



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO



Græca Cantu

LITERATURA

PRECEPTIVE



PN 189
G37
1901

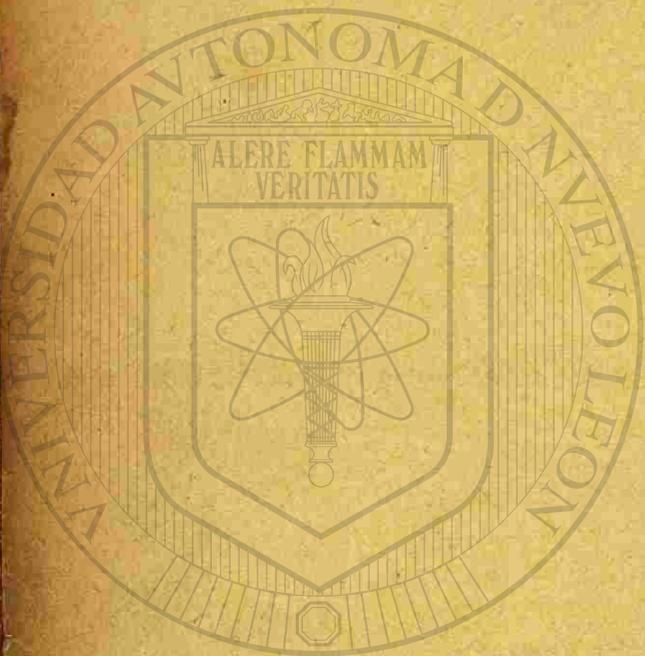
GA459



1020110245

11-12-27

Cosup

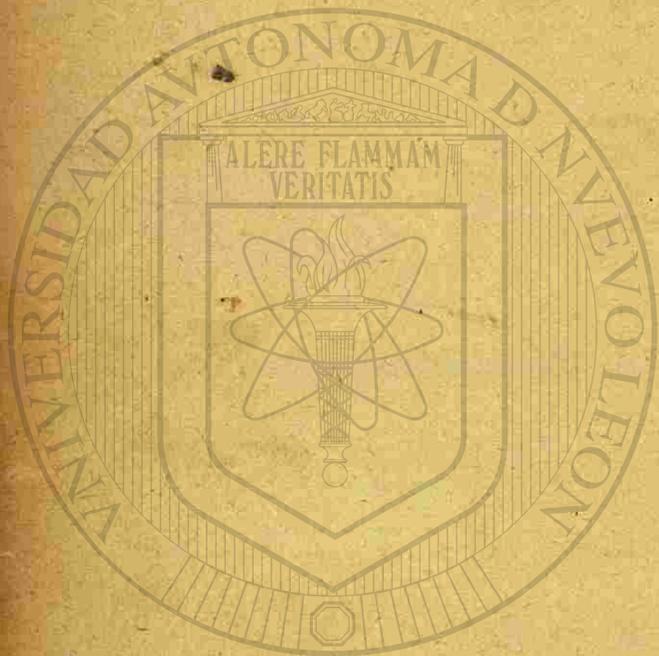


UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Pag. 12-14-15-17-19-23-26-42-45-47-53-60
61-72-74-76-79-81-82-83-87-89-91-95-
93-104-23-26-34-38-49-69-79-86-89-98-
201-10-15-16-17-19-30-33-34-36-37-38-39-
241-42-44-46-47-48-50-54-56-59-66-70-78-
279-80-81-83-87-90-97-99-300-2-4-11-17-

LITERATURA PRECEPTIVA

De venta en la
"Librería General"
Morelos 105 y 107 -- Tel. 789.
Monterrey, N. L.



ELEMENTOS

DE

LITERATURA PRECEPTIVA

ESCRITOS POR EL

DR. RAFAEL GARZA CANTÚ

3.^a EDICIÓN

NOTABLEMENTE CORREGIDA Y AUMENTADA



Capilla Alfonsine
Biblioteca Universitaria



MÉXICO

J. BALLESCÁ Y C.^a, SUCESOR, EDITOR

San Felipe de Jesús, 572

1901

51473

42258

2a. Feria del Libro y Exposición Nacional de la Prensa

México, D. F., 18 abril de 1943

Pabellón de *Nuevo León*
Ejemplar número *12*
Propiedad de *Antonio Moreno*
Completo o incompleto *completo*
Hizo el registro: *André*
Observaciones:

Núm. Clas.

