra, entregué la carta á mi criado y salí de casa.* Esta cláusula quedará limpia si dis-

tribuimos discretamente las diversas circunstancias que expresa: *Después de haberme vestido con esmero, entregué, en seguida de desayunarme, la carta á mi criado, y sin decir palabra, salté de casa.*

Más importante es todavía desembarazar la cláusula de toda palabra inútil. Ejemplo: *Nosotros estamos obligados, siempre que podamos hacerlo, á no consentir jamás que la ignorancia pueda entronizarse.* Esta prolija y arrastrada cláusula quedará limpia si decimos: *Estamos obligados á evitar, siempre que podamos, que la ignorancia se entronice;* y mejor: *Debemos evitar, en lo posible, que la ignorancia se entronice.*

Por lo que hace á la condición tercera, es decir, al uso de la elipsis, y á la destreza en evitar las palabras sin significación propia, la observará más cumplidamente el que más á fondo conozca la índole y riqueza de su idioma. El castellano, por su libertad y gallardía de sintaxis, infinitamente superiores á las de la lengua francesa, ofrece, á escoger, mil variados giros y recursos. Lo único que suele difícilmente evitarse es la repetición del relativo *que*, especie de muletilla indispensable; pero así y todo, mucho puede ganarse con la destreza y el esmero. Trataré de comprobar esto con algunos ejemplos.

Podemos decir muy gramaticalmente: *No hay una cosa que sea más fastidiosa que la presunción que nace de la ignorancia.* Ahora bien, quitemos de esta cláusula, por elipsis, los verbos *haber* y *ser*; embebamos en otra distinta las tres palabras *no, una cosa*, descartemos dos de los *ques*, y tendremos: *nada más fastidioso que la presunción nacida de la ignorancia.* La diferencia es enorme y salta á los ojos. Asimismo, esta cláusula: *Tu empresa es más arriesgada de lo que imaginas,* quedará más limpia si, echando mano de un recurso idiomático, decimos: *Tu empresa es más arriesgada que imaginas.*

Téngase, empero, muy presente, que el deseo de evitar palabras no debe convertirse en prurito, ni mucho menos ceder

en daño de la claridad y la soltura. El estudio de los buenos modelos, y un discernimiento natural, nos enseñarán á expresarnos, á la vez, con desahogo y limpieza.

IX. *Fuerza*. La limpieza de la cláusula contribuye en gran manera á su fuerza y energía; pero ésta requiere además: 1° Que no se repita una misma idea con palabras distintas (*redundancia*). 2° Que se observe en la colocación de las palabras un orden correspondiente á la importancia, sucesión ó intensidad de los hechos ó ideas que representan. 3° Que las proposiciones de sentido contrario ó contrapuesto, reciban una forma semejante. 4° Que los diversos miembros de una cláusula, que expresan ideas correspondientes entre sí, se correspondan también.

No se trata aquí de la fuerza resultante de cualidades fundamentales del ingenio, por cuyo medio se manifiestan con gran relieve los pensamientos (esto pertenece al estilo); sino de la que se obtiene por una acertada construcción de la cláusula.

Pocas cosas debilitan más á esta última que la repetición de un mismo pensamiento bajo distintas formas. Exceptúanse los casos indicados al hablar de la *amplificación*, cuando un estado especial del ánimo la solicita.

El ilustre dramático y lírico español Adelardo López de Ayala empieza una décima á la música de este modo:

Es la música el acento
Que el mundo arrobado lanza,
Cuando á dar forma no alcanza
A su mejor pensamiento.

Y la finaliza así:

Es todo lo que no cabe
Dentro del lenguaje humano ;

lo cual es una evidente repetición, con diferentes palabras, del pensamiento contenido en los cuatro primeros versos citados. Aquí la debilidad es tanto más acentuada, cuanto ocurre en el final de la estrofa.

También la *gradación*, cuando hay lugar á ella, contribuye mucho á la fuerza de la cláusula. Si decimos: *No fué bastante á corregirle, el consejo, la amenaza, ni el castigo*, la cláusula tendrá la debida energía; pero sería un gran defecto decir: *No fué bastante á corregirle, el consejo, el castigo ni la amenaza*. Después de haber enumerado lo más, lo menos no nos interesa. Esta gradación debe observarse tanto respecto de la importancia, intensidad y sucesión, como respecto de lugares y tiempos.

En cuanto á la forma semejante que conviene dar á las proposiciones contrapuestas, véase este ejemplo: *Unos escritores son correctos; otros se entregan gustosos al desorden y al barullo*. Quedarían mejor contrastadas estas ideas, diciendo: *Unos escritores son correctos, otros desmañados*.

He aquí, por último, un ejemplo de cláusula en que las ideas correspondientes entre sí están expresadas por miembros que también se corresponden: *El avaro desea el dinero para guardarlo; el egotista para gozarlo él sólo; el ambicioso para escalar altos puestos; pero ni el avaro, ni el egotista, ni el ambicioso hallarán jamás en él la verdadera felicidad*.

No deben, sin embargo, prodigarse estas formas acompasadas y simétricas; sino usarlas cuando el giro de nuestras ideas naturalmente nos las sugiera.

X. *Armonía*. Esta cualidad de la cláusula resulta: 1º, de la elección de palabras que ofrez-

can una dulce ó sonora combinación de letras y sílabas en cada palabra; 2º, de una dulce, sonora y rítmica combinación de palabras en la cláusula.

La armonía de las cláusulas no se puede obtener por medios artificiales. Ella requiere, como fundamentos, un buen oído y cierta nativa organización musical, perfeccionada luego por la constante lectura de escritores que en este punto se distinguen. Pueden, no obstante, darse á su respecto algunas ligeras explicaciones.

La *armonía* comprende dos cosas: la *melodía* y el *ritmo*. La primera depende de las palabras en sí y de su combinación en el período; el segundo sólo de la última.

XI. Para dar *melodía* á la cláusula conviene: poner cierto esmero, no mucho, en escoger palabras fluidas y bien sonantes; evitar la *cacofonía*, el *hiato* y el *sonsonete*.

Cacofonía es la desagradable repetición de unas mismas letras ó sílabas. Puede verse un ejemplo notable en estos versos de Espronceda:

Para y óyeme ¡oh Sol! yo te saludo
Y extático ante tí me atrevo á hablarte,
Ardiente, como tú, mi fantasía,
Arrebataada en ansia de admirarte,
Intrépidas á tí sus alas guía.

En *cinco* versos se ha repetido *catorce* veces la *t*, que es letra seca y martillada.

El *hiato* es la colisión de vocales: Existe en esta cláusula: *Tal conducta, me comprometía á arrancarle la vida.*

El *sonsonete* consiste en la inmediación de sílabas consonantes ó asonantes. Incurriríamos en este desagradable vicio, diciendo: *Yo tengo razón en guardar la circunspección que conviene á mi posición.—No se obtiene fácilmente lo que el interés ofrece.*

Hé aquí ahora una cláusula admirablemente melodiosa:

¡Bien haya una hermosa fuente,
Que, corriendo alegre y clara,
Ni en las lisonjas repara
Que hace el prado á su corriente!

(EL PRÍNCIPE DE ESQUILACHE.)

XII. El *ritmo*, llamado también *número*, de la cláusula, nace de la equilibrada distribución de sus miembros, de la creciente longitud de éstos, y (cuando es posible) de su terminación con palabras largas y sonoras. Ejemplos:

¡Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra! (CERVANTES.)

Quisiera hacer alto delante de esa edad florida, y que levantásemos aquí tres tabernáculos, para contemplar de nuevo esa transfiguración del espíritu, que, todavía, después de más de veinte y dos siglos, se ve pasar por sobre nuestras cabezas como un meteoro brillante. (CECILIO ACOSTA.)

Por lo común suele ser de muy mal efecto el terminar las cláusulas por miembros cortos y por monosílabos.

XIII. Hay además una clase particular de armonía, llamada *armonía imitativa*. Consiste en imitar con el sonido, la extensión y la combinación de las palabras, los fenómenos acústicos de la naturaleza, el movimiento físico y los afectos y pasiones del ánimo.

Este género de armonía, de escasísima aplicación en la prosa, produce en poesía efectos admirables; pero requiere, en mayor grado que la armonía general, los naturales dones de un instinto feliz y de una organización exquisita. El verdadero poeta los posee casi siempre. El que artificial y reflexivamente solicita esta delicada armonía, suda en vano y pierde lastimosamente su tiempo.

XIV. Las palabras llamadas *onomatópicas*, que, en mayor ó menor número, todas las lenguas poseen, forman la base principal de esta *armonía* y contribuyen en gran manera á hacer sensibles en las descripciones los fenómenos de la naturaleza. Son, pues, eminentemente artísticas. En castellano poseemos muchas y muy hermosas: *su-*

surrar, murmurio, tumulto, rechinar, aullar, crujir, bramido, retumbar, rimbombar, etc., etc.

Ejemplos:

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.)

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. (LEÓN.)

XV. Otras palabras, no menos importantes á este respecto, imitan el movimiento físico. Tales son: *deslizar, resbalar, volar, arrastrar, etc.*

Pero no sólo con ellas se imita el movimiento, sino también con una feliz combinación de voces largas y breves, y con especiales cortes rítmicos de los versos.

Compárese la pesantez de este hermoso verso de Quintana:

Calma un momento tus soberbias ondas
Océano inmortal...

con la agilidad y ligereza de este otro de fray Luis de León:

En África convoca
El moro á la bandera,
Que al aire desplegada va ligera;

y se verá que el primero imita el pesado movimiento y palpitation de las ondas, y el otro el leve y fácil ondear de la bandera entregada á las caricias del viento.

Espronceda nos ofrece una imitación admirable de un movimiento en dirección fija y constante, diciendo:

Mis ojos fuego en su inquietud lanzando
Campo adelante devorando van.

Herrera imita así la pesadez del sueño:

Süave sueño, tú que en tardo vuelo
Las alas perezosas blandamente
Bates, de adormideras coronado,
Por el puro, adormido y vago cielo, etc.

Por último, Bello, en su magnífica *Silva á la agricultura de la zona tórrida*, nos muestra lo que el corte rítmico puede lograr en la armonía imitativa, en estos admirables versos:

Y para ti el maíz, jefe altanero
De la espigada tribu, hincha su grano,
Y para ti el banano
Desmaya al peso de su dulce carga.

XVI. La armonía imitativa de los movimientos interiores del ánimo, es, sin duda alguna, la más difícil de analizar y de obtener. Cuando el alma de un verdadero poeta se halla íntima y profundamente embargada por una pasión ó afecto, posee tal energía, que los stampa en el corte y giro de la cláusula, y aun en cada palabra y en cada sílaba.

Fray Luis de León cuenta, entre otros, dos ejemplos insuperables. Es el uno la primera estrofa de su *Vida retirada*:

¡ 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!

¡ Estrofa incomparable! El anhelo del descanso y la paz, la celeste serenidad del espíritu, el sosegado desdén de las vanidades mundanas, el alejamiento, la meditación, la soledad, sentimientos todos que impregnaban el alma del excelso poeta, se han estampado maravillosamente en sus palabras, en su corte, en su pausado y majestuoso desenvolvimiento. Todo el estado espiritual del autor se ha vaciado en ella, haciendo circular por sus versos un secreto y misterioso encanto.

El otro ejemplo se halla en una estrofa de su oda á la *Asunción*.

Quintana dice de esta oda que sería la mejor de su autor si su versificación no fuera tan lánguida y falta de cadencia. Pero, á mi ver, esa languidez, ese desmayo, lejos de ser un defecto, es, en este caso, un mérito más, pues guarda una armonía profunda con el desaliento y congoja que embargaban al poeta. La nube en que el Señor ascendía, le dejaba desvalido y desamparado. La languidez de la versificación no manifiesta, por tanto, otra cosa que la sinceridad y grandeza de su inspiración. Hé aquí la estrofa:

¡ Ay! nube envidiosa .
 Aun de este breve gozo, ¿ qué te aquejas?
 ¿ Dó vuelas presurosa?
 ¡ Cuán rica tú te alejas!
 ¡ Cuán pobres, y cuán ciegos ¡ ay! nos dejas!

El uso alternado de los versos cortos y largos es también de gran cuenta para la armonía imitativa.

XVII. La colocación de las palabras tiene una importancia infinitamente mayor, sobre todo en poesía, de la que generalmente se piensa. No sólo depende de ella la armonía y rotundidad del período, sino asimismo, y muy especialmente, el calor y la vida de lo que se dice. En los versos de los verdaderos poetas hay siempre algo más de lo que las palabras expresan; vuela sobre ellos como un soplo tenue y delicado, nacido de lo secreto de su alma, y del calor é intensidad de sus afectos, que comunica á lo escrito un encanto misterioso: es el aroma del sentimiento. Y bien, ese soplo, ese aroma que vuela por el verso, brota, *inmediatamente*, de la combinación de las palabras espontáneamente hallada por el poeta. Destruid esa combinación, y habréis disipado el aroma. Por eso nada es más difícil de trasladar de un idioma á otro que las composiciones en que predomina el sentimiento, con su vaguedad y su perfume. Casi siempre, al hacerlo, es necesario alterar el orden que en el original tienen las palabras. « Toda una estrofa, todo un discurso, dice el gran poeta inglés Swinburne, puede deshacerse por la intromisión ó supresión de dos puntos y una coma. »

Para tener una idea de lo que un breve cambio de pa-

labras puede influir en la armonía de la cláusula, véase lo siguiente:

Un formidable golpe de mar, que reventó contra el castillo de popa, barriendo todo á lo largo, como una desoladora avenida, la extensión del desmantelado puente, arrebató con irresistible violencia al desventurado jefe en los pliegues de sus espumas y en los torrentes de sus ondas, y dió con él en los abismos del Océano. (PASTOR DÍAZ.)

Dígame *y en los abismos del Océano con el dió*, y se habrá destruído la magnífica armonía de este período. .

Hé aquí ahora un ejemplo de evaporación del sentimiento, producido por un cambio en la colocación de las palabras. Pone Leopardi en boca de los que mueren por la patria esta expresión dirigida é ella:

La vita che mi desti ora ti rendo.

Si traducimos literalmente: *La vida que me diste hora te entrego*, habremos conservado (en lo posible) el acento melancólico del original. Pero dígame: *Te devuelvo la vida que me diste*, y toda melancolía, todo aroma se habrá desvanecido.

XVIII. Llamo *construcción natural* á la colocación de las palabras en la cláusula según su importancia y el interés que el escritor les atribuye, por las ideas que representan: *Salvó Juan á Pedro*.

Construcción directa es el ordenamiento de las palabras según la dependencia que guardan entre sí: *Juan salvó á Pedro*. :

XIX. La construcción natural se funda: 1º, en la diversa importancia que, en un determinado estado del espíritu del escritor, tienen unas ideas con

respecto á otras; 2º, en la armonía y número de la cláusula.

Cuando hablamos naturalmente y sin estudio, y especialmente cuando nos hallamos agitados por alguna pasión, no nos detenemos á enlazar ideológicamente nuestras palabras, sino que damos preferencia á las que expresan los pensamientos que nos tienen más preocupados ó que más vivamente hieren nuestra imaginación. Entonces solemos colocar dichas palabras en el lugar más eminente y distinguido de la cláusula (lugar que varía según los casos), á fin de que lo más importante de nuestro pensamiento se desprenda limpio por cima de toda consideración accesoria. Llámase esta inversión *hipérbaton*. Tiene mayor cabida en la poesía, que es el lenguaje de la imaginación y los afectos.

Las anteriores observaciones son particularmente aplicables al idioma castellano, de suyo libre y desembarazado.

« La construcción inversa, dice el sabio latinista D. Raimundo Miguel, es la genial de la lengua latina. Rarísimo será en ella el período que no se halle escrito en este orden, que tanto contribuye á su cadencia, armonía y majestuosa gravedad. »¹

Eso mismo puede decirse del castellano. Recórranse las obras de los más geniales y elegantes escritores españoles é hispano-americanos, y se verá que casi todos sus períodos de alguna extensión están contruídos *naturalmente*. Baste citar aquí el siguiente de Cervantes :

¹ Gramática hispano-latino, teórico-práctica.

« Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cualquiera mano, sin interés alguno, la feliz cosecha de su dulcísimo trabajo.»

Construídas estas cláusulas armoniosas directa y calculadamente, quedarían así:

« Las fuentes claras y ríos corrientes les ofrecían aguas sabrosas y transparentes en abundancia magnífica. Las abejas solícitas y discretas formaban su república en las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles, ofreciendo á cualquiera mano, la cosecha feliz de su trabajo dulcísimo, sin interés alguno.»

La diferencia es enorme. Toda la armonía, gracia y elegancia de la construcción primera, se ha convertido en pesadez en la estudiada y fría combinación segunda.

La manía moderna de sujetar las sintaxis castellana al estrecho y rígido molde de la francesa, ha perjudicado mucho á la gallardía y desahogo de nuestra lengua. Como prueba de la gran libertad de construcción que admite, sin daño de la claridad ni de la naturalidad, véanse los siguientes ejemplos:

Mas ¿quién el sempiterno
Clamor con que los ecos importuna
La madre España en enlutado arreo
Podrá atajar? (GALLEGO.)

Y una de mármol negro va bajando
De caracol torcida *gradeíta.* (ESPRONCEDA.)

En el segundo ejemplo hay ocho palabras entre el sujeto y el verbo; en el primero, catorce.

Por una aberración inexplicable se ha dado el nombre de

natural á la construcción directa, y de *figurada* á la *natural*. Después de lo expuesto, se comprenderá claramente que nada hay más opuesto á la realidad de las cosas que semejante nomenclatura.

Resta sólo advertir que el hipérbaton no debe nunca extremarse hasta tocar en lo antinatural ó lo oscuro.

XX. Para terminar con todo lo que á las cláusulas concierne, hablaré ligeramente de algunas construcciones particulares de ellas, formadas con el fin de comunicarles mayor elegancia, ó de dar más fuerza á lo que decimos.

Consisten unas en la *omisión*, otras en la *repetición* de ciertas palabras.

Los retóricos las llaman muy generalmente *figuras de dicción*, y, como de costumbre, han catalogado muchísimas, dividiéndolas en tres grupos: *omisión*, *repetición* y *combinación*. Dejando de lado, por mi parte, tanta retórica futilidad, me limitaré á explicar genéricamente las dos primeras, que son las únicas merecedoras de algunas palabras.

XXI. *Omisión*. Unas veces por dar soltura á la frase, otras obedeciendo al ímpetu y energía de nuestro ánimo, omitimos la conjunción donde la exigiría el rigor gramatical. Ejemplos:

La boba, el carriquí, la guacamaya,
El afrechero, el diostedé, la mirla,
Con sus pulmones de metal que aturden
Cantan, gritan, gorjean, silban, chillan.

(GUTIÉRREZ GONZÁLEZ.)

Engañosa sirena

Vanamente el error cante en su lira :

¡ Colón! clava la antena :

Corre, vuela ; no atrás, avante mira ;

Al remo no des paz ; no temas ira ! (BARALT.)

Otras veces la omisión consiste en la supresión de palabras. Así este ejemplo, en que varias veces se ha omitido, elegantemente, el verbo ser :

Su nombre es armonía. Todo en ella

Gentileza, ternura, suavidad :

Destello azul de mi eclipsada estrella

Que reflejó otro mundo y otra edad. (GUIDO SPANO.)

XXII. *Repetición*. Consiste en reproducir conjunciones ó palabras donde el orden gramatical no las exige, por elegancia unas veces, otras llévados del ímpetu de una pasión y del deseo de grabarlas con mayor fuerza en el ánimo. Ejemplos :

Que esos del nauta sórdidos harapos,

De su viejo tugurio suspendidos,

Y por el vendabal y por los soles,

Y por el golpe de las olas rotos,

Te hicieron grande, poderosa y rica.

(MENÉNDEZ Y PELAYO.)

Bella es mi ninfa si los lazos de oro

Al apacible viento desordena ;

Bella, si de sus ojos enajena

El altivo desdén que siempre lloro ;

Bella si con la luz que sólo adoro

La tempestad del viento y mar serena :

Bella, si á la dureza de mi pena

Vuelve las gracias del celeste coro :

Bella, si mansa : bella, si terrible :

Bella, si cruda : bella esquivá ; y bella

Si vuelve grave aquella luz del cielo, etc.

(FRANCISCO DE LA TORRE.)

¡Guerra, guerra españoles! En el Betis

Ved del Tercer Fernando alzarse airada

La augusta sombra . . . (QUINTANA.)

Los retóricos llaman *disolución* á la omisión de conjunciones, y *conjunción* á la repetición de éstas. No hay objeto en tales distinciones: todo es omitir y repetir.

« El uso inoportuno, dice perfectamente un escritor, de las figuras de dicción, especialmente de la repetición de una ó varias palabras al principio, medio ó fin de las cláusulas, miembros, etc., es uno de los vicios más frecuentes entre los que han formado su estilo con el estudio de los retóricos, los cuales dieron sobrada importancia al uso de estas formas. Emplearánse tan sólo cuando haya una razón particular, cuando no se resienta el buen gusto, y nunca con demasiada frecuencia. »

.CAPÍTULO IV.

Lenguaje translaticio: tropos.

I. Sacando las palabras de su sentido primitivo y corriente, solemos trasladarlas á una significación distinta que guarda con la primera una estrecha relación. Llámase entonces el lenguaje, *translaticio* ó *figurado*. El uso de las palabras en este sentido, se llama *tropo*, voz que en griego significa *vuelta* ó *rodeo*.

II. La necesidad y la imaginación dieron origen á los tropos. Designado un objeto particular con una palabra dada, debió extenderse esta última á todos los objetos iguales ó muy semejantes. Así la palabra *hoja*, que habiendo primero significado una parte de los árboles, extendió su significación á objetos análogos, como el trozo de madera que sirve para cerrar las puertas, cada una de las porciones de papel en que se dividen los libros, etc. Luego hubo necesidad de

representar de una manera semi-corpórea las ideas del orden espiritual, y se echó mano de las palabras que manifestaban cosas en algo á aquéllas semejantes. La íntima relación existente entre el orden material y el espiritual facilitó mucho este nuevo género de translación. En este caso se hallan las palabras *ardor, enajenación, espíritu, arrebató*, etc. (véase *parte I, cap. preliminar, núm. III.*) Se ha observado con razón que el vocabulario patético se compone de tropos. Pero el frecuente y casi exclusivo uso de esas palabras en su nuevo sentido, las ha despojado de su carácter trópico, por más que las más de ellas no hayan perdido su significado primero.

La imaginación tiene también parte importantísima en el origen de los tropos. Esta facultad es eminentemente *determinativa*, por una parte, y por otra muy dada á buscar relaciones y semejanzas entre las cosas, como ya se dijo al hablar de la comparación. Nació de aquí la tendencia á hacer, si decimos, *visibles* las ideas abstractas, asociándolas á las que representan cosas materiales y sensibles. Así decimos *el fuego del amor*, uniendo la idea metafísica del amor con la material y palpable de fuego, al cual se asemeja la naturaleza de aquél.

He dicho que la imaginación es eminentemente *determinativa*. Quiero significar con esto que

tiende de suyo, máxime cuando se halla excitada, á presentarnos las ideas, no en toda su generalidad, sino por aquellos aspectos y relaciones accesorios que primero y más vivamente la impresionan. Decimos *una vela*, por un buque, por ser la vela la parte del buque que primero divisamos en lontananza, y la que más halaga y acaricia nuestra imaginación con su esbelta forma y su gracioso ondeo. Á par del origen del lenguaje traslaticio, esto nos explica su fundamento, que no es sino la necesidad de hablar en el lenguaje de la imaginación, que es el lenguaje del arte.

III. Los tropos se reducen á tres especies: *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia*. La primera especie comprende á los que nacen de la semejanza entre dos objetos; la segunda á los que surgen de las relaciones de sucesión ú orden de tiempo; la tercera á los que se originan de la coexistencia ó simultaneidad.

IV. *Metáfora*. Significa en griego *traslación*, y es, por lo tanto, un nombre genérico que comprende y resume en sí todos los tropos. Sin embargo, se le emplea especialmente para designar la clase de tropos más usual é importante.

En este sentido restricto, la *metáfora* consiste en dar á una cosa el nombre de otra que se le asemeja. Es una *comparación abreviada*, que

en vez de establecer explícitamente la semejanza entre dos ideas, las funde y enlaza en un solo organismo. *El palacio encantado de la belleza*, es una metáfora. Puede descomponerse en la siguiente *comparación*: *La belleza es como un palacio encantado*. Se ve que la metáfora es mucho más artística que la comparación. Ésta raciocina y elige despaciosamente los términos semejantes: aquella los funde en un rasgo rápido y vivo.

Las metáforas pueden no limitarse á señalar dos términos semejantes entre dos objetos, sino extenderse á varios. Se llama entonces *metáfora continuada*. Ejemplo: *Por el río de la vida corremos al mar de la eternidad*. Una serie continuada de metáforas, en las cuales desaparecen por completo, ó en la mayor parte, los términos literales, se denomina *alegoría*. Debe usarse de ella con gran parsimonia, pues generalmente peca de fría y artificiosa. Puede decirse que sólo es aceptable cuando se hace sensible por su medio una concepción en sí misma poética é interesante. Pero cuando la idea que determina pertenece á los dominios de la ciencia ó de la especulación pura, es completamente antiartística, porque presenta disociados y concebidos separadamente el fondo y la forma (*parte I, cap. III, núm. III*).

La metáfora requiere un gusto muy fino y

cultivado. En tiempos de decadencia ó mal gusto literario, se han llegado á usar las más extravagantes y ridículas. Góngora llama á una isla *paréntesis del río*.

En general debe recomendarse que las metáforas sean naturales, nuevas, ó por lo menos, no muy manoseadas, decorosas, congruentes y pintorescas.

La *naturalidad* consiste en que la semejanza se perciba sin trabajo y no se halle á fuerza de aguzar el ingenio y torturar la imaginación.

La *novedad* en dejar de lado las que se han hecho propiedad de todo el mundo: *moldes hechos* á que recurren todas las medianías que no saben imaginar por cuenta propia. *El mar de la eternidad, los vientos de la fortuna, la tempestad de las pasiones*, y muchas otras, se hallan en este caso. Cabe, no obstante, presentarlas con novedad, cuando las maneja el verdadero talento. Por lo demás, en la unión de la *naturalidad* con la *novedad*, cualidades difíciles de enlazar, se esconde el gran secreto del arte.

El *decoro* nace de no sacar semejanzas de objetos innobles, groseros ó indecentes. No han de confundirse estos objetos con los que simplemente son *naturales*. «La verdadera delicadeza, dice un escritor excelente, debe nacer de la elevación del

alma y no de las *convenciones* de salón ó de academia. »

La *congruencia* se refiere á las metáforas continuadas y á las alegorías. Consiste en tomar todos los términos de semejanza de un mismo objeto ó de un mismo orden de ideas. Si decimos que *la adolescencia es la alborada de la primavera de la vida*, cometemos una incongruencia, pues la primavera no tiene alborada, á no ser que, amontonando confusamente metáfora sobre metáfora, tomemos también *alborada* en el sentido metafórico de *comienzo*, trasladando lo poético á lo prosaico. Habríamos, pues, tomado los términos de semejanza de dos ideas diversas: la de *estación* (primavera) y la de *día* (alborada). Quedaría congruente diciendo: *La adolescencia es la alborada de la mañana de la vida*.

La metáfora será pintoresca cuando *determine* las ideas de un modo agradable á la imaginación, procediendo, á fin de realzarle, de lo prosaico á lo poético. Las metáforas más hermosas son, por eso, las tomadas de la naturaleza campestre y de trabajos manuales y sencillos.

El incremento de los estudios puramente científicos ha infestado, á este respecto, el campo literario. Escritores de no muy delicado gusto y de poca imaginación han dado en la flor de buscar las semejanzas para sus metáforas en Spencer y en Darwin. La mecánica y las matemáticas suelen ser

también generosas contribuyentes. Esto es unir el prosaísmo á la pedantería, y confundir la *determinación artística* con la *materialización grosera*.

V. *Sinécdoque*. Significa en griego *comprensión*, y se comete cuando se designa una idea ó cosa parcialmente, por uno de sus aspectos accesorios, ó relaciones. Tomamos en ella: 1° El todo por la parte (*todo el mundo*, por *todos los de una ciudad*); la parte por el todo (*el hogar*, por *la casa*). 2° El género por la especie (*el mortal*, por *el hombre*); la especie por el género (*ganar el pan*, por *ganar el sustento*). 3° La especie por el individuo (*el Evangelista*, por *San Juan*), el individuo por la especie (*es un Napoleón* por *es un gran guerrero*). Esta clase de sinécdokes recibe el nombre de *antonomasia*. 4° La materia por la obra (*el acero*, por *la espada*). 5° El continente por el contenido (*una copa de vino*), etc.

Para el uso de la sinécdoque debe atenderse al orden de ideas que expresamos. Si se trata de una escuadra que llega, podemos decir, *vienen tantas velas*, porque la vela es lo primero que divisamos; pero sería incongruente decir, *vienen tantas quillas*: las quillas no pueden herir nuestra imaginación, puesto que no las vemos. Por lo contrario, si se tratara de un combate naval, sería ridículo decir, *pelearon trescientas velas*. La ima-

ginación no puede representarse las velas como instrumentos de combate.

VI. *Metonimia*. Quiere decir *trasnominación*, y la cometemos cuando nombramos una cosa por otra que le sigue ó antecede. Tomamos en ella: 1° El antecedente por el consiguiente, y al contrario (*vivió*, por *ha muerto*; *quince primaveras*, por *quince años*). 2° La causa por el efecto, y el efecto por la causa (*la noche*, por *la oscuridad*; *las canas* por *la vejez*). 3° El autor por sus obras (*leer á Homero*, por *leer sus poemas*). 4° El instrumento por quien lo maneja (*una espada*, por *un hombre armado de ella*), etc.

Tanto la metonimia como la sinécdoque requieren la autorización del uso. Cada lengua tiene las suyas, que dicen con su índole; la introducción de algunas nuevas, produce, en la generalidad de los casos, mal efecto. *Cabeza querida* llamaban los griegos á una persona que estimaban mucho: en castellano sería exótica esta sinécdoque. Es este un punto que deben tener muy en cuenta los traductores.

VII. Si bien los tropos no son modificaciones tan sustanciales de los pensamientos como las formas de éstos, que hemos anteriormente examinado, todavía incurren en error gravísimo los que los consideran como simples adornos del lenguaje. Los tropos se fundan en necesidades y apetitos pro-

fundamente espirituales; dan novedad, claridad y viveza á los pensamientos, presentándonoslos por sus aspectos y circunstancias más determinadas é interesantes; nos hacen gozar á un tiempo de dos ideas, enlazadas, sin confusión alguna, en una misma expresión; sirven grandemente á la concisión; hacen ameno, noble y realzado el estilo, y por último, enriquecen y esmaltan el lenguaje. Debe, empero, decirse de ellos lo que se ha dicho de las formas de los pensamientos, esto es, que no deben emplearse artificial y calculadamente, sino cuando asomen por sí mismos á los puntos de la pluma. Y esto porque el mérito no lo tienen *por sí*, sino por el sentimiento que los inspira y que por su medio viva y naturalmente se manifiesta.

Los tropos no perjudican en nada, como algunos suponen, á la sencillez. Dan, sí, viveza al estilo y le enriquecen; pero lo contrario de *lo rico*, no es *lo sencillo*, sino *lo pobre*.

•

CAPÍTULO V.

Imágenes.

I. *Imagen*, en el lenguaje vulgar, es la representación de un objeto por medio de la palabra. *Caballo, árbol, monte*, son otras tantas imágenes. En el lenguaje literario, sin embargo, no tiene un significado tan lato. Por imagen se entiende, en literatura, la representación viva y animada de un objeto en la palabra, de modo que pueda ser trasladado al lienzo por el pintor. Ejemplo:

Allí está con la réproba Sodoma
Su maldición también. Allí vosotras ¹
Al eco de su voz acudís luego,
Y en encendidas fuentes se desploma
De vuestro rojo seno un mar de fuego. (MÁRMOL.)

II. Las imágenes son de dos especies: *directas* y *figuradas*. Son *directas* las que, como en el ejemplo citado, representan objetos materiales y

¹ Se dirige á las nubes.

visibles. Son *figuradas* las que representan ideas abstractas personificándolas y revistiéndolas de formas sensibles. Ejemplos:

Y á esta voz interior que sólo entiende
 Quien crédulo se enciende
 En fervoroso y celestial cariño,
Envuelta en sus flotantes vestiduras
Volaba á las alturas,
Virgen sin mancha, mi oración de niño. (NÚÑEZ DE ARCE.)

Á veces se enlazan una y otra especie de imágenes en una misma expresión, cuando el objeto material y el inmaterial están, de suyo, íntima y secretamente unidos. Así lo ha hecho, de la manera más feliz, lamentando la muerte de un niño, uno de nuestros más ilustres poetas, en esta estrofa inmortal:

Acaso la Inocencia,
 Que vela ante los ángeles dormidos,
 Lamenta allí la ausencia
 Del que dejó al partir, por toda herencia,
Sonrisas y juguetes esparcidos. (GUIDO SPANO.)

III. Sólo los escritores de rica imaginación saben hallar imágenes vivas y gráficas. Pero muchas veces, del exceso mismo de aquella facultad, resultan deplorables extravíos.

Conviene aconsejar á este respecto, que las imágenes respondan naturalmente á la realidad

de las cosas representadas; que se tomen directamente, á ojos vistas, de los objetos que nos son conocidos y de las ideas propias de nuestra civilización y costumbres, y que no se amontonen de una manera incongruente.

La fresca imaginación de los antiguos griegos tendía á personificar todas las fuerzas de la naturaleza, todas las ideas abstractas, todas las potencias y actividades intelectuales. De ello nació una muchedumbre de imágenes vivas y risueñas que á todo comunicaban vida y movimiento y que se derivaban naturalmente de sus creencias, tradiciones y costumbres. La grande influencia que, al renacer las letras en los albores de la edad moderna, ejercieron sobre ellas las artes y la literatura de Grecia y Roma, hizo que en medio de una civilización completamente distinta, se mantuviesen las imágenes que á esos pueblos habían sido familiares. Este falso modo de entender y practicar el clasicismo, agravándose cada vez más, llegó á ahogar la poesía en un espeso farrago de nombres mitológicos, que mezclándose muchas veces con las divinidades propias de las creencias nuevas, formaban el conjunto más extraño y discordante. No era posible hablar de la guerra sin personificarla en *Marte*, ni se concebía el vino sin *Baco*, ni el amor sin *Cupido*. Esto no era más que sustituir unas palabras claras y naturales por otras exóticas y oscuras, y detenerse en lo más externo y variable de los modelos griegos. Hubo, no obstante, poetas, que si bien, como no podía menos de suceder, se contaminaron en parte de este vicio, supieron penetrar y sentir la antigüedad griega en lo que tiene de más sustancial y eterno. Entre ellos figura, en primera línea, fray Luis de León. En su oda *Á Santiago*, de asunto cristiano y religioso, supone inoportunamente que un coro de Nereidas (divinidades griegas) acompaña la nave que llevaba á España los restos del Após-

tol; pero considerado el cuadro en sí mismo, nada hay más gracioso, risueño ni delicado :

Por las tendidas mares
 La ric navecilla va cortando ;
 Nereidas á millares,
 Del agua el pecho alzando,
 Turbadas entre sí la van mirando ;

Y de ellas hubo alguna
 Que con las manos de la nave asida,
 La aguja con la una,
 Y con la otra tendida
 Á las demás, que lleguen las convida.

Este exquisito sabor nace de un profundo y vivo sentimiento de la antigüedad pagana.

El movimiento romántico, que, á principios de este siglo, dió en tierra con el falso clasicismo, cayó, á su vez, en las más extravagantes exageraciones. Se buscaron con afán imágenes pavorosas, desmesuradas, sin cuidarse de que fueran propias y naturales. Muchas de este género deslucen las poesías de nuestro Andrade. Queriendo pintarnos una selva agitada por el viento, en su composición á Víctor Hugo, de quien fué imitador, dice:

..... la selva oscura,
 Con ansia de volar, batió las ramas.

Nada más falso, nada más estrafalarío. Esa selva resulta un pájaro incomensurable, tremebundo.

Otras veces acumula una muchedumbre de imágenes incoherentes entre sí (por más que él quiera explicar las unas por las otras), que nada dicen, ni nada significan, ni á nada vienen. Tal sucede en toda la primer estrofa de su *Atlántida* :

Cada vez que en la cumbre desolada
 De la ardua cordillera,

Y tras hondo angustioso paroxismo,
 Como caliente lágrima postrera,
 Brota de las entrañas del abismo
 Misterioso raudal, germen naciente
 De turbio lago, caudaloso río,
 Ronca cascada ó bramador torrente,
 Pardas nubes descienden á tejerle
 Caprichoso y movable cortinaje,
 Y abandonan los negros huracanes
 Sus lóbregas cavernas
 Para arrullar con cántico salvaje
 Su sueño, y en señal de regocijo,
 Sobre muros de nieves sempiternas,
 Despliegan, combatientes del vacío,
 Taciturnos guardianes
 Del infinito páramo sombrío,
 Sus flámulas de fuego los volcanes.

Todo esto no es más que enmarañado y gárrulo follaje. Lo único que en ese caos de imágenes se alcanza á comprender, es que el poeta dice que cuando brota un hilo de agua en la cordillera, las nubes descienden á tejerle un cortinaje, y los huracanes salen de sus cavernas *lóbregas* á arrullar á dicho hilo. Pero ¿es esto cierto? ¿Hay la menor relación entre esos fenómenos? De ningún modo. El poeta, por tanto, es quien verdaderamente se nos presenta aquí como *combatiente del vacío*.

Me he detenido en estas censuras, porque nada es más peligroso para los que empiezan á formarse, que el talento extraviado. Es éste como una sirena que seduce y atrae con sus encantos, para hundirnos luego en el abismo.

IV. Una serie enlazada de imágenes, sugeridas por un conjunto de objetos é inspiradas por el amor de éstos, constituye la *descripción*.

La descripción tiene, en poesía, una importancia extraordinaria. Mezclada á las narraciones ó expansiones individuales, es ella la que dibuja y pinta; la que da á las cosas relieve y colorido; la que, fascinando é hiriendo nuestra imaginación, mueve con dulzura ó sacude con violencia nuestros afectos. Si oímos decir que en una casa entraron varios asesinos y mataron á sus habitantes, lamentaremos el hecho, no hay duda; pero si nos lo describen; si nos pintan la palidez mortal de la víctima al contemplar la fría ferocidad y los desnudos puñales de los asesinos; la madre temblando, más que por ella, por sus pequeños hijos, y éstos trémulos y llorosos asidos á la madre, etc., entonces, si tenemos entrañas, sentiremos una profunda angustia y quizá derramaremos lágrimas de compasión y tristeza.

En la descripción se ha desbarrado muchísimo. La mayor parte de los poetas bucólicos, ó falsamente campestres, y en general, todos los escritores mediocres, llegaron á fabricar, para su uso particular, una naturaleza convencional y amanerada, en donde los arroyos siempre corrían límpidos y rumorosos, los prados estaban siempre verdes y florecidos, las espigas siempre en sazón; donde la aurora salía constantemente derramando un *humor aljofarado*; donde los pájaros, es decir, el ruiseñor, la alondra, la tórtola, ya gemían con dulces arrullos, ya exhalaban melodiosos trinos. En lo tocante á insectos, ni más que la abeja que susurra en torno de la rubia y acendrada miel. Los pantanos, los grillos, los sapos, las ranas, las moscas... como si no existieran. En tales escritores no había amor á

la naturaleza real y verdadera, sino á una que ellos se habían forjado, medida, meliflua y empalagosa. Véase una muestra :

La primavera hermosa,
Bella madre de flores,
Viene esparciendo amores
Con mano generosa,
Y el céfiro templado
Con dulce aliento solicita el prado.

Alegres á porfía
Las aves se levantan,
Y quejas de amor cantan
En presencia del día ;
Y él, entre luces bellas,
Da amorosa atención á sus querellas.

(PEDRO SOTO DE ROJAS.)

Los escritores de verdadera imaginación no se satisfacen con estas vagas é insípidas imágenes. Trasladan al papel las impresiones determinadas y precisas que han sentido en presencia de la naturaleza, tal como es, con sus crudezas y dulzuras, y eligiendo los rasgos más salientes y característicos, los imprimen poderosamente en la imaginación de los lectores. Compárense esas vagas *quejas de amor* que *cantan* las aves del ejemplo anterior, con la siguiente viva y deliciosa algarabía que escuchó el poeta colombiano Gutiérrez González, en un pasaje ya citado con otro motivo :

La boba, el carriquí, la guacamaya,
El afrechero, el diostedé, la mirla,
Con sus pulmones de metal que aturden,
Cantan, gritan, gorjean, silban, chillan.

También nuestro Estanislao del Campo, en su admirable *Fausto*, tiene imágenes deliciosas tomadas directamente de la naturaleza. Dice, describiendo el anochecer :

*Y haciendo un extraño ruido,
Con las hojas tropezaban
Los pájaros que volaban
Á guarecerse en su nido.*

Y describiendo la mañana :

*Al suelo se descolgaban
Cantando los pajaritos.*

Esto es sorprender los más deliciosos detalles de la naturaleza. La literatura griega, y especialmente los poemas de Homero, es á este respecto, como á otros muchos, un modelo incomparable.

«La descripción, dice Blair, es la piedra de toque de la imaginación del poeta, y la que distingue siempre á un ingenio original del que no es más que copista. Cuando un escritor de segundo orden se propone describir la naturaleza, la encuentra agotada por los que le han precedido en la misma carrera. Nada ve de nuevo ó peculiar en el objeto que va á pintar: las nociones que tiene de él son vagas y genéricas, y sus expresiones son, por consiguiente, débiles y generales. Da palabras en lugar de ideas, y en medio de un lenguaje verdaderamente descriptivo y poético, pinta el objeto con poca ó ninguna luz y claridad. Pero el verdadero poeta nos hace imaginar que vemos la naturaleza con nuestros propios ojos; nos la presenta con las facciones que la distinguen; le da un colorido de vida y de verdad, y la coloca en un punto de vista que pudiera guiar al pintor que tratara de copiarla. Este talento feliz débese principalmente á una fuerte imaginación; la cual recibe primero una impresión vivísima del objeto; y escogiendo y empleando las circunstancias propias para describirlo, transmite en toda su fuerza á la imaginación de otros aquella misma impresión.»