NL
808

Núm. Auto.

G2452

Núm. Acc.

42258

Procede.

-1-

Precio

Fecha

Clasificó

Catalogó

Seg
gdy

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

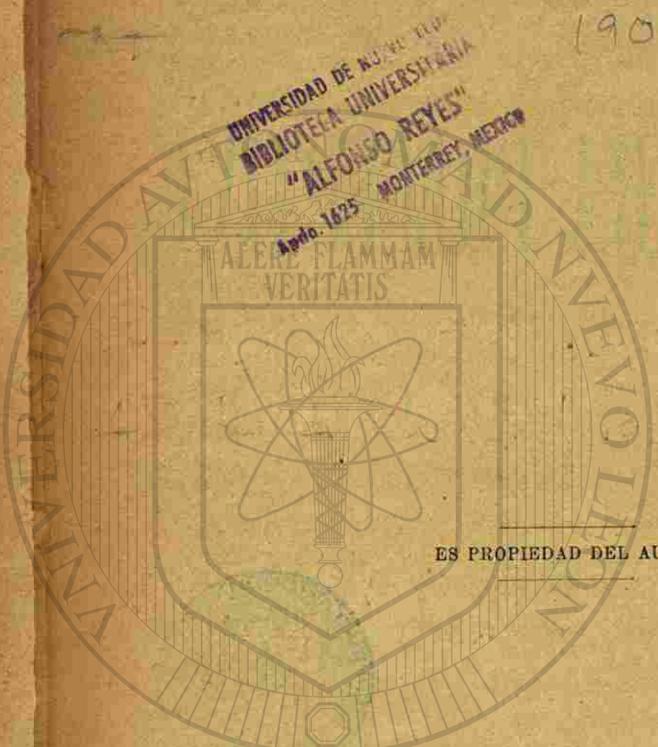
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

1943 MONTREPOS, NUEVO LEÓN

801

PN189
G37
1901



ES PROPIEDAD DEL AUTOR



FONDO DE NUEVO LEÓN

Tipografía de Luis Tasso, Arco del Teatro, 21 y 23.—Barcelona

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

El deseo de ser útil á mis discípulos me ha animado á dar publicidad á ideas generales y comunes (admitidas por todos) sobre el Arte literario, y á varias observaciones personales, que algunos años de profesorado en la materia me han permitido reunir y condensar en el presente Compendio.

Bien veo que esta obrita no es, ni con mucho, un verdadero Tratado didáctico, sino un mero hacinamiento de datos recogidos (con un criterio mal seguro tal vez), de entre aquellos autores que andan en manos de todo el mundo, y que han servido para formar la pasada generación literaria y parte de la actual. Para que mereciera verdaderamente el nombre de obra didáctica, sería necesario que tuviera un fondo de doctrina sana, profunda y bien razonada; que en toda ella resplandeciera aquella mirada que penetra hasta las más ocultas relaciones de la idea y sus diferencias y analogías más sutiles; que obedeciera al ordenado y metódico plan que dispone y arregla las partes y aspectos del asunto fundamental en el punto y lugar que les corresponde; y, por último, que con todo el tino, precisión y método que exigen el fondo y forma interna de una obra elemental, poseyera la corrección,

claridad y limpieza en el lenguaje, indispensables para no dejar jamás sombra alguna de duda acerca de lo que el autor se propuso comunicar á las personas que carecen de las nociones fundamentales de una ciencia ó arte, y para cuyo aprendizaje y enseñanza se destina.

No he querido, por lo mismo, llamar *Elementos de Literatura Preceptiva*, á un tratadito que es sólo un resumen ó extracto de todo aquello que me ha parecido más útil ó importante en los autores que han escrito sobre la materia, sino que le he dado el nombre de *Compendio*, voz que expresa con toda propiedad y exactitud su carácter, y los propósitos, las tendencias y fines en él realizados. Si por acaso pudiera encontrarse alguna innovación, no será ciertamente en el fondo ó asunto, constituido por la doctrina vulgarizada por autores que han terminado por volverse clásicos, y de la cual no podía separarme un punto sin caer en la extravagancia, sino en la *forma interna* ó plan, en el cual se marca lo que vulgarmente se llama originalidad, y que sólo es un distinto arreglo ó distribución de las partes integrantes de la doctrina aceptada y reconocida por todos.