CAPÍTULO VI.

Estilo.

I. Se llama *estilo* el relieve y sello particular que cada autor estampa en sus obras, y que resulta de su modo propio de pensar, de desenvolver sus pensamientos y de expresarlos. La cualidad esencial para la existencia del estilo es la *originalidad*.

El estilo lo es todo en la obra literaria. Abarca y comprende desde lo más profundo y esencial hasta lo más accidental y externo.

«El estilo de un escritor, dice Goethe, en su conjunto, es la expresión exacta de lo que dentro de sí contiene. Para obtener un estilo claro, es menester que la claridad exista previamente en el espíritu; así como un estilo elevado supone, ante todo, un gran carácter.»

Por eso Buffon, dando mayor precisión y lucidez al pensamiento de un escritor latino, ha dicho admirablemente: «*El estilo es el hombre.*»

Pero no basta ser hombre para tener estilo. El relieve y sello especial que constituyen el estilo son signo y expresión

íntima y total del alma, y para que se manifiesten en lo escrito, es indispensable que el alma del que escribe posea relieve y sello propios. La turbamulta de los que escriben sólo poseen un alma vulgar, ó como dice Valera, apenas tienen alma, y no pueden, por tanto, imprimir en lo escrito algo peculiar suyo, que los distinga y separe de los demás. Se parecen á ciertos instrumentos músicos, sin *marca de fábrica*, hechos y vendidos por cantidades y que dan todos una misma calidad de sonido.

El estilo, pues, es la piedra de toque del escritor y del artista. El que tiene estilo propio merece esos nombres; el que no lo tiene, no los merece.

Pero aunque el estilo sea la consecuencia de dotes naturales, no se posee desde el primer instante, sino que se forma y se depura con la observación y el estudio. La naturaleza lo da en estado *latente*; la reflexión, el estudio y la práctica lo hacen *sensible*. Ningún escritor, por grandes facultades que posea, manifiesta estilo propio desde sus primeros pasos. Un espíritu fino y penetrante podrá, cuando mucho, descubrir en ellos el germen de un estilo futuro. Esto depende de que, en la primera época de la vida, somos, en gran parte, eco casi inconsciente de lo que leemos ó vemos á nuestro alrededor. Nuestro estilo, entonces, ó es el servil remedo de algún autor que nos entusiasma, ó fluctúa indeciso entre la imitación de estilos diferentes. Pero á medida que la observación y el estudio van desenvolviendo nuestras facultades naturales; luego que, desechando el modo de pensar y sentir ajenos que superficialmente se nos habían adherido, aprendemos á pensar por nosotros mismos y á manifestar lo pensado y en una manera original y nueva; entonces, lo que ha de ser de personal, *nuestro* pensamiento, *nuestros* sentimientos, *nuestro* alma toda se graba poderosa y originalmente

punto inútil empeñarnos en ser escritores de artificiales, separándonos calculadamente del

Madrid
1911

modo de pensar y sentir comunes, ó arrojándonos desalumbra-
brados á chocantes y extrafalarias novedades. Sólo se consi-
gue con esto poner más de bulto la propia impotencia. La
única originalidad legítima es la que lleva por amigas y com-
pañeras á la naturalidad y la sinceridad. « Romper con las
tradiciones, dice un autor distinguido, y sacudir el freno de toda
autoridad, aislarse en medio de la historia y de la vida presen-
te, equivale á proclamar el desorden. Quien esto hace, mira
con injusto desprecio la inteligencia del género humano, para
idolatrar con necio orgullo su propia inteligencia.»

El no tomar nada de nadie no basta para ser original, ni la
verdadera originalidad se pierde por la apropiación de pensa-
mientos é imágenes de otros autores. El que nada toma de
autores determinados, suele tomar mucho de ese señor anóni-
mo que se llama *todo el mundo*. La originalidad existirá, tan-
to en uno como en otro caso, con tal de elaborar en nuestro
espíritu, asimilándola, la materia común ó ajena; con tal de
volver á pensar y á sentir, por cuenta propia, descubriendo
nuevas y más profundas relaciones é imprimiéndole la marca
de un nuevo ingenio, lo que todo el mundo, ó determinados
autores, han pensado y sentido anteriormente. *Publica mate-
ries privati juris erit*. De otro modo se incurrirá en copia,
plagio ó servil remedo.

La historia de la literatura y de las bellas artes no es más
que una no interrumpida serie de préstamos tomados por unos
autores á otros, y muchas veces son los más grandes los más
adeudados. Esto no obstante, cada uno de ellos tiene su fi-
sonomía propia, imposible de confundir con la de ningún otro.
Nadie confundirá con el oscuro autor de la novela italiana
Los amantes de Verona, al gran Shakspeare, que en su drama
Romeo y Julieta interpretó de un modo admirable los mismos
hechos y caracteres que en la primera pálidamente figuran.
Las ideas, los sentimientos, los hechos importantes, dignos de
dar origen á obras de arte, son sustancialmente unos mis-
mos y forman un fondo común al alcance de todos. En su in-
terpretación y expresión se halla el secreto de la originalidad.

II. No basta tener estilo; es menester que ese estilo sea *bueno*, es decir, que reúna ciertas *cualidades esenciales* á él, en medio de los *diversos caracteres* que reviste, según la índole y naturaleza de cada escritor. Trataré de aquéllas y de éstos separadamente.

Entre las cualidades esenciales de todo buen estilo, cuento las siguientes: *claridad, orden, unidad y variedad, sencillez y naturalidad*.

III. La *claridad* del estilo nace principalmente de la justeza y exactitud de nuestras ideas referentes al asunto que nos proponemos encarar. El que, ya por falta de estudio, ya por mal digeridas lecturas, sólo tenga nociones vagas y confusas de esas ideas, no podrá nunca, al pretender expresarlas, dar claridad á su estilo; antes con palabras enigmáticas tratará de ocultar su falta de ideas, y repetirá cosas sabidas y triviales.

De la claridad de concepciones nace también la *precisión*, que tanto contribuye á la claridad del estilo. Consiste ésta en expresar las ideas con sólo las palabras necesarias para su cabal comprensión.

Lo que conocemos por nosotros mismos lo expresamos generalmente con términos precisos. Lo mismo sucede con las ideas que claramente nos representamos en nuestro interior, aunque no respondan á cosas sensibles. Si definiésemos el *epíteto* diciendo que es *un adjetivo que realza el sustantivo á que*

se aplica, no faltaríamos á la verdad, pero sí á la precisión, pues no determinaríamos netamente qué clase de adjetivos reciben el nombre de epítetos. Si, por lo contrario, lo definimos: *un adjetivo que desentraña y especifica una cualidad esencial del sustantivo á que se refiere*, pecaremos contra la precisión, por haber agregado la idea de *especificación*, ajena al epíteto. Si, pues, dándonos cuenta exacta del papel que el epíteto desempeña, queremos definirlo con precisión, sin que falte ni sobre ninguna idea accesoría, diremos que es *un adjetivo que se une al sustantivo, no para especificarle, sino para hacer notar una cualidad en él contenida*. Y si además de precisos queremos ser *concisos*, quitaremos el inciso negativo, ó diremos simplemente que es *un adjetivo explicativo*.¹

Como ejemplo de la confusión de estilo que engendra la vaguedad de las ideas, véase el siguiente párrafo que tomo de uno de nuestros más serios y caracterizados periódicos. Dice el articulista refiriéndose á la semana santa:

«Las mismas controversias religiosas que agitan la existencia ordinaria de las sociedades, hacen un paréntesis, que encierra dentro de sí lo que hay de común en las diversas creencias que forman el caudal espiritual de los que tienen fe en la lógica de las cosas, y espera que, ensanchándose siempre el círculo místico de las ideas y sentimientos solidarios, no se rompa jamás.»

Es evidente que el autor no sabe aquí á ciencia cierta lo que quiere decir. De ahí esos términos vagos y generales que nada precisan, que nada descubren con franqueza, sino que quieren ocultar en su nebulosa fraseología la ausencia de un pensamiento definido. ¿Qué significa esa *fe en la lógica de las cosas*? ¿Qué *lo común de las diversas creencias encerrado dentro del paréntesis*? ¿Qué *ese círculo místico*? Acostúmbrense los princi-

¹ Tratándose de una obra didáctica elemental, este género de concisión tendría el grave inconveniente de no ofrecer bastantes datos y relaciones á los principiantes.

piantes á definir bien sus pensamientos antes de verterlos al papel. Sólo así conseguirán la claridad del estilo.

IV. El *orden* del estilo consiste en una asertada distribución y enlace de los pensamientos y expresiones. Esta cualidad contribuye mucho á la claridad del estilo, y se funda en la naturaleza misma de nuestro espíritu. El enlace conveniente de los pensamientos, y su buena distribución, se llama *método*, y *transición* el paso de unas ideas á otras, manifestó en las expresiones. Esta última requiere muchas veces arte secreto y tacto delicado. El *orden* no debe ser igualmente riguroso en todos los géneros literarios. Lo será más ó menos según lo indiquen la naturaleza del asunto, el calor de la imaginación y la intensidad de los afectos. Pero sea cualquiera el género de que se trate, nunca debe extremarse esta cualidad hasta dañar á la soltura y rapidez del estilo.

La falta de gusto artístico, el desdén de toda atención y esmero en el difícilísimo arte de escribir, en una palabra, la barbarie literaria que cunde por donde quiera, favorecida en gran parte por la facilidad de publicación que ofrecen los periódicos, ha puesto muy de moda un linaje de transiciones tan cómodas como burdas. Consiste en mudar de párrafo á cada instante y en separar una expresión de otra por medio de un *guión*, destinado á suplir el ingenio. ¡De cuán distinto modo proceden los pocos para quienes la literatura es un arte serio y digno del más grande amor y respeto! Hacen éstos de modo que, sin sentirlo, el lector pase de un hecho á otro he-

cho, de una imagen á otra imagen, de una idea á otra idea. Castelar nos va á suministrar un felicísimo ejemplo. Después de pintarnos el mundo griego y el esplendor y grandeza del imperio romano, dice: « Pero sobre aquel mundo clásico tan hermoso en los siglos que vamos á historiar, se extendía una espada de fuego. Era la espada de los bárbaros. » Y pasa entonces á hacernos la más espléndida descripción de ellos.

V. Por *unidad* de estilo se entiende la existencia constante de algunas cualidades que le dan un sello característico é individual. La *desigualdad* de estilo es el vicio contrario á la unidad. La *variedad* nace de los diversos caracteres que reviste, según el asunto y sus distintos aspectos; lo cual da lugar á que nuevas cualidades vayan uniéndose á las primeras en el curso de la composición. Los asuntos más ricos son los que se prestan á mayor variedad de estilo. La falta de variedad engendra la *monotonía* y la *pesadez*.

Los falsos clásicos á que en otros lugares me he referido, interpretando erróneamente las doctrinas de los retóricos antiguos, levantaron una insalvable muralla entre los diversos estilos y géneros literarios: muralla artificial, completamente ajena á la naturaleza. Á tal género, según ellos, correspondía rigurosamente tal estilo, cuyos límites el escritor no podía traspasar. No es otro el origen de la monotonía, rigidez, y aun falsedad, que se observan en las obras que á tan antojadizos cánones se sujetaron.

Si teóricamente se divide en géneros la literatura, y se estudian aparte los diversos estilos, es sólo obedeciendo al método analítico, merced al cual observamos separadamente los elementos que, en proporciones distintas, la na-

turalidad nos presenta unidos. Una vez satisfecha esa necesidad teórica, debemos volver ingenuamente á la síntesis natural, y declarar sin ambages que los distintos estilos y géneros literarios, tocándose y confundiéndose de mil diversas maneras en toda producción verdaderamente espontánea, se nos ofrecen luego en un conjunto rico, vario y complejo. Estúdiense las más grandes y geniales creaciones de la historia literaria, y se verá que no admiten una clasificación determinada. Nadie ha podido ni podrá reducir á un género exclusivo á *La Divina Comedia*, á *Quijote*, á *Hamlet*, á *La vida es sueño* ó al *Fausto*. Todas ellas ostentan, en mayor ó menor grado, gran variedad de estilos y gran copia de elementos dramáticos, épicos y líricos. El sello más especial, en cuanto al género, que ofrecen los poemas de Homero, se debe á la mayor simplicidad y uniformidad de la civilización que tan asombrosamente representan.

Los griegos, hijos y discípulos predilectos de la naturaleza, nos ofrecen, en una misma obra, una amena y felicísima variedad de estilo, que los pseudo-clásicos no supieron ó no quisieron ver, ofuscados quizá por el sello característico de unidad superior que en ellos al mismo tiempo resplandece.

VI. Resulta la *sencillez* del estilo de presentar desnudo, ó con poquísimos adornos, los pensamientos y las formas, y en conseguir con pocos medios grandes efectos. La sencillez es una cualidad esencial de todo buen estilo, y se adapta admirablemente, tanto al más familiar y llano, como al más enérgico y apasionado. La profusión de los adornos es lo contrario de la sencillez.

Confunden muchos lo *sencillo* con lo *común* y *familiar*, con lo que refleja ideas, sucesos ó sentimientos propios del que no tiene acalorada su fantasía ó conmovido su corazón. Para

ellos la sencillez no cabe en lo grandioso y magnífico. Tal error proviene de considerar ciertas formas de los pensamientos, aun las patéticas, y el lenguaje traslaticio, como *adornos* de la elocución, y no como necesario resultado de excepcionales estados del espíritu. Ya hemos visto (*parte II, cap. I, núm. XV*) cuánto dista esta doctrina de la verdad de las cosas. El que, valiéndose de pocos medios, acierte á presentár sus pensamientos y las esenciales formas en que su fantasía los encarna, con cierta severa desnudez, ese habrá sido *sencillo*, por más brillantes y grandiosos que en sí mismos sean esos pensamientos y esas formas. Quiere esto decir que no sólo hay sencillez en el vestido de percal de la modesta campesina, sino asimismo en la rica y espléndida tela que viste la aristocrática dama, siempre que no la oculte ó sobrecargue con muchedumbre de encajes, pliegues, cuentas, moños, cintas y bordados. Suele, sin embargo, hacerse muy generalmente esto último, sea por mal gusto, sea por el empeño de disimular las mal modeladas formas. Así también el escritor destituido de pensamientos sólidos, é impotente para crear formas en sí mismas bellas, pretende ocultar la vaciedad de aquéllos y la pobreza de éstas, derramando profusamente los adornos exteriores y la vana pompa del lenguaje. La sencillez unida á la grandiosidad sólo se halla en los escritores de primer orden.

Una sencillez más extremada, y á veces ruda, requieren los rasgos y trozos sublimes, á que pocas veces alcanzan los más grandes escritores.

VII. La *naturalidad* consiste en expresar nuestros pensamientos, afectos é imágenes espontáneamente, sin violencia, estudio ni esfuerzo. El mejor medio de lograr esta cualidad, la más preciosa de todas, es el no colocarnos nunca fuera del centro de nuestras ideas y sentimientos; manifestar inge-

nuamente lo que nuestro espíritu encierra, y preocuparnos más del asunto que de las palabras, empleando tan sólo á éstas como un modesto vestido de nuestros pensamientos. La naturalidad trae consigo la *oportunidad* del estilo, esto es, su perfecta adaptación al asunto que tratamos y á sus diferentes aspectos. Los mejores pensamientos, las más espléndidas imágenes pierden casi todo su mérito si no están en el sitio que les corresponde, si no son *oportunos*. *Sed nunc non erat his locus*. No debe confundirse la naturalidad con la vulgaridad ó la trivialidad.

La naturalidad es una cualidad esencialmente *relativa*. Lo que es natural en un caso no lo es en otro distinto. Los gritos y ademanes enérgicos, impropios y chocantes en una conversación tranquila, son *naturalísimos* en una acalorada disputa. Tratar trivialmente lo grandioso ó grandiosamente lo trivial, es pecar contra la naturalidad. Lo último se denomina *hinchazón*. El estilo no debe nunca *buscarse*, sino ser el resultado natural de los pensamientos, ascendiendo y descendiendo con ellos. El rebuscar las palabras de que hemos de servirnos, produce el estilo *afectado*, y el uso fastidiosamente repetido de unas mismas voces, giros ó formas, el *amanerado*.

Personas hay, que llevadas de un materialismo torpe ó de una frialdad crónica, llaman antinatural y afectada á toda expansión enérgica y vehemente, á todo grito del alma, sin pararse á considerar si nacen naturalmente del estado ó situación del que habla ó escribe.

Aun prescindiendo de estos estados especiales del escritor, se ha observado muy atinadamente que hay tantos estilos naturales como distintas naturalezas en los escritores, con tal que ninguna raye en lo monstruoso ó excepcional.

El empeño de buscar voces *de efecto*, términos y combinaciones peregrinas, convierte á muchos escritores de ingenio en meros artifices de palabras.

Á las cualidades esenciales del estilo debe añadirse el *decoro*, hijo de la elevación y delicadeza del alma.

VIII. Á las condiciones esenciales del estilo, que quedan expuestas, se unen luego ciertos caracteres accidentales y variables, nacidos de la diversa índole de los escritores y de la naturaleza del asunto.

Con respecto á esta última circunstancia, puede dividirse el estilo en *llano ó limpio, medio ó elegante y elevado ó grandioso*. Entre estos tres caracteres de estilo existen gradaciones y matices infinitos, fuera de que aquellos principales se mezclan generalmente, como queda dicho, en unas mismas obras. La división expuesta sólo se funda, por lo tanto, en la conveniencia de apreciar por separado los caracteres más determinados del estilo.

El estilo *llano ó limpio* es propio de asuntos

ó pasajes puramente didácticos, si bien no está reñido con cierta animación y viveza. Á poco que se le extreme se da en el estilo *árido*, ajeno á toda belleza literaria. Por esta razón ofrece dificultades, aunque encubiertas, serias.

El *medio* ó *elegante* resulta de cierto modo escogido de decir las cosas, del buen gusto, y del brillo de imaginación, y admite los adornos compatibles con la sencillez. Cuando los adornos son excesivos, el estilo degenera en *florido*.

El *elevado* ó *grandioso* se alcanza cuando, hallándose dotado el escritor de gran elevación de espíritu y de mucha energía de pensamiento, de afectos y de imaginación, aplica esa alteza y energía á la contemplación de grandes é importantes objetos.

Debo advertir aquí que no sólo son grandes é importantes para el arte los objetos que interesan públicamente á épocas y naciones, sino también, y en mayor grado, todo lo que reside en lo íntimo, eterno y sustancial de la naturaleza humana, aunque sea individualmente sentido y exclusivamente aplicado por el escritor. Importa mucho no olvidar esto, hoy que llamamos, grosera y convencionalmente, *trascendental* sólo á ciertos objetos de utilidad pública inmediata, y relegamos á la categoría de futilidades ó quimeras á lo con verdad humano y eterno. Así todo sentimiento encendido, y especialmente, por serlo más que ninguno, el sentimiento del amor, cuando es serio y nace de lo profundo del alma, es un *objeto* importantísimo para el arte y puede dar origen al más elevado estilo.

Véase toda la elevación y grandeza que un vivo sentimiento de amistad, encendido y sobreexcitado por la muerte del amigo, ha inspirado á un gran espíritu contemporáneo:

Yo le envidio más bien ¡Qué hermosa muerte!
 ¡Qué serena agonía,
 Cual sintiendo posarse
 Los labios del arcángel en sus labios!
 ¡Morir, no en celda estrecha aprisionado,
 Sino á la luz del sol del Mediodía,
 Y sobre el mar, que ronco festejaba
 El vuelo triunfador del alma regia
 Subiendo libre al inmortal seguro!
 ¡Morir entre los besos de su madre,
 En paz con Dios y en paz con los humanos,
 Mientras tronaba desde rota nube
 La bendición de Dios sobre los mares!

(MENÉNDEZ Y PELAYO.)

He ahí un cuadro, no ya grandioso, sino sublime.

IX. Las cualidades accidentales del estilo, nacidas de la diversa índole de los escritores y del empleo más ó menos frecuente de ciertas dotes intelectuales, son muchas y muy variadas. Indicaré solamente algunas principales, á saber: *conciación*, *abundancia*, *gracia*, *candor*, *finura*, *delicadeza*, *vivacidad*, *vehemencia*, *fuerza* y *grandilocuencia*.

X. La *conciación* puede ser de dos clases: *de palabras* ó *de pensamiento*. La primera consiste en expresar los pensamientos con el menor número de palabras posible. La segunda, más impor-

tante, es la expresión clara de los pensamientos con un corto número de relaciones: es la *condensación del pensamiento*. Esta concisión enuncia las ideas por uno ó dos de sus aspectos más definidos y significativos, sin detenerse en ulteriores desenvolvimientos. Es una preciosa cualidad literaria, merced á la cual los pensamientos adquieren gran nerviosidad y energía, comunican á la frase cierta fuerza elástica, parecen derramarse de ella, y estampándose con fuerza en la imaginación, emanan virtualmente ideas con ellos relacionadas. El extremo de la concisión se llama *laconismo*, y su escollo es la *oscuridad*.

No siempre, empero, conviene ser muy conciso. En algunos escritos, especialmente en las obras didácticas elementales, debe procederse con más desahogo, expresando mayor número de relaciones y circunstancias de los pensamientos, á fin de hacerlos más comprensibles á los que de ellos no tienen noción alguna. Cuando así se procede, el estilo adquiere la cualidad llamada *abundancia*. Excediendo los límites de esta última se cae en la *difusión*, que es el vicio de desleír los pensamientos agotando todas sus relaciones.

Macaulay aconseja que se corte la mitad del bosque, si se quiere que crezca vigorosamente la otra mitad; y Boileau dice insuperablemente:

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire.

XI. La *gracia* es una cualidad casi imposible de definir. Yo arriesgaría una definición aproximativa, diciendo que es *un movimiento inocentemente picaresco del espíritu: su sonrisa*. La gracia comunica al estilo mucha luz y animación. Hé aquí un ejemplo:

¡Quién pudiese dar á entender la ganancia que hay en arrojarlos en los brazos de este Señor nuestro, y hacer un concierto con su Majestad, que mire yo á mi amado, y mi amado á mí; y mire Él por mis cosas, y yo por las suyas: no nos queramos tanto que nos saquemos los ojos, como dicen...

(SANTA TERESA.)

XII. El *candor* es también una cualidad casi indefinible. Nace de una especie de desconocimiento, perfectamente ingenuo, del propio mérito, natural en almas extraordinariamente grandes, luminosas y serenas, y se manifiesta en lo escrito por un modo de decir casi infantil. Ejemplo:

Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas;¹ á las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio ó voluntad. (LEÓN.)

Podría citar muchos otros ejemplos del mismo fray Luis de León, así como de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y fray Luis de Granada. El candor era cualidad ingénita en esas almas celestes.

¹ Se refiere á sus poesías, las más excelsas de la lírica castellana.

XIII. La *finura* y la *delicadeza* son dos cualidades análogas. La primera consiste en una aguda percepción del ingenio, que se expresa en forma semi-velada, y proporciona al lector el placer de penetrarla por completo. La segunda es esa misma percepción de secretas relaciones, hallada por el sentimiento. Ejemplos de una y otra:

¿« Quién soy »? gritaba, alborozado con el buen éxito de su delicada travesura.—¿« Quién soy »?—Un animal, iba á responderle; pero me acordé de repente de quién podría ser, y sustituyendo cantidades iguales: « Braulio eres », le dije. Al oírme, suelta sus manos, ríe, se aprieta los ijares, albóróta la calle y pónenos á entrambos en escena.—« ¡ Bien, mi amigo! Pues ¿ en qué me has conocido ? »—¿ *Quién podría ser sino tú . . . ?* (LARRA.)

Son nuestras almas místico rüido
De dos flautas lejanas, cuyo són
En dulcísimo acorde llega unido
De la noche callada entre el rumor.

(GUTIÉRREZ GONZÁLEZ.)

La extremada *finura* degenera fácilmente en *alambicamiento* y *sutileza*, vicios sumamente reprobables.

XIV. La *vivacidad* es cierto calor, cierto espíritu de vida que nace de la sensibilidad y la imaginación y circula por lo escrito. Cuando este calor, esta animación, sube de punto y precipita impetuosamente las ideas, que entonces se suceden como en tropel, se llama *vehemencia*. Ejemplos:

¡Válgame Dios, qué triscar el suyo (el del ganado) y dar corcovos y sacudir el rabo! ¡Qué mugir los unos y relinchar los otros, y balar aquestos, y rebuznar por allí, y bramar por el otro lado! ¡Qué embestir los chicos á los grandes, y hacerse éstos los temerosos por chanza y pasatiempo! ¡Qué revolcarse los burros, y galopar los potros, sin punto de sosiego, como si el lobo los persiguiera! ¡Qué derramarse por la cuesta abajo el compacto rebaño, y entrar en la cañada, largo, angosto y serpeante, verdadero río de lana tomando la forma de su lecho! etc. (PEREDA.)

¿Dó tus hijos están? Oigo són de armas
Y de carros y voces y atambores:
Pugna tu prole en extranjeros climas.
Escucha, Italia, escucha. Entrever creo
Un olear de infantes y caballos,
Y humo, y polvo, y centellear de espadas,
Como entre niebla lampos. (LEOPARDI.)

Cuando predomina la sensibilidad, ya vehemente, ya sosegada, el estilo se llama *patético*. Si se exagera y afemina, se cae en la *sensibilidad*.

XV. La *fuerza* del estilo nace de la energía en el modo de pensar y sentir. La *grandilocuencia* de cierta manera de expresión amplia y soberana, cuando la grandeza de los pensamientos ó imágenes la hacen natural. Ejemplos:

. . . . Sí, que en violenta
Ira encendido y devorante saña,
Ruja el león de España,
Y corra en sangre á sepultar su afrenta. (QUINTANA.)

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
 Por el piélago inmenso del vacío.
 Y navegan con él impetuosos,
 Á modo de relámpagos huyendo,
 Los astros rutilantes; mas lanzado
 Veloz el genio de Nēwton tras ellos,
 Los sigue, los alcanza,
 Y á regular se atreve
 El grande impulso que á sus orbes mueve. (Id.)

XVI. Las cualidades eminentes de estilo que algunos grandes escritores han tenido, lo han hecho de tal manera suyo y característico, que luego se le ha dado su nombre. Así decimos *estilo pindárico, ciceroniano, dantesco, cervantesco*, etc. Del mismo modo, se dan al estilo nombres diversos de países y comarcas, según los caracteres que en ellos dominan. Llámase *asiático ú oriental* al estilo lleno y lujoso; *ático* al elegante y severo; *lacónico* (de Laconia) al extremadamente conciso, etc.

XVII. No debe confundirse el estilo con el *tono*. Por éste se entiende el acento general dominante en aquél, y la especial modulación que recibe, según la situación é intención del escritor. Así decimos que el *tono* de una composición es *serio, festivo, humorístico, satírico, irónico, majestuoso, lastimero*, etc.

No debe confundirse tampoco el estilo con el lenguaje. Hay escritores de buen lenguaje y mal estilo.

XVIII. Pensar y sentir por cuenta propia; adquirir ideas claras y precisas sobre el asunto que tratemos; familiarizarnos con los buenos escritores, no para copiarlos, sino para apropiarnos sus cualidades; y por fin, ejercitarnos frecuentemente en componer: hé ahí lo necesario para poseer un buen estilo propio. Sobre todo, conviene tener presente que *escribiendo bien se llega á escribir de prisa, y que escribiendo de prisa jamás se llega á escribir bien.*





TERCERA PARTE

GÉNEROS PARTICULARES.

CAPÍTULO I.

Didáctica.

I. El género didáctico comprende las obras destinadas á enseñar. Se dirige principalmente á la inteligencia, y es, por tanto, el género que menos elementos de belleza contiene; el menos literario. Su importancia artística varía, sin embargo, según las diversas especies didácticas.

No comprendo en éstas las obras de enseñanza pura y rigurosamente científicas, como los tratados de física ó matemáticas, los cuales reclaman imperiosamente, no ya un estilo llano y severo, sino árido y seco. Tales obras quedan fuera de la literatura propiamente dicha (*parte I, cap. I, núm. I*). La precisión, la corrección y propiedad del lenguaje, y la buena coordinación de las cláusulas que deben observarse en

ellas, no bastan, por sí solas, á darles carácter literario. Más razón habría para admitir como género literario á la conversación familiar, donde, en medio de la incorrección y el desaliño, brillan muchas veces la imaginación y el sentimiento.

II. Pueden distinguirse en las obras didácticas tres especies ó clases principales: *tratados elementales*, *tratados magistrales* y *disertaciones ó monografías*.

Los *tratados elementales* son aquellos en que se exponen las bases fundamentales, los principios más adelantados de la materia que se quiere enseñar. En los *magistrales* se estudian los principios en sí mismos, dando la razón de ellos y aplicándolos de una manera detallada y completa á casos arduos ú oscuros. Se destinan á las personas que conocen ya los principios fundamentales. Las *disertaciones ó monografías* son exposiciones y dilucidaciones de puntos especiales dentro de una materia determinada, destinadas á personas doctas. Tales son, por ejemplo, las memorias académicas.

Es un error muy común, ya combatido por algún tratadista, el considerar las obras *elementales* como simples *nociones* superficiales, destituidas de solidez y espíritu filosófico. Nada más falso é insostenible. Los *principios ó elementos de una materia* son su base y fundamento, lo más esencial y sólido de ella. Los tratados magistrales no hacen sino dar razón de esos principios, entrando en mayores detalles y nue-

vas aplicaciones. Lo más adelantado, firme y selecto de lo que en éstos queda demostrado, forma luego la base de aquéllos. Nace de aquí la necesidad de estudiar *magistralmente* la materia sobre que se pretende escribir una obra elemental.

III. Cada una de las especies didácticas enumeradas requiere ciertas cualidades propias, en cuanto al método y á los caracteres exteriores del estilo.

Los tratados elementales piden un método riguroso. Consiste éste en definir y explicar primeramente la materia que se va á enseñar, colocándose el autor en un punto que la abarque y domine; y en exponerla luego por medio de divisiones y subdivisiones justificadas, procediendo de lo conocido á lo desconocido, y dando á cada elemento el lugar que lógicamente le corresponde. Es menester, además, teniendo en cuenta que se escribe para quienes poco ó nada saben acerca de ella, señalar cuidadosamente las ideas intermedias, definir y explicar bien, cuando el caso lo requiera, los términos técnicos más necesarios; y no omitir, por mal aplicada concisión, la explicación algo prolija, sobre todo en puntos difíciles, de las ideas principales, que deberán hacerse comprensibles por medio de otras accesorias, y de adecuados ejemplos.

En cuanto al estilo, debe dominar el llamado *llano*. La claridad, la precisión, la limpieza y una

muy severa sencillez, son las mejores cualidades de estilo en las obras elementales. Si los adornos excesivos ó de relumbrón son vituperables en todo género de composición literaria, mucho más lo serán en éste. Ello no quita que se dé cierta animación y viveza al estilo, ni que se le amenice más ó menos, según la materia que se trate y sus diversos aspectos, ya con el uso discreto de ciertas formas lógicas, que, como algunas comparaciones, á la vez aclaran y hermosean, ya con las imágenes y giros propios de una conversación animada.

Estas últimas condiciones contribuyen no poco al provecho mismo de la enseñanza. Un libro de árido y pesado estilo, de cualquier género que sea, se cae de las manos. Por lo contrario, cuando se halaga templadamente la imaginación (y el escritor de gusto caei siempre halla modo de hacerlo, sin daño de la naturalidad y de la conveniencia), el arduo sendero del estudio se nos hace más fácil y agradable. Por lo mismo que se nos obliga á subir una empinada cuesta en los años más lozanos de la vida, natural es que nos despejen aquella, en lo posible, del cardo y la maleza, á fin de espaciar nuestro ánimo con hilos de agua y menudas florecillas. Es preciso tener en cuenta que se trata de enseñar al *hombre*, esto es, á un compuesto de inteligencia, imaginación y sensibilidad, y no á una inteligencia pura.

IV. En los tratados magistrales el método no debe ser tan riguroso. Sin faltar al orden ni á una buena y lógica distribución de partes, se puede marchar en ellos con más libertad y desahogo.

Asimismo, no hay á qué detenerse en las ideas intermedias, ni en la definición de términos, á no ser para precisarlos ó rectificarlos, ni en prolijas explicaciones de cosas que se suponen sabidas. La concisión cuadra perfectamente á esta especie de tratados. Estos caracteres peculiares se fundan en que las obras didácticas magistrales se destinan á aumentar la ilustración de los que ya conocen los principios fundamentales de la materia expuesta.

El estilo de los tratados magistrales es, en sus caracteres exteriores, más rico que en los elementales. No teniendo el escritor que descender á minuciosos detalles ni á prolijas explicaciones, su imaginación vuela á mayor altura, abarca más vastas perspectivas, más interesantes conjuntos, y, como consecuencia natural, su estilo se eleva y abrillanta. Esto, no obstante, sólo ha de entenderse relativamente, dentro de las condiciones generales que la didáctica requiere.

V. Las disertaciones ó monografías (palabra compuesta de dos griegas, y que significa *escrito sobre un solo punto*) tienen, por lo general, más pronunciado sabor literario. El que busca por tema un punto especial en una materia, elige, como es natural, alguno de los más ricos é importantes en sí mismos, susceptibles de comunicar á su escrito mayor interés y agrado. Ade-

más, como estas producciones se destinan muchas veces, según queda dicho, á cuerpos de índole literaria, formados por personas de saber y de buen gusto, natural es que se escojan temas adecuados para el lustre y relieve del estilo. Siendo puntos aislados y especiales, se exige del autor que los trate á fondo y de una manera completa.

VI. Hay, además, ciertas obras didácticas de índole literaria sumamente pronunciada. No me refiero á esas explicaciones de teorías científicas, profusamente adornadas, de abigarrados colores, que se venden con el título de ciencia popular, las cuales suelen ofrecer el conjunto de una falsa ciencia y de un mal arte, ilícitamente unidos. Aludo á las que, basadas en un interés científico, dan entrada, por su naturaleza, á muchos elementos artísticos. Así ciertas descripciones de la naturaleza, de suyo poéticas, hechas con fin científico, cuando un sabio-artista, como Humboldt, las expone. Así también las disertaciones didácticas morales y religiosas, cuyo objeto, trascendental é importantísimo, es el hombre en sus relaciones con el universo y con Dios. Estas obras, que llevan también consigo un fin de depuración moral, elevan naturalmente el estilo y le hacen tocar, á veces, en lo sublime. Así, por último, algunas grandes generalizaciones científicas que, resumiendo y enlazando las síntesis de las diversas cien-

cias, muestran y reflejan la gran síntesis y armonía de la creación.

VII. El escritor didáctico necesita, como facultades naturales, una inteligencia penetrante y clara, sano y justo criterio y ciertas dotés artísticas. Como cualidades adquiridas requiere un conocimiento sólido y vasto de la materia que desea exponer y de las que con ella inmediatamente se enlazan, y buena instrucción general. Necesita también sanos y nutridos estudios literarios, que formen su gusto y depuren su estilo, salvándole de la afectación y la pedantería. Por último, es sumamente necesario que conozca á fondo su idioma hasta en sus menores finuras y delicadezas; y esto, no sólo por el bien que para la claridad resulta de la propiedad y corrección, sino también porque la gracia y belleza del lenguaje, la abundancia de sus voces y el variado y elegante manejo de sus formas y sus giros, harán fácil y amena la lectura de las materias ó de los trozos más rigurosamente didácticos.

VIII. Fuera de los *aforismos, máximas ó refranes*, forma popular primitiva, espontáneamente creada por el pueblo, y destinada á encerrar una sensata filosofía práctica, dos son los métodos que se emplean en la exposición didáctica: el *enunciativo* y el *dialogado*. En el primero, el autor habla directamente por sí mismo; en el

segundo supone una conversación entre dos ó más personas. Cuando la enseñanza se dirige á individuos de regular desarrollo intelectual, como generalmente sucede, el método enunciativo es muy preferible. En él se sigue el desenvolvimiento paulatino de las ideas, sin interrupción ni demora, libre de toda redundancia, y sin los pormenores ajenos al asunto que en el diálogo es forzoso introducir. Pero cuando se trata de niños de corta edad, cuya atención es difícil fijar, y cuya memoria se halla poco ejercitada, el método dialogado da resultados excelentes. Debe en tal caso procurarse que las preguntas sean breves, y que en cada respuesta se encierre lo más sustancial de la doctrina, pues son ellas las que el niño repite de memoria.

IX. El diálogo vuelve á recobrar su importancia y un valor artístico especial cuando se le aplica á exposiciones didácticas elevadas. Ciertamente que á veces queda oscuro el verdadero pensamiento del autor entre las diversas opiniones que expone; cierto también que se pierde tiempo en digresiones que es necesario admitir como propias de una conversación; pero no puede negarse que es la forma didáctica más artística, pues nos muestra asociada la doctrina á los caracteres, que artísticamente interpreta, y nos presenta un cuadro dramático en que reinan la

animación y la vida, la amenidad, y aun los rasgos de imaginación y sentimiento que brotan al choque de encontradas ideas, cuando verbalmente se manifiestan.

En cuanto á las cualidades propias del diálogo así considerado, debe advertirse: 1° Que se proceda de una manera análoga á la naturaleza, haciendo que los diversos interlocutores, cuyo número no debe ser muy crecido, sean espontáneamente conducidos, por los accidentes propios de la conversación, al tema que se desea dilucidar. 2° Que todo lo que no pertenezca directamente al asunto se enlace y refiera á él indirectamente. 3° Que el diálogo sea bien contrapuesto y vivo, sin que se debilite la parte contraria á las ideas del autor, lo cual sería un procedimiento pueril y antiartístico. 4° Que del conjunto del diálogo, y de una manera superior, pueda translucirse sin embarazo el pensamiento verdadero del autor y la doctrina que se desea inculcar.

Los diálogos no son siempre didácticos. Los hay también políticos, morales, críticos, satíricos, etc.

X. Las *cartas* constituyen también una forma especial de exposición didáctica. Son conversaciones por escrito entre personas ausentes. Su carácter de *conversación* indica claramente cuál es

el tono y estilo que les convienen. La sencillez extrema, la espontaneidad, y aun cierto desaliño, son las cualidades que más realzan esta forma de composición. Esto no obstante, debe hacerse alguna diferencia entre la conversación hablada y la conversación escrita. El que escribe, siempre piensa más detenidamente lo que dice, por lo que no se le disculparían ciertos descuidos, admisibles en la verdadera conversación. Conviene, pues, evitar incorrecciones chocantes de lenguaje ó estilo, que por otra parte, en muchos casos se opondrían á la naturalidad bien entendida. Tampoco sientan mal en las cartas los pensamientos profundos nacidos espontáneamente, los agudos, ni la expresión de afectos calurosos; pero chocan sobremanera el abuso de la imaginación, los epítetos, los apóstrofes, en una palabra, todo lo que las saque de cierta esfera familiar. Hay algunos que en cuanto toman la pluma en la mano, aunque sea para dirigirse á su más íntimo amigo, afectan un estilo tieso y un tono campanudo, salpicado de admiraciones y puntos suspensivos.

Cuatro cosas principales debe tener presente el que escribe una carta: su situación y estado, el de la persona á quien se dirige, las relaciones que con ella le ligan, y el asunto sobre que se propone hablar. Del conjunto de estas circunstancias resultan el **estilo** y tono que en cada caso son adecuados.

No todas las cartas son didácticas. Pueden versar sobre gran diversidad de asuntos y motivos. Las hay de *pésame*, de *felicitación*, de *amor*, de *amistad*, de *agradecimiento*, de *consuelo*, etc. etc. Constituyen entonces un género especial, en el que es difícilísimo sobresalir, por la necesidad de enlazar la mayor naturalidad con cierta cultura propia de toda composición escrita. La ingenuidad, que nos descubre lo más secreto del espíritu, es lo que las hace más interesantes.

En cuanto á las cartas íntimamente familiares que versan sobre asuntos ordinarios de interés privado, no entran en los dominios de la literatura.

CAPÍTULO II.

Oratoria.

I. *Oratoria*, en su sentido más lato, es el arte de bien decir: equivale, pues, á *retórica*. Pero la *oratoria propiamente dicha*, que paso á explicar, es el género literario que tiene por objeto convencer y persuadir.

El *convencimiento* obra sobre la inteligencia, obligándola á admitir como verdades tales ó cuales ideas ó doctrinas; la *persuasión* actúa sobre la voluntad, moviéndola á ejecutar actos determinados, de cuya bondad se halla ya convencida la inteligencia.

En último resultado, puede decirse que la oratoria es arte de persuadir. El convencimiento que aspira á inculcar, no es más que el *medio* de que se vale para obtener su objeto. En efecto, nuestra voluntad se inclina naturalmente á ejecutar lo que la inteligencia juzga bueno y conveniente.

II. El arte entra como elemento importante en la oratoria; pero subordinado absolutamente al fin

útil, extraño al arte mismo, que el orador se propone. En la decisión de los hombres á ejecutar determinados actos, entran por mucho la imaginación y las pasiones que les son propias. Más aún que un sér pensante, el hombre es un sér imaginativo y apasionado. Excitar y mover la imaginación y la sensibilidad, á fin de adueñarse de la voluntad y resolverla á cometer el acto que se desea, es, por tanto, el principal y más seguro procedimiento de la oratoria. Para ello no basta el frío razonamiento. Una vez vencida con éste las resistencias que la inteligencia pudiera oponer á la acción que se solicita, es necesario recurrir al arte, á la belleza, para fascinar la imaginación y encadenar la sensibilidad. De ahí nace la suma importancia que el arte tiene para el orador.

Pero nace también de ahí el mediano valor artístico que la oratoria tiene para el poeta. En efecto, el verdadero artista, enamorado de la belleza por lo que ella es y vale en sí misma, no puede menos de mirar con cierta repugnancia, esclava en la oratoria á la que es reina y señora de su alma. El poeta ve en ello una degradación de la belleza. Además, el arte en la oratoria no es ya la flor modesta y pura, que crecida en la soledad y el silencio del espíritu, esparce en él su aroma delicado; sino una vestidura relumbrante, aparatosa y teatral, destinada á *producir efecto*,¹ y puesta al servicio de intereses casi siempre transitorios, efímeros y no pocas veces bastardos. La *pasión* que en el arte verdadero y puro tiene un sello de

r No puede esto aplicarse rigurosamente, como más adelante se verá, á la oratoria sagrada.

alta y libre serenidad, conviértese en la oratoria en violencia intemperante y furor ciego que arrebató cuanto encuentra al paso. Los discursos tienen su principal interés en las entrañas mismas del asunto sobre que versan: transcurridas las circunstancias que los originaron, rara y difícilmente se leen. De ahí que algunos oradores, como tales demasiado artistas, compongan muchas veces discursos poéticos en vez de oratorios; pero es este un procedimiento inaceptable, y en ocasiones ridículo, que desconoce la naturaleza del género y lo que le es debido.