Este plan, sugerido por los autores que han tratado con gran extensión y profundidad la materia, ya que no tomado directamente de sus obras, estriba en la aplicación del principio filosófico de *tesis, antítesis y síntesis* á la obra literaria en general y á cada una de sus partes: principio fecundo de que nace el método en todas las ciencias, y en cuya fórmula de *unidad, variedad y armonía*, se concretan los varios conocimientos humanos. Así, en el conocimiento del arte literario he considerado como tesis, en la *Primera Sección* de este librito, la obra misma, objeto del estudio; como antítesis, sus primordiales constitutivos elementales: *fondo y forma*; de los cuales se derivan otros muchos, á que se refieren todas las cualidades y reglas que enseña la *Literatura Preceptiva*. En la *Segunda Sección*, relativa á los Géneros especiales del mismo arte, he sido menos explícito en cuanto toca á la aplicación de la anterior fórmula,

dando á entender que permanezco consecuente con ella al referir todas las composiciones literarias á tres grupos principales: didáctico, poético y oratorio; pues que al primero lo considero, digámoslo así, como un *puro fondo*, al segundo como *forma*, y al oratorio, como unión armónica ó sintética de ambos. Y si he sido menos explícito, es porque tales amplificaciones en el cuerpo mismo de la obrita, me hubieran obligado á entrar en ciertas disquisiciones filosóficas, incongruentes con su carácter y destino, y que sólo servirían para aumentar su aridez, su monotonía, y los defectos, ya de suyo numerosos, aun en el terreno meramente literario.

Lo repito, este *plan*, que no considero original (originalidad que estoy muy lejos de reclamar en ningún sentido para mi humilde obrita), se distingue algún tanto del seguido ordinariamente por la mayor parte de los autores que he consultado, plan cuyo desarrollo y acabamiento es de lo que más me ha interesado en el curso del presente compendio; porque si no es tan importante como el fondo, merece, sin embargo, especial cuidado y atención, particularmente en un texto, esto es, en una obra consagrada á la enseñanza.

Por lo demás, lo tengo dicho: las ideas (el fondo), están tomadas de autores conocidísimos, que me he abstenido de citar á cada momento por temor de volver cansada y monótona la expresión de la doctrina y de interrumpirla á cada paso; que en cuanto á la forma externa, ó lenguaje, debo decir que no son escasas, por cierto, las veces que me he visto obligado á emplear las mismas palabras de los autores á que me vengo refiriendo, hasta el punto de haber creído necesario anotar los conceptos vaciados en ajeno molde. Pero habiendo observado después, que con tan numerosas anotaciones volvía voluminoso lo que según el primitivo propósito debía de ser pequeño y portátil, me resolví á subrayar ó marcar de algún modo en el texto lo principal de todo aquello que he tomado de otros; y como supongo que no sean escasas las veces en que tal señal

ó marca haya dejado de hacerse por verdadero descuido ó inadvertencia, sirva esto de explicación á la involuntaria falta referida.

En resumen; condensar en pocas páginas, relativamente, lo que muchos han dicho sobre el Arte literario, tomando no sólo sus conceptos, sino también, en muchas ocasiones, la forma misma en que están contenidos; disponer y arreglar la materia en un plan adecuado; escoger algunos ejemplos de entre los nuestros, fuera de aquellos que se consideran justamente como modelos del idioma, ha sido, juntamente con el deseo de ser útil á mis discípulos y de contribuir con algo para la enseñanza, á que he consagrado mis insignificantes esfuerzos de algunos años á esta parte, lo que me ha movido á publicar la presente obrita, que, si mala en si misma, ha sido inspirada por el mejor de los propósitos.

El autor.

Septiembre de 1897.

Esto era lo principal que decía en la primera edición de esta obra; y poco, muy poco tendré que añadir á lo anterior, sino es que habiendo notado los vacíos y defectos de una impresión hecha con rapidez, me resolví á dar á la imprenta esta segunda edición (visto el inmerecido favor con que fué acogida la primera), con el propósito de ampliar la doctrina, dilucidar sus puntos oscuros, precisar las ideas vagas y aumentar los ejemplos, que constituyen en obras como la presente, el mejor medio para

exponer en todos sus detalles y comprensión una teoría científica y literaria.