III. El alma del discurso oratorio es la *elocuencia*. Llámase así (del latino *eloqui*, *hablar felizmente*, ó *con arte*) cierto soplo ardoroso, cierto espíritu de vida, nacido de la intensidad de los afectos y del brillo de la imaginación, que impregna y penetra el discurso todo. No debe confundírsela con la verbosidad ó facilidad de palabra, ni con el énfasis retumbante. Tampoco debe confundirse la elocuencia con la poesía. Aquélla es calor, ésta es luz.

La elocuencia no es privativa de la oratoria propiamente dicha. Todo el que habla ó escribe, sea que instruya, ó que narre, ó que persuade, etc., puede ser elocuente si posee el calor de alma necesario y la materia se presta. Pero en la oratoria tiene la elocuencia su campo más natural y propio.

IV. Nada más vano que pretender dar minuciosas reglas para la invención, disposición y elo-

cución del discurso. Respecto de la primera, ya hemos visto (*parte II, cons. prel., núm. II*) que sólo puede hallarla buena el talento nutrido con el estudio y fortalecido por la reflexión. La elocución ha sido ya tratada en general, en la segunda parte de esta obra; y no hay para qué volver sobre ella, si no es para notar que la oratoria admite adornos que en lo escrito parecerían excesivos. En orden á la disposición, sólo pueden hacerse unas pocas advertencias y explicaciones generales, pues es esencialmente varia. La disposición oratoria depende, en efecto, de un sinnúmero de circunstancias relativas al orador, al asunto, al auditorio, al estado social, político y religioso del país en que se habla, á los sucesos del día etc., etc.; circunstancias que, combinadas de mil diversos modos, dan lugar á una variedad infinita. La oratoria vive del día y del momento, se lanza en medio del combate y de la vida contemporánea, y aquél será más hábil orador que sepa mejor amoldarse á las circunstancias, para hacerlas servir á la buena causa que defiende. Tratar de ponerse en todos los casos, y señalar en cada uno de ellos el rumbo que conviene seguir, sería empeño temerario, si no fuera ridículo. El estudiante se habría fatigado extraordinariamente de tanta explicación vana y prolija, cuando la materia estuviera aún muy lejos de agotarse.

Baste, pues, advertir que en la generalidad de las composiciones oratorias, en mayor ó menor grado según los casos, entran tres elementos principales: los sentimientos y manifestaciones personales del orador, el raciocinio y la moción de afectos. Á lo primero llaman los retóricos, *costumbres*, á lo segundo, *argumentos*, á lo tercero, *pasiones*.

V. Las *costumbres* tienen por objeto presentarnos ante el auditorio como personas dignas de fe y estimación, y llevados, no de un interés mezquino y personal, sino del anhelo de hacer triunfar una causa noble y elevada. La buena fama del orador, así respecto de su talento y estudios, como de su conducta moral, es esencialísima para que se dé crédito á sus insinuaciones en este punto. Digo *insinuaciones*, porque rara vez produce buen efecto el franco alarde de honradez y buena intención, y vale más hacerlas notar con suavidad y modestia, ó dejar que se desprendan virtualmente de lo que se dice. Esto es mucho más artístico y eficaz; pero sólo la sinceridad y buena fe del orador podrán impregnar su discurso de tan preciado aroma. La modestia y la firmeza, dichosamente unidas, son las mejores prendas para hacernos simpáticos al auditorio y lograr que nos escuchen con gusto.

VI. Los *argumentos* son el más sólido fundamento del discurso. Argumentar es aplicar pen-

samientos reconocidos como verdaderos á otros dudosos, á fin de hacer resaltar su verdad ó falsedad. Por medio de los argumentos se vencen las resistencias intelectuales de los que son opuestos á nuestras ideas y se afirman las opiniones de los que con nosotros las comparten. « Pruebas y razones, dice Blair, han de ser la base de nuestros discursos, si no queremos ser unos meros declamadores. » Como la elocuencia se mezcla á ellos para exponerlos con vehemencia y fuego, se ha dicho que la oratoria es *una argumentación calurosa*. Sin embargo, no en todas las especies oratorias tienen una misma importancia.

Inútiles son todos los artificios propuestos teóricamente para hallar argumentos. Éstos deben nacer, según el dicho antiguo, *de las entrañas del asunto*, y sólo el que conozca éste y lo estudie á fondo podrá argumentar sólidamente. En cuanto al modo como deben agruparse, sólo cabe aconsejar, en general, que siendo los argumentos hijos de las facultades lógicas del espíritu, se les encadene en un nutrido y vigoroso raciocinio. Los más sólidos argumentos pierden en fuerza, ó por lo menos, la hacen perder al conjunto del discurso, si se presentan dispersos y dislocados. Por lo contrario, los más débiles cobran vigor si se les une hábilmente con otros. Los que adolezcan de debilidad manifiesta deben desecharse, pues

el que se vale de ellos hace dudar de su seguridad y posesión de otros mejores. Muchas veces conviene presentarlos en gradación ascendente.

Muy necesario es también deslindar perfectamente los diversos puntos que van generalmente envueltos en cada controversia, y no confundir los distintos órdenes de argumentos. Por lo común se hacen interminables y laberínticas las discusiones á causa de un procedimiento contrario. Plantear y deslindar bien y claramente una cuestión, equivale casi siempre á resolverla.

Hay veces que las resistencias son tan grandes y arraigadas en quien nos escucha, que no debemos argumentar de frente, sino de un modo indirecto, insinuándonos sutilmente en el espíritu del adversario para derribar desde adentro la muralla que nos opone.

VII. Vencidas las resistencias de la inteligencia, y conquistado este centinela del espíritu, toca al arte decidir y completar la victoria enseñoreándose de la imaginación y el sentimiento. Hé ahí el objeto de las *pasiones*. Éstas no deben traerse artificialmente por el orador, sino brotar de la situación, del asunto, y de lo más hondo del alma, sin rayar nunca en la exageración y la des-templanza, que acarrearían lo ridículo, y con él, la más vergonzosa derrota.

Las circunstancias y el criterio del orador le indicarán, en cada caso, dónde es necesario colocar cada uno de los tres elementos constitutivos del discurso, que quedan rápidamente examinados.

VIII. Los retóricos dividen el discurso en varias partes, unos en más, otros en menos. La más racional es la división en cuatro partes, á saber: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *peroración* ó *epílogo*.

Por *exordio*, se entiende las palabras de introducción con que el orador prepara el ánimo de los oyentes, antes de exponer el asunto. Se aconseja que sea tranquilo y modesto, pues el auditorio no se halla todavía preparado para recibir impresiones fuertes, ni es natural que al empezar esté ya encendido el ánimo del orador. Hay, no obstante, excepciones, indicadas por las circunstancias, en que es natural romper de pronto con energía y fuego. Entonces el exordio se llama *ex abrupto*. Otras veces existen en el auditorio preocupaciones contra el orador, que éste debe desvanecer previamente con disimulo y tacto. El exordio entonces se dice *oblicuo* ó por *insinuación*. Se aconseja también que el exordio nazca naturalmente del asunto, sin anticipar por ello nada importante de lo que después se ha de tratar. Debe, por último, en su estilo, tono y extensión ser proporcionado al discurso, y terminarse por me-

dio de una hábil transición á la parte que sigue.

La *proposición* es la exposición del asunto, que debe hacerse de una manera completa, clara y precisa. Si se compone de más de una parte se llama *división*, y *narración* si se la ilustra con la relación de hechos. Algunos hacen, sin necesidad ninguna, de la *división* y *narración* dos nuevas partes del discurso.

En la narración suele entrar la *descripción* y la *amplificación* con el fin de impresionar vivamente, cuando conviene, la imaginación del auditorio.

La *confirmación* es la parte del discurso en que se prueba lo expuesto en la *proposición*, sea demostrando la verdad de lo que decimos, sea rebatiendo los argumentos hechos en contrario. Á esto último se llama *refutación*, punto importantísimo, pues dejar en pie los argumentos del contrario es confesar nuestra impotencia. La confirmación tiene, pues, por objeto convencer á los oyentes. Unas veces se procura lograr esto por medio de argumentos, otras por medio de consejos ó amonestaciones, según la especie oratoria de que se trate y la naturaleza del asunto. La *confirmación* en la parte principal del discurso.

Por último, la *peroración* ó *epílogo* es la conclusión del discurso, la recapitulación compendiosa y viva de los más interesantes hechos ó argumentos, propios para dejar en el auditorio una im-

presión fuerte y duradera. Suele colocarse en la *peroración* la parte patética del discurso, ó *moción de afectos*; pero sólo debe hacerse cuando sea natural, pues nada hay más ridículo que el apasionamiento intempestivo ó artificioso.

Esta división de los retóricos se funda evidentemente en la marcha natural de muchos discursos de alguna extensión. Pero no es, en manera alguna, de aplicación constante. La variedad de las situaciones y asuntos es tal, que unas veces se suprime el *exordio*, otras la *proposición*, otras la *peroración*, otras las tres juntas. La única parte esencial del discurso es la *confirmación*: sin ésta, no hay discurso.

No niego que haya cierta utilidad en explicar separadamente estas diversas partes, puesto que realmente existen en los discursos, ya juntas, ya esparcidas; pero ofrece para mí el grave peligro de formar *oradores retóricos*, que en vez de entregarse á la espontaneidad de su espíritu y á la corriente de las circunstancias, se pongan á distribuir á compás en sus discursos las partes que, teóricamente, han estudiado reunidas. He explicado, pues, esas divisiones porque se han hecho tan comunes que á nadie es permitido ignorarlas; pero me apresuro á advertir que no las expongo como *reglas de composición*, sino como *examen teórico* del discurso, que en nada daña á la espontaneidad en el acto de prepararlo ó pronunciarlo. El *examen teórico*, y no la *imposición de reglas*, es asimismo el carácter general de este libro.

IX. Distingúense tres principales especies de

composiciones oratorias, según la naturaleza del asunto y el sitio donde se pronuncia el discurso: *forense, política y sagrada*. Cada una de estas especies ofrece caracteres distintos que es conveniente explicar.

X. *Oratoria forense*. Comprende esta especie los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia, con el objeto de obtener la absolución ó condenación de algún acusado. Esta oratoria se encierra dentro de muy estrechos límites. Su campo es la aplicación é interpretación de leyes pre-establecidas, respecto de casos determinados, y el auditorio á que el orador se dirige y trata de convencer, se compone, por lo general, de un reducidísimo número de personas doctas y serias que deben resolver en justicia con arreglo á los fríos y severos dictados de la razón, Por otra parte, los asuntos sobre que comunmente ruedan las controversias forenses son áridos, vulgares, de interés personal transitorio y mezquino, y llenos de los más prolijos y pesados pormenores. Por consiguiente, la oratoria forense estaría exenta de todo carácter literario, si no fuera por ciertos casos especiales en que, ó bien se tratan puntos más interesantes, no previstos por las leyes y que deben ser discutidos á la luz de la equidad, del derecho natural y de los principios generales de la jurisprudencia; ó bien de cau-

sas criminales dudosas, originadas por hechos que han impresionado vivamente á la sociedad donde se cometieron, y en los cuales figuran personas distinguidas. En tales casos el círculo de la oratoria forense se ensancha y permite al orador colocarse en puntos de vista más generales y elevados, donde pueda desplegar sus facultades artísticas. No debe olvidarse; sin embargo, que estas ventajas son relativas á esta misma especie de oratoria y no en manera alguna equiparables á las que resultan de las otras.

De lo expuesto se deduce que la oratoria forense requiere, normalmente, una dialéctica vigorosa y desnuda, pues la persuasión de los jueces, á que aspira, depende exclusivamente de su convencimiento. Debe dejarse de lado todo lo que no esté estrechamente ligado al asunto para esclarecerlo y resolverlo. La verbosidad, las digresiones, las burlas, las ironías que no sean muy finas, oportunas y escasísimas, defectos todos harto generales en la mayor parte de los abogados, no hacen más que debilitar esta oratoria y comprometer seriamente la causa.

La oratoria forense era en lo antiguo más libre y apasionada. La mayor influencia que en todas las cosas ejercían la imaginación y las pasiones, así como la composición numerosa de algunos tribunales, daban campo mucho más vasto á la moción de afectos. Los abogados procuraban enternecer á los

jueces llevando á su presencia la esposa ó hijos del reo, llorosos y desvalidos, á fin de que no recayese sobre ellos una sentencia severa. Uno de los motivos de la condenación de Sócrates parece haber sido su negativa á implorar clemencia del tribunal que iba á sentenciarle.

En nuestros tiempos, el *jurado* ha venido á favorecer el desenvolvimiento de la elocuencia forense. Los juicios de imprenta y las causas criminales que ante él se ventilan, ofrecen un interés muy superior á las que tramitan por los tribunales ordinarios.

XI. *Oratoria política*. Comprende los discursos pronunciados en los parlamentos y asambleas públicas, sobre asuntos de gobierno interior y exterior. La formación de las leyes, tanto constitucionales como reglamentarias, los asuntos relativos al estado de paz ó guerra con las demás naciones, á los intereses de los partidos, á la conducta del Gobierno y á la marcha de la administración, constituyen los múltiples é importantes objetos de esta oratoria.

La oratoria política es la que más genuinamente reúne los caracteres de la oratoria. La forense escapa casi al arte oratorio por su frialdad; la sagrada está, por su poesía, como por cima de de él. La oratoria política expone, raciocina, refuta, fascina la imaginación, mueve los afectos, todo con especial viveza, vehemencia y energía. Es una verdadera espada de combate. La oratoria forense y la sagrada, aunque completamente distintas en-

tre sí, poseen bases fijas y necesarias. que luego aplican, interpretan y desenvuelven. Ésta aparta su vista de los intereses mundanos, aquélla los fija en los intereses privados: la oratoria política vive del tumulto y de la vida diaria de una colectividad interesada en los puntos que se debaten, y no sólo interpreta y aplica leyes, sino que crea unas y destruye otras. Es, pues, esencialmente móvil y varia, y se modifica y transforma continuamente con las sociedades y los pueblos. El auditorio, lejos de estar vinculado en un sentimiento común, se halla generalmente dividido en encarnizados bandos políticos (tanto más encarnizados muchas veces cuanto más disfrazan los bastardos intereses de las personas que los componen: ¡triste condición humana!), por lo cual el orador necesita hacer doble esfuerzo de habilidad y de talento para captarse sus simpatías, ó por lo menos, su respeto.

No siempre, sin embargo, los asuntos políticos se prestan al fuego de la elocuencia ni al tumulto del combate. Si los asuntos de partido ó los que llevan envueltos la suerte, grandeza y gloria de la nación ofrecen temas adecuados á la grande y verdadera oratoria, otras veces las discusiones versan sobre prosaicos y menudos puntos administrativos ú orgánicos, á los cuales sería ridículo aplicar los amplios movimientos oratorios. En

tales ocasiones la lógica y el buen sentido son los dueños absolutos del campo.

La oratoria política tiene hoy un carácter sumamente diverso del que le era propio en la antigüedad griega y romana. La pasión, la imaginación, los instintos poéticos y musicales eran en aquella civilización mucho más poderosos y dominantes que en los modernos tiempos. Á esto se agrega que las deliberaciones se verificaban y resolvían por el pueblo mismo en vastas plazas públicas. Las grandes colectividades, aunque se compongan de personas medianamente instruídas y sensatas, son muy más accesibles á la pasión que al convencimiento. Es un fenómeno difícil de explicar, pero constante. Parece establecerse entre ellas una especie de corriente eléctrica que pone á cada individuo fuera de su estado normal. Los oradores antiguos necesitaban, por lo tanto, recurrir á los grandes movimientos oratorios, hablar más al alma que á la razón de las formidables multitudes que contemplaban delante y de cuyas decisiones dependía muchas veces su propia vida ó la de sus defendidos. De ahí esa multitud de rasgos atrevidos, ese aparato, á veces teatral, de que nutrían sus oraciones. Todo esto sería hoy impropio y ridículo, supuesta nuestra índole más reflexiva y prosaica, y el número corto y escogido de personas que forman nuestras asambleas deliberantes.

Á pesar de esto, debe advertirse que, si no en cuanto al comedimiento y respeto para con el adversario, respecto de la sencillez austera y vigorosa del estilo, ningún orador moderno puede competir con Demóstenes. Es este un modelo que siempre debería tenerse delante. La gran causa de patria y libertad que él defendía, contribuye, por otra parte, á desarrollar ese temple varonil é independiente propio de todo grande orador.

La oratoria política sólo florece donde existe la libertad. Perdida ésta, aunque subsistan sus formas, no se tolera la ver-

dad, y los parlamentos y asambleas, constituidas al paladar del gobernante, sólo resuenan con ecos de adulación y servilismo. Así sucedió en Grecia y Roma. Sobresalieron en la primera Pericles, Demóstenes y Esquines; en la segunda Craso, Antonio, César, y sobre todo Cicerón, más elegante, pero también más retórico y menos vigoroso que Demóstenes. Cae la república romana, murió la elocuencia latina. En la edad media, la elocuencia política sólo da tal cual debilísimo destello en las reuniones de varones y prelados que se verificaban para resolver puntos difíciles de gobierno. Renace floreciente y lozana con el sistema parlamentario, iniciado por las cortes de Castilla y perfeccionado por las admirables instituciones inglesas. Figuran como los dos más grandes oradores de los tiempos modernos el francés Mirabeau y el irlandés O'Connell.

Hay, además, en nuestros tiempos ciertas reuniones populares llamadas en inglés *meetings*, con el objeto de formular protestas ó peticiones al gobierno, que dan lugar á la *oratoria tribunicia*, rama de la política. El carácter de la elocuencia en ella, se acerca mucho á la antigua oratoria de griegos y romanos.

Forman también ramas inferiores de la oratoria política, la *militar*, y la que se emplea en inauguraciones y otros acontecimientos públicos. La primera requiere gran concisión y extraordinaria energía. Pueden servir de modelo algunas de Napoleón I.

XII. *Oratoria sagrada*. En esta denominación se comprenden los discursos de asunto religioso y moral destinados directamente á elevar el alma hacia el bien y moverla á la práctica de la virtud. El templo, si no el único, es el sitio por excelencia para esta especie de discursos.

La oratoria sagrada es la más elevada y artís-

tica de todas. Por serlo en alto grado, por los tesoros de poesía que encierra, vive en una región superior á la oratoria estricta. No está fuera de ella, sino por cima de ella, y forma como su bóveda. El arte no es esclavo, sino amigo y compañero del fin que principalmente se propone. Y esto porque la belleza descansa mejor en el regazo de la religión que en el de la utilidad. La elocuencia sagrada es serena, majestuosa, llena de unción y de ternura, y encendida en el fuego de la caridad. Por eso abunda en rasgos sublimes.

La naturaleza del asunto, el auditorio, el carácter del orador, el sitio donde habla, imprimen caracteres propios á esta especie de oratoria.

El orador sagrado no establece principios propios ni leyes nuevas. Explica, comenta y aplica á casos determinados las doctrinas y dogmas de la religión, á los cuales comunica el fervor de que se siente animado. Las fuentes de esta oratoria son el Antiguo y Nuevo Testamento, los escritos de los Santos Padres y los dogmas canónicamente establecidos.

El auditorio del discurso sagrado se compone de toda clase de personas, entre las cuales hay muchas indoctas, pertenecientes á las más bajas esferas sociales. El estilo y lenguaje del orador no debe, por tanto, remontarse á esferas inac-

cesibles para los que, sin más caudal que su buen deseo, acuden al templo en busca de fortificación y consejo. Esto no se opone á los movimientos apasionados, cuando sean espontáneos; antes producen más seguro efecto en las personas sencillas.

El carácter del orador sagrado y el lugar de su predicación exigen gran unción, gravedad y compostura en sus ideas, en su lenguaje y maneras. La índole descreída y razonadora de los actuales tiempos, las vulgaridades que diariamente se propagan contra la Iglesia, como si fuera necesario ser católico para reconocer noblemente en ella la institución más venerable y digna de respeto, y los inmensos servicios que ha prestado, particularmente en la edad media, al adelanto y civilización del mundo, tanto en lo científico como en lo artístico; obligan algunas veces al orador sagrado á destruir errores, á refutar doctrinas, á discutir, en suma. En tales casos, con todo, debe el predicador abstenerse de dar á sus argumentos el carácter y corte de disputa; se mantendrá siempre en una esfera elevada y serena. Eso será más digno, y al mismo tiempo más eficaz.

Es una vulgaridad el creer que la oratoria sagrada es más fácil que las otras, porque no padece los embates de la contradicción. Desde el punto de vista artístico es, por ello precisamente, más difícil. La contradicción y la lucha templan el es-

píritu y hacen brotar rasgos vivísimos que en un estado tranquilo difícilmente se encuentran. Sólo los verdaderamente grandes pueden serlo con tranquilidad y sosiego.

Cuando el predicador argumenta, debe proponerse á sí mismo, neta y francamente, los más fuertes argumentos del contrario que supone á su frente, y combatirlos luego con claridad y energía. De otro modo aparecerá tímido y débil en sus ideas.

La oratoria sagrada no se conocía en tiempos antiguos: nació con el Cristianismo. Antes de él, el estado y la religión eran una misma cosa, y las armas que conquistaban la tierra imponían la creencia. El mundo moral, eterno inmutable y superior á toda realidad mundana, que tiene por santuario augusto la conciencia inviolada, no se conocía sino muy vaga y confusamente entre los gentiles, y sólo por ciertas inteligencias selectas.

El Cristianismo, fundado en la persuasión y el amor, vió y distinguió claramente esos dos mundos distintos y procuró que el hombre, habitante en cuerpo del mundo visible, ascendiese á habitar el invisible en espíritu. Si hubo exageración en este divorcio entre el cuerpo y el alma, que entre los griegos se fundían en armonía perfectísima, no ha de averiguarse aquí. Baste establecer el hecho y añadir que él dió origen á la oratoria sagrada, que comenzando con Cristo y los apóstoles, se propaga hasta nuestros días en una no interrumpida serie de predicadores eminentes.

XIII. Hay todavía otras especies de oratoria, que no se proponen convencer ni persuadir, sino ilustrar y agradar. Así los discursos pronun-

cian en conferencias y solemnidades literarias. Á ellas pertenece también la oratoria que los antiguos llamaban *demonstrativa*, nombre con que se designaban las oraciones destinadas á elogiar ó vituperar á alguno. Las que son en alabanza de tal ó cual persona se llaman *panegíricos*, los cuales reciben distintos nombres según la ocasión con que se pronuncian: *fúnebres*, si es con motivo de muerte; *epinicios*, si por alguna victoria alcanzada, etc. La oración en que se vitupera á alguien se apellida *invectiva*, y es de escasísima aplicación en el día. Sea que se elogie ó vitupere, conviene abstenerse de toda exageración, que manifestando parcialidad, produce un efecto contrario al que se busca. En los panegíricos deben dejarse de lado los elogios vagos y generales, haciendo sólo resaltar las cualidades características de la persona encomiada.

XIV. Grandes y múltiples son las dotes que se requieren para ser un buen orador. Es bueno distinguir, entre ellas, las que son comunes á todo orador, con las que especialmente reclama cada especie oratoria. Empezando por las cualidades generales, advertiré que unas corresponden á las facultades *intelectuales*, otras á las *sensitivas* é *imaginativas*, otras á las *morales* y otras á las *físicas*.

XV. Las cualidades *intelectuales* consisten en

una firme, penetrante, flexible y vasta inteligencia, capaz de abrazar con mirada segura las más complicadas é importantes materias, en su conjunto y relaciones; de descubrir los más solapados sofismas y presentar vigorosamente sus raciocinios como la rica armazón de sus discursos.

La inteligencia del orador necesita asimismo la ayuda de una gran memoria, merced á la cual recuerde perfectamente y sin esfuerzo el plan y construcción del discurso, y el gran número de hechos y ejemplos que suele ser necesario aducir.

XVI. Las cualidades *sensitivas é imaginativas* son, sin disputa, las más necesarias al orador. De ellas nace la elocuencia, que es el alma de la oratoria. El orador que no siente ni imagina poderosamente, no podrá hacer sentir ni imaginar á los que le oyen. *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* El aforismo de Horacio es eterno como la naturaleza. La sensibilidad del orador, sin embargo, no debe ser lánguida ni afeminada, sino varonil y profunda.

La imaginación es, además, importantísima para improvisar. Respecto de la improvisación, dicen unos que es el medio genuino y necesario de la oratoria perfecta, por cuanto sólo en ella se corresponden y compenetran el pensamiento y su manifestación. El estado de ánimo del orador no puede ser

uno mismo delante de su auditorio y en la soledad del gabinete; cuando hablamos en público debemos manifestar nuestros pensamientos en la forma espontánea que el mismo público nos inspire. Todo esto es, en teoría, muy aceptable; pero es evidente que la práctica de los más grandes oradores antiguos y modernos depone en contrario. Todos ellos han rehuído la improvisación en la generalidad de los casos, lo que no quita que cuando improvisaban lo hicieran admirablemente. Los más elocuentes y, al parecer, repentinos arranques de Demóstenes estaban escritos de antemano. El convencimiento y la persuasión depende en gran parte de la forma con que se disponen y enuncian los pensamientos, y mucho más seguramente puede prepararse el efecto que se desea obtener en la meditación sosegada, que en el momento del arrebató y de la lucha. Observa un escritor que el que acostumbra escribir previamente sus discursos adquiere tal seguridad y firmeza con el ejercicio, que hasta la improvisación misma, en los casos indispensables, le es fácil, y puede, como solía hacer Mirabeau, intercalarla en diversos trozos de sus oraciones preparadas, sin perderse ni turbarse en lo más mínimo.

Por mi parte, me inclino á estas últimas opiniones, si bien creo que puede adoptarse un término medio, escribiendo el discurso, y en vez de aprenderlo de memoria, decirlo luego como naturalmente se recuerde.

XVII. Las *cualidades morales* del orador consisten en una voluntad recta y firme que tienda poderosamente hacia el bien y ajena á toda pasión mezquina, á toda mira interesada. Estas virtudes no sólo impregnan luego sus oraciones, haciéndolas más eficaces, sino que, granjeándole buena fama y crédito, su palabra es escuchada, aun por sus enemigos, con benevolencia y respeto. Es in-

creíble el prestigio y la fuerza que tienen las virtudes morales, aun para los que de ellas se hallan destituidos. Verdad es que ha habido grandes oradores de conducta nada ejemplar; pero no han sido malos, sino poco firmes y constantes en la práctica del bien. Cuando hablaban, ellos sentían indudablemente con sinceridad lo que expresaban, aunque después su voluntad débil se apartase de la recta senda. De lo contrario, no hubiera producido su palabra tan extraordinario efecto.

XVIII. *Las cualidades físicas* comprenden la *voz*, el *gesto*, el *ademán* y el *aspecto general de la persona*. Estas cualidades pueden llamarse *complementarias*, pero no se crea por ello que tienen escasa importancia. Una voz bien timbrada y *sentida*, que dócilmente se amolde á las modulaciones que el orador le imprime; un gesto natural y expresivo; un ademán fácil y elegante sin afectación, y un aspecto general hermoso y simpático, son condiciones que, por lo mismo que entran por los ojos, encantan y seducen, predisponiendo, en mayor grado que generalmente, se cree, á la atención benévola y cariñosa.¹ Si la mediana

¹ Leopardi, el grande y contrahecho Leopardi, lo conocía bien cuando exclamaba con tristeza infinita:

. Alle sembianze il Padre
 Alle amene sembianze eterno regno
 Dié nelle genti; e per virili imprese,
 Per dotta lira o canto
 Virtú non luce in disadorno ammanto.

posesión de estas prendas puede bastar cuando se goza de las fundamentales, el carecer absolutamente de ellas puede llegar á inutilizar á un orador. Cultívense, pues, con esmero, teniendo presente que mucho alcanza el amor y anhelo de la belleza hasta en el mejoramiento del propio aspecto físico, ó por lo menos, en el disimulo de ciertos defectos. Procúrese desechar todo vicio de pronunciación, articulando sin afectación ni tonillo, pero clara y distintamente todas las letras y sílabas de cada palabra; háganse las pausas necesarias para el sentido y buen desenvolvimiento de los períodos; evítese la monotonía insufrible de hablar constantemente en una misma nota; húyase de todo gesto ridículo (como el morderse los labios), de toda actitud forzada, floja, descomedida ó presuntuosa, tratando de hermanar la modestia con la naturalidad y la firmeza.

IX. El orador no ha menester tan sólo las dotes con que ha tenido á bien favorecerle la naturaleza. Es necesario, como en todas las cosas, que él las desenvuelva y perfeccione, añadiéndoles las que son hijas de la paciencia y del estudio. En primer lugar, necesita el orador una vasta y sólida instrucción. Los argumentos se deducen muchas veces de la historia, de la jurisprudencia, de la filosofía, de las ciencias, etc., y el que mayo-

res conocimientos acopie, contará con más rico arsenal de datos, pruebas y ejemplos, además de la seguridad y conciencia de sí propio que le comunicará un sólido estudio. Coronará su instrucción con grandes y selectos estudios literarios, los cuales desenvolverán sus facultades artísticas y depurarán su gusto. Pero no basta el estudio en los libros: es de todo punto necesario conocer á fondo el corazón humano, y arrojarse en medio del mundo y de la vida, para adquirir idea práctica de las cosas y tocar con la mano las asperezas de la realidad. El orador es casi un hombre de acción; con ella vive, y sólo ella puede comunicarle la habilidad y viveza de espíritu que en alto grado necesita. El hombre formado en la meditación solitaria podrá ser un escritor, nunca un orador.

XX. No todas las especies oratorias reclaman en un mismo grado las cualidades y estudios mencionados. El orador forense, por las razones anteriormente expuestas, necesita preferentemente las cualidades intelectuales y un conocimiento especialísimo de las leyes generales y particulares y de la jurisprudencia en general.

El orador político ha de estar dotado con particularidad de gran viveza de espíritu é imaginación pronta á fin de acudir con rapidez á reparar las brechas inopinadamente abiertas por el ene-

migo en el calor y tumulto del combate. Como quiera que en esta oratoria se trata de decidir para lo futuro, no tiene el orador mejor medio de probar la conveniencia de lo que propone, que el ejemplo de lo pasado. La generalidad se inclina á creer en la bondad futura de lo que en otros casos ha sido ya felizmente sometido á la experiencia. Dedúcese de aquí que la historia, gran fuente de hechos y ejemplos, ha de ser el estudio predilecto de los que cultiven la oratoria política.

Por último, las cualidades más necesarias al orador sagrado son, además de las morales, que su grave carácter reclama de un modo especialísimo, las señaladamente artísticas. El orador sagrado se empeña ante todo en persuadir, y necesita para ello, y para sentir y comunicar la elevación, grandeza y hermosura poética de la religión, poseer imaginación ardiente y sensibilidad exquisita. La Biblia y los libros religiosos, la teología, el derecho canónico y eclesiástico, la filosofía y la literatura profana, son sus estudios predilectos.

•

CAPÍTULO III.

Historia.

I. Entiendo por *historia* la narración filosófica y la interpretación artística de los acontecimientos pasados importantes.

Las definiciones de la historia que encontramos en las retóricas y tratados elementales se limitan á decirnos, con diferentes palabras, que es *la relación fiel de los sucesos pasados*. Esta definición es deficientísima, por cuanto olvida un elemento necesario de la historia, considerada como género literario: la belleza. Una árida relación de hechos no constituiría una obra literaria. Tal definición sólo conviene á ciertos anales ó crónicas, que no son sino los *materiales* de donde surge, merced á la *interpretación artística* de que son objeto, la verdadera historia. Ni basta agregar que esos hechos se presentarán enlazados y explicados unos por otros. Las investigaciones críticas, los documentos, el enlace y explicación filosófica de los sucesos, no son elementos *literarios*. Tanto valdría confundir el ladrillo y la piedra, y los principios matemáticos de construcción, con la bella arte llamada *arquitectura*. Los grandes modelos históricos, antiguos y modernos, son obras en alto grado literarias, y estimadas como unos de los más bellos elementos de la literatura á que pertenecen.

II. La historia tiene por fin esencial la ilustración de la inteligencia de una manera superior, y con ser por ello, como una emanación selecta de la didáctica, su importancia artística, dejando aparte la poesía, es superior á la de todos los demás géneros literarios. Esa importancia nace de que la enseñanza de la historia no versa sobre principios abstractos y generales, sino que se desprende de la exposición de los hechos, determinados y concretos, de la vida humana. El poderío y la decadencia de las naciones, los caracteres de los personajes célebres, sus grandes acciones, la lucha encarnizada y constante de las ambiciones y rivalidades humanas, las conquistas, las batallas, las costumbres públicas y privadas; son objetos sumamente interesantes y constituyen, en su conjunto, un vario y magnífico espectáculo. Contiene, pues, la vida humana gran copia de elementos artísticos, y la historia, sin recurrir á artificio alguno, sin echar mano de adornos postizos, debe necesariamente aprovecharlos: de otro modo sería trunca, y en cierto modo, falsa. Reproducir de una manera pálida y fría lo que hierve y brilla, es faltar profundamente á la verdad. La historia, según se dijo en otra ocasión, ocupa un lugar intermedio entre la didáctica y la poesía.

La diferencia vulgarmente tenida como más notable entre la historia y la poesía consiste en que la primera relata hechos ciertos, y la segunda hechos ficticios. Pero esta no es más que una diferencia externa, que nada significa, que nada divide en la esfera del arte. La invención poética no consiste en la invención de los hechos que han de formar el asunto de una obra determinada. Se ha observado muy exactamente que esta última es lo más trivial y fácil, lo que requiere menos reflexión, y aun menos imaginación. La *interpretación* de esos hechos, la mirada penetrante que en ellos se clava para arrancarles lo que esconden de más íntimo y sustancial, es lo que constituye la verdadera y grande *invención*. Que la interpretación sea de hechos reales ó fingidos, lo mismo da, puesto que en uno y otro caso debe el escritor conformarse con las leyes fundamentales de la naturaleza humana. Hasta aquí, pues, la historia y la poesía marchan paralelamente. Pero esa diferencia, de tan escasa importancia en sí misma, engendra consecuencias que la tienen en mucho mayor grado, referentes al *modo de interpretación* de uno y otro género. « Siendo el poeta (aunque sólo en el momento inicial de la concepción) dueño de sus personajes, históricos ó inventados, puede penetrar hasta el fondo de su alma, escudriñar lo más real é íntimo, sepultarse en los senos de la conciencia de sus personajes, poner en clara luz los recónditos motivos de sus acciones, mostrar en apretado tejido las relaciones de causa y efecto, eliminar lo accesorio, agrupar en grandes masas los acaecimientos y los personajes, borrar lo superfluo, acentuar la expresión, marcar los contornos y las líneas, y hacer que todo color y toda superficie y todo detalle hable su lengua y tenga su valor y conspire además al efecto común.

« Algo de esto hace también la historia, pero de un modo mucho más imperfecto y somero, procediendo por indicios, conjeturas y probabilidades, juntando fragmentos mutilados, interrogando testimonios discordes, pero sin ver las intenciones; sin saberlas ni penetrarlas á ciencia cierta, como las

ve y sabe el poeta, arrebatado de un numen divino.»¹

Por estas razones considera Aristóteles la poesía más profunda y universal que la historia, en lo cual esta también conforme el más grande de los filósofos modernos.

III. Divídese la historia, por el carácter de su asunto y la extensión y épocas que abraza su contenido, en *sagrada* y *profana*; en *antigua*, *media*, *moderna* y *contemporánea*; y en *universal*, *general*, *particular* y *especial*. Existen además ciertos trabajos históricos especiales denominados *fastos*, *anales*, *décadas*, *crónicas*, *biografías* y *memorias*.

La historia *sagrada* comprende los libros santos y la historia de la Iglesia; narrada desde un punto de vista religioso. La *profana* versa sobre todo género de sucesos, encarados con espíritu mundano y referidos al orden político y civil.

La historia antigua comprende la del género humano desde los tiempos más primitivos de que hay memoria, hasta la caída del imperio romano de Occidente (año 476 de la era cristiana); la *media* ó de la *edad media*, se extiende desde esta fecha hasta la destrucción del imperio romano de Oriente (1453 de la misma era); desde entonces hasta la revolución francesa (1789) se denomina

¹ Menéndes y Pelayo.—*De la Historia considerada como obra artística* (magnífico y luminoso discurso, que debe leer con atención todo el que desee darse clara cuenta del alcance estético de la historia.)

moderna; y desde la revolución hasta nuestros días, *contemporánea*.

La historia es *universal* si refiere la del género humano en todas las épocas y países; *general* si comprende la historia completa de una nación; *particular* si trata de la de una provincia, institución ó suceso solamente; *especial* si se limita á trazar la de un ramo determinado de los conocimientos humanos (filosofía, literatura, ciencia, etc.)

Los *fastos* señalan los sucesos que forman época en la historia de una nación; los *anales* exponen simplemente, año por año, los hechos sucedidos; las décadas, como su nombre lo indica, son exposiciones divididas de diez en diez años; las *crónicas* narran los hechos de uno ó varios reinados, generalmente contemporáneos del escritor; las *biografías* son obras históricas destinadas á relatar la vida de los personajes insignes, á cuyo alrededor se agrupan los más importantes acontecimientos de su época. Por último, se da el nombre de *memorias* á los relatos de sucesos históricos en que el autor ha sido actor ó testigo.

Todas estas especies históricas pueden poseer gran interés y mérito literario. Hay, *crónicas* mucho más agradables, mucho más artísticas, por su candor y espontaneidad, que gran número de encopetadas historias.

IV. El grande espectáculo que ofrecen los

acontecimientos humanos es, por una parte, bello, interesante y luminoso, y por otra da origen á grandes investigaciones, á consideraciones profundas y á severas enseñanzas. De aquí han nacido dos distintos métodos, de escribir la historia, según los gustos, facultades é inclinaciones de los que á ella se dedican: *pintoresco* el uno, el otro *razonador*. El primero se denomina *narrativo*; el segundo, *filosófico*. Esta nomenclatura no es precisa, por cuanto toda historia verdaderamente tal tiene la *narración* por base. La diferencia entre uno y otro método consiste en que el primero es *narrativo-pintoresco* (aunque salpicado á veces de reflexiones y sentencias), y el segundo *narrativo-filosófico*.¹ Aquél tiende á reproducir el drama de la vida (en lo cual va también envuelta una grande enseñanza); éste á observarlo y estudiarlo. No debe el último confundirse con la *filosofía de la historia*, ciencia que aspira á deducir de los acontecimientos leyes generales y principios fijos. En ella no hay propiamente narración.

Ambos métodos poseen sus respectivas ventajas. El primero es más literario y complace más á la imaginación y á los espíritus artísticos; el se-

¹ Los retóricos distinguen uno y otro con los nombres de *ad narrandum* y *ad probandum*, suponiendo que así los designaban los antiguos; pero es un error. Lo único exacto al respecto es que Quintiliano dice que la historia debe escribirse *ad narrandum*, y no *ad probandum*, en lo cual tiene perfecta razón.

gundo satisface mejor á las facultades reflexivas del espíritu y es más útil para los que no saben leer por sí mismos en el libro de la vida, ni comprender la ruda y poderosa elocuencia de los hechos.

Pero para que uno y otro no salven, en dirección inversa, los límites de la historia literaria, es menester no extremarlos, no disociarlos en absoluto. El escollo del método *narrativo-pintoresco* está en el abuso de la imaginación y de los movimientos oratorios, merced al cual degenera en *novela histórica*. El del *narrativo-filosófico*, en la generalización vaga y abstracta, y sobre todo, en el *espíritu de sistema*, que sustituye las preocupaciones, la ingeniosidad y el capricho del historiador á la voz grande, serena y elocuente que surge de los sucesos mismos. Unas veces consiste este vicio, muy general en las historias modernas, en abstraer ciertas tendencias dominantes de un pueblo ó de un período histórico (espíritu religioso ó conquistador, lucha entre el feudalismo y la monarquía, entre la civilización y la barbarie, etc.) y aplicarlos luego inconsideradamente, con rigor nimio, al desenvolvimiento casi siempre errabundo y complejo de los acontecimientos humanos. Otras veces se incurre en el jactancioso empeño de explicarlo y motivarlo todo, hasta lo más intrincado y oscuro, como si el libre juego de la vida fuese algo mecánico ó fatal. Otras, por último, se parte de una concepción preexistente y falsa de las leyes que gobiernan la marcha del género humano. Tal es la idea del *progreso indefinido*, de esa ascensión en espiral hacia la esfera de la luz, idea deslumbradora, pero falsísima, de todo en todo contraria á la verdad palpitante de las cosas; aparatoso engendro de espíritus ilusos y declamadores, que inficiona no pocas obras contemporáneas y constituye una especie de ripio destinado á llenar los huecos de la inteligencia, y es el estribillo eternamente repetido de las lucubraciones periódís-

ticas. El progreso existe, sin duda, aunque lento, y á veces interrumpido, en algunas ciencias y en sus aplicaciones á inventos y artes útiles al bienestar material; existe asimismo en el desarrollo de ciertas instituciones; pero no en las bellas artes, ni en las especulaciones filosóficas (que no tenemos derecho para suponer más verdaderas que las antiguas), ni en el poder intelectual de los hombres (pues no nacen filósofos superiores á Platón, ni poetas que aventajen á Homero), ni, por fin, en grandeza y elevación moral, punto sujeto, más que otro alguno, á frecuentes altibajos. Realmente, se necesita mucho empeño de engañarse uno mismo, ó de repetir mecánicamente lo que se oye, para entonar himnos al progreso en medio de tanta pequeñez, miseria y desventura que por todas partes rodea al género humano.

De todos estos prejuicios nace, en el historiador que los abriga, la grave falta de violentar los hechos para hacerlos caber en el molde que lleva en la mano. Infinitamente más, que la aplicación á la historia de esos preconcebidos filosofismos, enseña y vale el método *narrativo pintoresco*.

Dominó éste sin rival en la antigüedad griega y romana, y por imitación, en los historiadores de la época del Renacimiento. La historia pintoresca y oratoria era la natural y genuina de aquellos pueblos imaginativos y lozanos, favorecidos de un exquisito sentido artístico. «Tiene en sus manos la historia unidad orgánica tan vigorosa como la de un poema ó novela; siendo de esto ejemplares perfectísimos las dos historias de Salustio y la de D. Diego de Mendoza, que, por decirlo así, separan de la cadena general de la historia un pedazo de la vida humana, un grupo de acontecimientos interna y lógicamente enlazados, y que se desarrollan en espacio brevísimo de tiempo... En torno de la acción principal se agrupan todas las secundarias, tan fuertemente ligadas con la primera, como independientes y libres de lo que les precede y de lo que les sigue. El historiador va graduando sus efectos, y prepara muy de antemano la catástrofe, con tanto amor como un poeta

trágico. La vida humana es un drama, y el historiador aspira á reproducirla. Puede ser crítico, puede ser erudito, mientras reúne los materiales de la historia y pesa los testimonios é interroga los documentos, pero llegado á escribirla, no es más que artista, y no tanto quiere dar lecciones, aunque lo anuncie en fastuosos proemios, como reproducir formas y colores, y aun más que estos accidentes externos ó pintorescos de la vida, la vida moral que palpita en el fondo. De aquí bellezas puramente dramáticas; de aquí el análisis de los caracteres; de aquí la necesidad de los retratos, de las epístolas y de los discursos. No le basta al historiador clásico que los personajes hablen con la voz de sus hechos; no le basta presentarlos vivos y en acción; quiere trasladar al papel lo más recóndito de su conciencia, y mostrarnos el laboratorio de los misterios psicológicos. Cartas que no escribieron; discursos que no pronunciaron, inadmisibles en otro género de historia, pero forzosos en este, vienen á darnos, en forma puramente artística, la noción del carácter del héroe y el desarrollo de la pasión. Así se funden armoniosamente ciencia y arte. ¹ »

Después de esta magistral exposición, sólo añadiré que en la misma historia clásica se advierten algunas diferencias y matices. Unas veces es *puramente narrativa*, y otras se incrustan, si decimos, en la narración, lecciones y aplicaciones prácticas destinadas á guiar á los hombres y á los pueblos. Esta especie, más profunda y grave que la anterior, tiene por principales modelos á Tucídides en Grecia y á Tácito en Roma.

En la época del Renacimiento, cuando todo escritor y todo artista seguía más ó menos de cerca, y muchas veces con exageración, los modelos clásicos, la historia siguió siendo puramente artística; pero poco á poco fué introduciéndose en ella el abuso retórico, la profusión inconsiderada de arengas, retratos y movimientos oratorios, y convirtiéndose en novela histórica. Por otra parte, la historia clásica había siempre adolecido de dos principales deficiencias: la carencia de un

¹ *Méndez y Pelayo, op. cit.*

concepto general que encerrase en sí y al cual se refiriesen las múltiples acciones humanas; y el no hacer entrar en el cuadro histórico sino la parte exterior y pública de la vida, descuidando la historia de las instituciones, de las leyes, de las costumbres privadas, del comercio y la industria, y del movimiento científico y literario. Nació entonces, por iniciativa de Voltaire, en el siglo XVIII, el *método filosófico*, si bien ya mucho antes San Agustín, Bossuet, Vico y el español Sigüenza habían dado trascendencia, universalidad y centro común á los acontecimientos humanos, inaugurando la ciencia que después se ha llamado *filosofía de la historia*.

Voltaire y sus continuadores desecharon los discursos que se ponían poéticamente en boca de los personajes históricos, así como todo lo que tendiese á movimiento oratorio y composición artística, y estudiaron, no sólo los sucesos públicos, sino los privados, y todos los múltiples elementos que constituyen la civilización de los pueblos. Rindieron, sin duda, un gran servicio á los estudios históricos; pero fuera de que extremaron el espíritu filosófico y economizaron por demás el artístico, sometieron muchas veces los hechos al imperio de sistemas y preocupaciones personales, y rebajaron la dignidad histórica salpicándola de agudezas, epigramas, sátiras y hasta bufonadas. Aplicaron á las épocas y pueblos más diversos el criterio estrecho y parcialísimo del siglo en que escribían, y el estilo histórico, si bien muy claro y preciso, adquirió un carácter uniforme y convencional, destituido de todo color local, de todo sabor de naturaleza.

Las continuas disputas filosóficas que invadieron el campo de la historia, y su consiguiente prosaísmo, cansaron al fin los espíritus, y de ese cansancio, y del anhelo de contemplar de nuevo, artísticamente y en todo su vigor natural, el drama de la vida, surgió la verdadera *novela histórica*; cuyo más genuino representante se reconoce en Walter Scott. Este nuevo género, á su vez, no fué sino un paso de transición para volver á la historia narrativa-pintoresca, que inspirada en él,

resurgió lozana y poderosa, aunque modificada, de manos de los escritores franceses Barante y Thierry. Por último, la historia clásica antigua, completada con todos los buenos elementos de la filosófica, ha tenido un eminentísimo representante moderno en lord Macaulay.

V. Ahora que hemos adquirido una idea de los distintos métodos que se han practicado para escribir la historia, con sus exageraciones, deficiencias y extravíos, y reseñado, aunque someramente, el desenvolvimiento y vicisitudes que ha sufrido este género de trabajos, podemos ya señalar las condiciones generales que deben informarlos para que respondan á su naturaleza y al estado de nuestra civilización.

Como elementos fundamentales de la composición histórica deben contarse la reproducción animada é intensa del drama humano, y la investigación filosófica, despreocupada y libre, de las causas generales que han impulsado su desarrollo y de todas las actividades, tanto internas como externas, dominantes en la civilización ó pueblo de que se trate. La vida es un gran espectáculo y una gran escuela. La historia debe reproducir este doble carácter, haciéndonos alumnos de ésta y espectadores de aquél por medio de una narración tan viva como su mismo objeto.

La composición histórica debe reunir las cuali-

dades de *exactitud*, *unidad*, *orden*, *objetividad* y *dignidad*.

VI. La *exactitud*, ó estricta conformidad del relato con la realidad de los hechos, es base indispensable de todo trabajo histórico. Sin exactitud no hay historia. Y no se crea que la falta de verdad histórica es un defecto puramente científico. Aun el mismo valor literario se disminuye en mucha parte, pues ya se ha advertido repetidas veces que la literatura es manifestación total del espíritu, y que, por tanto, lejos de ofender á la inteligencia, debe contenerla en sí dignamente representada. La exactitud no consiste en afirmar ó negar siempre con seguridad completa, sino en dar lo cierto como cierto y lo dudoso como dudoso.

VII. La *unidad* de la historia es de dos maneras: *extrínseca* é *intrínseca*. La *extrínseca* resulta del título de la obra, que es el límite dentro del cual el autor voluntariamente se ha encerrado, y sólo debe salvarse para dar algunas explicaciones é ilustraciones necesarias á la más cabal inteligencia de la materia. La *intrínseca* resulta del acertado enlace de unos hechos con otros y de referirlos todos á un punto de vista único, ó á causas generales y dominantes. No siempre es posible esta unidad. Las historias particulares, y más aún las biografías, se prestan dócilmente

á ella; pero con dificultad podrá aplicarse á la historia universal. Hay hechos de un carácter particular y caprichoso, cuya causa y filiación no puede descubrirse, sea por los misterios propios de la naturaleza, sea por falta de datos y documentos. En tales casos el historiador no debe empeñarse en violentarlos constriniéndolos á adaptarse á un molde que no les es adecuado.

VIII. El *orden* necesario de toda historia es el cronológico, pero observado con cierta amplitud y libertad que le permita al historiador no interrumpir intempestivamente los cuadros históricos que deban presentarse completos. Consiste también el orden en una sabia agrupación y distribución de los sucesos, que contribuya á la claridad, proporción y armonía del relato.

IX. La *objetividad* es la ausencia en la narración, en cuanto es humanamente posible, de las manifestaciones personales del historiador. La explosión de sus sentimientos, de sus odios y entusiasmos, en una palabra, la expansión lírica de su alma ante los hechos que narra, son completamente intempestivos, ajenos á la naturaleza épica y trágica de la historia, y sólo sirven para turbar la majestuosa serenidad con que, los acontecimientos se desenvuelven.

X. La *dignidad* se refiere al estilo, que debiendo ser apropiado á la grandeza é importancia

del objeto, rehuye, no la naturalidad y sencillez, ni la gran variedad inherente á las diversas especies históricas, sino todo lo que tiende á movilidad desenfadada y frívola, á chistes, burlas y bufonadas.

Forman parte de las composiciones históricas las *arengas*, los *retratos* y las *máximas* ó *reflexiones*.

XI. Se llaman *arengas* los discursos que el historiador pone en boca de sus personajes, sea que en verdad los hayan pronunciado, al menos sustancialmente, sea como un procedimiento *artístico* de interpretación, con el fin de desentrañar los caracteres y pintar con verdad esencial, *poética*, el espíritu de una época y sus costumbres.

No obstante la belleza y el agrado que, cuando son oportunas y verosímiles, comunican á la narración, las arengas supuestas no deben tener cabida en la historia que en nuestros tiempos se escriba, pues le dan cierto sabor novelesco que choca con nuestra índole investigadora. El historiador moderno debe limitarse á transcribir, en todo ó en parte, las que consten en documentos fidedignos, ó hacer de ellas, por su propia cuenta, un serio y sustancioso resumen.

Los historiadores griegos y romanos prodigaban mucho las arengas supuestas. La dificultad de conservar en aquellos tiempos las verdaderas, por una parte, y por otra la grande

influencia que la oratoria tenía en el rumbo y manejo de los asuntos públicos, como que obligaba á proceder así á aquellos escritores, muy dados, además, á la interpretación artística. Sin negar que abusaron algunas veces de las arengas, éstas tenían entonces cierto sello de naturalidad que falta casi siempre á las historias modernas, que en época muy distinta y con diversos medios, se propusieron imitarlas.

XII. *Retratos*, como su nombre lo indica, son las pinturas y descripciones de los personajes históricos. Es más propio de la poesía hacer que se retraten por sí mismos, en sus hechos y palabras; pero la historia, sin rechazar este artístico procedimiento, muy compatible con su naturaleza, necesita en ciertos casos *explicar* los caracteres de una manera explícita.

No deben los retratos prodigarse, y dicho se está que su primera cualidad estriba en el *parecido* con el original. Para ello es menester que se le pinte, no con vagas generalidades, sino con los rasgos que le son propios é individuales.

XIII. Las máximas ó reflexiones que el historiador deduce de los hechos que expone, deben usarse con suma economía, y sólo cuando sean profundas y muy naturalmente se desprendan de la narración. El abuso en esta parte, da á la historia un aire sentencioso y pedagógico contrario á su artístico y elevado carácter. Es mucho más acertado embeber las máximas en la narra-

ción, ó dejar que los hechos hablen con su propia lengua.

XIV. Fácil es deducir de las cualidades de la obra histórica las que convienen al historiador. Son éstas: *elevación moral, espíritu de investigación, criterio, imaginación y buena fe.*

XV. Debiendo el historiador exponer y juzgar los más importantes y trascendentales acontecimientos, la *elevación moral* es en él esencialísima, si ha de señalar á cada uno de ellos el puesto que verdaderamente le corresponde en la estimación y aprecio de la posteridad. La falta de sentido moral, privándonos de comprender y admirar las acciones buenas y de despreciar y condenar las malas, nos deja á merced de nuestras bastardas pasiones y de las sistemáticas opiniones ajenas. La elevación moral, por lo contrario, engendra el anhelo de la justicia, de atribuir á cada uno lo que es suyo, y el entusiasmo más legítimo del historiador, el entusiasmo por lo bueno y grande.

XVI. El *espíritu de investigación* es también esencial. La verdad histórica no se presenta siempre vestida de claridad y luz. En muchos casos se oculta en las brumas de los hechos más diversos y, al parecer, contradictorios. Otras veces los documentos son poco explícitos ó de autenticidad dudosa. Y bien, sólo una paciente investiga-

ción, fortalecida por el amor de la verdad, podrá disipar las nieblas y arrancar á lo pasado su secreto.

XVII. Pero no basta investigar con paciencia; es necesario un criterio exacto, penetrante y seguro, que sepa conservar su firmeza en el laberinto de las inducciones, datos y documentos, distinguiendo con precisión lo importante de lo vano, lo probable de lo inverosímil.

XVIII. La *imaginación* es indispensable en el historiador para que la historia no sea una obra puramente científica, extraña á la literatura propiamente dicha. Por medio de la imaginación, el historiador no sólo narra, sino que pinta; no sólo explica una época, sino que la hace vivir y moverse ante nuestros ojos, dando á cada civilización, á cada pueblo su propio relieve y colorido. Pero aún hace más la imaginación, pues con intuición verdaderamente divina penetra en lo íntimo, sustancial y eterno de los hechos y los hombres, á través de lo contingente y accesorio que los envuelve.

XIX. La *buena fe* consiste en trasladar á lo escrito, con ingenuidad, el resultado de nuestras investigaciones, sin desfigurar, disminuir ni exagerar nada por espíritu de partido ó de sistema. Proceder de otro modo es querer fabricar la historia á nuestro paladar, sujetando los hechos á nuestros caprichos y pasiones. Esto no quie-

re decir que renunciemos á nuestras ideas y sentimientos, sino que en vez de amoldar los hechos á nuestras convicciones, deduzcamos nuestras convicciones de los hechos.

La buena fe engendra la única especie de *imparcialidad* que debe pedirse al historiador. Exigir de éste, como lo hacen muchos retóricos, que deje de lado sus convicciones, que no pertenezca á ninguna raza, nacionalidad, religión ni familia, es verdaderamente un absurdo. Tal imparcialidad, imposible por fortuna, sería más bien frialdad y excepticismo. Si es verdad que nunca se debe faltar á la verdad probada de los hechos, no lo es menos que esa verdad puede dar lugar á las más distintas apreciaciones y juicios. ¿Cómo sería posible que un católico olvidase sus creencias al trazar la historia del Protestantismo? Necesariamente habrá de presentarlo como una calamidad. Por lo contrario, el protestante lo pondrá á plena luz, como la más fecunda evolución de la conciencia humana.

Lo que sí debe exigirse al historiador es que no oculte ó desfigure intencionalmente los sucesos con el objeto de prestigiar sus ideas ó de halagar sus sentimientos; y que posea la suficiente serenidad y equilibrio para no dejarse ofuscar por una pasión inconsiderada y exclusivista, que no sabe distinguir los hombres de los principios. Y esto, no sólo por ser necesario á la exactitud histórica, sino muy principalmente por reclamarlo así el elemento artístico que la historia contiene. La belleza histórica es belleza *objetiva*; no nace de las manifestaciones personales del historiador, sino de la majestad y grandeza de la vida, libre y serenamente contemplada. Así la pasión que nos lleve, por ejemplo, á denigrar ó rebajar á los personajes que encarnan ideas contrarias á las nuestras, lejos de engendrar bellezas, nos impedirá ver las que en dichos personajes existan, sacrificando la hermosura de

la realidad á nuestro odio sistemático. No procedió así Homero, con ser poeta, al pintarnos con tan hermosos colores el valor y el patriotismo del enemigo de su raza Héctor. El historiador, lo mismo que el poeta épico, arranca sus bellezas de la desinteresada y alta contemplación del mundo exterior, y su pasión ha de ser tan serena y de tan elevada alcurnia, que no le conduzca nunca, como ha sucedido en muchas historias antiguas y modernas, á convertir su arte en alegato.

CAPÍTULO IV.

De la poesía en general.

I. *Poesía* es la manifestación de la belleza por medio de la palabra. Este es su único y exclusivo objeto; tiene, por consiguiente, su fin dentro de sí misma.

La definición que antecede es vaga, pero la única aceptable. La poesía no puede ser definida con precisión, porque no podemos *conocer* su esencia, sino *sentirla*. «Poesía, dice el ilustre crítico colombiano don Miguel Antonio Caro, es una manera ideal y bella de concebir, de sentir y de expresar las cosas.» Es, pues, algo íntimo, secreto, inefable, que sentimos latente en el espíritu y pasa á ser sensible por medio de la forma.

Una definición muy general de la poesía dice que es *la imitación de la naturaleza*. Esta errónea idea ha dado origen á muchos otros errores y extravíos. Si así fuera, la poesía sería algo verdaderamente frívolo y pueril, indigno de inspirar tanto amor y de otorgar tanta gloria. La imitación es siempre inferior á lo imitado, y no habría objeto alguno en reflejar pálidamente lo que tenemos vivo y radiante á nuestros ojos. Aun en la simple descripción de la naturaleza, que, cuando se la considera como género separado, constituye (precisamente

por lo que tiene de imitación) una especie poética inferior, es fácil descubrir el sello de la emoción personal, que engendra un nuevo y secreto encanto. Nos agrada ver pintadas cosas que si viéramos materialmente nos estremecerían de horror. ¿Por qué? Porque el arte lleva consigo un secreto poder de purificación, de elevación y ennoblecimiento de que la realidad material carece ó no participa en tanto grado. Si la poesía fuese imitación, lo sería así mismo el arte en general, y todas sus diversas y parciales manifestaciones. Pero ¿qué imita la arquitectura? ¿Qué la música? Y si nada imitan, según es evidente, ¿cómo son arte, cómo emanan poesía? «La escuela de la imitación, dice un autor, dió lugar á que se confundiese la vulgaridad con la naturalidad, y á que, prescindiendo del fondo, se diese una importancia desmedida á la parte técnica ó mecánica del arte.»

De todo lo expuesto se deduce que, si bien la poesía se funda en la naturaleza, recibe de ella impresiones y se vale de sus elementos, no se sujeta servilmente á éstos, sino que los elige y combina con libertad, despojándolos de lo inútil ó impuro que en sí contienen. En esta selección y depuración de la naturaleza, no imitada, sino interpretada, consiste lo que se llama invención ó creación poética. La poesía es, pues, la *realidad depurada*.

No es menos falsa la doctrina de que la poesía debe *enseñar* de una manera directa, uniendo lo útil á lo agradable. El que, en el estado actual de la civilización, busque directamente ese concierto, no será agradable ni útil. Semejante teoría hace al arte, á la belleza, que en sí misma vale tanto como la verdad y la bondad, esclava de un fin extraño á su naturaleza misma. *El arte por el arte*, digan lo que quieran ciertos filósofos, es la única fórmula racional y legítima, y no excluye, como supone Lamennais, un sentido y fin moral ulterior. La poesía tiene y debe tener por base la verdad y la moral, pero no inculcar ésta ni enseñar aquélla. Es, sí, grandemente útil, pero tanto más útil cuanto menos pretenda serlo (*parte I, cap. I, núm. IV*), por el gran efecto de elevación y purificación que su contemplación produce, y que constituye su verdadero fin.

II. La poesía sólo debe manifestar la esencia del alma, lo muy profundamente sentido, pensado y amado. Un asunto algo superficial, ó no convertido del todo en sustancia propia, puede prestarse á una estimable disertación en prosa; pero sólo lo que es esencialmente verdadero, en lo exterior ó dentro del espíritu, sólo aquello en que va embebida nuestra alma, es digno objeto de la poesía.

La poesía no marcha á par con la ciencia, explicándola ó propagándola. Llevada de una especie de intuición divina, se adelanta á ella, y vuela á enseñorearse de las regiones inexploradas. Una concepción poética ha dado más de una vez origen á un descubrimiento científico. Nace de aquí que el sentido universal haya atribuído á los poetas el carácter de profetas ó adivinos.¹

El olvido ó desconocimiento de lo que antecede engendra el afán, manifiesto principalmente en los jóvenes, de producir mucho, de llenar libros con millares de versos que no tienen de poesía más que la intención y el nombre. Á veces una funesta facilidad es instigadora y cómplice de tales engendros. Esta facilidad nace muchas veces de un gusto poco severo que con todo se contenta, y de no esperar, para escribir, á que un sentimiento serio y profundo nos solicite y embargue. Cuando en lo escrito se va estampando el alma y la sustancia propia, no suele procederse con tanta rapidez y ligereza.

III. Por *ideal* se entiende la realidad íntima del

¹ Vate, significa *adivino*; poeta, *creador*.

sér, su sustancia pura é individual, que la fantasía descubre á través de lo accidental y vario con que está mezclado. *Idealizar* es desentrañar lo esencial y eterno de un objeto, y pintarlo por medio de los rasgos que concebimos como más favorables á su íntima naturaleza. Sin ideal, pues, no hay ni puede haber poesía.

La *idealidad* en poesía ha sido y es objeto de las más estériles disputas. Muchos escritores, confundiendo el ideal con ciertas generalizaciones y abstracciones caprichosas, incurrieron en un idealismo enfermizo, de mala especie, que viene á ser una misma cosa con la falsedad. Tal sucede, por ejemplo, cuando para pintar un hombre virtuoso y noble, se extreman cuanto es posible sus buenas cualidades, y se borran las malas y mediocres. Semejante idealización, en vez de desentrañar lo íntimo del carácter, lo falsea, desconociendo la naturaleza humana (mezcla, en diversas proporciones, de bueno y malo), para asociarla á la de algún celeste serafín.

Este viciosísimo procedimiento ha traído una reacción tan viciosa como él, encarnada en la moderna escuela *naturalista*, ya felizmente en decadencia ¹. Esta escuela niega sin ambages el ideal en el arte, confundiénolo miserablemente con la falsedad. Pero si al arte se le quita la facultad de idealizar, esto es, de hundir su penetrante mirada en el seno mismo de las cosas para arrancarles su sustancia (mil veces superior á lo que la generalidad miope alcanza á descubrir en ellos), el arte se imposibilita y destruye. El poeta aparta lo transitorio y fútil, de lo esencial y constante, á la manera que el químico separa y extrae el oro de la impura liga que lo contiene.

¹ Legaré, no obstante, al morir, algunas conquistas útiles al arte.

IV. Para merecer el altísimo nombre de poeta es necesario poseer ante todo una rica imaginación, una poderosa fantasía. Es ésta la que concibe poéticamente, la que crea las formas esenciales que determinan y concretan y hacen sensibles y bellos los pensamientos generales y abstractos; es ésta la que, representándose con viveza los objetos exteriores, los hace luego ver de relieve, llenos de luz y colorido. Pero para que la fantasía se encienda naturalmente, sin exponerse á dar en lo extravagante y lo falso, es necesario poseer gran intensidad de afectos. Éstos son la más segura guía de aquélla; los que comunican á sus formas el calor y la vida.

Un grande amor á la naturaleza es también cualidad característica del verdadero poeta. No sólo debe observarla, tomándola por maestra y por guía, y por el mejor de los modelos, sino *sentirla* profundamente en sus grandezas y en sus finuras. Ella fecundará su espíritu, ella le inspirará sus más subidas bellezas. No es conveniente, sin embargo, el amor de la naturaleza llevado hasta el entusiasmo nimio y pueril, que hace perder todo criterio artístico, tan necesario para elegir sobriamente los aspectos mejores y más adecuados al punto de vista en que el poeta se coloca. Ese amor excesivo y *sentimental* perjudica no poco las descripciones del ilustre poeta inglés

Wordsworth, las cuales resultan prolijas por la desmedida importancia y espacio que da á los más ocultos é insignificantes pormenores.

Como cualidad moral, necesita el poeta un alma magnánima, elevada y noble, anhelosa del bien y la verdad. Aunque su voluntad no tenga la suficiente firmeza para proceder bien constantemente, debe comprender y amar todo lo grande y bueno, y ser susceptible de los más generosos afectos. No podrá un poeta pintar con intensidad y brillo una acción heroica, si primero no se siente entusiasmado con ella; si en aquel momento no se juzga sinceramente capaz de ejecutarla él mismo. Para hacer sentir, es necesario sentir.

Requiere también el poeta una inteligencia clara y una razón serena que rija y equilibre todas sus facultades, que le preserve del extravío y le haga descubrir sagazmente las secretas y delicadas relaciones de las cosas. He dicho en otro lugar que cada asunto y cada situación tiene su ley particular: la inteligencia del poeta debe descubrirla y aplicarla. La serenidad de la razón debe comunicarse naturalmente á la pasión misma. La pasión vehemente y arrebatada es más propia de la elocuencia que de la poesía. La primera abrasa, la segunda alumbra. Sólo la pasión alta

y serena es digna de penetrar en las elevadas regiones del arte.

No bastan al poeta las dotes naturales. Como los demás escritores, necesita desenvolverlas y perfeccionarlas por el estudio, que deberá hacer en los libros y en los hechos. Respecto de los primeros, el provecho no depende del número, sino de la calidad y de la asimilación de sus méritos. Piensan algunos, y se engañan, que con leer mucho y de todo, sin orden ni concierto, llegarán á escribir admirablemente; pero sólo alcanzan á repetir, sin asimilárselos, las ideas y sentimientos de otros escritores, y nos dan, por consiguiente, muchos versos y poca ó ninguna poesía. Los buenos modelos, cuando no se leen por simple curiosidad erudita, sino con reflexión y empeño, son de utilidad inmensa para aprender á dar forma armoniosa y bella á nuestras concepciones. Deben preferirse para especial consideración y estudio aquellas grandes obras antiguas en que la naturaleza palpita vigorosamente, compuestas cuando un gusto demasiado meticuloso y excesivamente pagado de la corrección y el aliño exterior no había convertido aún el arte en artificio. En este concepto, nada puede competir con la Biblia y los poemas de Homero, nunca bastante estudiados y meditados. La contemplación asidua de los grandes modelos griegos en general

(y después de ellos los latinos), cuando se hace con inteligencia y sin mezquino espíritu de imitación ó remedo, produce constantemente los más preciosos frutos. Y esto porque nadie, absolutamente nadie en el mundo, ha poseído un sentido artístico tan natural y exquisito como los griegos. Sus creaciones bañan el espíritu en ondas de armonía secretísima, é inspiran una concepción de la vida, real, viril, robusta y luminosa. Después de la instrucción clásica, la más sólida y fecunda de todas, debe estudiarse á los eminentes escritores modernos, en especial á aquellos que poseen un gran sello de originalidad.

El estudio de la vida real, el conocimiento del corazón humano, son también esencialísimos al poeta, si quiere dar un fuerte sabor de realidad á sus concepciones.

V. Es esencial á la poesía la representación viva de los objetos materiales y la *determinación* é *individualización* de las ideas abstractas. La falta de una ú otra condición, ó lo que es lo mismo, la falta de imagen, directa en el primer caso, figurada en el segundo (véase *parte II, cap. V, núm. II*), da por resultado el *prosaísmo*, escollo en que está expuesta á dar la poesía. Dos son, por tanto, las formas del prosaísmo: la *trivialidad* y la *abstracción*.

La poesía vive de lo determinado y concreto,

se encariña con lo individual y busca en lo más íntimo de su naturaleza lo general y absoluto. Procede, pues, de un modo inverso á la ciencia.

El incremento de los estudios científicos y abstractos en nuestra época, y nuestra índole reflexiva y generalizadora han extendido en muchos casos su influencia á la poesía, desluciendo infinitamente este divino arte. Todo lo que hable únicamente á la inteligencia, es prosaico.

Cuando Quevedo, en su epístola al Conde-Duque dice :

Son la verdad y Dios Dios verdadero ;

Ni eternidad divina los separa,

Ni de los dos alguno fué primero.,

Si Dios á la verdad se adelantara,

Siendo verdad, implicación hubiera

• En ser, y en que verdad de ser dejara,

incurre en el más crudo prosaísmo, por más que se exprese en verso. No sólo no hay aquí nada que hable á la imaginación ó al sentimiento, sino que se agrava la falta con la forma silogística de esos pensamientos. Véase ahora cómo, en estos versos de Bartolomé de Argensola, el pensamiento prosaico: *luego que te sientas con fuerza y vigorizado por el estudio, entrégate á tu inspiración*, ha sido convertido en poesía, individualizándolo :

Por esta docta antigüedad escrita

Deja correr tu ingenio, y sin recelo

Conforme á tu elección roba ó imita.

Suelta después al voluntario vuelo

Pomposa vela en golfo más remoto

Que no descubra sino mar y cielo.

VI. La poesía debe ser eminentemente *nacional*. Este principio es una necesaria consecuencia de lo anteriormente expuesto. Si la tendencia natural de la poesía es *determinar, individualizar*, claro está que no puede surgir de las ideas y sentimientos en lo que tienen de general y vago, sino de la manera de pensar y de sentir propia de cada raza y de cada pueblo. La poesía no es hija de la inteligencia pura (única que puede generalizar), sino reflejo total del hombre, en la cual predominan la sensibilidad y la imaginación, facultades que, modificándose muchísimo de raza á raza y de pueblo á pueblo, estampan en las literaturas respectivas señaladísimas y profundas diferencias. Poesía nacional significa, pues, lo mismo que poesía natural, poesía ingenua, poesía nacida al calor fecundo del pensamiento, la imaginación, la naturaleza y los objetos propios del pueblo en que se cultiva, y de sus propias formas. La ciencia se manifiesta en el fondo, la poesía en la forma, y ésta requiere necesariamente límites y contornos. « Ó es falso, dice Bello, que la literatura es el reflejo de la vida de un pueblo, ó es preciso admitir que cada pueblo de los que no están sumidos en la barbarie es llamado á reflejarse en una literatura propia, y á estampar en ella sus formas. » El pueblo que, por las circunstancias en que se encuentra, no puede te-

ner una literatura nacional, no puede tener literatura: tendrá cuando más algo incoloro y vago que muy lejanamente la remede.

Pero así como debajo de las más diversas superficies de la tierra se encuentra el agua, debajo del relieve propio, en lo íntimo de lo individual se halla lo general y humano. La poesía, pues, al reflejar todo el sér individual, refleja también lo humano que en su fondo encuentra, reuniendo en ella todos estos elementos á la vez, en un conjunto perfectamente homogéneo y complejo como la misma naturaleza. Así sucede que en las grandes y verdaderas obras de arte, como el Quijote, por ejemplo, se hallan reunidos y fundidos el sello individual, un fuerte relieve nacional, y una trascendencia universal. Ese es el único camino por el cual llega á lo general la poesía. El que empieza por generalizar, por borrar contornos y fronteras, desconoce y violenta su naturaleza y cae irremisiblemente en lo afectado y en lo falso.

Cabe, no obstante, exageración en el modo de entender la poesía nacional, y conviene estar prevenido contra ella. Esta exageración consiste en el empeño que algunos manifiestan de romper con toda tradición y de aislarse en medio de la vida contemporánea, privándose de todo contacto exterior. Esto es incurrir en afectación y

falsedad por el extremo opuesto á los que predicán un desatinado cosmopolitismo. La tradición, ó el lazo que nos une con nuestros antepasados, y el que nos liga con los pueblos afines que descienden colateralmente con nosotros de un tronco común, no son teorías más ó menos discutibles: son hechos necesarios y fatales, y estos hechos se estudian, pero no se discuten. Tales antojos antitradicionalistas son buenos para escolares aturcidos y traviosos, no para gente seria y reflexiva. El aislamiento ensimisma y empobrece á los pueblos, y los precipita en rapidísimas decadencias; el renegar de la tradición, que es su más sólida base y fundamento, los pone á merced de las ideas y entusiasmos extranjeros y los convierte en sus serviles imitadores. Al revés, cuando teniendo por base la tradición, se deja penetrar libre y ampliamente en la nacionalidad propia el espíritu del mundo, estampando en sus manifestaciones un sello nacional característico, enlázanse armónicamente tradición y libertad, y adquiere el pueblo vida intelectual propia, firme, duradera y fecunda.

Hay pueblos que no se diferencian entre sí sino por ser variedades de una misma raza, unidas por un vínculo común importantísimo: el idioma (así el inglés y el norte-americano, las naciones de Hispano-América y España). Si, pues, no se

distinguen unos de otros fundamentalmente, tampoco pueden esencialmente distinguirse sus respectivas literaturas. Empeñarse en ello sería empeñarse en un artificio contrario á la naturaleza de las cosas. Un argentino¹ siempre se parecerá más á un español que á un alemán ó á un francés. Pues lo mismo ha de suceder con la literatura argentina, si alguna debemos poseer algún día. Téngase en cuenta, sin embargo, que *parecerse no es identificarse*.

La poesía nacional no nace de tales ó cuales fórmulas ó recetas, sino de la ingenuidad con que encierra y contiene en sí todos los complexos elementos, *heredados y adquiridos*, del pueblo que la produce.

VII. Si es necesario que la poesía sea nacional, no lo es que sea *popular*. El sentido y amor de la belleza no está al alcance de la generalidad. Ambos nacen de una organización exquisita y de una inteligencia cultivada con los más selectos estudios. La mayor parte de los hombres, afañados con los negocios, la política ó las diversiones y fiestas, no se hallan en situación de conocerla ni de amarla. La poesía es una flor que esparce su delicado aroma en una esfera serena y elevada, cuya existencia ó ignora ó conoce de

1. No me refiero á ciertos afrancesados convertidos ya en ciudadanos de la frivolidad parisiense.

oídas la inmensa mayoría de los nacidos. El género lírico, sobre todo, es, en sus más altas manifestaciones, inaccesible á los espíritus vulgares. El poeta lírico deposita en sus obras lo más íntimo y delicado de sus elevadas ideas y entusiasmos, y por más humanos y naturales que éstos sean, el pueblo no podrá comprenderlos, porque no puede nunca comprender lo íntimo y secreto de las cosas.

Los que prescriben constantemente que la poesía sea popular, hacen con esta bella arte una excepción tan singular como injustificada. ¿Por qué no se exige igual cosa de la escultura y la pintura? Nadie ha sacado nunca una consecuencia contra una pintura ó escultura determinadas porque la generalidad de los que la contemplan se queden tan enterados como antes. Los jueces reconocidos en estas materias son los escultores, pintores y críticos especiales. En buena lógica, no hay razón alguna para exigir de la poesía que, procediendo de diverso modo, se rebaje y someta al fallo de un tribunal necesariamente incompetente y plebeyo. En verdad, no es necesario, para que una obra sea bella, que el pueblo la comprenda. Nada ha perdido en sí misma la estupenda belleza de los poemas de Homero, porque ya no exista el pueblo griego que las estimaba merced á su excepcional sentido artístico y al recuerdo que contenían de sus triunfos y sus glorias. Cierto es que hay obras buenas estimadas por el pueblo (generalmente épicas ó dramáticas), pero también hay otras, tanto ó más estimadas que aquéllas, que no tienen valor alguno. Esto prueba que el aprecio de las buenas nace, no de su mérito artístico, sino de ciertos sentimientos é ideas de que el pueblo gusta, halagadoras de su amor propio ó de sus instintos, que dichas obras suelen contener, y que apreciaría lo mismo si en vez

de estar transformados en arte, hubieran sido burdamente desarrollados. La popularidad de los grandes poetas no surge del pueblo, sino que le es impuesta por el juicio y el encomio entusiasta de los que él considera jueces competentes en la materia. Infinito es el número de los que fingen que les gusta mucho una obra, sólo porque han oído decir repetidamente que es magnífica. Tal sucede con una de las más grandes, sino la mayor, el Quijote, que muchos leen y alaban, pero que á pocos divierte y menos comprenden. Vemos á cada paso que el público (y no el más bajo, sino mucho del que trepa á los periódicos) confunde en una misma estimación ó en un mismo vituperio los autores distinguidos y los mediocres ó nulos. Luego que la crítica ilustrada los distingue y separa de una manera decidida, el público ya no torna á confundirlos.

VIII. Según las épocas en que se cultiva, la poesía ostenta caracteres diversos y diferentes estados. Divídese á este respecto en *natural*, *artística* y *artificial*.

Poesía *natural*, es la que nace espontáneamente del alma humana en épocas primitivas ó en las de las grandes y oscuras transformaciones que suceden á un gran período de decadencia. El poeta, en esas épocas, no tiene conciencia de su arte, no busca ni prepara efectos, no se preocupa para nada del resultado de sus cantos. Canta instintivamente, por un movimiento expansivo de su naturaleza, sin preocuparse de otra cosa que de su asunto, sin hacer alarde personal de ningún género. Suele, no obstante, tomar por base alguna tradición ó

leyenda del período anterior (que en sus manos se modifica profundamente), y aceptar ciertas expresiones ya usadas por poetas anteriores de su misma época. La versificación no está todavía fijada y suele ser informe, aunque muy propia de la lengua de que se hace uso. En tales épocas la poesía acaba por convertirse en profesión: no es mero pasatiempo, sino sagrado depósito de tradiciones religiosas y heroicas y de fecundas enseñanzas. El poeta es una especie de sacerdote inspirado, un civilizador por excelencia, en cuyos cantos se contienen y transmiten los conocimientos adquiridos. La poesía natural, á vueltas de no pocas incorrecciones y desaliños, ofrece un carácter de ingenuidad y de candor que le comunica un sabor exquisito y único. Llámase *popular* porque suele nacer de la inspiración de personas desconocidas y oscuras.

La *poesía artística*¹ resulta de la conciencia de las facultades artísticas en el poeta, el cual, en épocas adelantadas, las pone en juego *reflexivamente* y con estudio, aunque teniendo siempre como base la inspiración natural. Unas veces el estudio de la expresión y de las formas se toma del país y de la época á que el poeta pertenece, y entonces la poesía artística adquiere un

¹ Se toma aquí la palabra arte en su segunda y menos importante significación. Véase *parte I, cap. III, núm. II.*

molde nacional, original y castizo. Otras veces se obedece al influjo de la poesía de pueblos extraños más adelantados, que por hallarse en contacto con el primero, se estudian empeñosamente. Cuando este influjo se limita á enseñar el modo cómo deben tratarse los asuntos propios, en vez de ser perjudicial, es benéfico. Si pasa de ahí, es contrario á la originalidad de la poesía naciente, y por tanto, la destruye ó debilita. La poesía artística es altamente estimable, aunque privada de ese grande y precioso carácter de espontaneidad, pues sin dejar de ser inspirada, reúne las cualidades de orden, regularidad y armonía, y dispone, además, de un mecanismo definido y perfecto de versificación.

Á estas épocas suceden otras en que el sano gusto literario se pierde, y tomándose por naturaleza ciertas meticulosas convenciones de salón y academia, se da una excesiva importancia al mecanismo externo de la poesía, al mayor ó menor esmero y aliño, á la sonoridad y rotundidad del verso y del período. La poesía en que tales exterioridades predominan, es la llamada *artificial*. La inspiración en ella es nula, ó poco menos, y ya no merece, por tanto, el nombre de poesía.

IX. Dirigiéndose la ciencia á la inteligencia y la poesía, principalmente, á la imaginación, claro está que no todo lo que es verdad para la una

lo será para la otra. La poesía necesita absolutamente basarse en la verdad; pero no sólo es verdad para ella la verdad material, sino también la verdad moral; no sólo la realizada, sino también la posible dentro de ciertas condiciones; no sólo la esencial sino también la aparente. Respecto de la verdad moral y la posible, ya hemos visto que la poesía, mediante ellas, llega á descubrir lo más íntimo, esencial y verdadero de las cosas. La poesía crea con verdad, esto es, conformándose en su creación con las leyes fundamentales de la naturaleza. Si á ellas se conforma, su creación es, artísticamente, tan verdadera como la verdad material. Por lo que hace á las verdades *aparentes*, se refieren á los fenómenos y espectáculos del mundo físico. Si para la ciencia es falso que el sol salga y se ponga, para la poesía reviste esa apariencia la verdad suficiente, pues eso es lo que en realidad se ve y lo que hiera á la imaginación. Esta tendencia de la poesía á considerar los fenómenos físicos como aparecen á nuestra vista, es hija de la naturaleza misma, como puede observarse en la conversación familiar, en la cual se acepta también sin reparo la verdad aparente. Á veces, sin embargo, la poesía se complace en comunicar animación y vida, y revestir de hermosos colores las verdades científicas.

X. Se llama *lenguaje poético* el conjunto de palabras que, dentro del lenguaje común, escogemos como más vivas y eficaces para expresar nuestras bellas concepciones. El lenguaje poético bien entendido se funda en la naturaleza misma. No es natural que cuando nos hallamos excitados por la inspiración, cuando expresamos lo más íntimo y selecto de nuestro espíritu, nos valgamos de palabras poco pintorescas ó triviales, de giros inelegantes, ni que nos detengamos á señalar fría-mente las relaciones que unen unas ideas con otras. Tampoco es natural que observemos en la expresión de las ideas un orden rigurosamente lógico; antes lo será el enunciarlas según la importancia que en esos momentos les atribuimos.

La ciencia es análisis, la poesía síntesis. De esta naturaleza de la poesía se deriva la necesidad de emplear con preferencia aquellas palabras que reúnan mayor número de ideas accesorias, cuando realzan la principal. Así, se emplea en muchos casos la palabra *corcel*, en vez de *caballo*, no porque nos suene mejor, ni por afectación de falsa delicadeza, sino porque *corcel* indica un caballo, no como quiera, sino brioso, esbelto, arrogante, es decir, ideas accesorias, que en vez de analizar, las expresamos junto con la principal, sintéticamente y de un golpe. De aquí también el empleo poético de ciertas voces que en prosa serían

afectadas, como *flamígero* (que lleva ó despide llamas), que expresa dos ideas á la vez y evita una circunlocución. Las elipsis é inversiones atrevidas, pero que, sin dañar á la claridad ni á la naturalidad, dicen bien con el genio del idioma, son también características del lenguaje poético. Las palabras que no significan ideas, sino que sirven tan sólo para indicar el paso de unas á otras, sus motivos y antecedentes, en una palabra, las expresiones frías y prosaicas, son impropias del lenguaje poético. Así los términos técnicos que no han pasado el lenguaje general, y las locuciones *sin embargo, por tanto, puesto que, á fin de que*, etc., propias, cuando mucho, de ciertas composiciones de carácter familiar ó festivo. El uso atinado y sobrio de algunos arcaísmos y de algunas palabras ó nuevas ó empleadas en significado algo distinto del vulgar; la modificación ó alteración de ciertos vocablos, ya por añadir, ya por suprimir letras al principio, medio ó fin de ellos, y alguna infracción de los preceptos de sintaxis, por la que se suprime ó altera el artículo, ó se varía un tanto el régimen usual de los verbos y la concordancia de los nombres, constituyen otros tantos elementos del lenguaje poético, si bien algunos son tal vez originados por las exigencias de la versificación, caso en que se les denomina *licencias*. En el uso de éstas debemos

ser muy parcos y atenernos á las ya sancionadas por el uso.