Por lo demás, el plan de la obra ha permanecido siendo el mismo, aunque con los naturales cambios exigidos por su mayor extensión y sus nuevas tendencias. Además, los sumarios y la numeración de párrafos me han permitido darle mayor claridad, precisión y método á la doctrina y más fuerza y vigor á la expresión. De todas maneras, haya acertado ó no, sujeto esta edición, como la primera, al juicio de las personas competentes, para que si fuere de su agrado ó no, se sirvan indicarlo por medio de la crítica razonada y justa; advirtiéndome que estoy dispuesto á enmendar y subsanar las inexactitudes y errores que hayan podido escapárseme, así en la doctrina como en su forma ó expresión.

Septiembre de 1898.

Al dar á luz esta tercera edición de ELEMENTOS DE LITERATURA PRECEPTIVA, creo enriquecer mi biblioteca con un libro de verdadero mérito. Dos ediciones agotadas en muy poco tiempo, es un hecho raras veces registrado en México y dice mucho más que cuanto yo pudiera escribir en elogio de esta obra, sobre todo si se tiene en cuenta que no ha sido propagada en debida forma.

Presentando esta edición aumentada, revisada y escrupulosamente corregida por el autor y ataviada con galas tipográficas de que carecían las precedentes, deseo contribuir, siquiera en la medida de mis escasas fuerzas, á la difusión de la cultura literaria en México y ofrecer un texto de autor nacional no menos valioso en método, en doctrina y en claridad y galanura que los mejores que de fuera nos vienen y se aceptan como modelos.

El editor.

México, 1901.

ELEMENTOS

DE

LITERATURA PRECEPTIVA

NOCIÓN Y DIVISIÓN DE LA LITERATURA PRECEPTIVA

SUMARIO.—I: 1. La Literatura como Arte.—2. Diversos conceptos del Arte.—3. División de las artes; grupos principales: útiles y bellas.—4. Caracteres del Arte literario.—5. La Literatura como ciencia.—6. Concepto de la Literatura preceptiva.—7. Reglas literarias.—8. Carácter y fundamento de las reglas literarias.—9. Utilidad é importancia de la Literatura preceptiva.—II: 10. La Obra literaria.—11. Diversos fines que persigue: belleza, verdad y unión de ambos: Poesía, Didáctica y Oratoria.—12. División de la Literatura preceptiva conforme al plan de esta obra.

I

1. Ordinariamente la palabra *Literatura* significa *Arte literario*, ó sea colección de reglas destinadas á facilitar la producción de las obras literarias.

2. La voz castellana *Arte*, derivada del vocablo latino *Ars*, *artis*, y éste, á su vez, del sanscrito *Kar* (1), que significa *actividad*, ofrece actualmente dos diversas acepciones: la de cierta *actividad* encaminada á realizar un fin determinado, ó la de *colección* de reglas destinadas á diri-

(1) Según la opinión de muchos filólogos la voz castellana *Arte* no se deriva del griego *Arête* (virtud, mérito, fuerza), sino del sanscrito *Kar*, tal como queda expresado en el texto. Los mismos opinan que la gutural *k* desapareció en el latín y en todas las lenguas neo-latinas, tal como se observa en *Kamare* (*amare* amar), conservándose solamente en *crear* (del latín *creare*), que significa sacar de la nada, y en algunas otras voces. (V. *Grand Dictionnaire Universel*.—P. LAROUSSE.—Tomo I, pág. 698.)

Al dar á luz esta tercera edición de ELEMENTOS DE LITERATURA PRECEPTIVA, creo enriquecer mi biblioteca con un libro de verdadero mérito. Dos ediciones agotadas en muy poco tiempo, es un hecho raras veces registrado en México y dice mucho más que cuanto yo pudiera escribir en elogio de esta obra, sobre todo si se tiene en cuenta que no ha sido propagada en debida forma.

Presentando esta edición aumentada, revisada y escrupulosamente corregida por el autor y ataviada con galas tipográficas de que carecían las precedentes, deseo contribuir, siquiera en la medida de mis escasas fuerzas, á la difusión de la cultura literaria en México y ofrecer un texto de autor nacional no menos valioso en método, en doctrina y en claridad y galanura que los mejores que de fuera nos vienen y se aceptan como modelos.

El editor.

México, 1901.

ELEMENTOS

DE

LITERATURA PRECEPTIVA

NOCIÓN Y DIVISIÓN DE LA LITERATURA PRECEPTIVA

SUMARIO.—I: 1. La Literatura como Arte.—2. Diversos conceptos del Arte.—3. División de las artes; grupos principales: útiles y bellas.—4. Caracteres del Arte literario.—5. La Literatura como ciencia.—6. Concepto de la Literatura preceptiva.—7. Reglas literarias.—8. Carácter y fundamento de las reglas literarias.—9. Utilidad é importancia de la Literatura preceptiva.—II: 10. La Obra literaria.—11. Diversos fines que persigue: belleza, verdad y unión de ambos: Poética, Didáctica y Oratoria.—12. División de la Literatura preceptiva conforme al plan de esta obra.

I

1. Ordinariamente la palabra *Literatura* significa *Arte literario*, ó sea colección de reglas destinadas á facilitar la producción de las obras literarias.

2. La voz castellana *Arte*, derivada del vocablo latino *Ars*, *artis*, y éste, á su vez, del sanscrito *Kar* (1), que significa *actividad*, ofrece actualmente dos diversas acepciones: la de cierta *actividad* encaminada á realizar un fin determinado, ó la de *colección* de reglas destinadas á diri-

(1) Según la opinión de muchos filólogos la voz castellana *Arte* no se deriva del griego *Arete* (virtud, mérito, fuerza), sino del sanscrito *Kar*, tal como queda expresado en el texto. Los mismos opinan que la gutural *k* desapareció en el latín y en todas las lenguas neo-latinas, tal como se observa en *Kamare* (*amare* amar), conservándose solamente en *crear* (del latín *creare*), que significa sacar de la nada, y en algunas otras voces. (V. *Grand Dictionnaire Universel*.—P. LAROUSSE.—Tomo I, pág. 698.)

gir la primitiva *actividad* del espíritu. En la primera de estas acepciones el *Arte* significa *habilidad*, ó ciertas dotes naturales de algunos hombres para hacer una cosa con determinadas condiciones; en la segunda, se refiere á los *medios ó reglas* que facilitan tal producción. Luego veremos que, para los fines de la presente obra, la voz *Arte* ha sido tomada en este último sentido.

3. El *Arte*, aunque uno en sí mismo (ya se considere como actividad pura, espontánea, ya como actividad sujeta á reglas), comprende *varias artes*, que atendidos los fines que persiguen han sido clasificadas en diversos grupos. Los principales son los siguientes: el de las *artes científicas*, que sólo son ciencias aplicadas, como la *metarlogia*, derivada de la *geología* y *mineralogía*, la *mecánica aplicada* de la *mecánica pura*, etc.; el de las *artes mecánicas*, que están especialmente consagradas á la satisfacción de las necesidades materiales de la vida, y el de las *artes liberales ó bellas*, que se dirigen á la imaginación y al sentimiento, y cuyo objeto principal es conmover y deleitar.

—Pero como las llamadas *artes científicas* tienen, en último análisis, el mismo objeto que las *mecánicas*, por cuanto la aplicación de los conocimientos adquiridos por el hombre acerca de la naturaleza, tiene como fin el completo dominio de ésta, se ha hecho de los dos grupos uno solo, con el nombre de *artes útiles*. La división más propia y significativa de las artes es, pues, en *útiles* y *bellas*: las primeras, llamadas también *artes mecánicas* ú *oficios*, porque en ellas domina la fuerza y el ejercicio de la mano y la rutina, son las que tienen por objeto producir todas las cosas necesarias para satisfacer los fines materiales de la vida; y las segundas, denominadas *nobles artes*, *artes liberales* (1) y

(1) En la antigüedad las artes liberales, objeto principal de la enseñanza durante tantos siglos, comprendían las materias siguientes: Gramática, Retórica, Filosofía, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía; y que los sabios y filósofos de Alejandría, tan dados á todo género de representaciones y símbolos, significaron con las voces latinas contenidas en el verso siguiente:

→ *Lingua, Tropus, Ratio, Numerus, Tonus, Angulus, Astra.*

artes imitativas, á causa de su fin elevado, de la libertad racional que reina en su ejercicio y de uno de sus fines principales, son las que tienen por objeto volver sensibles las ideas y producir obras capaces de excitar en el espíritu la emoción de lo bello. Entre las artes útiles pueden contarse, además de los oficios comunes, otros que, como la *fotografía*, el *grabado*, la *ebanistería*, etc., tienen algo de la libertad racional en su ejercicio y de la elevación propia de las artes bellas. Estas, en fin, sólo comprenden las cinco artes siguientes: *Arquitectura*, *Escultura*, *Pintura*, *Música* y *Poesía*, divididas en artes ópticas ó del espacio (á que pertenecen las tres primeras ó artes plásticas) (1), y acústicas ó del tiempo (las dos restantes ó artes del sonido), siendo todas las demás, *indumentaria*, *cerámica*, *mímica*, *declamación*, etc., accesorias ó derivadas de las cinco principales.