Así se usa muchas veces *do* por *donde*, y aun por *de donde* (*La luz do el saber llueve*, dice fray Luis de León) *felice* por *feliz*, *horá* por *ahora*, *desparecer* por *desaparecer*, *vía*, por *veta*. *coluna* por *columna* (*coluna* se decía antiguamente), *mientra* por *mientras*, *apena* por *apenas*, *indino* por *indigno*, etc. Como infracciones ó libertades de sintaxis, véanse los ejemplos siguientes:

Se oyó en el tranquilo llano

(Un) sordo y confuso rumor. (ECHEVERRÍA.)

Traspasa de los montes el (la) altura. (GARCILÁSO.)

Y en (con) oro y lauro coronó su frente. (HERRERA.)

¡Oh! vive á (para) la virtud, niño inocente. (L. MORATÍN.)

(Como) Inglés te aborrecí, y (como) héroe te admiro.

(QUINTANA.)

Orilla el mar (á la orilla del mar) arrastrado. (GIL POLO.)

Desnuda el pecho (con el pecho desnudo) anda ella.

(GÓNGORA.)

Esta última es una construcción tomada del griego. *Desnuda el pecho*, por *desnuda en cuanto al pecho*.

Hubo épocas en que se abusó muchísimo del lenguaje poético, y se ha llegado á querer separarlo totalmente del lenguaje común, convirtiéndolo en una especie de dialecto. Exageración sumamente vituperable, que reduce al fin la poesía á un simple juego de palabras artificiosas. Otros, huyendo de este extremo, han dado en el opuesto, sosteniendo que el lenguaje poético no debe diferenciarse en nada del prosaico. Así Wordsworth en Inglaterra y Campoamor en España.

El que quiera convencerse de que el lenguaje poético bien entendido está fundado en la naturaleza, no tiene sino obser-

var el de nuestros gauchos. Hombres de índole poética, escogen siempre palabras sintéticas cuando quieren expresar ideas complejas. Para significar un caballo rápido y *parejo* dicen *flete*, y así en otros muchos casos.

« La cultura prosaica, dice un escritor, da una dirección determinada al lenguaje, al paso que el poético sigue los impulsos naturales primitivos, y evita el artificio gramatical, lógico y oratorio; de suerte que se ha de considerar como un modo de expresión que conserva ó renueva los primeros procedimientos de la naturaleza, que rechaza el cultivo especial y analítico de elementos especiales que ofrecen los adelantos de la prosa. »

XI. La poesía se divide en tres géneros principales: *poesía lírica*, *poesía épica*, *poesía dramática*. Existen, además, algunos géneros mixtos de mucho menor importancia ó falsos, como la *fábula*, la *poesía didáctica* (en la cual puede comprenderse la anterior) y la *poesía bucólica*. Se llaman estos últimos, *géneros menores*. Antes de entrar á estudiar cada uno de los géneros poéticos en particular, conviene explicar lo relativo á la *versificación*.

CAPÍTULO V.

Versificación.

I. La distribución constante de las cláusulas y expresiones en porciones sujetas á determinadas medidas, acentos y ritmos, se llama *versificación*. Cada una de dichas porciones forma un *verso* ó *pie*. Los grupos análogos de versos en que se divide y distribuye una composición, se denominan *estrofas*, y también *estancias*. La medida á que los versos se ajustan se dice *metro*, aunque algunos lo hacen sinónimo de *verso*.

II. La versificación no es esencial á la poesía, pero sí su forma externa más natural y propia. Su mismo artificio y trabas, en vez de abatir, retemplan el espíritu, inspirándole rasgos más hermosos y atrevidos, y permitiéndole mayor libertad en sus expansiones.

Mucho se ha declamado y se declama todavía contra la versificación, suponiendo por una parte que es un juego pueril y primitivo, indigno de la seriedad que hemos alcanzado, y

por otra, que es opuesta á la libertad de la inspiración. Ni ha faltado un poeta eminente que reniegue de los versos, en los cuales se funda, sin embargo, su mejor, y acaso su único título de gloria. Parece increíble que se extreme tanto la superficialidad y el desconocimiento de la naturaleza humana. El instinto del verso, como el de la danza, ha nacido con el hombre y es común á todas las épocas y países, desde los más bárbaros hasta los más civilizados. Rebelarse contra él es rebelarse contra la naturaleza misma, ó querer fabricar una nueva naturaleza. «La poesía, observa hermosamente un autor, ha nacido en el seno de la versificación.» No es, pues, extraño que se entiendan y armonicen tan bien.

La poesía es lo más selecto y puro del espíritu: nada más natural que derramar su licor en una ánfora verdaderamente digna de ella, donde pueda ostentar toda su nítida transparencia. No se recoge la miel de la colmena en un sartén ó una olla, sino en finísima urna de cristal. La prosa poética es, sin duda, legítima y aceptable; pero sólo en las descripciones, ó en ciertas especies que, como la novela, contienen muchos elementos prosaicos, y no son, en suma, sino degeneraciones de géneros poéticos puros. El *lirismo en prosa* es lo más afectado y ridículo. El que expresa en prosa sentimientos intensos y entusiastas, y las imágenes relampagueantes que son muchas veces su consecuencia, nos produce la impresión de un loco ó de un delirante que lanzara en plena calle, en medio del bullicio comercial é industrial, los ecos de su dolor ó su alegría. Y es porque el lirismo es la esencia misma de la poesía, y sus ardorosas expansiones, su marcha desordenada, sus imágenes y giros atrevidos sólo hallan lenguaje proporcionado en el ritmo y música del verso y en esa magia misteriosa con que embarga el corazón, halaga el oído y avasalla la memoria.

Casi siempre en cada enemigo de los versos se oculta un convencido de impotencia, que habiendo hecho inútiles esfuerzos por apoderarse del Pegaso, se deshace luego en

alabanzas de los caballos mansos y tranquilos. No sucede así con los grandes poetas que, por un motivo ó por otro, han escrito en prosa. Cervantes y Chateaubriand encomian extraordinariamente los versos, y éste llega á decir que catorce versos de Homero valen más que toda la mejor prosa del mundo.

El VERSO, mirando risueño á sus engestados y graves censores, vuela con alas poderosas y rápidas de un extremo á otro de la tierra, consciente del amor de los grandes y aun de las secretas adoraciones de los que tan decididamente lo condenan.

III. Los elementos rigurosamente constitutivos de la versificación castellana son dos: el *número de sílabas* y la *colocación de los acentos*. Existe, además, otro muy importante y general, pero no indispensable: la *rima*. Explicaré por separado cada uno de estos elementos.

La versificación griega y latina se fundaba en la *cantidad* de las sílabas, esto es, en el mayor ó menor tiempo que se tardaba en pronunciarlas, y se dividían éstas en largas y breves. Llamábanse *pies* ciertos grupos de sílabas compuestas de una larga y dos breves, ó de una breve y una larga, ó de dos largas, etc., dando respectivamente á dichos pies el nombre de *dáctilos*, *yambos*, *espondeos*, etc. La prosodia de las lenguas modernas no es bastante fija para admitir este mecanismo. Nosotros, si empleamos más tiempo en unas sílabas que en otras, no podemos medir exactamente esa diferencia, que, generalmente hablando, nos pasa inadvertida. Por eso hemos fundado nuestra versificación en el número de sílabas y en el acento, ó fuerza con que apoyamos ciertas sílabas con respecto á otras.

Ha habido, no obstante, tratadistas que han pretendido hallar cantidad fija en nuestras sílabas y semejanza completa en-

tre nuestra versificación y algunas especies de la latina. Tal pretensión ha resultado infundada y absurda. Hay, sin duda, analogías de ritmo que nos permiten usar de ciertos términos propios de la métrica latina; pero ambos sistemas están divididos por diferencias fundamentales.

Á mi juicio, quien explicó mejor el secreto de la versificación castellana, desentrañando admirablemente su artificio, fué don Andrés Bello. Por esta razón, tendré en cuenta algunas de sus observaciones.

Por ser la versificación la parte mecánica de la poesía, se halla sujeta á reglas fijas y constantes. Su exposición no es en manera alguna necesaria para componer buenos versos. Un buen oído y la lectura de buenos escritores en verso bastan para adiestrarnos en su buena construcción y manejo. Es natural, sin embargo, y muy provechosa tendencia de nuestro espíritu, el deseo de darnos cuenta y razón de lo que ejecutamos. De otro modo seríamos simples empíricos. En un tratado de teoría literaria, la *teoría del verso* no puede faltar.

IV. El número de sílabas de que puede constar el verso castellano se extiende desde cuatro hasta catorce. Ya veremos, sin embargo, que los de este último número no son más que dos de siete colocados en una misma línea. La unidad del verso no depende de esto último, ni del capricho del poeta, sino de condiciones especiales que luego determinaré.

El número de sílabas de cada verso se cuenta por el de vocales que contiene. Se exceptúan los casos en que hay *diptongo* ó *triptongo*, *sinéresis*, *diéresis* ó *sinalefa*, y cuando la última palabra del verso es aguda ó esdrújula.

El *diptongo* y el *triptongo* reúnen respectivamente dos y tres sonidos en un solo golpe de pronunciación; es, por tanto, evidente que no constituyen más que una sílaba.

La *sinéresis* consiste en unir en una sola sílaba dos vocales de una misma palabra que prosódicamente debían separarse. Así cuando decimos *leon*, en vez de *le-ón*, *i-deal*, por *i-de-al*. Sólo debe usarse de la sinéresis en casos muy necesarios. Su frecuencia indica vicios muy chocantes de pronunciación.¹ Lo contrario de la sinéresis es la *diéresis*, que disuelve los diptongos en dos sílabas, como *glo-ri-o-so*, por *glo-rio-so*.

La *sinalefa* es la unión en una sola sílaba de la vocal con que una dicción termina con la vocal que empieza la siguiente. Así sucede en *brilla en tanto*, verso que materialmente constá de cinco sílabas, pero que por la sinalefa indicada se reduce á cuatro. Cuando entre la vocal que acaba y la que empieza media otra vocal más, la sinalefa puede ser doble ó sencilla. Será doble si las tres vocales se reúnen en una sílaba; sencilla si sólo se reúnen dos. Ejemplo de sinalefa doble:

Quien inspira á ese cínico Proteo.

(BRETÓN DE LOS HERREROS.)

¹ Es este el vicio más constante y característico de nuestra pronunciación. No hay una sola reunión de dos vocales, con el acento sobre la segunda, que nosotros no pronunciemos de una sola vez.

De sinalefa sencilla :

Un clima y otro clima alza importuno. (MAURY.)

Puede haber también sinalefas de cuatro y aun de cinco vocales :

Del Nilo á Eufrates fértil é Istro frío.

Del helado Danubio á Eufrates fértil.¹

La letra *h* con que empiezan algunas dicciones no impide la sinalefa, sino es en el caso de que le sigan inmediatamente una letra débil (*i, u*) y otra llena (*a, e, o*). Entonces queda una débil entre dos llenas, ó entre una débil y una llena, y la sinalefa resulta durísima. Véase, en prueba de ello, este verso de Quintana :

Aunque lo quiero yo. ¿Le huirás? Ni aquesto . . .

La interposición de la conjunción *ó* entre dos vocales impide asimismo la sinalefa. Ésta es generalmente necesaria para la fluidez y buena construcción de los versos. Cuando las vocales que debían formarla constituyen dos sílabas del verso, se comete *hiato*. Este es, por tanto, un defecto, salvo los casos (que el oído y la lectura indican) en que la armonía del verso ó las pausas convenientes al sentido lo requieren. Ejemplos:

¹ Casos citados por Bello.

¡Oh gran naturaleza!
 ¡Cuán magnífica eres! (MELÉNDEZ.)

Un papel discreto es
 Amigo tan elocuente. (CALDERÓN.)

Las vocales que terminan preposiciones, artículos ó pronombres no deben, por lo común, formar sinalefa con las de las palabras siguientes. Hace muy mal efecto en un verso poner *mial-ma* por *mi-al-ma*, como se hace frecuentemente entre nosotros.

Cuando el verso termina por una dicción aguda se cuenta una sílaba más de las que materialmente tiene, pues la fuerza con que cargamos sobre la última sílaba, y la pausa que le sigue, alargan naturalmente el verso. Cuando la dicción final es esdrújula, sucede lo contrario, y se cuenta una sílaba menos. La rapidez con que las dos últimas sílabas se pronuncian las hace equivalentes á una. Hé aquí dos versos de once sílabas:

Ya es ajena la casa paternal. (GUTIÉRREZ GONZÁLEZ.)

Ello es que hay animales muy científicos. (IRIARTE.)

Después de las explicaciones que anteceden, podemos ya determinar en qué consiste la *unidad* del verso castellano. Nace ésta de la existencia entre porción y porción de sílabas, de una pausa tal, que sea inadmisibile la sinalefa, necesario el hiato, cuando hay lugar á él, é indiferente para el ritmo

que la palabra final de la porción primera sea llana, aguda ó esdrújula. En estos versos de Iriarte.

Escondido en el tronco de un árbol
 Estaba un *mochuelo*,
 Y pasando no lejos un sapo, etc.,

No es posible la sinalefa entre la *o* final de *mochuelo* y la *Y* con que principia el verso siguiente. Si se verificara, uno de los dos perdería una sílaba. Por consiguiente, el hiato es en este caso necesario. Además, si sustituimos la palabra llana *mochuelo* por una aguda ó una esdrújula, el verso á que pertenece quedará tan perfecto como antes. Así en vez de *estaba un mochuelo*, podríamos decir *estaba un ratón*, ó bien, *estaba una víbora*.

Véanse ahora ejemplos de versos castellanos de cuatro hasta catorce sílabas:

De cuatro (tetrasílabos):

Flébil, blando,
 Cual quejido
 Dolorido
 Que del alma
 Se arrancó :
 Cual profundo
 ¡Ay! que exhala
 Moribundo
 Corazón. (ESPRONCEDA).

De cinco (pentaslabos):

Así riente
 La edad florida
 Regale, adule;
 Colme de dichas
 Á la más dulce,
 De cuantas niñas
 Del feliz Turia
 La margen pisan. (MELÉNDEZ VALDÉS.)

De seis (hexaslabos):

Parad, airecillos
 No inquietos voléis,
 Que en plácido sueño
 Reposas mi bien:
 Parad, y de rosas .
 Tejedme un dosel,
 Pues yace dormida
 La flor del Zurguén. (ID.)

De siete (heptaslabos):

Pasaron ya los tiempos
 Cuando lamiendo rosas
 El céfiro bullía
 Y suspiraba aromas. (LOPE DE VEGA.)

De ocho (octoslabos):

Tal decía; y bajo el callo
 Del indómito caballo
 Crujiendø el suelo temblaba;
 Hueco y sordo retumbaba
 Su grito en la soledad:
 Mientras la noche, cubierto

El rostro en manto nubloso,
 Echó en el vasto desierto
 Su silencio pavoroso,
 Su sombra majestad. (ECHEVERRÍA.)

De nueve (enneaslabos):

Cantemos, dijeron sus gritos,
 La gloria, el amor de la esposa,
 Que enlaza en sus brazos dichosa
 Por siempre al esposo que amó:
 Su boca á su boca se junte,
 Y selle su eterna delicia,
 Süave, amorosa caricia
 Y lánguido beso de amor. (ESPRONCEDA.)

De diez (decastlabos):

¡ Á la mar! ¡ Á la mar, compañeros!
 Que la tierra nos quiere tragar;
 No hay cuartel, preparad los aceros,
 Hierro y fuego: ¡ Á la mar! ¡ A la mar!
 No más danzas: sangrientos horrores
 Do quier lleve el fulmíneo cañón;
 Tiemblen esos del mundo señores
 Sólo al ver mi fatal pabellón. (PLÁCIDO.)

De once (endecastlabos):

..... Eres aquella
 Que yo soñé, dulcísima señora;
 Risa perpetua, omnipotente gracia;
 Es de diosa tu andar: mora en tus labios
 La grata persuasión: rige tu mente
 La Urania Venus con lazada suave
 De inmortal secretísima armonía
 Que rica por tus miembros se difunde.

(MENÉNDEZ Y PELAYO.)

De doce (dodecastlabos):

Yo entiendo las notas del manso arroyuelo,
 Que rueda entre juncos gimiendo congojas;
 Yo sé lo que sueñan las aves del cielo,
 Yo sé lo que dicen temblando las hojas;
 Yo sé la tristeza que á un lirio importuna,
 Si el lirio se rinde de amor al halago;
 Yo sé lo que dicen los rayos de luna
 Jugando en las aguas dormidas de un lago.

(J. J. PALMA.)

De trece:

Yo palpito tu gloria mirando sublime
 ¡Noble autor de los vivos y varios colores!
 ¡Te saludo si puro mátizas las flores!
 ¡Te saludo si esmaltas fulgente la mar!
 En incendio la esfera zafírea que surcas,
 Ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
 Y aun la pena que el alma destroza profunda
 Se suspende mirando tu marcha triunfal.

(GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA.)

De catorce (alejandrinos):

Un poco más... y el mustio color de las estrellas
 Al paso de la noche se aviva en el zenit,
 Hasta quedar el cielo bordado de diamantes
 Que por engaste llevan aureolas de rubí.
 Brillantes, despejadas, inspiradoras, bellas,
 Parecen las ideas del infinito Sér,
 Que vagan en el éter en glóbulos de lumbre
 No bien que de su labio se escapan una vez.

(MÁRMOL.)

Los versos de cuatro y cinco sílabas son poco usados; muchísimo menos lo son todavía los de nueve y trece, que no tienen nada de agradables. Los más comunes son los octosílabos y endecasílabos. Los primeros por ser los que más espontáneamente brotan de la índole del idioma castellano. Los segundos por superar, según veremos luego, á todos los demás. Se ha pretendido hacer versos de dos y tres sílabas, así como de quince y diez y seis; pero tales porciones no merecen nombre de versos.

Algunos consideran los dodecasílabos como formados por dos de seis. Pero como quiera que las dos mitades (*hemistiquios*) pueden unirse por sinalefa, ni es indiferente que la primera termine por dicción llana, aguda ó esdrújula, pues debe ser siempre llana, es indudable que el dodecasílabo posee la debida unidad y debe ser considerado como un solo verso.

No sucede lo mismo con los de catorce sílabas. Éstos se forman de dos versos heptasílabos puestos en una misma línea, los cuales conservan en ella su independendencia. No cabe entre ellos sinalefa, y la primer mitad puede terminar indistintamente por dicción llana ó esdrújula. Así el verso siguiente queda perfecto en cualquiera de estas formas:

Aun ebrios de la última—risueña bacanal.

Aun ebrios de la grande—risueña bacanal.

El verso alejandrino, por consiguiente, carece de la necesaria unidad para constituir un verdadero verso.

V. El *acento* es la intensidad de sonido con que pronunciamos ciertas sílabas. Los hay *necesarios* y *accidentales*. *Necesarios*, como la palabra lo indica, son los que cada especie de verso requiere para existir como tal. *Accidentales* son los que el poeta puede emplear ó no, según convenga á su objeto. La combinación de unos y otros contribuye mucho á romper la monotonía de la versificación, dándole el esencialísimo halago de la variedad, y constituye lo que se llama el *ritmo* ó *número*. Pero así como los acentos accidentales pueden servir á la riqueza y variedad del ritmo, también pueden perjudicarlo, y aun destruirlo, si no se colocan convenientemente. Para que esto no suceda es menester tomar en cuenta ciertas pausas ó descansos que el sentido requiere en determinados parajes del verso, y que contribuyen mucho á hacer resaltar los acentos. Estas pausas se llaman impropriamente *cesuras*, voz que los latinos aplicaban á la parte final de una palabra, que, habiendo quedado fuera del pie que le antecedía, servía para formar el siguiente. Los tratadistas que pretendieron fundar nuestra versificación

en los mismos elementos de la latina, hicieron igual cosa con la cesura, y llegaron á asignarle lugares determinados en el verso castellano. Pero es evidente que en éste, la llamada cesura, que sólo significa cierta suspensión ó descanso, no tiene lugares fijos.

Todo verso lleva un acento necesario en la penúltima sílaba. Los versos agudos y esdrújulos no forman excepción, pues la última sílaba de los primeros, que es la acentuada, vale por dos, y las dos últimas de los esdrújulos equivalen á una sola.

Los versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas no tienen más acento necesario que el de la penúltima sílaba: los demás, si existen, sirven accidentalmente para la variedad del ritmo, y no deben perjudicarle. Suele exigirse que el verso de seis sílabas lleve acento en la segunda; pero sobre haber muchos y buenos ejemplos en contrario, tal procedimiento puede llegar á ser monótono.

Los versos que, no teniendo más acento necesario que el de la penúltima sílaba, no reciben otros accidentalmente, carecen de verdadero ritmo. Éste resulta en ellos de la sucesión de los versos, merced á lo cual se nota la repetición de los acentos á espacios iguales de tiempo.

Los versos de diez sílabas, además de la pe-

núltima, llevan necesariamente acentuadas la tercera y sexta:

Salve lláma creadóra del mundo. (ESPRONCEDA.)

Suelen también acentuarse en cuarta, séptima y penúltima, pero entonces cada verso no es más que un compuesto de dos pentasílabos. Véase este ejemplo:

¿Quieres decirme, zagal garrido
Si en este valle, naciendo el sol,
Viste á la hermosa Dorila mía,
Que fatigada buscando voy? (MORATÍN.)

Es evidente que el primer hemistiquio de estos versos podría ser esdrújulo sin perjuicio alguno. Además, en uno de los versos siguientes de esa misma composición se comete hiato:

• También con ella iba un pastor.

El mismo Moratín y D. Juan Gualberto González lograron imitar muy felizmente el *asclepiadeo* latino haciendo con frecuencia esdrújulo el final de ambos pentasílabos, en esta forma:

Mecenas ínclito, de antiguos reyes
Clara prosapia, ¡oh mi refugio!
Mi dulce gloria, hay quien se agrada
Del polvo olímpico, y si evitándola
Cercó la meta su rueda férvida,
Hasta los númees dueños del mundo
Ufano elévase con noble palma.

(J. G. GONZÁLEZ.)

El dodecasílabo, que los antiguos llamaban verso *de arte mayor*, lleva acentuadas necesariamente, á más de la penúltima sílaba, la segunda, quinta y octava :

De allá del Oriente garridas leyéandas. (J. J. PALMA.)

Solía, no obstante, en lo antiguo descuidarse el acento de la segunda ó el de la octava sílaba:

Lo que á míos hómes por cuíta les cálló. (ALFONSO EL SABIO.)
El múcho llorádo de la triste mádre. (JUAN DE MENA.)

Cuando el primer hemistiquio terminaba por dicción aguda ó esdrújula, compensábase la falta ó el exceso añadiendo ó quitando una sílaba al segundo :

Entrando tras él | por el agua decían.
Ni sale -la pública | de la morina. (JUAN DE MENA.)

Cometíase también sinalefa entre ambos hemistiquios :

Con mucha gran gente en la mar anegado. (ID.)

Todo lo cual prueba que el dodecasílabo es un solo verso, y no dos.

Se han ensayado dodecasílabos acentuados en la tercera, sexta y novena sílaba :

La enramada nos presta su toldo umbrío,
Susurra la floresta, murmura el río. (ZORRILLA.)

Estos versos, empero, no son sino compuestos de un heptasílabo y un pentasílabo.

V. Mas el verso por excelencia es el endecasílabo. Su superioridad consiste en la gran variedad de cortes y riqueza de ritmos á que voluntariamente se presta. Es menos grave y acompasado que el alejandrino ó el de arte mayor; pero mucho más flexible, vivo, rápido y enérgico. Conócense dos especies distintas de este verso: el endecasílabo *heroico* y el *sáfico*.

Todo endecasílabo, de cualquier especie que sea, además de la penúltima sílaba, lleva necesariamente acentuada la sexta, ó bien la cuarta y octava. Es regla absoluta. Contrayéndome primeramente al endecasílabo heroico (así llamado por ser el propio de la epopeya heroica), es fácil distinguir en él dos estructuras principales, nacidas de esas dos maneras de acentuación. Acento necesario en la sexta sílaba:

Y en argentinas gásas se despliega. (FALLÓN.)

Acentos necesarios en 4ª y 8ª: •

Tu atronadór, su intermináble gríto. (NÚÑEZ DE ARCE.)

Cada una de estas estructuras principales puede variarse de diversos modos, según el número y colocación de los acentos accidentales. De la primera véanse algunas variedades:

Ráya, dorado sól, órna y colóra. (GÓNGORA.)

¿Son ésos los garzónes delicádos? (OLMEDO.)

En tórno ván del cárro esplendoróso. (OLMEDO.)

Rompa el ciélo, en mil ráyos encendido. (HERRERA.)

Que por el trónco súbbe hasta la altúra. (GARCILASO.)

Salieron de tropél las sómbras muértas. (PESADO.)

Que blándas tiénde y rómpe el pónto en Chío. (RIOJA.)

Este último verso es, sin duda, por tener acentuadas todas las sílabas pares, el de ritmo más rico y musical. Es la forma típica del endecasílabo heroico, y rara vez se consigue naturalmente.

La segunda estructura no es tan varia. Además de los acentos necesarios en 4ª y 8ª, sólo recibe acentos accidentales en la primera, segunda ó sexta, ó en las dos primeras ó las dos últimas á la vez:

Lánza, almo sól, tus refulgéntes ráyos.

Huyó el placér de la vengánza impía. (ARBOLEDA.)

¡Vano anhelár! El mundo lúcha y gíme. (ID.)

¡Sí, vén! De Diós en el desígnio sábio. (ID.)

El sácro múro, honór de Hespéria y fáma. (HERRERA.)

No debe confundirse este último verso acentuado en todas las sílabas pares, con su análogo de la estructura primera. Aunque ambos estén acentuados de una misma manera, el de Herrera

ostenta la división en dos partes, característica de la segunda estructura.

El sacro muro, | honor de Hesperia y fama.

No podría hacerse lo mismo con el verso de Rioja. Este carácter necesariamente divisible de los endecasílabos de la segunda estructura, hace defectuosos los versos cuya cuarta sílaba acentuada pertenece á una palabra esdrújula, caso en que se halla el siguiente :

Huye la tórtola del nido amado.

He advertido antes que debe cuidarse de colocar los acentos accidentales de modo que no desluzcan ó destruyan los necesarios. Por no sujetarse á esta condición es defectuoso aquel tan censurado verso de Iriarte :

Las maravillas de aquél arte canto.

Acentuada la cuarta sílaba, el oído espera la acentuación de la octava, y al tropezar con el acento accidental de la séptima, experimenta un efecto desagradable. No se debe, por lo tanto, acentuar la sílaba anterior á la que necesariamente ha de ir acentuada. Peor es todavía el efecto de este verso :

Estancia feliz, aura deliciosa.

Aquí la pausa ó cesura que el sentido obliga

á hacer, pone más en evidencia la mala colocación del acento accidental. Si el sentido pide la pausa después del acento necesario, no se nota casi dicho defecto :

Adiós, montañas ; adiós patria ; huyendo
Voy de vosotras . . .

La pausa que el sentido hace después de la palabra *patria*, disimula el vicioso acento que cae en el segundo *adiós*. En los versos de la primera estructura, después de satisfecho el acento de la sexta, no importa que la séptima vaya acentuada :

¿Dios no fuiste también, tú, que allá un día . . .

(QUINTANA.)

Las palabras sobre las cuales debe recaer un acento necesario han de ser de tal naturaleza, que den lugar después de ellas al pequeño descanso que se llama cesura. No se hallan en este caso las conjunciones, *si*, *pero*, *pues*; las preposiciones, *de*, *por*, *sin*, ni aun las de dos sílabas, *contra*, *para*; los demostrativos *este*, *ese*, *aquel*, cuando los sigue inmediatamente el nombre á que se refieren; los adverbios monosílabos que preceden á la palabra ó palabras por ellos modificada, como «no puedo» «muy querido», «bien trenzado», «más robusto»; y en general, toda palabra sobre la que se deba pasar rápidamente para determi-

narse por medio de la siguiente. En estos versos de Boscán,

Siguiendo *vuestro* natural camino ;
Si son causa de *mil males* presentes,

No es posible hacer ni la más ligera pausa después de las palabras *vuestro*, *mil*, por lo que los acentos necesarios que deben llevar estas palabras no se perciben bastante. Cuando un sustantivo va seguido de un adjetivo con el que forma frase, no es apto para contener un acento necesario, pues no hay lugar á pausa entre ambos vocablos :

Y la concha del *mar indo* venida. (BOSCÁN.)

VI. Grande es la variedad de cortes á que el endecasílabo se presta. Véase un ejemplo :

También el canto del salterio enjuga
El lloro acerbo, | vierte en las heridas
Consoladores bálsamos, | conforta .
Al débil, | da vigor al oprimido,
Y al enfermo salud. | Mas ¡ay, si estalla
En sus tremendas notas el enojo !
¡Ay, si el céfiro blando se transforma
En huracán desenfrenado ! | Entonces
Abate á los soberbios, | aniquila
La maldad orgullosa, | y hasta avienta
El olvidado polvo de las tumbas. (NÚÑEZ DE ARCE.)

Esta variedad hace al endecasílabo sumamente flexible y dócil á todos los movimientos, ya enér-

gicos, ya suaves, ora amplios, ora cortados que el poeta desee imprimirle. Ninguno otro es, por lo mismo, tan conveniente para la armonía imitativa. Citaré, como único ejemplo, el segundo verso de este terceto de Boscán :

Veré el correr del sol resplandeciente,
Y la velocidad incomparable
 Con que va de levante hasta poniente.

La falta de acento antes y después de la sexta sílaba (excepto el de la penúltima, que es necesario) imita admirablemente la celeridad del movimiento.

VIII. Cuando el endecasílabo reúne ciertas condiciones que lo asemejan al sáfico latino, toma también el nombre de *sáfico*. Estas condiciones son las siguientes :

1ª Que pertenezca á la segunda estructura (acento en cuarta y octava).

2ª Que tenga acentuada la primera sílaba.

3ª Que en las sílabas segunda, tercera, sexta, séptima y novena no siga más de una consonante á la vocal que las forma.

4ª Que la cuarta sílaba pertenezca á una dicción grave.

5ª Que no se cometa sinalefa entre la quinta y sexta sílaba.

No todas estas condiciones se exigen con igual

rigor. Suelen admitirse como sáficos los endecasílabos que cumplen con la condición cuarta, y con la tercera en lo que se refiere á la segunda y tercera sílaba. Estos requisitos se fundan en la necesidad de dar celeridad y agilidad al endecasílabo con que se quiera imitar el ritmo y cadencia del sáfico latino.

Á los versos sáficos se une casi siempre un *adónico*, es decir, un pentasílabo acentuado sobre la primera sílaba, y sin consonantes dobles después de las vocales de la segunda y tercera sílaba. Ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando. (VILLEGAS.)

V. Se llama *rima* la semejanza de sonidos que, desde la última letra acentuada, presentan dos ó más dicciones. Si la semejanza es completa y comprende todas las letras desde la última acentuada, denomínase *rima perfecta ó consonante*. Si sólo comprende las vocales, se dice *rima imperfecta ó asonante*. Son consonantes noble y roble, esperanza y alcanza, elevación y graduación, empírico y satírico. La única licencia que se concede á este respecto es la de rimar la *v* con la *b*, como *llueve* con *bebe*.

El lugar propio de la rima es el final de los

versos. Algunos sin embargo han aconsonantado intencionalmente el final de un verso con el medio del siguiente, en esta ú otras formas parecidas :

No hay sombras para ti, como el *cocuyo*,
 El genio *tuyo* ostenta su fanal ;
 Y huyendo de la luz, la luz llevando,
 Sigue alumbrando
 Las mismas sombras que buscando va.

(GUTIÉRREZ GONZÁLEZ.)

Fray Luis de León hizo rimar la primera parte de una dición final, colocando la segunda en el verso que sigue :

Y mientras miserable-
 mente se están los otros abrasando . . .

Una palabra no debe rimar consigo misma ; pero puede hacerlo con su homónima. Las rimas de participios en *ente*, *ado*, *ido* se llaman *pobres* por lo abundantes y fáciles de encontrar. Su profusión produce muy mal efecto ; pero el empeño de hallarlas *ricas* no debe llevarnos á la extravagancia ni á la afectación.

La mezcla, en una misma estrofa, de asonantes y consonantes nos desagrada hoy. Los antiguos poetas españoles la admitían sin inconveniente alguno.

· Son asonantes *día*, *amiga* y *sencilla*, *urna*, *tum-*

ba y *cubra*, etc. Cuando en medio de las dos vocales en que se apoya la asonancia ocurre alguna vocal débil inacentuada, es tan leve la diferencia, que se considera como si no existiera. Así *reina* y *condesa*, *turba* y *lluvia*, se reputan asonantes, no obstante la interposición de la *i* en las dicciones *reina* y *lluvia*. Por eso también se reputan asonantes los esdrújulos como *trémulo* y *célico*. Las letras de las sílabas intermedias pasan casi inadvertidas. Aun llega á veces la libertad hasta asonantar *caliz* con *flores*, *útil* con *cruces*, por la semejanza que existe entre las vocales débiles inacentuadas. Es permitido asonantar dicciones graves con esdrújulas; pero ni unas ni otras deben alternar con agudas. En los primeros tiempos de la poesía castellana se hacía esto último con frecuencia. Otras veces se agregaba á las dicciones agudas una letra á fin de completar la asonancia :

A lo alto de una torre
 Moriana fué á asomare,
 Y al enamorado moro
 A questo fué á declarar. (*Romancero*.)

El consonante es propio de todas las lenguas modernas. El asonante es privilegio de la castellana. Lo franco y abierto de sus vocales dejan claramente percibir la semejanza de sonido, no obstante la diferencia de consonantes.

Las lenguas antiguas no conocían la rima. Ya hemos visto que su métrica se fundaba en la cantidad prosódica, que constituía un elemento musical suficiente. La rima es característica de la versificación moderna. Juzgan algunos que tuvo origen en las composiciones de la baja latinidad; otros, que se debe á la poesía arábica.

La rima es un adorno brillante de la poesía, adecuado con especialidad á las composiciones líricas elevadas, donde el elemento musical tiene mayor importancia. Se han empleado, sin embargo, aun en éstas, con muy buen éxito, los versos sin consonantes ni asonantes, llamados *libres*, *sueltos* ó *blancos*. Se usan generalmente en las epístolas y elegías. Parecen más fáciles y son en realidad más difíciles que los rimados. La rima *disimula* muchas imperfecciones de forma externa, y da cierto relieve á imágenes á veces no muy admirables en sí mismas.

El verso libre requiere, pues, belleza esencial y estructura perfectísima, para no dar en lo desmayado y flojo. Cuando es bien manejado tiene cierto aire de noble independencia que lo realza sobremanera. Deben evitarse en esta especie de versificación los consonantes y asonantes. La interpolación de consonantes es, en mi concepto, un procedimiento espurio y antiartístico. No parece sino que el poeta descendiera á intervalos

del elevado pedestal en que desde un principio se colocara. Respecto de los asonantes, debe advertirse que no todos desagradan por igual modo. Hay unos más disimulados que otros, y colocados en versos cuyo sentido termina en mitad del siguiente, casi no se perciben. Si nos es necesario incurrir en una asonancia, en beneficio de la espontaneidad ó hermosura de un verso, no debemos hacer alarde de rigor nimio sacrificando dicho verso; sino dar la preferencia á la cualidad que más legítimamente la reclama.

VIII. La variedad de estrofas ó combinaciones métricas es inmensa. El metro de los versos, la mezcla de unos metros con otros, la colocación de las rimas, el número de versos que forman cada grupo ó estrofa, el empleo de los finales agudos, graves y esdrújulos, son otros tantos elementos que, enlazados de mil diversos modos, dan origen á combinaciones infinitas. El poeta es dueño de aumentar el número de las conocidas con las nuevas que se le ocurran, sin más ley que la del agrado. Pero, como en medio de esta abundancia existen estrofas consagradas por el uso y empleadas con frecuencia suma, conviene dar de las principales una ligera idea.

Pareados.—Esta es la combinación más corta, pues sólo consta de dos versos consonantes. Puede ser de versos iguales ó desiguales. Ejemplos :

Yo soy viva,
 Soy activa,
 Me meneo,
 Me pasco,
 Yo trabajo,
 Subo y bajo. (IRIARTE.)

Sirvió en muchos combates una espada
 Tersa, fina, cortante, bien templada;
 La más famosa que salió de mano
 De insigne fabricante toledano. (LD.)

¡ Malditos treinta años;
 Funesta edad de amargos desengaños!
 Perdonad, hombres graves, mi locura,
 Vosotros los que veis sin amargura,
 Como cosa corriente,
 Que siga un año al año antecedente. (ESPRONCEDA.)

Este último ejemplo no es más que un trozo de silva, en que, pudiendo el poeta combinar á su antojo los consonantes, los ha distribuído accidentalmente de dos en dos.

Los pareados sólo deben emplearse en asuntos cortos, pues de otro modo su monotonía llega á hacerse insufrible. Genèralmente convienen á temas desenfadados y semi-festivos.

Tercetos.—Son grupos de tres versos, constantemente eslabonados entre sí. El 1° consueña con el 3°, el 2° con el 1° del siguiente, y así de seguida, hasta terminar con un cuarteto, para que el verso 2° del último terceto no quede libre.
 Ejemplo:

Ya el cántico sagrado se escuchaba
Del cóncavo metal al ronco trueno
Que en los atrios inmensos resonaba.

¡Ay! que ya para siempre aquel sereno
Rostro, en medio á las preces funerales,
Marmórea tumba recibió en su seno!

Dándola entonces los eternos vales,
Cayó la losa : al lúgubre rüido
Retemblaron las urnas sepulcrales,
Y en su centro se oyó largo gemido. (GALLEGO.)

Los tercetos se emplean generalmente en asuntos morales y filosóficos, y es una de las combinaciones consagradas para las epístolas y elegías.

Cuarteto.—Consta de cuatro versos iguales, y riman en él 1° con 3° y 2° con 4°, ó bien 1° con 4° y 2° con 3°. Otras veces quedan libres 1° y 3°, y riman tan sólo 2° y 4°. Los hay de toda medida, y aun se dan casos en que se forman con versos desiguales. El cuarteto octosílabo cuyos versos riman 1° con 4° y 2° con 3° recibe el nombre de *redondilla*. Ejemplos:

Ciegos huyen en rápida carrera,
Y de terror en hondo paroxismo,
En confuso escuadrón y espesa hilera
Derechos corren al profundo abismo. (P. LLONA.)

¡Quién me diera posar un solo instante
Mi cariñoso labio en tus cabellos,
Y así pudiera mi alma enamorada
Besar tu frente resbalando en ellos! (FLORES.)

¡ Mi honra ! ¿ Quién os la pide,
 Si siempre me ha acompañado ?
 ¡ La debo á Dios, que me ha dado
 El alma donde reside ! (LÓPEZ DE AYALA.)

Escribidle, por Dios, que el alma mía
 Ya en mí no quiere estar,
 Que la pena no me ahoga cada día
 Porque puedo llorar. (CAMPOAMOR.)

El cuarteto endecasílabo no se encuentra como estrofa constante de una composición en los poetas españoles de la edad de oro. Su uso es moderno y se adapta á muy diversas clases de asunto.

Quintilla.—Se forma de cinco versos octosílabos combinados de cualquier modo, con tal de que no se coloquen tres consonantes seguidos. Ejemplo :

Junto al agua se ponía,
 Y las ondas aguardaba,
 Y en verlas llegar, huía;
 Pero á veces no podía,
 Y el blanco pie se mojaba. (GIL POLO.)

De cinco versos consta asimismo la estrofa llamada *lira*, introducida por Garcilaso, y que más tarde Fray Luis de León hizo suya, vaciando en ella los más altos acentos de la lírica castellana. El primero, tercero y cuarto verso son heptasílabos; el segundo y quinto endecasílabos, aconsonantados en esta forma: 1° con 3°, 2° con 4° y 5°. Ejemplo :

Y como codicifosa
 Por ver y acrecentar su hermosura,
 Desde la cumbre airosa
 Una fontana pura
 Hasta llegar corriendo se apresura. (LEÓN.)

Esta estrofa, por lo musical y concisa, es admirablemente propia de la poesía lírica elevada. Se ha extendido el nombre de *lira* á combinaciones análogas de más versos que la típica.

Sextina.—Consta de seis endecasílabos, aconsonantados 1° con 3°, 2° con 4° y 5° con 6° (pareados). Es combinación poco usada. Ejemplo:

Negra soy, mas en todo semejante
 Á las tiendas del monte Cedueno,
 Que afuera muestran rústico semblante
 Para que al sol resistan y al sereno;
 Y por adentro, para más decoro,
 Son tejido jardín de plata y oro. (QUEVEDO.)

Existe otra combinación de seis versos, usada ya por Jorge Manrique en el siglo XV en una bellísima y célebre composición. Esta estrofa se ha puesto modernamente en boga. Divídense los seis versos en dos secciones, compuesta cada una de dos octosílabos y un tetrasílabo, y consueñan los versos de una sección con los correspondientes de la otra. Ejemplo:

Recuerde el alma adormida,
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando

Cómo se pasa la vida,
 Cómo se viene la muerte
 Tan callando. (JORGE MANRIQUE.)

Permítese en esta estrofa la licencia de hacer pentasílabos á veces los tetrasílabos.

El moderno poeta español Núñez de Arce ha consagrado y hecho suya con la fuerza de su talento, una nueva y bellísima combinación de seis versos. Hé aquí un ejemplo:

Quedéme, al verla, extático y absorto.
 Roto había en tan corto
 Plazo el botón de rosa su clausura,
 Hiriéndome de pronto como un rayo,
 Aquella flor de Mayo
 En todo el esplendor de su hermosura.

(NÚÑEZ DE ARCE.)

Seguidilla.—Es una combinación de siete versos distribuidos en un cuarteto y un terceto. Los versos primero y tercero del cuarteto son heptasílabos y libres; los versos segundo y cuarto del mismo son pentasílabos y asonantados. El primero y tercer verso del terceto son pentasílabos y van asonantados entre sí; el segundo es heptasílabo y queda libre. Ejemplo:

Son de los desgraciados
 Las esperanzas,
 Burbujitas que el aire
 Forma en el agua;

Brillan, y en breve,
 Por el aire deshechas
 Aire se vuelven. (RUIZ AGUILERA.)

Úsase esta estrofa en las composiciones de carácter popular y en los tonos más familiares de la lírica.

Octavas.—Las hay de varias clases y metros. Las más comunes son las *reales* y las llamadas *italianas*. La octava real, que es la más importante, consta de ocho versos aconsonantados en esta forma: 1° con 3° y 5°; 2° con 4° y 6°; 7° y 8° pareados. Ejemplo:

« Rugía yo con voz tempestuosa
 Cuando espléndida toda de hermosa,
 Me apareció mi madre bondadosa
 Radiante entre la sombra de luz pura,
 Con el encanto y majestad de Diosa
 Con que se muestra en la celeste altura:
 Súbito el vengador brazo me toca,
 Y abre entre aromas la purpúrea boca.»

(M. A. CARO.)

Para que la octava real salga llena y armoniosa, conviene que haya cierta simetría en su estructura, lo cual se consigue haciendo descansar el sentido al final de los versos pares, y especialmente del cuarto. Esta estrofa es la consagrada para los poemas épicos. Su armonía y rotundidad la hacen en alto grado propia de asuntos eleva-

dos y heroicos. Esto no obstante, se la emplea también con éxito en géneros más modestos.

La octava italiana se divide en dos mitades. Cada mitad lleva el primer verso libre, y el segundo y tercero aconsonantados entre sí. El cuarto es agudo y consueña ó asuena con el que en la otra mitad le corresponde. En ocasiones se aconsonantan también entre sí los primeros de cada sección. Ejemplos :

Hoy no quiero que brillen mis palabras
Al resplandor de mi abrasada mente,
Ni tampoco que exhale tristemente
Un tono melancólico mi voz.

Hoy siento que me abrumba la existencia,
Me pesa el corazón, me duele el alma,
Y quiero, solo, en majestuosa calma,
Salir del mundo para hablar con Dios. (MÁRMOL.)

¡ Cuántas veces en paz, lánguidamente,
Embriagó mis sentidos su fragancia,
En las tranquilas horas de la infancia
Que ya volaron para no tornar !

Cuando mi vida pura y transparente
Era como las aguas de ese río,
Que al gemir de las brisas del estío
Precipita sus ondas en el mar !

(BERMÚDEZ DE CASTRO.)

Fué esta octava muy usada por los poetas románticos.

En la antigua poesía castellana se usaba mu-

cho otra clase de octava, llamada *copla de arte mayor*. Los versos se aconsonantaban así: 1° con 4°, 5° y 8°; 2° con 3°, y 6° con 7°. Ejemplo:

Rasga con uñas crueles su cara,
 Hierde sus pechos con mesura poca;
 Besando á su hijo la su fría boca,
 Maldice las manos de quien lo matara,
 Maldice la guerra do se comenzara,
 Busca con ira crueles querellas,
 Niega á sí mesma reparo de aquellas,
 Y tal como muerta viviendo se para.

(JUAN DE MENA.)

Décima.—Esta estrofa consta de diez versos octosílabos que constituyen dos redondillas separadas por dos versos, de los cuales el uno consueña con el último de la primera, y el otro con el primero de la segunda. Ejemplo:

¡ Sevilla! ¡ Guadalquivir!
 ¡ Cuál atormentáis mi mente!...
 ¡ Noche en que vi de repente
 Mis breves dichas huir!...
 ¡ Oh qué carga es el vivir!...
 Cielos, saciad el furor...
 Socórreme, mi Leonor,
 Gala del suelo andaluz,
 Que ya eres ángel de luz
 Junto al trono del Señor. (EL DUQUE DE RIVAS.)

Esta combinación es una de las más consagradas de la métrica castellana. Empléasela ordinariamente en composiciones de carácter popular.

Soneto.—Es á la vez una forma lírica y una combinación métrica. Dejando para más adelante el considerarla en aquel carácter, diré sólo que consta de catorce versos endecasílabos distribuídos en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos llevan unos mismos consonantes en el primero y cuarto verso y otros, también iguales entre sí, en el segundo y tercero. Los tercetos consueñan de diversos modos, aunque las más frecuentes combinaciones son: 1° con 3° y 5°, y 2° con 4° y 6°, ó bien cada uno del primer terceto con su correspondiente del segundo. La primera combinación es más armoniosa. Ejemplos:

Judit.

Cuelga sangriento de la cama al suelo
El hombro diestro del feroz tirano,
Que, opuesto al muro de Betulia, en vano
Despidió contra sí rayos al cielo.

Revuelto con el ansia el rojo velo
Del pabellón á la siniestra mano,
Descubre el espectáculo inhumano
Del tronco horrible convertido en hielo.

Vertido Baco el fuerte arnés afea,
Los vasos y la mesa derribada,
Duermen las guardias que tan mal emplea,
Y sobre la muralla coronada
Del pueblo de Israel, la casta Hebrea
Con la cabeza resplandece armada.

(LOPE DE VEGA.)

« Aquí está, dice, el genio comprimido
 En el molde de un arte cuyo encanto
 Brilla cual luz fosforescente y fatua. »

¡Oh, dejadle pasar! No ha comprendido
 De lo sublime el gran secreto: en tanto,
 Augusta en su beldad se alza la estatua.

(GUIDO SPANO.)

El soneto, pues, encierra en una sola estrofa una composición íntegra. Es la más artificiosa de todas las combinaciones métricas castellanas, y se le emplea en gran diversidad de asuntos, si bien parece ser más propio de los graves y profundos. Á veces se añaden, al fin del soneto, varios versos enlazados con los anteriores, que pueden ser de distinta medida que éstos. Ese pegadizo se llama *estrambote*, y tiene más frecuente empleo en los sonetos jocosos. Es famoso aquel de Cervantes que comienza:

¡Vive Dios que me espanta esta grandeza!

Algunos han aplicado la combinación del soneto á metros cortos; pero resulta ridículo. •

Estancia.—Se denomina así una estrofa de bastante extensión, formada de endecasílabos y heptasílabos mezclados y aconsonantados á gusto del poeta. No obstante, una vez construída la primera estrofa, es necesario conservar la misma estructura hasta el fin. Ejemplo:

Quebrantaste el cruel dragón, cortando
 Las alas de su cuerpo temerosas,
 Y sus brazos terribles no vencidos:
 Que con hondos gemidos
 Se retira á su cueva, do silbando
 Tiembla con sus culebras venenosas,
 Lleno de miedo torpe en sus entrañas,
 De tu león temiendo las hazañas,
 Que, saliendo de España, dió un rugido
 Que lo dejó asombrado y aturdido. (HERRERA.)

Las estancias son la combinación que generalmente se ha usado en la especie lírica denominada *canción*, de que se hablará á su tiempo.

Silva.—Se llaman así las composiciones en endecasílabos y heptasílabos mezclados (que se dicen entonces de pie quebrado) en que el poeta no se sujeta á estrofas simétricas, ni en cuanto al número de versos, ni en cuanto á la combinación de los consonantes, y aun puede intercalar de cuando en cuando algunos versos libres. La *silva* es la más libre y amplia de las combinaciones aconsonantadas; si bien, por eso mismo, expone mucho al poeta á la difusión, la flojedad y el desaliño. Ejemplo de *silva* :

¿Qué era, decidme, la nación que un día
 Reina del mundo proclamó el destino,
 La que á todas las zonas extendía
 Su cetro de oro y su blasón divino?
 Volábase á Occidente,
 Y el vasto mar Atlántico sembrado

Se hallaba de su gloria y su fortuna.
 Do quiera España: en el preciado seno
 De América, en el Asia, en los confines
 Del África, allí España. El soberano
 Vuelo de la atrevida fantasía
 Para abarcarla se cansaba en vano;
 La tierra sus mineros le rendía,
 Sus perlas y coral el Oceano,
 Y donde quier que revolver sus olas
 Él intentase, á quebrantar su furia
 Siempre encontraba costas españolas. (QUINTANA.)

La silva es combinación muy del gusto de los poetas dados á la amplificación y movimientos oratorios. La poesía esencial parece requerir estrofas más breves, regulares y armoniosas.

Romance.—No hablaré de él aquí como especie lírica, sino como combinación métrica. El romance, en su forma típica, es una serie indeterminada de versos octosílabos, los pares asonantados, y libres los impares. Un mismo asonante rige toda la composición. El romance, pues, no tiene divisiones estróficas, y las pausas las indica el sentido. Á veces, no obstante, se le divide en estrofitas de cuatro versos, práctica introducida á fines del siglo XVI ó principios del XVII. Admítase en él la mezcla de finales llanos, graves y esdrújulos. Ejemplos:

A cazar va don Rodrigo,
 Y aun don Rodrigo de Lara.
 Con la gran calor que hace,

Arrimado se ha á una haya,
 Maldiciendo á Mudarrillo
 Hijo de la renegada,
 Que si á las manos le hubiese,
 Que le sacaría el alma.
 El señor estando en esto,
 Mudarrillo que asomaba :
 —Dios te salve, caballero,
 Debajo la verde haya.
 —Así haga á ti, escudero,
 Buena sea tu llegada.
 —Dígame tú, el caballero,
 ¿Cómo era la tu gracia?
 —Á mí me dicen Rodrigo,
 Y aun don Rodrigo de Lara. etc. (*Romancero.*)

Salió en cuerpo hasta la plaza
 Armado con armas negras,
 Sembradas de cruces de oro
 Desde la gola á las grevas.
 Vió su gente tan lucida,
 Y en la ventana á Jimena,
 Y por facer lozanía
 Puso al caballo las piernas.
 Llevó los ojos de todos,
 Y al cabo de la carrera
 Quitó á Jimena la gorra
 Y tocaron las trompetas.
 Todos siguieron tras él,
 ¡Cuán lucida gente lleva!
 Pues alegre el sol de vellos
 En las armas reverbera. (*Romancero del Cid.*)

Hay romances de menos sílabas llamados *romancillos* ó *romances cortos*. Los heptasílabos que

versan sobre asuntos ligeros y festivos se llaman *anacreónticas*:

Agora que süave
 Nace la primavera
 ¿No ves cómo las Gracias
 De rosas mil se llenan?
 ¿No ves cómo las ondas
 Del ancho mar quietas
 Aflojan los furores,
 Y amigas se serenan?
 ¿No ves cómo ya nada
 El ánade, y empieza
 La grulla á visitarnos
 Y el sol á barrer nieblas?
 Los trabajos del hombre
 Ya lucen y ya medran,
 La vega pare gramas,
 La oliva flores echa;
 Las cepas se coronan
 De pámpanos que engendran,
 Y de brillantes hojas
 Los campos y alamedas. (VILLEGAS.)

Si los romances de seis ó siete sílabas cantan asuntos serios y melancólicos se denominan *endechas*:¹

Pobre lira mía,
 Que entre juncia y flores
 Dulce són de amores
 Modulaste un día;
 Risueña corriente
 Que en silencio vagas

¹ Algunos sólo dan el nombre de endechas, en el caso indicado, á los heptasílabos.

Y al jazmín halagas
 La cándida frente ;
 Verde prado ameno,
 Perezoso río,
 Bello bosque umbrío
 De mis ayes lleno, etc. (GALLEGO.)

Cuando en cada tres versos se coloca un endecasílabo, la endecha se dice *real*. Reciben el nombre de *letrillas* los romances cortos con *estribillo*, es decir, con uno ó dos versos repetidos de vez en cuando á intervalos iguales :

Yo vi una veguera	La ocasión primera
Trigueña tostada	Que la vide, estaba
Que el sol envidioso	De blanco vestida
De sus lindas gracias,	Con cintas rosadas.
Ó quizá bajando	Llevaba una gorra
De su esfera sacra	De brillante paja,
Prendado de ella,	Que tejió ella misma
Le quemó la cara,	Con sus manos castas,
Y es tierna y modesta,	Y una hermosa pluma
Como cuando saca	Tendida canaria,
Sus primeros tilos	Que el viento mecía
<i>La flor de la caña.</i>	<i>Como flor de caña, etc.</i>

(PLÁCIDO.)

Por último, modernamente se han compuesto romances endecasílabos, llamados *heroicos*. Ejemplo :

Brilla la luz del apacible cielo,
 Tregua logrando breve de la cruda
 Estación invernal, y el aura mansa
 Celajes rotos al oriente empuja.

Ya en las gigantes torres que de Burgos
Sobre la catedral se alzan y encumbran,
Las cóncavas campanas el arribo
Del sol inmenso á su zenit saludan.

Y los huecos sonidos que en las nubes
Y en los montes perdiéndose, retumban,
Mézclanse al sordo estruendo que en la plaza
Inquieta forma la apiñada turba.

(EL DUQUE DE RIVAS.)

El romance heroico se empleaba generalmente en la tragedia clásica.

El romance octosílabo es la combinación métrica más espontánea de la poesía castellana. Ha sido siempre una forma popular, y en ella está compuesto ese grande y admirable monumento conocido con el nombre de *Romancero*. Se le llamó *romance* porque se escribía en la lengua vulgar, hija del latín, distinguida con ese mismo nombre.

Cuando la composición en romance es extensa, conviene aprovechar las transiciones que en ella existan para variar la asonancia. Un mismo asonante eternamente repetido, sobre ser fastidioso y cansado, obliga al poeta á repetir unos mismos, ó á recurrir al artificio y á la sutileza.

Verso libre.—Se usa de diversos modos. Unas veces en endecasílabos solos (y esto es lo más general), sin división estrófica; otras mezclando

irregularmente, como en la silva, endecasílabos y heptasílabos; otras, en fin, es estrofas fijas de cuatro versos, de los cuales los tres primeros son endecasílabos y el cuarto pentasílabo (estrofa *sáfico-adónica*) ó heptasílabo (estrofa *de Francisco de la Torre*). Ejemplos:

¿Dónde la gloria vive del que un día,
 En Accio vencedor, desde las cumbres
 Del enrisado Cáucaso á las playas
 Del mar de Luso dilató su imperio?
 ¿Dónde? Ese imperio destrozó en un punto
 Bárbara hueste que lanzó cual rauda
 Torrente el Septentrión: circos y templos,
 Termas, palacios, todo, el habla misma
 Despareció; mas al común estrago,
 Sobre siglos sin fin, los inmortales
 Cantos de *Horacio* y de *Marón* divinos
 Sobreviviendo van, y allí la gloria
 Del protector de las romanas letras.

(VENTURA DE LA VEGA.)

¡ Dichoso aquel que cuando joven muere !
 Signo de alta fortuna
 Lleva en su noble inmaculada frente :
 El sol de la existencia sin ocaso
 Le nutre con su luz irrestañable :
 El fango de la tierra
 No salpica el laurel de su corona,
 Ni el sueño inquietarán de su ceniza
 Gárrulas voces de enemigo bando :
 Cuando él no viva, su menor despojo,
 Su pensamiento apenas germinado,
 La impalpable semilla de su idea,

Lo que anheló y vivió, lo que soñaba,
 De lengua en lengua correrán gloriosos,
 Materia á ser de admiración y llanto.
 Nadie envidia la flor, muchos el fruto:
 ¡Dichoso aquel que cuando joven muere!

(MENÉNDEZ Y PELAYO.)

Adiós, adiós. Abandonar es fuerza
 Los áureos campos do rodó mi cuna,
 La blanda orilla del paterno río,
 Fúlgido Betis. (TÁSSARA.)

Como una casta ruborosa ninfa
 Se alza mi musa, y tímida las cuerdas
 Pulsando de su arpa solitaria,
 Suelta la voz del canto. (CABANYES.)

VIII. Las reglas generales de versificación que puedan darse con provecho se reducen á las siguientes:

1ª Debe evitarse todo fipio.

2ª Las dicciones rimadas expresarán ideas importantes desde el punto de vista en que el poeta se coloca.

3ª El final de cada estrofa debe contener lo más importante é intenso de toda ella.

4ª No se colocarán más de tres versos seguidos aconsonantados entre sí, ni se repetirá frecuentemente con breve intervalo un mismo consonante.

5ª Se usarán muy sobriamente las licencias métricas, valiéndose sólo, en los casos necesarios, de las ya sancionadas por el uso.

6ª En el conflicto de un defecto de versificación y uno de forma esencial, si no es posible salvar ambos, se salvará el segundo.

7ª Recuérdese, además, lo dicho en otro lugar sobre las rimas ricas y pobres.

Llámase *ripio* la palabra ó frase que no añade nada al pensamiento, ni le realza, y no tiene más objeto que satisfacer la necesidad de un consonante ó llenar la medida del verso. El ripio, sobre perjudicar mucho á la precisión y limpieza de lo que se dice, muestra que en vez de dominar el poeta al verso, el verso le domina á él.

La rima, por su naturaleza musical, parece ofrecer especialmente á la consideración del que lee ó escucha la palabra sobre que recae. De aquí nace la conveniencia de que esa palabra exprese algo importante. Harán, pues, mal efecto las rimas que recaigan en partículas, pronombres y adjetivos, salvos los casos en que, por circunstancias especiales, revistiesen alguna importancia.

Es tendencia natural del espíritu humano el buscar en lo que le seduce un interés creciente. Todo lo que nos agrada el adelantar ó ascender, nos disgusta el retroceder ó bajar. Ahora bien, como cada estrofa es á modo de una obrita en miniatura, y las rimas lucen más al final de ellas por seguirles una pausa larga, es necesario que tengan su principio, medio y fin, dispuestos en

gradación acendente de interés y que rematen con lo más importante que contengan.

En general, no produce buen efecto el colocar más de dos versos seguidos aconsonantados entre sí. En algunas composiciones de no muy elevado carácter se admiten hasta tres; pero de ahí no debe nunca pasarse.¹ Ni se crea que basta un breve espacio de tiempo para hacer que el oído olvide el sonido que acaba de percibir.

Las *licencias métricas*, es decir, los cambios ó alteraciones de palabras, sea en su construcción, sea en su acentuación prosódica, empleados por necesidades de la versificación, no se admiten generosamente en castellano. Los italianos son, á este respecto, mucho más tolerantes. En nuestro idioma apenas se admite, en cuanto á alteración prosódica, decir *impio* por *impío*, *oceano* por *océano*, y alguna otra. La práctica, frecuente en los poetas españoles de la edad de oro, de concentrar en una sola sílaba las vocales que en ciertos tiempos de verbo forman sílabas distintas, no se tolera en nuestra época. Hé aquí dos versos de Ercilla:

No sea en tan bajo estado y abatido.
Heróta la agua mezclada con la arena.

¹ En la primitiva poesía castellana se empleaban series *monorrimas* de cuatro versos seguidos.

Entre los italianos se admite sin dificultad esto mismo :

O patria *mia*, vedo le mura e gli archi. (LEOPARDI.)

La gala, fluidez y armonía de la versificación no pueden enseñarse teóricamente. Un oído fino, una organización musical y delicada, y la lectura de los buenos poetas, son de todo punto necesarios para adquirir dichas cualidades. Lo único que puede observarse en general, es que la variedad de sonidos en cada verso y en cada estrofa contribuye mucho á la armonía. Pero no debe olvidarse que los versos son un medio y no un fin, y que andar á caza de versos sonoros, descuidando lo esencial de la poesía, es preferir el oficio de versificador á la gloria de poeta, y atraerse la severa condenación envuelta en este grande y sustancioso pensamiento de Fóscolo, que contiene toda una doctrina :

Sdegno il verso che suona e che non crea.

CAPÍTULO VI.

Poesía lírica.

I. La *poesía lírica* es la que expresa principalmente los sentimientos del poeta.

Su naturaleza es, por tanto, eminentemente *subjetiva*. Aunque el mundo exterior la solicite; aunque un hecho ó un espectáculo de la naturaleza dé ocasión á su existencia, ese espectáculo ó ese hecho no constituyen su objeto, sino la expresión del sentimiento que excitan en el alma del poeta que los contempla. La parte narrativa ó descriptiva que una poesía lírica pueda contener está subordinada al sentimiento. El poeta lírico no se limita á narrar los hechos ni á describir los objetos, sino que nos muestra la impresión que unos y otros le producen. Por eso la narración y la descripción, lejos de realizarse con la tranquilidad que su naturaleza requiere, aparecen en el lirismo dotadas de un calor, animación

y viveza particulares. Este género es el más irregular, libre é independiente de todos.

II. El origen de la poesía lírica no es otro que la natural tendencia á realizar estéticamente los sentimientos que nos dominan. Toda manifestación calurosa de nuestro corazón es ya un principio de lirismo. La poesía lírica es, por eso, la más natural en el hombre, la más ingenua y pura, la más rica de aroma, como también la más universal y permanente. Mas para que esta poesía sea legítima y merezca tales títulos, es menester que exprese, individualmente, sentimientos generales y humanos, capaces de interesar á los demás hombres. La manifestación de sentimientos exclusivamente personales, sin afinidad con los que forman la sustancia del corazón humano, producirá antojos y extravagancias versificadas, pero no verdadera poesía lírica.

III. La expansión lírica es casi siempre inspirada por un objeto exterior. Según que este objeto afecte al poeta de una manera más ó menos individual, su obra cobrará un carácter más ó menos subjetivo. La índole de la inspiración lírica será, pues, una cuando la provoque un acontecimiento de familia, y otra muy diversa si brota á impulsos de grandes conmociones nacionales. En este último caso el lirismo ofrecerá un carácter más amplio, vehemente y grandioso, en aquél será más

intenso y conmovedor. Puede decirse que el lirismo colectivo, como producido con el designio de conmover á la muchedumbre, es más oratorio; mientras que el lirismo íntimo es más esencialmente poético, más delicado y fragante. El primero se distingue por el entusiasmo, la rapidez y el fuego y brillo de la imaginación; el segundo por la intensidad del sentimiento y por un profundo individualismo. Hay una especie lírica en que ambos reúnen sus excelencias: la expansión religiosa. Esta es la cumbre del lirismo. Ni el objeto puede ser más grande, ni el subjetivismo más profundo.

No existen dechados líricos superiores ni iguales á los contenidos en el Antiguo Testamento (Isaías, David, Jeremías, etc.) La antigüedad pagana, muy apta para el lirismo de carácter entusiasta é imaginativo, no lo era tanto para el rigurosamente subjetivo. La vida exterior era mucho más enérgica que la interior, y lo que de ésta existía mejor puede referirse á la sensación que al sentimiento. Nadie ha excedido á Píndaro en rapidez, elevación y grandeza; pero su lirismo está, como ha dicho Víctor Hugo, *lleno de rumores épicos*. Á juzgar por lo que de él nos queda, le falta un elementísimo del lirismo: el sentimiento personal é íntimo, la palabra del corazón. En la poesía latina, Horacio, inferior á Píndaro en las cualidades mencionadas, le supera en subjetivismo, y es, por ello, más esencialmente lírico; pero la época en que Horacio floreció no era la más apropiada, ni para el espiritualismo profundo, ni para el entusiasmo sincero que la lírica requiere. Su epicureísmo y sus hábitos cortesanos debilitaban su arrebatado lírico, que tiene algo de ficticio. Sus moldes son insuperables;

pero el licor que vierte en ellos no es bastante generoso.

En nuestro tiempo¹ la energía que ha adquirido el sentimiento individual y el espiritualismo de que la religión cristiana ha impregnado toda nuestra civilización, han favorecido extraordinariamente el desenvolvimiento y esplendor de la poesía lírica, que, fuera de lo que en la Biblia se contiene, jamás ha ostentado tanto subjetivismo, variedad y riqueza. Antes de ahora hubo poetas sagrados que en nada ceden á los más altos de nuestra época. Prueba de ello es fray Luis de León, que supo unir como nadie la morbidez de las formas paganas con el profundo espiritualismo cristiano; pero fueron casos aislados, que no llegaron á formar esa brillantísima pléyade de grandes líricos de que el siglo presente puede enorgullecerse. El lirismo es el género poético natural y propio de nuestra época.

IV. La *unidad* de la poesía lírica consiste en el sentimiento que embarga al poeta en el acto de la composición. La unidad de impresión es esencialísima en este género. La *variedad* resulta de los distintos aspectos que el sentimiento dominante ofrece, y de la facilidad con que se relaciona con toda suerte de objetos y de ideas, sin perder su preeminencia y señorío. El sentimiento excita la imaginación, y ésta, una vez encendida, lánzase impetuosa á través del cielo y de la tierra, recuerda y evoca lo pasado, predice lo porvenir y descubre en las cosas profundas y delicadas relaciones.

De todo esto se deduce que el plan de la

¹ Me refiero especialmente al fin del siglo pasado y principios del presente.

composición lírica no puede tener la proporción y regularidad de partes propias de los demás géneros. Si la imaginación tropieza con un objeto que vivamente la interesa, desvíase un tanto del asunto principal, impelida por el sentimiento mismo, y se complace en colocarlo á plena luz y de relieve. Como la imaginación excitada no camina, sino que vuela, no se detiene á señalar las transiciones entre objeto y objeto, entre idea é idea: salta de una en otra sin necesidad de más relación que las que sabe hallar secretamente el sentimiento. El *bello desorden*, más aparente que real, de que tanto se ha hablado, nace, no de un propósito deliberado, como se ha supuesto, sino de la naturaleza de este género de poesía.

La imaginación joven y ardiente de los antiguos, comunicando á su lirismo el carácter á que antes me he referido, le hacía extremar muchas veces su marcha desordenada. Píndaro suele perderse en digresiones extensas por demás, olvidándose de su asunto. Horacio le imitó en esto alguna vez. La índole reflexiva de nuestros tiempos, y el carácter más intenso y tranquilo que ha revestido la lírica, no consienten tanta incoherencia en el plan. Fray Luis de León en su *Vida retirada* y en la oda que empieza, *Cuándo será que pueda*, nos ofrece dos oportunas digresiones, contenidas dentro de naturales límites.

V. Los asuntos de la poesía lírica son infinitos. Lo natural y lo suprasensible, el mundo de la realidad y el de la idea, lo nacional y lo uni-

versal, lo familiar y lo público, todo puede dar asunto á la poesía lírica. Claro está que cuanto más elevado y grande sea el asunto, suscitará una inspiración más generosa y formas más bellas. Sólo en los asuntos elevados se hallan las condiciones típicas de la poesía lírica á que antes me he referido.

En esta diversidad de asuntos pueden señalarse algunos característicos, á saber: *religiosos, heroicos, morales y afectos íntimos del poeta*. Cada uno de estos asuntos requiere un tono diferente, ya entusiasta, ya templado, ya familiar ó festivo, etc.

VI. En medio de la gran diversidad de formas que la poesía lírica puede afectar, se distinguen algunas bastante determinadas y características. Las principales son la *oda* y la *elegía*. Se da el nombre de *oda*, que en griego significa *canción*, y equivale al *salmó* de los hebreos, al canto lírico por excelencia, al que ostenta en mayor grado los antiguos caracteres típicos del género, esto es, el entusiasmo arrebatado y la riqueza de la imaginación. La oda requiere gran alteza y una combinación métrica sumamente musical y rítmica. El tipo de la oda pertenece por naturaleza á la antigua lírica y fué mantenido por los poetas del Renacimiento que siguieron la manera clásica.

La *elegía*, dedicada á asuntos tristes y dolorosos, da menos á la imaginación y más al sentimiento. Es menos entusiasta y brillante, pero más intensa y sentida que la oda. «Diríase que el sentimiento no se desahoga impétuosamente, sino que se contempla y se balancea.» La elegía es una forma más propia del lirismo moderno y se la encuentra reproducida con más generalidad. Este último ha ganado en intensidad y subjetivismo lo que ha perdido en rapidez, brillo y arrebató.

Entre los griegos la oda se cantaba en las grandes fiestas y solemnidades públicas, y fué el género poético que durante más tiempo se acompañó con la lira, de donde le quedó especialmente el nombre de poesía *lirica*. Nació de ahí su carácter ardiente é imaginativo. La grande influencia que los modelos clásicos ejercieron en el movimiento literario y artístico del Renacimiento, hizo que se conservaran los mismos tipos del antiguo lirismo, que no eran ni podían ser ya tan naturales ni tan determinados. Obedeciendo á esa misma tendencia, se dividió la oda en especies fijas, á saber: *sagrada, heroica, moral* y *anacreóntica*, según que versara sobre asuntos religiosos, guerreros ó políticos, filosóficos ó morales, ó festivos de amor y de vino. Se ve que, con abarcar la oda asuntos y estilos tan diversos que hacen imposible su exacta definición, el amor quedaba fuera de ella, pues no se ha de confundir esta pasión seria y espiritual con la que en la oda anacreóntica frívolamente se asociaba al vino. Si, pues, las odas amorosas de Safo quedaban excluidas de la mencionada clasificación, mucho más debían quedar las espirituales expansiones amorosas propias de los tiempos cristianos. La *canción* italiana las encarnó.

Y no sólo quedaba excluído el amor, sino también muchos

otros asuntos, y á los que estaban comprendidos no siempre era aplicable la clasificación, pues, á más del asunto, influía en la determinación del género la manera como se le trataba, el tono, y la combinación métrica elegida. Así había odas elegíacas y elegías heroicas, odas con el nombre de canciones y canciones con el nombre de odas, etc. En nuestro tiempo, la tendencia manifiesta, y nada vituperable, á mezclar estilos y géneros, con lo cual se obedece á la índole de nuestra civilización, como los griegos obedecían á la de la suya, ha confundido más y más unas especies con otras; al paso que el subjetivismo predominante ha hecho muy rara la oda propiamente dicha y convertido generalmente la lírica en una meditación poética. Por eso se prefiere prescindir de la nomenclatura antigua, y se coloca simplemente al frente de la composición un título que responda al asunto.

La elegía ha sufrido también algunas modificaciones. En un principio se la destinaba á lamentar la muerte de alguna persona, luego se la extendió entre los griegos mismos, á toda clase de asuntos políticos, morales, etc., y hoy conserva, si no tanta, bastante latitud, pues se da su nombre á toda lamentación de un suceso desgraciado, sea privado ó público. El tono es lo que principalmente distingue la elegía de la oda. Quintana escribió una magnífica oda al infausto combáte de Trafalgar, que bien pudo prestarse á una sentida elegía. La elegía propiamente dicha es escasísima en la lírica española. Y esto porque el tono elegíaco, el sentimiento hondo y reflexivo no son propios del carácter español, siempre varonil y heroico. Pueden citarse, no obstante, como modelos bellísimos, la elegía de Moratín titulada *Elegía á las Musas*, la Epístola al Duque de Frías, con motivo de la muerte de su esposa, de Martínez de la Rosa y la *Elegía á la Patria*, de Espronceda.

VI. Además de las especies líricas mencionadas, que son las que reúnen las mayores excelen-

cias del género, se conocen otras consagradas por el uso.

VIII. Figura en primer lugar el *himno* ó canto de alabanza, cuya versificación se asemejaba á la de la poesía épica. Los himnos en honor de Baco, en los cuales se suponía al poeta completamente dominado por la inspiración, y en los que el encomio se extremaba cuanto era posible, se denominaban *ditirambos*.

IX. El título de *canción* se ha empleado muy vagamente. Herrera da el nombre de canciones á verdaderas odas. La que más genuinamente merece ese nombre es la que los italianos tomaron de los provenzales, y que llegó á su mayor perfección en manos de Petrarca. Su asunto es generalmente amatorio, su tono familiar, sus pensamientos más ingeniosos y delicados que grandes ó intensos, y su combinación métrica muy fácil y cantable.

X. El *romance*, poesía popular española que generalmente se coloca entre las especies líricas, recibe su nombre de su combinación métrica, y es más bien una forma de la poesía en general, que una especie lírica determinada. Con efecto, el romance abarca toda clase de asuntos y tonos, y si unas veces es lírico, otras es épico, y otras participa de ambas naturalezas. El romancero español, por más que contenga muchísimos

romances líricos, especialmente entre los moriscos, es en su conjunto, un gran monumento épico, sin rival en las naciones modernas, en donde se reflejan poderosamente la índole y la historia del pueblo donde surgió.

XI. La *balada* es la poesía popular de los pueblos del norte, y así como los más eminentes poetas españoles cultivaron con amor el romance, la balada ha sido una especie favorita de los grandes poetas alemanes. Su asunto es generalmente triste y melancólico, y su acción breve y expuesta en forma dramática.

XII. El *soneto*, como el romance, toma su nombre de la combinación métrica. No es una especie bien determinada, pues se adapta á los más diversos tonos y asuntos. Siendo, como es, una composición breve, se exige de él mucha sobriedad, y que no tenga verso ni palabra que no sean necesarios y no contribuyan al efecto total. El pensamiento va desenvolviéndose progresivamente de verso en verso y de cuarteto en cuarteto, hasta que en el último pie se expresa lo más importante y queda completamente manifestado. Es, sin duda, una forma difícil, por cuanto el pensamiento debe entrar justo en los catorce versos, sin que falte ni sobre nada; pero se ha exagerado mucho esa dificultad. Entre los poetas españoles ha sido muchas veces usado como una

combinación métrica cualquiera, y no como especie determinada, sujeta á las supradichas condiciones.

XIII. El *madrigal* es una composición sumamente breve en la que se expresa con ligereza un pensamiento fino y delicado, á veces ingenioso. El *epigrama* es una composición también brevísima que manifiesta un pensamiento ingenioso y satírico. Puede decirse que es un madrigal satírico. En lo antiguo el epigrama tenía más latitud, pues se llamaban así las inscripciones conmemorativas que se colocaban en los monumentos públicos, estatuas, sepulcros, etc.^o Hoy llamamos á esta especie simplemente *inscripciones*, y requiere gran sencillez y concisión y un pensamiento profundo, ingenioso ó delicado. Generalmente se extiende de dos á cuatro versos. Muchos epigramas latinos se separan un tanto de este carácter y se asemejan á los madrigales. La *letrilla* es una composición ligera y delicada en la cual se repite un mismo pensamiento al fin de cada estrofa. Requiere mucha gracia, fluidez y soltura. •

XIV. La *epístola*, ó carta en verso, es más bien una forma de composición, adaptable á toda clase de asuntos, que una especie ó género determinado. Respecto de ella, debe tenerse presente lo observado en otro lugar sobre la epístola en general, y referirlo, por analogía, á la epístola poética. Sus

diferencias son las inherentes á la diversidad de naturaleza que existe entre la prosa y la poesía.

XV. Se llama *sátira* la composición en que se censuran ó ridiculizan los vicios y defectos de los hombres. Puede ser de dos especies: *seria* y *festiva*. La primera nace de la indignación que en nosotros producen los crímenes y vicios de los hombres; la segunda de la impresión que nos causan sus preocupaciones y ridiculeces. Aquélla se expresa de una manera vehemente y exaltada; ésta en tono zumbón y humorístico. En ningún caso debe herirse á las personas, sino á sus vicios.

La sátira, aunque á veces muy elocuente, no llega á la esfera del lirismo propiamente dicho, y aun pertenece más á la oratoria que á la poesía. El amor, el entusiasmo, la melancolía, el dolor son afectos esencialmente poéticos que transportan el espíritu á una región ideal. La indignación nace más de las facultades morales é intelectuales que de las artísticas. El humor festivo nace del ingenio. Por estas razones ha habido notables satíricos entre los hombres de no muy exquisita sensibilidad, ni imaginación muy viva, y que, en resumidas cuentas, no merecen sin relevas el nombre de poetas.

La sátira, aunque adopte tales ó cuales formas particulares en épocas dadas, no constituye un

género literario, sino un modo de considerar las cosas que se infiltra á través de los más diversos géneros. La comedia, el drama, la novela, todo escrito, en prosa ó en verso, puede contener y contiene muchas veces el elemento satírico. La sátira, pues, no ha sido inventada, como algunos suponen, en tal ó cual época ó nación, sino que es común á todas: es una manifestación natural del espíritu humano.

La epístola y la sátira son incluídas por muchos tratadistas en la poesía didáctica. Otros hacen de ambas un género mixto. Por mi parte, no veo razón alguna para no incluírlas en la poesía lírica inferior. Tanto una como otra manifiestan un estado y situación del espíritu, y aunque se apliquen á objetos exteriores, como suelen hacerlo otras especies reconocidamente líricas, quedan éstos subordinados al sentimiento personal. Si el entusiasmo es lírico, ¿por qué no lo serían la indignación, ó el humor festivo? Y no se diga que se procede así porque la sátira se propone corregir, morigerar las costumbres, *enseñarnos* á ser honestos y sensatos. En primer lugar, esta clase de enseñanza no entra en la didáctica; pero aun concediéndolo, observo que hay novelas que se proponen eso mismo sin dejar de ser novelas. Además, lo que el poeta se propone en la sátira, no es enseñar ni corregir nada, sino desahogar su indignación ó su buen humor. Mucho candor demostraría el que se imaginase que con sus sátiras iba á morigerar las costumbres. Si tal ilusión se forjara por un instante, la historia le pondría en evidencia su manifiesto error.

CAPÍTULO VII.

Poesía épica.

I. Llamo *poesía épica* á la poesía que brota espontánea y colectivamente de los pueblos, en épocas especiales, y que, resumiendo su civilización, se concentra, como en foco vivísimo, en el alma del poeta que impersonalmente la manifiesta.

En tales épocas, el poeta desvanece su personalidad propia y viene á sér el alma de la colectividad á que pertenece; el sér superior é inspirado que recoge en sí todos los conocimientos importantes de su época, todos los gérmenes fecundos de su naciente civilización, y fundiéndolos en un todo de carácter heroico y religioso á la vez, humano y divino, y tomando por argumento de su obra una empresa esclarecida y feliz, tiempo antes realizada por el pueblo, presenta á éste, como emanación de sí mismo, como espejo clarísimo en que se mire, su creación inmortal.

La poesía épica es, por tanto, de naturaleza *objetiva*. El poema que la realiza de una manera perfecta se llama *epopeya*, y aunque existen otras especies, ésta constituye la poesía épica por excelencia.

Despréndese de lo que antecede que la verdadera epopeya sólo es posible en el momento inicial de la civilización de un pueblo, cuando la flor de su cultura se abre al sol de la mañana. Sólo entonces, por la sencillez de sus elementos constitutivos, y por su carácter sintético, puede aquélla ser abarcada sin violencia en un todo homogéneo y poético. ° Sólo entonces, existiendo un modo uniforme de pensar y de sentir, pueden los pueblos poseer esos impersonales representantes, ecos sonoros de la grandeza nacional. Pero no basta la época, sino que ha de coincidir con ella la existencia de un idioma formado, rico, hermoso y flexible, por cuyo medio pueda comunicarse con nitidez y pureza la hermosura del contenido épico. Se necesita, además, cierto apartamiento de civilizaciones extrañas, favorable á la originalidad, ó por lo menos, gran poder de asimilación de los elementos venidos de fuera, que son transformados en sustancia propia.

Quando la civilización ha empezado á refinarse, los múltiples elementos que la van informando

poco á poco, la tornan tan complexa y varia; surge tan poderoso el individualismo, quebrando en mil facetas las ideas y sentimientos, que ya no basta un solo órgano para todos. Por otra parte, aun supuesta la civilización naciente, si el idioma no está formado, si es rudo é inarmónico, podrá adivinarse á través de su áspera corteza la belleza épica, pero no transparentarse en una verdadera obra de arte.

Fácilmente se comprende que tan extraordinaria reunión de circunstancias rarísima vez ha de verificarse, y en realidad, sólo una vez la ha presenciado el mundo: en Grecia, cuando aparecieron los poemas de Homero la *Ilíada* y la *Odissea*. Éstas son las únicas epopeyas espontáneas y perfectas que se conocen. En los tiempos modernos sólo se acerca á tan incomparables modelos la serie de romances españoles conocidos con el nombre de *El Romancero del Cid*. Aunque sin la debida conexión, sin formar un todo orgánico y sin la perfección artística de las epopeyas citadas, el *Romancero del Cid* es á ellas equiparable por la riqueza y espontaneidad del contenido épico, por su carácter impersonal y objetivo, por la grandeza y comprensión del asunto, por el candor; en una palabra, por las cualidades fundamentales de dicho género de poesía. Además, su lenguaje dista mucho de ser rudo é inarmónico. Es una gran epopeya popular que no llegó á vaciarse en un molde perfectamente artístico. Hegel dice de él que es un precioso collar de perlas digno de colocarse al lado de los mejores que nos legó la antigüedad.

Hay asimismo ricos materiales épicos en el poema germánico de los *Nibelungen*, en los cantos de Ossian y en la *Jesta de Mio Cid*, de contenido admirable, pero de versificación informe y lenguaje rudimentario.

Los indios tuvieron también grandes epopeyas; pero no sólo carecen de regularidad artística, sino que, nacidas al calor de castas ó clases sacerdotales, les falta el carácter nacional espontáneo, y el candor característico de este género poético.

Siguiendo la pauta de los poemas homéricos, muchos poetas, antiguos y modernos, se propusieron dotar á sus respectivas literaturas de poemas épicos. Pero como los tiempos genuinamente épicos habían pasado, sólo consiguieron dar vida á una epopeya convencional, de imitación anacrónica, que algunos distinguen hoy con el nombre de *epopeya de escuela*. Algunos de los cultivadores de este género fueron poetas eminentísimos, y si no produjeron, porque no era posible, verdadera, espontánea poesía épica, nos dejaron en sus poemas tesoros de imperecedera hermosura. Virgilio dotó á la literatura latina de una epopeya convencional de muchísimo mérito, con su *Eneida*. Epopeyas convencionales fueron también la *Jerusalén libertada* del Tasso, el *Orlando furioso*, de Ariosto, de finísimo sabor satírico; *Los Luisiadas* de Camoëns, en donde se da en el absurdo de mezclar las divinidades paganas con las cristianas, á Baco con Jesucristo; el *Paraiso perdido*, de Milton y la *Mesiada* de Klopstock. Estos dos últimos se alejaron todavía más que los anteriores del carácter de la poesía épica espontánea, pues el mundo sobrenatural de los hebreos y cristianos, ó no cabe en una epopeya, ó cabe convirtiendo la poesía en metafísica, ó el orden suprasensible en humano infantil. Todos estos poemas son, por otra parte, notabilísimos, muy especialmente el de Milton, que en fuerza y en grandeza rivaliza con el mismo Homero.

La literatura española, poseedora, como hemos visto, de la mejor epopeya espontánea de los tiempos modernos, carece de epopeya de escuela de primer orden. Tiene trozos de alto mérito esparcidos en diversos poemas; pero no llegan á constituir un conjunto satisfactorio.

Italia posee, además de las epopeyas artificiales del Tasso y Ariosto, un colosal y originalísimo poema que no puede ser

considerado ni como epopeya espontanea ni como epopeya de escuela. Me refiero á la *Divina Comedia* de Dante, obra complexa, múltiple y oscura, sin precedente y sin imitadores, donde se mezclan lo épico, lo dramático, lo lírico, lo simbólico y lo teológico. Dante nació demasiado tarde para ser un épico puro y encerrar en su poema toda su época. Encontró ya una religión fija y elevadísima, tradiciones literarias de Roma y Grecia, más ligadas de lo que generalmente se cree con la época en que vivía, grandes especulaciones filosóficas y teológicas, en las cuales figuraba en primera línea un Santo Tomás de Aquino; una civilización muy adelantada, en fin, que no podía ya ofrecer un conjunto definido y homogéneo. Él no podía ser el eco espontáneo de su época, sino su observador reflexivo y severo. No la canta, la fulmina.

Hoy la epopeya espontanea es más imposible que nunca. El carácter analítico é individualista de nuestros tiempos; el radical desacuerdo que impera en las ideas más fundamentales; su naturaleza cada vez más varia y complexa, son otros tantos obstáculos que se oponen al nacimiento y desarrollo de esa flor primitiva, de agreste y exquisito perfume. De ahí que ningún poeta de nota intente siquiera arrojarse por tan quimérica senda. Aun los mismos que no se dan cuenta del hecho, se le someten instintivamente.

II. *Epopeya* es, pues, la narración de una gran empresa heroico-religiosa, comprensiva de toda una civilización, y de carácter impersonal.

Descomponiéndola en sus elementos, se ve que consta de acción, plan, personajes, narración, estilo y versificación. Trataré por separado de cada uno de ellos, advirtiendo que, en lo fundamental, estas explicaciones son extensivas á todo poema objetivo, con las diferencias y modificaciones que

señalaré al tratar de cada uno de ellos en particular.

III. La acción de la epopeya es una, grande é interesante.

La unidad consiste en dos cosas: en que no haya sino una serie de sucesos, un solo asunto, un solo fin; y en el íntimo enlace y dependencia de los sucesos de esa serie, de modo que formen un todo orgánico. Esta última condición, muy conveniente sin duda, no es tan importante como la primera, y aun se dan casos en que la naturaleza misma del asunto obliga al poeta á olvidarla. Así el asunto del *Quijote*. La primera condición es esencial, pues se funda en la naturaleza humana. Si en vez de una acción se nos presentan dos á la vez, el interés se reparte, y por tanto, se debilita la impresión. Para obtener esta unidad de impresión no basta que la serie de hechos se relacione con un acontecimiento general; es necesario referirlos á un hecho especial que de ese acontecimiento se separa. Homero no narra la guerra de Troya en su generalidad, sino un conflicto particular que ocurrió mientras duraba.

La unidad absoluta, esto es, la ausencia de todo lo que no contribuya directamente al desenvolvimiento de la acción y no sea necesario para que subsista, engendraría la monotonía y la ti-

rantez, y se opondría á uno de los atributos de la belleza misma: la *variedad*. Ésta se consigue enlazando hábilmente con la acción principal ciertos sucesos secundarios que de ella naturalmente se desprenden, y que el poeta recoge como al pasar. Conócense estos sucesos con el nombre de *episodios*, y no deben ser confundidos con los incidentes de la acción principal. Á la unidad se une la sencillez, que hace resaltar mejor la primera, mientras el hacinamiento de lances é incidentes la oscurecerían.

La grandeza de la epopeya nace de su naturaleza ideal, esto es, de su tendencia á ofrecernos un cuadro típico de la vida y del hombre, magnificados y depurados, que es como verdaderamente nos los imaginamos en las apartadas edades en que se coloca la acción. Es un cuadro visto á cierta distancia, y sus pinceladas necesitan ser grandes y vigorosas. En un lienzo pequeño no podría estamparse toda una civilización. Por eso también la empresa de la epopeya es *nacional*, es una lucha de pueblo á pueblo ó de raza á raza. Las luchas civiles ofrecen caracteres odiosos y mezquinos incompatibles con la majestad y grandeza de la epopeya. Contribuye también mucho á la grandeza la *máquina* ó *maravilloso*, que es la intervención de las divinidades de la religión dominante, en la acción épica. Por medio de ella,

los acontecimientos, lejos de parecer casuales ó mezquinos, cobran una trascendencia extraordinaria, pues entran á formar parte de los grandes designios providenciales. La belleza de la mitología griega y el hecho mismo de no ser sus dioses sino un como trasunto poderoso del pueblo que los veneraba, la hicieron muy adaptable á la epopeya, y forma en Homero, no un adorno, sino parte integrante de ella. La máquina es esencial á la epopeya. Los que la encuentran impropia de nuestra época tienen razón; pero eso consiste en que la epopeya también lo es.

La acción épica no sólo es grande sino interesante para la nacionalidad en que se produce, y aun para la humanidad en general. Para ello elige un suceso, que no teniendo nada de vergonzoso ni de injusto para el pueblo, le recuerde sus hazañas y sus glorias. De ahí también que el desenlace ó término de la acción sea feliz, material ó moralmente, para la nación emprendora. El recuerdo de un desastre es siempre humillante, y no da lugar á mucho entusiasmo una victoria injusta. Como el interés de la acción épica no depende de una violenta, y, por necesidad, corta lucha de pasiones, sino de estados normales y duraderos, suele desenvolverse con alguna lentitud, en un espacio indeterminado de tiempo.

IV. El *plan* es la distribución y enlace de los hechos narrados y de las diferentes partes del poema. La epopeya, es, por naturaleza, una obra extensa, pues aunque sin preconcebido intento enciclopédico, comprende la descripción de costumbres públicas y privadas del pueblo cuyas glorias se cantan, y aun de los que con él están en contacto. Divídese, por ello, en *cantos* ó *libros*. Suele comenzar el poeta por anunciar la acción ó empresa que se propone narrar; invoca en seguida el favor de su musa, á la cual pide le infunda aliento para realizar la grande obra que acomete, ó bien que la cante ella misma por su intermedio; luego entra en la *exposición* de su asunto, en la que hace referencia de las dificultades que se oponen á la empresa; viene después el *nudo*, ó momento crítico donde las fuerzas y pasiones encontradas mantienen indeciso el resultado final, y por último, el *desenlace*, ó término de la acción por el vencimiento de los obstáculos.

El orden que el poeta sigue no es siempre uno mismo. Si los antecedentes del asunto especial son cortos y comprenden poco tiempo, el poeta comienza por exponerlos y sigue un orden cronológico. Si, por lo contrario, abrazan un gran período de tiempo y son prolijos y múltiples, lánzase el autor desde el principio en medio del asunto, y aprovecha luego las circunstancias

favorables para ir exponiendo dichos antecedentes, generalmente por medio de una relación puesta en boca de algún personaje.

La primera disposición se sigue, en la *Ilíada*, la segunda en la *Odisea*. Horacio se burla donosamente de los que para referir la guerra de Troya comienzan por los huevos de Leda, esto es, por la historia del nacimiento de la que dió á aquélla ocasión.

V. No puede haber acción sin personas que la realicen. Son éstas en la acción épica importantes é ilustres, y se llaman *personajes*. La pintura moral de los personajes es uno de los puntos esenciales del poema. Dícense también *caracteres*. El carácter es el resultado de nuestras facultades, de nuestra índole, y de las influencias exteriores que nos rodean. Los caracteres de la epopeya son verdaderos, heroicos y variados.

La verdad de los caracteres consiste en su conformidad con las leyes fundamentales de la naturaleza humana y con el estado, edad y oficio que se les atribuye. Para conformarse á dichas leyes necesitan ser *consecuentes* y *complexos*. La consecuencia del carácter nace de ser siempre uno mismo en medio de las modificaciones que los sucesos y costumbres les imprimen, y aun de ciertas inconsecuencias y antinomias propias de la naturaleza humana, quizá más aparentes que rea-

les, pero que el poeta debe observar. *Complexos* quiere decir ricos de elementos humanos, entre los cuales prepondera uno, pero combinado y modificado con otros que en ocasiones, y por influencia de los sucesos, lo debilitan, lo desvían de su dirección inicial, ó triunfan de él. Los verdaderos caracteres ofrecen un triple sello individual, nacional y humano. Esta riqueza de elementos es una cualidad fundamental, y requiere gran talento en quien los maneja, para acertar en cada caso con la resultante de las diversas tendencias. El carácter que no obedece sino á una sola influencia, es falso, y se llama en el tecnicismo crítico, *de una sola pieza*. Tales personajes no son *vivos*, no son *individuos*, sino simples abstracciones y personificaciones de una virtud ó vicio determinados. Al individualismo, únese, sin embargo, cierto sello típico, simbólico, que los convierte en representantes de toda una clase del pueblo á que pertenecen. Este simbolismo, no buscado por el poeta, sino virtual, existe en todo gran carácter.

Siendo la epopeya una acción grande y heroica, los caracteres principales necesitan serlo también, pues son éstos los que contribuyen á aquélla. No se concibe una acción grande ejecutada por seres pusilánimes ó de valor vulgar. Esto no quiere decir que sean perfectos é impecables, lo que

sería falsear la naturaleza humana haciéndolos fríos y poco interesantes.

El poeta épico no describe las cualidades y defectos de sus héroes, sino deja que se reflejen en sus actos y sus discursos. Este es el único procedimiento rigurosamente artístico. Lo más que hace es caracterizarlos con rasgos y calificativos brevísimos y pintorescos.

Por último, los caracteres de la epopeya son *variados*, como lo son los de la realidad. Esta variedad no estriba siempre en formar con ellos marcados contrastes y antítesis, lo cual pecaría de artificioso y ofrecería poca dificultad, sino en la diversa combinación y proporción de unos mismos elementos, que establecen entre ellos diferencias delicadas.

Los personajes no están agrupados á la ventura en el cuadro poético, sino artísticamente distribuídos, según sus cualidades é importancia. Sobre todo, descuella uno, llamado *protagonista*, que reconcentra en sí el interés principal, y contribuye mucho á la unidad del poema. Inmediatamente después de él, y en gradación descendente, se colocan los demás, cada uno en el sitio y actitud que le corresponde.

Nada más admirable, nada que se acerque más á la verdadera *creación*, que este poder de dar vida real y duradera á personajes inventados. Los personajes de Homero,

Cervantes y Shakspeare son hombres de carne y hueso, con vida más real y enérgica, más lozana y fecunda que los mayores héroes de la historia. Nos parece haberlos conocido y tratado. Eso es luchar con la naturaleza y vencerla.

VI. La *narración* es el medio de que se vale el poeta para llevar al conocimiento de los demás los sucesos que forman la base de su poema. El carácter de la narración épica es sereno y sosegado, aunque sin carecer por ello de animación y viveza. Su entusiasmo por los hechos que narra es muy diverso del entusiasmo lírico. El poeta épico contempla los sucesos desde una gran altura, y mal sentaría la vehemencia y fuego de la narración cuando recae sobre acontecimientos pasados y lejanos que el tiempo ha hecho irrevocables.

Pero no siempre narra directamente el poeta. Gran parte del poema se forma de discursos puestos en boca de los personajes. Estos discursos, como es natural, suelen tener cierto carácter oratorio, ajeno á lo demás de la epopeya.

La descripción se mezcla continuamente á la narración, y es de mayor importancia que en ningún otro género de poesía. El poeta describe todo el mundo exterior que le rodea, desde sus más grandes conjuntos hasta sus más delicados pormenores: los lugares, las costumbres, las batallas,

los juegos, las actitudes de los personajes, los carros de guerra, las armas, los caballos todo se describe y todo cobra extraordinaria significación é importancia.

Hácese asimismo uso frecuentísimo de largas y hermosas comparaciones, con las cuales se realizan los objetos, y que son muy naturales, supuesta la tranquilidad de ánimo con que el poeta los contempla.

VII. El estilo épico es á la vez grandioso y sencillo. La sencillez y naturalidad, y aun el candor, no lo abandonan nunca, ni en medio de las mayores magnificencias, propias, más que de ningún otro, de este género de poesía. Recíprocamente, tampoco pierde la grandiosidad y elevación aun cuando se haga familiar en ciertas situaciones íntimas. El estilo de la epopeya es eminentemente impersonal, ajeno al movimiento lírico. Más, que un estilo individual bien es el estilo general del pueblo á que el poeta pertenece.

La *versificación* del poema épico es la más majestuosa y amplia que la lengua en que se escribe posee. Los griegos usaron el exámetro; en la Jesta del Cid se emplean versos irregulares, pero siempre largos. El *Romancero* está escrito en octosílabos, que era el metro popular.

VIII. POEMAS ÉPICOS MENORES. —Pasada la época en que la poesía épica por excelencia, la epopeya,

podía espontáneamente producirse, quedaron, no obstante, materiales épicos esparcidos é informes, que, si no era posible unir en un gran conjunto representativo de una civilización, podían manifestar aspectos determinados de ellas. De aquí nacieron los poemas épicos titulados *menores*, de menos dimensiones que la epopeya, y mucho menos comprensivos. Á esta poesía épica en pequeño pertenecen el *canto épico*, análogo á la epopeya en su estilo y caracteres, pero encerrado en límites mucho más estrechos; el *poema heroico ó histórico*, en que se observa escrupulosamente la verdad histórica y no se admite la máquina; las *leyendas*, fundadas en tradiciones y supersticiones populares, que dan cabida á elementos líricos, digresiones, comentarios, en medio de una forma más dramática y móvil; y finalmente, el poema de pura invención, más novelesco, que versa sobre asuntos de familia y de sociedad, y á veces ostenta un carácter marcadamente lírico. Los autores de estos poemas son los que mejor supieron adaptarse á la índole del tiempo en que vivieron.

No pudiendo tomarse á lo serio la epopeya espontánea, y aficionados algunos ingenios á sus hermosas formas, cultivaron una epopeya impregnada de finísima ironía, como el *Orlando* de Ariosto, ya citado; otros se dieron á la *epopeya*

burlesca, cuya gracia resulta de tratar con toda elevación y solemnidad un asunto en el que sólo intervienen animales de baja esfera, como gatos, ratones, moscas... y otros peores. En castellano hay dos muy bellos de esta especie: *La Gatomaquia* y *La Mosquea*.

POEMAS DESCRIPTIVOS.—Se han escrito también poemas puramente *descriptivos* de los fenómenos y aspectos de la naturaleza. Pero así como la descripción es indispensable é importantísima como elemento de otro género, como *medio* para obtener un objeto distinto, es insuficiente como fin último, y resulta lánguida y fría. La descripción, considerada como género especial, se empeña en una lucha con la naturaleza, de la cual sale siempre vencida, pues no podrá nunca alcanzar, por grande que sea el talento que la maneje, ese aroma primero, esa lozanía, esa vida que brota de la naturaleza material.

La poesía es grande cuando, sin imitar esencialmente á la naturaleza, sólo inspirándose en ella como en un gran modelo, nos ofrece lo que en la naturaleza no existe, lo que no nos puede dar: la unión íntima y el abrazo fecundo del mundo espiritual y el mundo corpóreo, del alma humana y la externa realidad.

IX. Otros poemas se han escrito en los últimos tiempos, que no admiten una clasificación determi-

nada. Han querido ser, deliberadamente, una enciclopedia de todas las ideas y sentimientos, vicios y virtudes, artes y ciencias, de la época contemporánea, es decir, han pretendido lo imposible. Alguno, sin embargo, sin salir vencedor, porque no estaba en lo humano, ha dejado fragmentos portentosos de un edificio que no podía llegar á construirse por entero. Refiérome á Goethe y á su poema enciclopédico *Fausto*.

X. NOVELA.—La especie épica que más adecuadamente reemplaza, si bien con gran desventaja artística, á la epopeya, es la *novela*. Es ésta una narración artística de sucesos, no ya nacionales y públicos, sino del orden social ó familiar. Píntanse en ella las pasiones de un modo más dramático que épico, admite más variedad de asuntos y de elementos que la epopeya, y un análisis más íntimo de los caracteres, los cuales no presentan un sello típico tan marcado.

El objeto de la novela, como el de todo género poético, es la manifestación de la belleza, y no la enseñanza social á que muchos pretenden encaminarla; pero encierra muchos elementos prosaicos, consecuencia en parte de escribirse generalmente en prosa, con lo cual queda destruída la perfecta armonía y la idealidad que requiere la poesía pura. La novela es, en suma, una modificación degenerada de la epopeya, la cual, no

pudiendo mantener, por falta de atmósfera, su inmenso foco de lumbre, se descompone en un sinnúmero de amarillentas lucecitas. Todas ellas, reunidas imaginativamente, constituyen el poema épico de la edad presente.

Á la idea de novela corre siempre unida la idea de frivolidad, de superficialidad, y por cierto que tal hecho responde al abuso inmenso, único, que se ha cometido con ella. Más que al sentimiento de lo bello, la mayor parte de las novelas se ha dirigido y se dirige á excitar la curiosidad y á procurar un fútil pasatiempo. Y es fuerza reconocer que á este error debe casi toda la popularidad y auge que ha logrado en nuestro tiempo. Son muy pocas las personas capaces de sentir y juzgar la verdadera y seria belleza artística; pero ¿quién no se divierte con una serie de lances de amor y fortuna, ya terribles, ya sentimentales, y siempre imprevistos? ¿Quién no devora la obra para llegar al fin y saber si los amantes se casan, ó se envenenan, ó toman el hábito religioso? Se ha hecho también el cargo á la novela, y bien grave sin duda, de *enlazar con un ideal quimérico los objetos más habituales de la vida*. Pero por más cierto que todo ello sea; si bien la novela, por naturaleza, carece de las condiciones de obra artística perfecta y pura, no se ha de confundir el uso con el abuso, ni desconocer que; aunque po-

cas, las hay de gran mérito literario. También se ha de reconocer que es la producción poética más propia de nuestra época, lo cual hace, en verdad, poco honor á las condiciones artísticas de la misma.

XI. Se ha buscado el origen psicológico de la novela en el gusto por lo extraordinario, natural en el hombre; en el anhelo de perfección que le lleva á contemplar con gusto un mundo más bello del que le ha cabido en suerte. Sin negar que algo de esto puede haber, quizá fuera más sencillo y exacto hallar el origen de la novela en la tendencia humana á reproducir los actos de la vida, en el espíritu de imitación.

El origen histórico es imposible de determinar. La novela en la forma rudimentaria de cuento, ha existido en las épocas y países más remotos y diversos; pero la novela propiamente dicha es eminentemente moderna.

XII. Se conocen muchas especies de novela. Á través de las distintas épocas y pueblos, esta clase de narraciones ha ido experimentando grandísimas modificaciones, según el estado de la civilización y el gusto dominante.

En los antiguos pueblos orientales se cultivó bajo la forma de apólogo y de cuento maravilloso. Los griegos, tan fecundos en todos los géneros literarios, no lo fueron en este, sin duda por-

que la vida entre ellos era más pública que social, y porque su espíritu artístico los llevaba á géneros superiores. Tuvieron, no obstante, algunas historias novelescas y los desenfadados cuentos jónicos y milesios, satíricos unos, otros fabulosos. En la época de la decadencia aparecen ya algunas novelas más definidas. En Roma la novela no tuvo importancia alguna.

En la edad media nace el poema y la novela caballerescos, conocidos con el nombre de *libros de caballería*. Esta especie fué esencialmente de lances y aventuras, en un principio cercanos á la realidad de aquellos tiempos, y llevados luego á la región de lo fantástico y de lo extravagante. El espíritu caballeresco y de galantería, el respeto y mística adoración de la mujer, el sentimiento del honor, **exagerados y bastardeados** muchas veces, eran los elementos que informaban esta clase de novelas. Las aventuras peligrosas y extupendas, los combates singulares, ya con hombres, ya con dragones y gigantes, los encantamientos, constituyeron su trama. La sociedad no estaba entonces, ni podía estarlo, organizada de una manera regular y fija, y por consiguiente la acción personal tenía vasto campo en que desenvolverse. Luego cayó la novela caballeresca en los mayores absurdos, en los lances más imposibles y disparatados, y habiendo ya empezado á

fastidiar por su repetición y desacuerdo con la realidad de una nueva época, recibió el último golpe con la admirable obra de Cervantes, el *Quijote*, que no sólo es una gran novela que dió el tipo á la novela moderna, sino que participa del carácter de verdadera epopeya semi-seria.

Con la desaparición de los libros de caballería, coincide el nacimiento de dos clases de novelas, á cual más falsa y empalagosa: la *novela heroica francesa* y la *novela pastoral*. La primera fué iniciada en Francia por Honorato de Urfué, y continuada por Umberville, La Calpenede y Madame Scudéri. Á los rasgos tiernos ó sublimes que realzaban á ciertos libros de caballería, se sustituye en las novelas heroicas el lenguaje más alambicado, y ajeno, no sólo á la época en que la acción se desarrolla, sino á toda verdad humana. En cuanto á la novela pastoral, estaba fundada en escenas convencionales de pastores y en recuerdos de la Arcadia y de la edad de oro verdaderamente insufribles. Forman como una rama de la *poesía bucólica*, de que se hablará á su tiempo.

En España tomó una forma definida la *novela cómica*, conocida con el nombre de *picaresca*, cuyo origen atribuyen algunos á la gran tragedia-comedia, ó novela dialogada, *Calixto y Melibea*. La novela picaresca es ya una especie de *novela*

de costumbres. Esta nueva clase fué formalizada, en tiempo más reciente, por Richardson, aunque ofrece ya un modelo bellísimo en el *Gil Blas de Santillana*. La novela de costumbres se subdividió en varias clases. Unas veces es *sentimental*, otras se reviste de pretensiones *filosóficas* ó *didácticas*, otras se torna *psicológica*. En esta última, la acción, más que en lo exterior, se desenvuelve en el alma de los personajes.

Por último, aparece la *novela histórica*, inaugurada por Horacio Walpole y llevada al más alto punto de perfección por Walter Scott. Este género se propone hacer revivir las edades pasadas á nuestros ojos, con su relieve y colorido propios. El novelista estudia profundamente, hasta en sus menores detalles, la época que se propone pintar, y luego la reconstruye libremente y le infunde un nuevo soplo de vida por medio de su imaginación. La novela histórica contribuyó mucho al estudio, antes descuidado, de la edad media, y logró comunicar nueva savia á la historia, y aun Villemain la califica de más verdadera que ésta misma; pero no fué sino un género de transición, hoy abandonado. No es posible arrancarnos completamente al tiempo en que vivimos, ni sorprender del todo los sentimientos y los móviles y las ideas de épocas anteriores. La novela, lo mismo que el drama, medra más con la pintura

de la vida contemporánea. De aquí se deduce el cuidado que debe ponerse en la verosimilitud de la novela. Cuando se nos refieren sucesos pasados no somos tan escrupulosos en este punto como cuando se nos habla de lo que conocemos de cerca. Sin embargo, la verosimilitud es relativa á la espera en que desde un principio nos coloca el autor.

La novela de costumbres es el género propio de la edad presente. Puede reducirse á dos clases: en una predomina la acción exterior, en otra la interior. La primera puede llamarse pintoresca, la segunda psicológica. La acción personal está hoy muy limitada y encarrilada por las reglamentaciones sociales: la novela de lances no es natural. Nos interesan más los cuadros sociales y el mundo del espíritu.

El moderno *naturalismo* ha establecido su campo en la novela. Échasele en cara su predilección por la pintura de lo repugnante, de lo más bajo y abyecto de la naturaleza humana. Tal cargo es exacto, pero no fundamental. Ese manifiesto espíritu de sistema podría ser la exageración pasionista de una teoría artística esencialmente sana. Por desgracia, el vicio del naturalismo consiste precisamente en lo esencial. La doctrina **naturalista**, prescindiendo de las exageraciones y defectos individuales, no distingue casi entre la

sensación y el *sentimiento*, pues sólo quiere ver en éste un fenómeno fisiológico, puramente animal. De aquí que, desconociendo totalmente la naturaleza y objeto del arte, pretenda aplicar á los hechos, ideas y sentimientos un criterio y un procedimiento científicos; de aquí la *novela experimental*, que convierte al arte en moralizador y anatómico de hospital. Todo esto es absurdo y cae por su propio peso.

Es destino triste del espíritu humano el precipitarse casi constantemente en los despeñaderos de los extremos, y detenerse rara vez en la cumbre serena de la montaña. Realzan sobremanera al naturalismo el amor de la verdad, el desprecio de los adornos postizos de la retórica, y de la corrupción disfrazada con oropeles brillantes que caracteriza gran parte de las producciones novelescas y dramáticas, casi siempre enfermizas, del siglo actual. Pero por huir del falso idealismo romántico, cae en un materialismo más falso todavía. Pasarán la novela y el drama naturalistas, como pasaron la novela y el drama románticos, devorados por sus propias llagas, después de dejar algunas conquistas útiles, y sobre las ruinas de ambos se alzarán eternamente verdadero como la naturaleza, siempre lozano y viril, el realismo de Shakspeare y Cervantes.

CAPÍTULO VII.

Poesía dramática.

DEL DRAMA EN GENERAL.

I. *Poesía dramática* es la que se representa por medio de personajes interpretados por el poeta.

Drama, en general, es una acción poética representada.

El origen del drama es el mismo que he señalado para la novela: la tendencia natural á imitar las acciones reales. El drama reproduce el cuadro de la vida en lo que tiene de más interesante y significativo.

Digo en la definición, *personajes interpretados*, en vez de *inventados*, ó *ficticios*, porque, según ya he tenido ocasión de observar, la invención, en la poesía que surge del mundo exterior, consiste en la *interpretación*. El poeta no inventa *personajes ficticios*, que artísticamente vale decir *falsos*, sino que *los crea con verdad*, los *interpreta* conformándose con las leyes

fundamentales de la naturaleza. En términos de arte, estos personajes son tan reales como los de carne y hueso. Es ya tiempo de desechar ese tecnicismo vago, superficial é inexacto que infesta la nomenclatura literaria, para sustituirlo con otro filosófico y fundamental.

II. La naturaleza de la poesía dramática, como la de la épica, es objetiva. Hay, pues, entre una y otra notable semejanza. Ambas constan de una acción y de personajes que la realizan. Por otra parte, las diferencias son numerosas é importantes. Bastará, por ello, señalar estas diferencias, para que se comprendan los caracteres propios de la poesía dramática.

III. En primer lugar, por más que la poesía épica y la dramática sean objetivas, no lo son de una misma manera. La objetividad de la primera es mucho mayor que la de la segunda. En ésta hay elementos líricos importantes, en cuanto manifiesta lo interior de los personajes. Por otra parte, el poeta pone en la obra un sello más personal, su estilo propio se refleja en ella, y no es ya el intérprete ó el eco de la tradición y del pueblo, sino que los contempla y expone con su individual criterio. Resulta de esto que el drama es de naturaleza más complexa que la epopeya, por lo cual no florece en épocas semi-primitivas y simples, sino después de la épica y de la lírica artística, cuando la cultura ha cobrado mayor vuelo.

Si ambos géneros tienen por objeto la manifestación de la belleza, cada cual lo verifica de distinto modo. La epopeya comprende un vasto conjunto, toda una época que la distancia misma idealiza; el drama es mucho más limitado y su objeto inmediato es el hombre interior, la lucha entre dos pasiones, ó entre una pasión y un deber, ó entre sus deberes y pasiones por una parte, y la fuerza de los sucesos por otra. Gana en intensidad lo que pierde en extensión. Nace de aquí el modo diverso con que uno y otro género nos impresionan. La epopeya suscita nuestra admiración y entusiasmo ante el grandioso espectáculo de todo un pueblo que, venciendo los más serios obstáculos, se desenvuelve victoriosamente; la lucha más personal que presenciamos en el drama provoca nuestra compasión, terror ó simpatía, afectos más íntimos y vivos.

El *asunto* de la epopeya es siempre tradicional; el del drama puede ser de pura creación del poeta, y es, en todo caso, más especial y concreto.

IV. La *acción* dramática consta, como la épica, de principio, medio y fin, pero de una manera más marcada. Estas tres partes reciben los nombres de *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

En la *exposición* se colocan los antecedentes de la acción, se diseña la actitud y tendencia de

los personajes y el estado del asunto. El solo medio artístico de ejecutarla es el de entretenerla en la acción misma, por tal manera que de los primeros actos de los personajes se desprenda naturalmente. Exponer el asunto haciendo que un personaje se lo cuente á otro, es un procedimiento burdo y primitivo que desluce muchas obras dramáticas. El público no debe advertir que lo están informando directamente de lo que pasa. Si lo advierte, si escucha la voz del autor en lo que dicen los actores, toda ilusión se desvanece y la falta de ingenio le fastidia.

El *nudo* es más propiamente tal en el drama que en la epopeya ó la novela. Como los sucesos están más agrupados, son más sensibles los obstáculos que dificultan la marcha de la acción. Los obstáculos, sin embargo, no deben paralizar la acción ni demorarla excesivamente haciéndola lánguida y pesada. Debe ésta marchar con rapidez é interés siempre creciente hasta el fin. La acción dramática empeña al espectador de un modo mucho más vivo que la lectura de un poema. Si es lenta ó decae, el contraste es mayor, pues no responde al interés con que se la sigue. « La poesía épica recorre una vasta llanura, acá y allá interrumpida por eminencias desiguales; la acción dramática asciende por una subida continuada en cuyo término descansa ó cae. »

El *desenlace* es quizá la parte del drama que ofrece mayores dificultades. Él contiene la última impresión de la obra y exige dos condiciones sumamente difíciles de enlazar: debe ser *natural é imprevista*. Para obtener la primera es menester que el desenlace se derive del fondo del asunto y de circunstancias preestablecidas; la segunda nace de mantener oculto hasta el último momento el resultado natural. En la epopeya no importa que el desenlace se prevea (aun suele el poeta anunciarlo desde el principio), pues ya hemos visto que es muy diverso el interés que despierta. Lo contrario sucede en el drama: si el espectador ve claramente el término de la acción, toda emoción se hace imposible.

El desenlace puede ser feliz ó desgraciado. En este último caso se llama *catástrofe*. El poeta debe escoger el que reclame la naturaleza del asunto. Empeñarse deliberadamente en que resulte siempre castigado el vicio y premiada la virtud, es ridículo é infantil, es falsear la realidad humana, que el arte debe fielmente interpretar. Basta que del conjunto de la obra exhale un espíritu selecto y puro.

En el drama debe predominar muchísimo la acción. Las relaciones largas y difusas puestas en boca de los personajes son de todo en todo contrarias á su naturaleza, y aun á la misma etimología de

la voz *drama*, que en griego significa *acción*, de *draô*, yo ejecuto.

La verosimilitud debe existir tanto en el asunto como en el desenvolvimiento de la acción, y es más necesaria en el drama que en ningún otro género de poesía. La razón es obvia. La representación nos hiere más que la lectura, así porque la vemos materialmente, como por la mayor facilidad de examinarla, no teniendo que reconstruirla con la imaginación. Por eso percibimos en el acto la menor inverosimilitud. De aquí que en el drama no se admita generalmente la máquina, si bien Shakspeare la ha empleado en su *Mabeth* con acierto extraordinario.

La acción dramática presenta un todo más compacto que la épica, y, sin dejar de ser rica, es más sencilla, y no admite episodios que la retarden y no contribuyan á su desenvolvimiento. En este concepto, la unidad es más rigurosa; pero no sólo existe cuando la acción estriba en un hecho único desarrollado por medio de incidentes que de él inmediatamente se desprenden, sino también cuando abraza una serie de hechos, diversos é importantes, pero unidos por un lazo superior. Esta unidad de impresión y de interés, que es la verdaderamente necesaria, ha sido más de continuo observada por los grandes y originales dramaturgos modernos, como Shakspeare y Manzoni.

A la unidad de acción, entendida rigurosamente, añadieron los preceptistas pseudo-clásicos, como condición indispensable, la unidad de tiempo y la unidad de lugar. Las tres se conocen con el nombre de *unidades dramáticas*.

Consiste la unidad de tiempo en que la acción se desenvuelva exactamente en el mismo que se emplea en representarla; pero se la ha extendido hasta veinte y cuatro ó treinta horas. La unidad de lugar era la inamovilidad de la escena, que no debía variarse en todo el curso de la representación. Ambas se fundaban en la verosimilitud. Pero la verosimilitud esencial, más importante que la externa (de la cual puede prescindirse por una de tantas convenciones necesarias), se obtiene mejor violando que respetando las unidades de lugar y de tiempo. Estas dos están hoy completamente desacreditadas, y sólo deben observarse en los rarísimos casos en que la acción dramática quepa naturalmente en ellas. En cuanto á las inverosimilitudes externas, fácilmente pueden disimularse no cambiando la escena sino en los entreactos, y teniendo cuidado de hacer inadvertido para el espectador el trascurso del tiempo.

Las unidades dramáticas ha dado margen á muchas acaloradas controversias. Los argumentos aducidos por sus enemigos han sido, por lo general, incontestables. La repre-

sentación dramática exige muchas convenciones de parte del público. Éste acepta el ser trasportado por algunas horas á edades remotas y á países distantes del que en realidad habita. ¿Por qué, pues, no aceptaría también la diferencia de tiempo, tan necesaria para que una acción importante se desarrolle, y se analicen los caracteres? ¿Por qué no toleraría asimismo el ser trasportado á diversos lugares en una misma noche, pues que no es natural que pasen en un solo sitio sucesos, aunque ligados entre sí, tan diversos como los que indispensablemente han de contribuir á la acción? El que asiste á una representación sabe de antemano que no va á presenciar una realidad, y va dispuesto á hacer las concesiones necesarias con tal de salir complacido. Empeñado en la acción que ante sus ojos se desenyuelve; vivamente interesado en la suerte de los personajes, y encadenado por la magia creadora del arte, no repara en hora más ó menos, ni siquiera tiene noción del tiempo real, que, según la exacta expresión de Schlegel, existe para su cuerpo, mas no para su espíritu. Además, los entreactos que dividen la acción permiten fácilmente suponer un trascurso más ó menos largo de tiempo entre acto y acto. En cuanto á la unidad de lugar, repugnan indudablemente las mutaciones realizadas delante del espectador. Ese subir y bajar telones, ese entrar y salir sirvientes, no de los personajes, sino de la empresa del teatro, á sacar ó poner sillas, bancos ó mesas, son medios groseros y fríos que hacen decaer el interés. Pero nada obsta á que en los entreactos, sin que el público lo vea, se mude el lugar de la escena. Sobre todo, es ridículo empeñarse en hallar inverosímil lo que el público de todas partes acepta de buen grado. Y puesto que los preceptistas extendían la unidad de tiempo desde tres ó cuatro horas hasta veinte y cuatro ó treinta, ¿que razón habría para no extenderla á sesenta ó á ciento?

Los observadores de las unidades han sacrificado lo más á lo menos. Por no incurrir en inverosimilitudes exteriores,

fácilmente disculpables, han incurrido en otras fundamentales y gravísimas. Hánse visto obligados infinidad de veces: á encerrar en un corto espacio de tiempo una serie de sucesos que naturalmente necesitarían días ó meses para verificarse; les han atribuído causas ficticias; han violentado caracteres y pasiones; han falseado la naturaleza del drama haciendo conocer del público muchos acontecimientos que no cabían en tan estrecho cuadro, por medio de largas, frías y pesadas relaciones puestas en boca de tal ó cual personaje, y han supuesto pasados en un mismo sitio sucesos que forzosamente habrían de haberse realizado en sitios diferentes. En este caso se hallan las conspiraciones urdidas en las habitaciones mismas de aquel contra quien iban dirigidas. En el *Cid* de Corneille, Jimena cede de su implacable persecución contra el héroe castellano, le perdona y consiente en ser su esposa más adelante, el día mismo en que éste había dado muerte á su padre. Corneille no supo dar otra disculpa de tamaña monstruosidad, que la tirantez del precepto. No significa esto aceptar la exageración ridícula de que un recién nacido del primer acto aparezca en el segundo como hombre hecho y derecho.

Se ha pretendido derivar de un texto de Aristóteles la unidad de tiempo; pero éste no dió tal precepto. Hablando de la tragedia griega, que, por su sencillez, por la especial construcción del escenario en que se representaba, por la falta de entre actos, y otras causas, tendía de suyo á la unidad de tiempo, dijo que *trataba de encerrarse dentro de un período de sol*. No pocas tragedias griegas, sin embargo, duran muchísimo más.

En cuanto á la unidad de lugar, es pura invención de retóricos modernos. La falta de decoraciones movibles y de telones, por una parte, y por otra, la inmensidad del escenario, apto para representar diversos sitios á la vez, hacían natural en el teatro griego la observancia de esta unidad; y aun así, hay tragedias que faltan á ella completamente.

V. También en cuanto á los personajes ofrecen

la epopeya y el drama semejanzas y diferencias. Los de éste deben poseer las mismas condiciones de verdad indicadas al tratar de aquélla; pero no son tan típicos, no vienen á ser como un símbolo espontáneo de una raza ó de un pueblo. No por esto dejan de tener cierto carácter simbólico referido á sentimientos y pasiones, ó á ideas políticas en los dramas históricos. Macbeth y Guillermo Tell, con ser caracteres individuales y humanos, representan respectivamente la ambición y el espíritu de independencía. No se olvide, empero, que el símbolo se desprende virtualmente, y no debe convertirse en alegoría manifiesta.

El carácter dramático, por consiguiente, no es tan vasto, rico y variado como el épico; presenta menor número de aspectos; pero desenvueltos con mayor profundidad y energía. Las cualidades que ostentan son más interiores y psicológicas. No basta, con todo, un solo aspecto del carácter, sino que ha de ofrecer elementos diversos, no fatalmente deducidos de la pasión dominante. Pintar, como hace Molière, un avaro sin más elemento que la avaricia, un hipócrita sin más elemento que la hipocresía, no es crear caracteres, sino personificar vicios.

Los caracteres se contrastan más en el drama que en la epopeya, aunque nunca deben llegar á formar frías y estudiadas antítesis.

El protagonista, también necesario en el drama, no es siempre, como en la epopeya, un personaje fundamentalmente virtuoso y esforzado; puede ser un malvado, un cínico, ó cualquier otra cosa, con tal que esté dotado de la fuerza suficiente para merecer el primer término.

El número de personajes es más reducido en el drama que en la epopeya. En ésta están representados los diversos estados y clases de la nación. En la primera sólo se admiten los estrictamente necesarios para el desenvolvimiento de la acción. Todo el que no es necesario, está demás. Y esto porque los personajes tienen mayor importancia en el drama que en la epopeya. En la epopeya están como embebidos en la acción; son como instrumentos vivos de una gran evolución ordenada por el Destino ó la Providencia. En el drama los personajes actúan por sí mismos, y sus caracteres y sus pasiones engendran propiamente la acción.

En cuanto al momento en que han de aparecer ó desaparecer, se han dado reglas arbitrarias; pero no hay más que la dictada por la naturaleza y observada por Manzoni. Consiste ésta en presentarlos cuando sean necesarios para el desenvolvimiento de la acción, y retirarlos cuando dejen de serlo.

VI. El estilo dramático es menos imaginativo,

menos grandioso, y más afectivo, más psicológico que el épico. No admite tampoco la riqueza imaginativa del lírico. El estilo dramático es severo: responde á la pasión y nada más. En la conversación nunca se prodigan imágenes ni epítetos. Sin embargo, como existen en el drama elementos líricos; como muchas veces, cuando nos hallamos solos y excitados por una gran pasión, damos paso á expansiones íntimas, es evidente que el estilo dramático, en tales casos, se acercará de suyo al lírico que nace del sentimiento, y serán legítimas las imágenes y figuras que la imaginación halla naturalmente cuando la sensibilidad la enfervoriza. Ciertas sentencias oportunas, sugeridas por los sucesos y los sentimientos de los personajes, son propias del estilo dramático, pues suelen emplearse en la conversación. Cuando consideramos un hecho que nos impresiona, tenemos cierta tendencia á generalizar su causa. Pero es menester usarlas con economía, pues el estilo sentencioso es algo frío, é impropio, por consiguiente, para la expresión de las pasiones.

El estilo dramático es esencialmente vario, así como el tono, no sólo con respecto á cada personaje, sino en uno mismo, según su situación, su estado de ánimo y la persona á quien se dirige. Adoptar un estilo constantemente familiar ó ele-

vado, como se ha hecho, es incurrir en falsedad manifiesta. Las expresiones de los personajes nacen directamente de su edad, sexo, estado, carácter, pasiones y situación en que se encuentran, de modo que se reflejen enérgicamente en ellas. « Deben expresarse y no describirse. »

VII. El *diálogo*, ó conversación entre dos ó más personajes, es la forma propia y única del poema dramático, su medio de ejecución. El diálogo debe ser animado, como es natural en personas empeñadas en asuntos que profundamente les interesan; pero ha de amoldarse á las situaciones, siendo abundante en las tranquilas y cortado y vivo en las patéticas y vehementes. No debe, sin embargo, degenerar en tiroteo de palabras, como estudiadamente lo hacen algunos. El diálogo versará siempre sobre asuntos interesantes.

El diálogo es una de las mayores dificultades de este género de poesía. En la conversación reina siempre cierto desaliño pintoresco; las expresiones se truncan, las ideas se cruzan y suceden sin transiciones, todo lo cual es muy difícil imitar deliberadamente, cuando nuestra situación de ánimo está distante de la que tal modo de expresión requiere. La poesía dramática, y también la novela, en algunas cosas más cerca del drama que de la epopeya, exigen en este punto, como en otros muchos, una observación fina y constante del natural. El poeta dramático necesita una flexibilidad maravillosa y un gran poder de prescindencia de sí mismo para interpretar cumplidamente el lenguaje de las pasiones, diverso siempre

en cada personaje y en cada situación. Necesita transfundirse en sus diversos caracteres.

VIII. Son también formas del drama los *monólogos y apartes*. Se llaman *monólogos* lo que los personajes dicen en alta voz cuando están ó juzgan estar solos. El monólogo, que algunos han querido proibir por inverosímil, es en ciertos casos necesario; pero debe economizarse muchísimo, y emplearse sólo cuando la pasión que nos agita y la especial situación en que nos hallamos hacen verosímil que hablemos solos en alta voz.

Los *apartes* son las palabras que dice un personaje, ó varios entre sí, fingiendo que no las oyen los demás. El aparte es una convención entre el autor y el público, pues no es posible que éste oiga lo que no alcanzan á oír los demás personajes que ocupan la escena. Tiene por objeto descubrir lo que pasa por el alma de los personajes en ciertos instantes críticos, y no debe abusarse de él por la inverosimilitud que lleva consigo.

IX. El autor dramático no escribe para personas aisladas, sino para grandes y nerviosas agrupaciones. Necesita, pues, cierta destreza escénica que sólo otorga la práctica del teatro, y le es lícito tener en cuenta el *efecto dramático*. Pero sacrificar á éste la esencial belleza artística de la

obra con el fin de deslumbrar y arrancar tan ruidosos como ignorantes aplausos, es ser *efectista*, es declararse incapaz de verdadera fama y trocar el arte en mercadería.

X. El drama se divide externamente en *actos* y *escenas*. Tienen los primeros la ventaja de facilitar el desarrollo de la acción dramática, pudiendo fácilmente suponerse que pasa entre uno y otro lo que el público no debe ver por sí mismo. Ya hemos visto también cuán útiles son para el cambio de escenas y el libre trascurso del tiempo. El número de actos debe variar según la naturaleza y conveniencias del asunto. Lo único que debe exigirse es que guarden cierta proporción entre sí. Un acto excesivamente largo, fatiga; uno muy corto, no deja satisfecho el interés del espectador: el contraste entre ambos produce un efecto desagradable. Cada acto debe formar como una sección interior del drama.

Los latinos dividían el drama constantemente en cinco actos, y Horacio da este número como regla. Shakspeare y otros han seguido en los tiempos modernos la misma división. Otros han sostenido la división en tres actos. Todo ello es perfectamente arbitrario y no tiene ningún fundamento serio. La división en tres actos, sería, en todo caso, la menos caprichosa, pues, según observa Hégel, corresponde á las tres par-

tes en que interiormente se divide el drama : *exposición, nudo y desenlace.*

Las escenas son las divisiones que cada acto contiene, señaladas por la entrada ó salida de uno ó más personajes. Se exige de ellas con fundamento que cada una haga adelantar la acción, y que la salida y entrada de los personajes no sea caprichosa, sino natural y motivada.

XI. Se ha discutido si el drama se ha de escribir en verso ó en prosa. En castellano es evidente la superioridad del verso, no sólo en el drama serio, sino hasta en la comedia más familiar. El verso es la forma genuina de toda composición poética, si ha de ofrecer un conjunto armónico ; sólo él puede comunicarle cierto temple ideal, inseparable de la verdadera poesía.

Sólo las acciones interesantes y conmovedoras, las que se separan en algo de la vulgaridad de la vida, son dignas de dar materia á una obra dramática. Y bien, el verso, bien manejado, interpreta con mayor fuerza y eficacia los efectos y pasiones que constituyen el alma de esta clase de composiciones. El ritmo del verso se une íntimamente con el ritmo interior del espíritu sobreexcitado.

Los que combaten el verso en el drama lo hacen fundándose casi siempre en los defectos que hallan en los malos ó mediocres dramaturgos, ó en los que no tienen facilidad natu-

ral para manejar el verso. No hay falso lirismo, no hay hinchazón bombástica de que no se culpe al verso, en vez de atribuirse al que únicamente lo merece, al autor de la obra dramática. El ejemplo (que vale más que todos los argumentos) de algunos poetas eminentes como Bretón de los Herreros, López de Ayala y Núñez de Arce, los cuales, con ser líricos, han empleado el verso en el drama y la comedia con sobriedad y acierto admirables, demuestra la falsedad de esa argumentación, y decide completamente la controversia á favor de los sostenedores del verso. El primero de los autores citados, en su discurso de recepción en la Academia Española, dilucidó luminosamente este punto.

Santo y bueno que los franceses escriban sus dramas y comedias en prosa. La métrica francesa es tan rígida y monótona como la sintaxis de la misma lengua. Pero que, por remedo suyo, hagamos lo mismo los que disponemos de una versificación tan varia, desahogada y libre como la castellana, no se concibe siquiera.

El verso propio del drama en general es el octosílabo, ya en romance, ya en redondillas. Este metro es tan natural en el idioma castellano que, como exactísimamente se ha observado, á cada paso resulta formado en la simple conversación. En los pasajes elevados suele emplearse también el endecasílabo; pero toda combinación métrica artificiosa, ó demasiado pomposa y musical, como la octava, el terceto, la décima, la lira, la silva, son impropias de la poesía dramática tal como hoy se comprende y cultiva.

Algunos han empleado en excelentes dramas el verso y la prosa mezclados, según que las situaciones eran más ó menos patéticas ó vehementes. Es este un procedimiento ilegítimo, contrario á la armonía de la obra, y no debe imitarse nunca.

CAPÍTULO IX.

Especies dramáticas.

I. La poesía dramática se divide en tres especies principales de tipo reconocido: *tragedia*, *comedia* y *drama en un sentido especial*.

La *tragedia* representa el lado serio de la vida humana; la *comedia*, su lado risible; el *drama*, tomado en sentido especial, representa el todo complejo, serio y cómico á la vez, de la realidad humana.

II. TRAGEDIA. Si bien en la antigua India hubo ya verdadera literatura dramática, la tradición europea de este género comienza en la tragedia griega. Era ésta la representación escénica de una acción grande é interesante sucedida entre personajes ilustres.

Tuvo origen la tragedia en las fiestas de Baco que se celebraban en la época de la vendimia. Los vendimiadores, alegres y excitados por el zumo

de la uva, entonaban himnos en alabanza del dios. Este himno se denominó *tragedia*, que significa *canción del macho* (de *tragos y ode*), por la costumbre que había de inmolar, mientras se cantaba, un macho de cabrío. Tespis introdujo luego en las pausas del coro la relación, hecha por un solo personaje, de un suceso fabuloso. Á esta innovación siguieron otras, hasta que Esquilo, tomando sus asuntos de la historia y la mitología, creó el tipo de la verdadera tragedia griega con composiciones de extraordinaria grandeza. Esquilo fué, pues, el padre de dicho género; á él se atribuyen la invención del diálogo, la construcción de grandes teatros, el uso de la máscara de que los actores se presentaban cubiertos, el traje, y el coturno que calzaban, distintivo característico de la tragedia; pero su estilo ofrece todavía cierto sello épico. Sófocles, su sucesor, acertó con el verdadero estilo dramático, y llevó la tragedia al más alto punto de perfección. Eurípides, el tercero y último de los grandes trágicos griegos, dió á la tragedia cierto carácter sentimental y patético que los griegos juzgaban un principio de decadencia, como en realidad lo fué.

III. Grandes son los errores que una crítica superficial ha esparcido acerca del carácter y naturaleza de la tragedia griega. Se ha visto en ella la **lucha** entre el hombre y un destino ciego é impla-

cable que sin culpa de aquél y contra sus mejores propósitos, le lleva de desvarío en desvarío, de crimen en crimen, hasta su completa ruina. Nada más erróneo que esta interpretación. El destino ó *fatum* no fué en Grecia sino una concepción oscura de la Providencia, que no se oponía al libre albedrío ni á la responsabilidad de las acciones humanas, sino en cuanto era necesario restablecer la armonía del orden moral, que esas mismas acciones, por extravíos y excesos personales, habían profundamente perturbado. El destino impulsaba entonces al hombre á su aniquilamiento físico, precisamente para consagrar el triunfo de su libertad moral, para purificar y sosegar sus turbulentas pasiones y elevarlo á una esfera superior y serena, desde donde sus desgracias y su castigo sirviesen de ejemplo religioso y solemne. La lucha, pues, entre los extravíos personales (nacidos muchas veces de la presunción y excesiva confianza en el mérito propio) y el orden moral y social, y el imperioso restablecimiento de éste, constituyen la esencia y la trama de la tragedia griega. Es este su gran significado.

Esa gran perturbación del orden moral producía el *terror trágico*, mezcla de respeto hacía ese orden y de compasión por quien, siendo ilustre y grande en medio de sus extravíos, se veía compelido á sacrificarse por su restablecimiento.

Los errores en que á este respecto se ha incurrido provienen principalmente de haber considerado por separado ciertas tragedias griegas, unidas con otras por un lazo de unidad superior, con las cuales formaban lo que se conoce con el nombre de *trilogías*. Véase la magnífica interpretación que Menéndez y Pelayo, concedor como pocos de la literatura clásica, da de las tres tragedias de Sófocles tituladas, *Edipo Tirano*, *Edipo en Colona* y *Antígona*:

« El primer error de los imitadores modernos ha consistido en limitarse al *Edipo Tirano* y prescindir del *Edipo en Colona*. No importa que las dos tragedias no hayan figurado juntas en las listas oficiales de las *trilogías* atenienses: otra trilogía más alta las enlazaba entre sí y con la *Antígona*, en el ánimo de Sófocles y de sus espectadores. En el teatro moderno, *Edipo Tirano* sólo puede ser el primer acto de Edipo, so pena de sustituir al drama religioso, solemne y expiatorio de Sófocles, la mezquina solución de una especie de adivinanza fatalista. El Edipo de nuestras imitaciones sólo puede despertar un interés de curiosidad; la fatalidad que le persigue parece ciega, los decretos de los dioses parecen impíos. El Edipo de Sófocles, por el contrario, en su caída y en su expiación, en la cólera divina que se abate sobre su casa, y le hiere en sí mismo y en su generación, era un personaje ejemplar y solemnísimos, de especie superior á los mortales, *vidente* y profeta, por lo mismo que su calamidad había sido enorme; portador de la peste á Tebas, y portador luego de felicidad y gloria á la tierra que recibiese sus cenizas. Porque esa *Moirá* que á nosotros se nos antoja ciega fatalidad, no era en el drama griego sino una manera imperfecta y vaga de concebir la Providencia, y Edipo, que á nuestros ojos puede parecer inocente víctima de un destino miserable, resultaba, dentro del sentido moral del teatro helénico, no sólo víctima expiatoria de la impiedad de Layo, y del menosprecio de los oráculos, y de todos los crímenes de la familia real de Cadmo, sino culpable de faltas propias, todas las cuales pueden refe-

rirse á una raíz sola, para griegos esencialísima, el apartamiento de la templanza, de la moderación, de la serenidad, de la *sophrosyne* . . . Quien no se penetre de este criterio moral, ño alcanzará á comprender el *Edipo Tirano*, ni obra alguna de la escena griega . . . Pero el drama no termina ni puede terminar aquí. Desde que Edipo deja vacías las sangrientas cuencas de sus ojos; desde que ha sido objeto especial y señaladoísimo de las duras caricias de la fatalidad; desde que, apoyado en el brazo de Antígona, emprende su peregrinación expiatoria, Edipo no es objeto de maldición, sino objeto sagrado, como la selva herida por el rayo. Á los ojos de su alma se abre el porvenir; la resignación brilla en su frente; toda su naturaleza moral se ha ido depurando, elevando y transformando; es sacerdote y es profeta, por lo mismo que su infortunio ha sido superior al de todos los humanos; ciego, mendigo, desterrado, logra la alta serenidad que no logró cuando rey; y después de su muerte, todavía sus huesos derramarán bendiciones sobre la hospitalaria tierra del Ática, mientras florezca el olivo de Minerva y canten las cigarras en los árboles de Colona.»

IV. La tragedia griega era una creación ideal. No tenía por objeto la pintura de la vida real, sino el de las perturbaciones y armonías morales. De este objeto y de los fundamentos en que descansaba, se derivaban las cualidades que debía reunir y que eran en ella necesarias.

Su acción era siempre seria y sencilla. En la esfera ideal y moral en que se desenvolvía, los rasgos cómicos no podían tener cabida, por más que en la realidad lo serio y lo risible anden unidos y mezclados. La sencillez nacía de esto mismo y

de la civilización griega, formada de pocos y enérgicos elementos. Era esencial la presencia del coro, formado por las personas que naturalmente debían encontrarse en el lugar de la acción. El coro constituía en su conjunto un solo personaje, representativo de la conciencia moral, el cual se interesaba por la suerte de los que tomaban parte en la acción. Los coros de la tragedia griega contienen trozos líricos de un mérito superior.

Los personajes eran ilustres y tomados de la historia y la mitología, á fin de que sus calamidades inspirasen más profundo terror, por el contraste que de ellas resultaba. La desgracia de una persona cualquiera no nos impresiona lo mismo que la del que días antes se hallaba en la cumbre de la gloria y la fortuna. Aristóteles indica como personaje trágico por excelencia al que, sustentando ideas levantadas y nobles de virtud y grandeza, se ve envuelto en un conflicto por extravíos nacidos de la natural debilidad humana. Entonces contemplamos en él, por una parte, al representante del orden moral, y por otra, al violador del mismo, con lo cual la lucha se hace más interesante y trágica.

El estilo de la tragedia es noble, sencillo y flexible, perfectamente amoldado á los personajes y á sus circunstancias. Los preceptistas pseudo-clásicos impusieron á las pretendidas imitaciones

modernas de la tragedia griega un estilo uniforme y un tono monótono, enteramente convencionales, de los que ésta distaba mucho. Cuando el caso lo requiere, el estilo de la tragedia griega llega hasta lo familiar y á la ironía cómica, y mantiene siempre un sello de verdad y naturalidad poderosísimo.

Ningún género de poesía está más ligado á su época que la poesía dramática. La tragedia clásica, por lo mismo que respondía admirablemente á la naturaleza y caracteres de la civilización griega, no responde á los que son propios de nuestra civilización: es hoy una forma muerta. Á nueva civilización, nuevas formas.

V. COMEDIA.—En su sentido general, la comedia es la representación de sucesos del orden social ó familiar, acaecidos entre personas comunes, y en donde, en mayor ó menor grado, se da cabida á elementos satíricos y burlescos.

La comedia formaba en Grecia una de las dos grandes ramas, perfectamente deslindadas, de la poesía dramática.

Acerca de su origen no están de acuerdo los autores. Suponen algunos que nació también de las fiestas de Baco, y que en su principio no fué más que una composición licenciosa cantada por los vendimiadores, danzando medio ebrios y con las caras desfiguradas por las heces del vino.

Agregan que, más adelante, recorrieron las aldeas haciendo grosero alarde de sus canciones satíricas. Otros dicen que el origen de la comedia debe buscarse en los cantos nocturnos de mozos alegres que salían de ronda por las poblaciones. Los primeros derivan la voz comedia de *comē*, aldea, y *ode*, canción. Los segundos de *comos*, ronda, y *ode*. Estas farsas ambulantes se fijaron al fin en el teatro, y la verdadera comedia nació entonces con una tendencia fundamental á lo ridículo, á contemplar la vida como un espectáculo eminentemente risible. Los magistrados, guerreros, filósofos, etc., eran imitados y ridiculizados descaradamente por los actores, y expuestos á la burla general. Esta clase de comedia se conoce con el nombre de *comedia antigua*, y su más genuino representante fué Aristófanes, el mayor ingenio cómico de Grecia y quizá del mundo. Á la comedia antigua, reprimida por la autoridad, siguió la denominada *media*, en que ya no se ridiculizaba á nadie descubiertamente, sino por medio de alusiones y alegorías. Por último, prohibida también ésta, nació la *comedia nueva*, llamada también *menandrina*, de Menandro, su principal cultivador. En ella se satirizaban los vicios y las costumbres en general. De las comedias de Menandro sólo ha llegado á nosotros algún pequeño fragmento. Esta comedia se conoce con

el nombre de *comedia de costumbres*, y, con diversas modificaciones, ha sido cultivada en Roma y en las naciones modernas.

La comedia de costumbres ha presentado dos formas principales: la *comedia de carácter* y la *comedia de enredo*.

En la primera, en medio de una animada pintura de costumbres, predomina la observación y pintura de ciertos caracteres sociales. Esta forma, llamada también *alta comedia*, admite bastantes elementos serios y apasionados, y es muchas veces un verdadero drama social ó de familia en que se mezclan la pasión y la gracia, lo serio y lo cómico. La comedia de carácter es una forma dramática culta, delicada y brillante; la más espontánea, legítima y agradable de todas. La sátira y la burla nunca exceden el límite de lo delicado, fino y de buen gusto, y el calor del alma y la pasión tienen, como he dicho, gran importancia. Como su asunto se toma generalmente de las costumbres contemporáneas, cabe mayor verdad, mayor viveza de observación:

La comedia de enredo se funda en la ingeniosidad de la trama, en la múltiple y hábil combinación de los lances de que está nutrida. Este género concede más al interés del momento que á la belleza artística; pero suele á veces unirse con la forma anterior en consorcio espe-

cial. Así algunas comedias españolas del siglo XVII.

En ningún género artístico ha hecho tanto daño como en este la maldita manía de moralizar, filosofar y sostener tesis por medio del arte. Debía existir alguna divinidad encargada de hacer caer la pluma de la mano y anonadar para siempre á los que de tal manera lo falsean y prostituyen. El teatro cómico no es escuela, sino pintura de costumbres. No moraliza ni mejora á nadie por los sermones de moral y filosofía que contenga de una manera más ó menos explícita, ni porque falsee y violente la verdad humana para acomodarla á la tesis tal ó cual, que al autor se le antoja buena y que para otro sería pésima: moraliza y mejora por la contemplación de la belleza, tanto más eficaz y elevada cuanto más independiente y libre, con tal que surja de las entrañas de lo eternamente bueno, verdadero y humano, con tal que ponga en ejercicio por medios legítimos y dignos la sensibilidad. Los filosofistas que no saben hallar el fin del arte en el arte mismo, y andan siempre averiguando si una obra enseña ó no enseña algo directamente antes de declararla bella, no merecen ni la más ligera caricia de la diosa de la hermosura.

VI. DRAMA.—Si la absoluta separación entre el elemento serio y el elemento cómico era natural en la poesía dramática griega, y una consecuencia de aquel género de civilización, en la que nació con el cristianismo ya no sucedía lo mismo.

En ésta los elementos son mucho más complejos y varios, y las bases sobre que descansa absolutamente diversas. Si, pues, la poesía dramática quería responder á la nueva época, debía adoptar esas bases y dar cabida á esos elemen-

tos. Comprendida de un modo más amplio y elevado la libertad moral, la lucha trágica no se fundaba ya en la necesidad de restablecer el imperio de la ley moral, sino en el conflicto entre dos pasiones, ó entre una pasión y un deber, producido en el alma del individuo mismo. La tragedia dejó de ser ideal, y se hizo real. De aquí nació el *drama* (tomando esta palabra un sentido determinado), forma natural y viva de la poesía dramática moderna. El drama presenta una mezcla característica de elementos trágicos y cómicos, tal como se encuentran en la vida real, si bien dispuestos de modo que no choquen ni se perjudiquen mutuamente. Ofrece también una acción más complicada, varia y holgada, que la tragedia griega, y no exige constantemente personajes ilustres y encumbrados.

El drama moderno nació á la vez en España é Inglaterra, y sus fundadores fueron respectivamente Lope de Vega y Shakspeare. Ambas naciones poseyeron un teatro propio y original, nacido de sus entrañas. El teatro español es infinitamente más rico y vario que el inglés; pero éste posee en Shakspeare el mayor dramaturgo del mundo. Fuera de estos dos pueblos, antes del moderno movimiento romántico, se cultivó la tragedia clásica, harto falsificada.

En Roma, la tragedia es una mala imitación de los griegos, y señala, con Séneca, la decadencia de la literatura latina.

De las estrechas imitaciones de la antigüedad que puso en boga el Renacimiento, ninguna, después de la poesía bucólica, fué peor entendida que esta. Á todo trance se quiso mantener una forma que no podía medrar fuera de la civilización donde había nacido. Y sucedió que no fué imitada siquiera, sino falsificada en su espíritu y en su forma. Comparando la tragedia griega con la tragedia francesa del siglo XVII, asombra, en verdad, la enorme diferencia que existe entre ellas (no obstante su semejanza aparente), sin beneficio alguno para la originalidad de la segunda. ¿Cuál es esta diferencia? Pues nada menos que la sustitución de la verdad y naturalidad más neta, por el más contrahecho convencionalismo y la más saltante falsedad y artificio. Y esta profunda y esencial diferencia no nacía, como vulgarmente se cree, de que los héroes griegos ó romanos puestos en escena por Racine ó Corneille (poetas de grande ingenio, sin duda) fuesen demasiado franceses, sino, antes bien, de que no lo fuesen bastante. De otro modo, habrían sido espontáneos y verdaderos, cualquiera que fuese su nombre, y no resultarían, como resultaron, personajes extraños á todas las épocas y países. Su estilo, llamado *noble*, era uniforme y rígido, sus conversaciones eternamente campanudas y graves, desprovistas de color, de relieve y de vida, sin rasgos familiares, sin expansiones íntimas. En suma, se expresaban en un lenguaje que en ningún tiempo se ha usado sobre la tierra. Además, por respeto á las falsas unidades, largos relatos sustitúan en gran parte á la acción, que es la vida del drama. ¡Y esto se ha llamado arte clásico!

Italia cultivó también la tragedia antigua, y tuvo en Alfieri su principal representante.

VII. El drama propiamente dicho suele tomar sus asuntos de las crónicas modernas, y especial-

mente de la historia nacional. Á veces se ha basado también en acontecimientos antiguos.

El drama histórico presenta caracteres diversos. Unas veces se toma de la historia ó de las crónicas un personaje conocido con el objeto de pintar en él un afecto ó pasión determinados. La importancia y celebridad del personaje hacen más interesante y atractiva dicha pintura, y favorece el desenvolvimiento de una acción vasta y grandiosa. No pone entonces el poeta mucha escrupulosidad histórica, ni aspira á pintarnos especialmente una época dada. Á esta clase pertenecen los dramas de Shakspeare. Otras veces el poeta, valiéndose de personajes públicos ó privados, se propone hacer revivir ante nuestros ojos, con intuición artística, una época pasada. Para ello se entrega previamente á estudios profundos acerca de dicha época, sus ideas, sus costumbres, su lenguaje, sus trajes, sus gustos, y sólo después de haberla dominado tan completamente como le ha sido posible, pone manos á la obra. Esta clase de dramas es la que más propiamente se conoce con el nombre de *drama histórico*, y nació con la novela del mismo nombre, de cuyo carácter participa. No es, por consiguiente, tan espontáneo y legítimo como el drama shakspeariano. Hay, como ya he dicho, artificio y violencia evidentes en arrancarse

á la propia época para vivir con la imaginación en una anterior; fuera de que nunca se logra eso por completo. El único medio de comunicar calor é interés al drama histórico es el de escoger un asunto, un hecho que tenga profunda relación con el estado social, político ó religioso de la época y del país para los cuales se escribe.

En los últimos tiempos se ha procurado crear una forma dramática que, reuniendo las excelencias del drama shakspeariano y del español, se acerque á la regularidad y proporción de la tragedia clásica.

Cuando el drama, por su grandeza y el terror que inspira la gravedad de la acción, se aproxima á la tragedia, se denomina *drama trágico*.

En el teatro español antiguo se daba el nombre de *comedia*, en sentido genérico, á toda clase de producción dramática, desde la comedia *de figurón* (en que los caracteres se convertían en caricaturas), hasta el drama trágico.

VIII. COMPOSICIONES DRAMÁTICAS MENORES. — Además de las especies dramáticas mencionadas, existen otras de menor valía. Se cuenta entre ellas la llamada *comedia sentimental* ó *tragedia urbana*, que es un *drama completamente serio de costumbres modernas*.

La *ópera*, ó drama lírico, es una composición dramática sería puesta en música. Parece que la unión

de ambas artes debía dar por resultado un conjunto perfectísimo y sublime; y no es así. Las manifestaciones interiores de los personajes cobran mucha fuerza con la música; pero la gran importancia que adquiere el elemento lírico, debilita, si no destruye, la acción dramática y la viva emoción que ella despierta en los espectadores. La ópera nos agrada, nos divierte, nos encanta; el drama nos hace llorar y nos encadena mucho más intensa y poderosamente. Ciertamente es que la ópera, tal como se cultiva hoy, es muy deficiente y está lejos de constituir una verdadera obra artística. No se adapta la música al drama de modo que aquélla vaya como bordándolo y realizándolo; sino que se encargan á cualquier poeta ramplón *libretos* disparatados, que fácilmente se prestan á lo que el músico quiere hacer de ellos. Otras veces se profanan dramas excelentes, desnaturalizándolos del modo más escandaloso. Hoy por hoy, la ópera es un arca donde la poesía se sacrifica á la música. El gran músico alemán moderno Ricardo Wagner lo ha comprendido así, y ha procurado, con la teoría y con el ejemplo, reaccionar contra ello y fundar un drama lírico racional y artístico. Es ese el mayor de sus méritos.

Existen también *óperas cómicas y bufas*. Las primeras (*zarzuelas*, en castellano) ofrecen unas

partes con música y otras sin ella, lo cual es de pésimo efecto, y sus asuntos son análogos á los de la comedia. Las segundas son todas cantadas y su género *de figurón*.

Llámase *sainete* una pieza breve, en un acto, de carácter frívolo y burlesco, que suele representarse después del drama y sirve para espaciar el ánimo de los espectadores. Antiguamente se daba el nombre de *entremés* al sainete representado entre un acto y otro del drama. Cuando, en la infancia del arte, su sencillez y brevedad eran extremas, se decían *pasos* y *pasillos*. Con este último nombre se escriben hoy mismo algunos.

La *loa* es una composición sencilla y breve que tiene por objeto conmemorar algún suceso feliz ó desgraciado, ó bien servir de prólogo explicativo á una obra dramática.

En España se daba el nombre de *auto sacramental* á un drama breve de asunto religioso y personajes alegóricos.

CAPÍTULO X.

Poesía doctrinal—Poesía bucólica.

I. Habiendo terminado el estudio de los principales géneros poéticos, réstame sólo dar una idea de otros secundarios, llamados *menores*, que aunque actualmente son poco ó nada cultivados, lo han sido bastante en tiempos anteriores. Esos géneros son la *poesía doctrinal* y la *poesía bucólica*. La poesía doctrinal se propone enseñar deleitando, y comprende la *fábula* ó *apólogo*, la *parábola*, el *proverbio* y el *poema didascálico*, ó *poesía didáctica propiamente dicha*.

II. FÁBULA Ó APÓLOGO.—Llámase así la determinación de un principio ó doctrina general, de una moralidad, por la narración alegórica de una acción breve y sencilla, ocurrida generalmente entre irracionales.

Á veces se hacen intervenir como personajes de

la fábula cosas inanimadas, y otras, las menos, seres racionales.

El objeto de la fábula es la enseñanza moral, y su naturaleza objetiva. Requiere más ingenio que dotes poéticas.

El asunto de la fábula es sencillo, breve y fácilmente comprensible. Los caracteres deben ser acomodados á la índole, cualidades y costumbres de los animales que representan. Pero si se ha de buscar la perfección artística en este punto, no basta que respondan á la especie en general; es menester que sean al mismo tiempo individuales. El verdadero fabulista no representa *al perro*, *al gato*, sino á *un perro*, á *un gato*, que, teniendo los caracteres comunes de su especie, ofrezcan á la vez particularidades individuales. Si los interlocutores son inanimados, se tienen en cuenta, al interpretarlos, sus propiedades físicas y el uso á que se destinan.

Al principio ó fin de la fábula suele colocarse la doctrina ó moralidad, llamada *moraleja*, que de ella naturalmente se desprende, y que se desea inculcar. Lo mejor es, sin embargo, omitirla, haciendo que brote virtualmente de la narración. La moraleja da á la fábula cierto carácter pedagógico que repugna á todo género poético.

El estilo de la fábula es extremadamente sencillo, sin dejar de ser pintoresco y animado. La

ingenuidad, el candor narrativo, de modo que parezca que el autor cree de buena fe lo que cuenta, le sientan á maravilla, como asimismo cierto desenfadado y soltura. Su versificación es en castellano sumamente varia; pero convienen más los metros y combinaciones ligeras.

La fábula es una forma poética sumamente agradable, así para el niño, á quien especialmente se dedica, como para el hombre ilustrado y de imaginación.

La fábula es, con mucho, la mejor especie de poesía doctrinal. Con efecto, la enseñanza de la fábula tiene un carácter práctico muy más compatible con la poesía que la enseñanza de principios generales. La fábula saca su enseñanza de hechos concretos y determinados, que dan lugar á una acción, á la pintura de caracteres, al diálogo, á la descripción, que son otros tantos elementos artísticos, y forma un poemita en miniatura, mientras que el poema didascálico tiene por base la abstracción y la generalización, es decir, lo más contrario al arte.

La fábula es antiquísima y su origen oriental. Esopo la introdujo en Grecia y nadie le ha superado todavía. Fedro le imitó en Roma en la época de la decadencia. En los tiempos modernos el fabulista más distinguido es el francés La Fontaine. En Alemania sobresale Lessing, que escribió sus fábulas en prosa; en Inglaterra la cultivaron Gay y Dryden; en Italia Roberti y otros, y en España Iriarte y Samaniego, ambos excelentes, á fines del pasado siglo. De estos dos últimos, el primero suele ser más gracioso y pintoresco, aunque no está exento de prosaísmo (escollo del género); el segundo le supera por la originalidad y fuerza de ingenio. En este siglo Hartzenbusch ha compuesto fábulas notables.

La fábula es quizá el género poético en que más han tomado unos autores de otros.

La palabra fábula, en un sentido literario más lato, significa el asunto ó argumento de una obra poética cualquiera.

II. PARÁBOLA.—Se propone también hacer patente un principio moral por medio de una acción alegórica; pero tiene un sentido más hondo y su asunto, acción y actores se toman de la realidad humana. El Evangelio las tiene bellísimas.

PROVERBIO.—Tiene gran semejanza con las anteriores. Por medio de un hecho determinado consagra un principio general. En la Biblia los proverbios son sentencias morales. Sobresalen los de Salomón. Los refranes populares pertenecen á esta especie.

III. POEMA DIDASCÁLICO. — Propónese éste enseñar la teoría general de un arte ó ciencia. Esto, y decir que es un género espurio, esencialmente prosaico, es una misma cosa. Si la poesía que envuelve deliberadamente una intención moralizadora ó científica, deja ya de ser alta, pura y perfecta poesía, ¿qué sucederá con un género poético que empieza por convertir en esclava la poesía, y hace de la ciencia su fundamento y fin primordial? Ya hemos visto cuán diferentes, cuán opuestos son entre sí los procedimientos de la ciencia y los del arte (*parte III, cap. IV, núm. IX*). Si la poesía nace de la imaginación, del calor de los

afectos, y se manifiesta de un modo individual, comprensivo y sintético, al paso que la ciencia se funda en la observación, el método riguroso, la generalización y el análisis, ¿cómo será posible reunir y fundir á ambas en una misma obra, sin que mutuamente se desluzcan ó destruyan? Si esa unión pudiera existir, ¿por qué en una obra científica nos choqa la poesía, y en una obra poética nos disgusta el prosaísmo de la ciencia?

IV. La falsa y mala entendida imitación de los antiguos, dió origen al poema didascálico moderno. En las épocas imaginativas, la ciencia y el arte suelen andar mezcladas. El mito se confunde con la historia, la tesis con la hipótesis, el hecho real con la superstición. El poeta es á la vez filósofo, moralista, físico. Natural es que la poesía didáctica ofrezca entonces un carácter natural y homogéneo, y que dichos elementos, en vez de estorbarse, se complementen. Así sucedió en Grecia; así también, aunque en menor grado, en Roma, y pudo decir Horacio no muy, impropriamente:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Pero á medida que las facultades reflexivas se han ido desenvolviendo, la ciencia ha ido divorciándose del arte, y si á éste le es permitido *pintar* las verdades de aquélla, le está vedado

enseñarlas. Hoy la ciencia es fruto de la observación paciente y del método, y ha dejado al arte los amplios y fecundos dominios de la imaginación y el sentimiento. Lo que en un poema didáctico puede hoy enseñarse es verdaderamente insignificante, y sirve sólo para hacer sonreír al sabio y disgustar al artista de raza. Hoy, el que quiera reunir lo *útil* y lo *dulce*, dará á luz un engendro que no será útil ni dulce.

Aunque con los defectos esenciales del género, son menos censurables los poemas didascálicos que versan sobre bellas artes y sobre trabajos manuales y campestres, en sí mismos atractivos y amenos. Cabe entonces más armonía entre los diversos elementos que informan el poema. Un poema sobre química, ó medicina (como se han intentado) sería absurdo y ridículo.

Se han escrito poemas didácticos que se leen con gusto, no por la homogeneidad del conjunto, sino por los fragmentos verdaderamente poéticos que contienen. Los que dotados de talento artístico han cultivado este mal género, procuraron siempre amenizarlo con oportunas y hermosas digresiones, con episodios y descripciones brillantes, ajenos á toda intención didáctica. Es lo único que en ellos vale.

El primer poeta didáctico de Grecia fué Hesiodo, que escribió un poema titulado *Obras y días*. Contiene consejos

mórales y preceptos sobre agricultura. Sobre agricultura versa asimismo el poema latino de Virgilio titulado *Geórgicas*. Encierra trozos bellísimos y manifiesta un arte exquisito. Se considera muy generalmente este poema como la obra más perfecta del autor y de la poesía latina. Si por *perfección* se entiende la falta de defectos positivos que manchen y oscurezcan la suma de belleza alcanzada por el artista, no hay duda que las *Geórgicas* es la obra más perfecta que ha producido el ingenio humano. Pero la perfección artística no consiste ni puede consistir en eso. Si así fuera, la lógica nos obligaría á reconocer que la obra de cualquier poeta de mediana talla puede merecer ese timbre mejor que los poemas de Homero y que los dramas de Shakspeare. La perfección artística exige, más que la ausencia de defectos, la *presencia* de grandes cualidades. La poesía más perfecta es la más intensamente poética, la que ostenta una belleza sustancial más elevada y grande, aunque esté contaminada de ciertos defectos de ejecución que pueden no existir en obras de menos fuerza creadora. Si Virgilio no hubiera escrito más que sus *Geórgicas*, hubiera sido un poeta exquisito y delicado, pero no el gran poeta que admiramos en la *Eneida*, que supo crear á Dido y pintarnos soberanamente su desesperación apasionada.

De didáctico se califica también el grande y original poema de Lucrecio, *De natura rerum*. Los fenómenos y leyes de la naturaleza, que forman su base, y el modo poético y poco *experimental* como entonces se les consideraba, contribuyen mucho á su importancia poética. Ovidio escribió los *Fastos*.

En Francia es notable la *Poética* de Boileau; en Italia la de Jerónimo de Vida; en Inglaterra el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope. En España existen unos bellos fragmentos de Céspedes sobre la *Pintura*. Á principios del siglo, Martínez de la Rosa y Pérez de Camino compusieron dos buenas *Poéticas*, en silva el primero, el segundo en octavas reales. El poema didáctico está hoy, felizmente, casi del todo olvidado,

si bien el *espíritu didáctico* y *científico* corrompe y deslustra todavía, y acaso hoy más que nunca, no pocas obras artísticas.

V. POESÍA BUCÓLICA.—Se llamaba así (del griego *boukolos*, boyero; de *boius*, buey, y *kolon*, pasto) la poesía que exclusivamente se dirigía á pintar escenas campestres entre pastores, fingiendo el imperio de la soñada edad de oro.

La definición de este género muestra ya, por sí misma, su falsedad esencial. La descripción de escenas y espectáculos campestres es sumamente agradable y poética, si se hace con ingenuidad y tomándola francamente de la naturaleza y de las costumbres reales que nos rodean. Pero fingir un mundo aislado y monótono de inocencia, una Arcadia, una especie de limbo sin tradiciones históricas, sin relación con ninguna época ni región de la tierra, sin organismo social, sin luchas, sin crímenes y sin glorias; donde la naturaleza, á fuer de delicada y límpida, resulta vaga y empalagosa; mundo habitado por pastores tan finos que descuidan sus vacas y sus ovejas para disputarse la palma en certámenes poéticos, y cuyos amores presentan siempre un mismo carácter, vago, insípido, razonador y alambicado: es tocar en el extremo de lo amanerado y ridículo.

VI. La poesía bucólica comprende principalmente la *égloga* y el *idilio*. En rigor, ambos significan lo mismo, esto es, *un cuadro pastoral*

entre descriptivo y dialogado, que muchas veces no es más que un medio de que se vale el poeta para manifestar sus propios sentimientos. Algunos, sin embargo, han establecido cierta distinción, y llamado especialmente *idilio* á la composición bucólica que da mayor entrada al lujo de la imaginación. La voz *égloga* proviene de haber Virgilio denominado así sus poesías bucólicas, que simplemente significa *poesías escogidas*. El nombre de *idilio* se da en lo moderno á la pintura verdadera de amores puros y juveniles, sea como narración objetiva ó como expansión lírica.

Comprende también el género bucólico el *drama pastoral*, del cual el Tasso ha dejado el mejor modelo en su *Aminta* (perfectísimamente traducido en verso castellano por Jáuregui); y la *novela pastoral*, á la que ya me referí al hablar de la novela.

La poesía bucólica no aparece nunca en épocas primitivas. Es poesía cultivada casi siempre por poetas cortesanos de épocas muy refinadas. Esto, mejor que nada, demuestra su falsedad y convencionalismo. En Grecia, sin embargo, por excepción singularísima, este género apareció, en el período alejandrino, revestido de bastante naturalidad. La índole singularmente artística del pueblo griego; la íntima relación existente entre los asuntos que se elegían y su civilización y tradiciones, y el gusto por cierta crudeza realista, conservado hasta en los períodos de decadencia, hicieron de la bucólica griega un género natural y legítimo.

Teócrito, Bion y Mosco son los tres principales bucólicos griegos. Teócrito es el mejor de ellos y, por consiguiente, el príncipe del género. Virgilio imitó á Teócrito, quedándose distante de su verdad y gracia, y dando el primer paso en el camino de la afectación, si bien ofrece primores de ejecución admirables. En la época del Renacimiento muchísimos poetas tuvieron el poco tino y el mal gusto de dedicarse con empeño á la imitación servil de un género que apenas, por las razones expuestas, era admisible en Grecia. La manía cundió por todas partes, se propagó hasta principios de este siglo y llegó á convertirse en una verdadera calamidad literaria, de que eran fautores y cómplices los escritores que malamente se titulaban clásicos. El único bucólico que en los tiempos modernos merece una excepción, y ser colocado á par de Teócrito, es el suizo Gesner. ¹ Su verdadero sentimiento de la naturaleza le enseñó á romper con el convencionalismo del género, al cual dió un giro particular. El Romanticismo dió en tierra con la bucólica y la enterró para siempre. Dios se lo pague.

Muerto el género bucólico, se le ha reemplazado con el poema idílico moderno, representativo de costumbres, escenas y amores campestres tomados de la vida real. El escritor francés Bernardino de Saint-Pierre, queriendo darle un tinte ideal y romántico sin incurrir en el convencionalismo, colocó la escena de su *Pablo y Virginia* en un lugar apartado y poco conocido. Goethe fué el primero que le imprimió un marcado sello realista, legítimamente clásico, en su preciosísimo poema *Herman y Dorothea*. Modelos de gran mérito son también, en este género de poemas, *El Sabor de la tierra*, de Pereda, la *Evangelina* de Longfellow y la *Marta* de Jorge Isaacs. La verdad en el arte ha recobrado su imperio.

¹ Esto no es desconocer el talento poético de otros bucólicos.



ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
Advertencia	v

PRIMERA PARTE

GENERALIDADES.

CAPÍTULO PRELIMINAR.—Del lenguaje.....	1
CAPÍTULO I.—De la literatura: sus divisiones y géneros: su importancia.....	16
CAPÍTULO II.—Bellas artes.....	25
CAPÍTULO III.—Nomenclatura literaria.....	30
CAPÍTULO IV.—De la Crítica.....	43
CAPÍTULO V.—Reglas literarias.....	51

SEGUNDA PARTE

ELOCUCIÓN Y ESTILO.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	59
CAPÍTULO I.—Pensamientos: sus diversas formas.....	63
CAPÍTULO II.—Cualidades y vicios de las palabras: sus varias clases.....	87
CAPÍTULO III.—Cláusulas.....	101
CAPÍTULO IV.—Lenguaje traslaticio: tropos.....	127
CAPÍTULO V.—Imágenes.....	136
CAPÍTULO VI.—Estilo.....	144

TERCERA PARTE

GÉNEROS PARTICULARES.

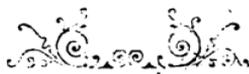
CAPÍTULO I.—Didáctica.....	163
CAPÍTULO II.—Oratoria.....	174
CAPÍTULO III.—Historia.....	200
CAPÍTULO IV.—De la poesía en general.....	219
CAPÍTULO V.—Versificación.....	241
CAPÍTULO VI.—Poesía lírica.....	289
CAPÍTULO VII.—Poesía épica.....	302
CAPÍTULO VIII.—Poesía dramática.— <i>Del drama en general</i>	326
CAPÍTULO IX.—Especies dramáticas.....	343
CAPÍTULO X.—Poesía doctrinal—Poesía bucólica.....	359
Erratas notables.....	369



ERRATAS NOTABLES

Página.	Línea.	Donde dice:	Léase:
		idear	ideas
17	16	realizadas	creadas
24	13	arrostrar sarcasmo.	arrostrar el sarcasmo.
78	2	á las que en realidad tiene	á las que en realidad tienen
160	23	expresión	expresión
315	19	Más, que un estilo indivi- dual bien es	Más bien que un estilo in- dividual, es
316	5	de ellas	de ella
317	23	lo que no nos puede dar.	lo que ésta no puede darnos.
324	7	espera	esfera
330	23	exhale	se exhale
332	26	ha dado margen	han dado margen
333	1	convenciones	concesiones
335	4 y 5	no vienen á ser como un símbolo espontáneo de una raza ó de un pueblo.	no vienen á ser como sím- bolos espontáneos de ra- zas ó de pueblos.
340	11	cambio de escenas	cambios de escena
341	21	los efectos	los afectos
346	13	los enlazaba	las enlazaba
356	28	sería	seria
360	16	particularidades	particularidades
367	9	que simplemente	y simplemente

NOTA.—En la página 246 se ha cometido el error de atribuir á la concurrencia de ciertas vocales, colocadas antes y después de la letra *h*, la dureza intolerable de algunas sinalefas. Esta dureza resulta verdaderamente de que, cuando á la letra *h* siguen los diptongos *ue*, *ie*, dicha letra se pronuncia con una leve aspiración que la asemeja á la consonante efectiva *g*: *huevo*, equivale casi á *guevo*. No hay, pues, verdadera concurrencia de vocales, y no debe haber sinalefa.



IMPRENTA EUROPEA

Y TALLER DE GRABADOS EN MADERA

ESPECIAL EN OBRAS DE LUJO

MORENO Y DEFENSA

BUENOS AIRES