4. La *Literatura* examinada como serie ó colección de reglas destinadas á producir una obra literaria con determinadas condiciones, es un *arte*, cuyo medio de expresión es la *palabra*; y es evidente que no pertenece á las llamadas *artes mecánicas* ó *útiles*, puesto que no se dirige á satisfacer las necesidades materiales de la vida humana, sino á realizar las ilimitadas aspiraciones del espíritu; es evidente, también, que la *Literatura* pertenece por uno de sus Géneros, por el *Género poético*, á las *bellas artes*, puesto que la *poesía* es la expresión más fiel y vigorosa de la belleza conocida y sentida por el espíritu humano (2); pero

(1) Es impropio llamar arte plástica á la pintura, que se refiere más que á la forma pura, á la línea, al color, al claroscuro.

(2) El mayor número de autores da un puesto preeminente á la poesía entre las bellas artes, declarándola superior á causa de su medio de expresión más variado, más rico, analítico y perfecto que el de las demás, y capaz de expresar mejor que otro alguno los más profundos afectos, las más sutiles relaciones de la idea y las más elevadas concepciones del espíritu; pero sin negar la solidez del raciocinio en que se funda esta opinión, advertimos que cada una de las bellas artes tiene su propio carácter y expresa de una manera especial la belleza conocida y sentida por el hombre. Al asignar á la poesía el primer puesto entre las bellas artes, es necesario no olvidar que ninguna debe ser relegada del estudio, y que todas merecen el cuidado y

en la totalidad de sus caracteres y géneros, por la universalidad de su medio de expresión y por la variedad de los fines que persigue, la *Literatura* es un arte singular, distinto de todos los demás, único en la utilidad de sus resultados y en la significación é importancia de su objeto.

5. En sentido distinto del indicado anteriormente (§§ 1 y 4), la palabra *Literatura* designa, ya la colección de obras literarias producidas en cualquier lugar y tiempo, ya los principios y leyes que rigen esta producción en épocas diversas, ya el estudio y análisis de aquellas obras con expresión de su carácter y significación, sus bellezas y defectos. La *Literatura* es, entonces, una ciencia que, como todas las demás, comprende tres partes: *Historia de la Literatura*, ó serie de hechos que son de su dominio; *Filosofía*, ó cuerpo de leyes que rigen la evolución de aquellos hechos, y la parte *filosófico-histórica* (*Crítica*) que comprende la aplicación de las reglas dictadas por la razón y la experiencia á todas las producciones literarias, para determinar si están ó no conformes con el tipo ideal de perfección que conciben las distintas civilizaciones en las diversas épocas de la historia. Es cierto que el mayor número de obras pertenecientes á la ciencia literaria, tal como aquí la entendemos, son aún verdaderos fragmentos de *Historia* y de *Crítica*, habiendo servido hasta hoy la parte filosófica sólo de base para sentar las reglas del *Arte literario*; pero estos materiales bastan para augurar que la total síntesis armónica de esa magnífica ciencia está reservada á un porvenir tal vez no muy remoto.

6. Debe suponerse que no vamos á tratar de la *ciencia de la literatura*, ni en general ni siquiera en uno cualquiera de sus aspectos (historia, filosofía ó filosofía de la historia de la literatura), sino del *Arte literario*, en lo que tiene de teórico y práctico, en una palabra: de los preceptos destinados á facilitar la producción de las obras literarias. Nos referimos, pues, á la *Retórica y Poética* de

la antigua escuela, al estudio que hoy lleva el nombre más propio, general y comprensivo de *Literatura Preceptiva* (1).

7. Todas las *artes*, en efecto, comprenden en sus dominios una parte teórica llamada *preceptiva*, porque señala los *preceptos* á que el artista debe sujetarse, á fin de que sus obras adquieran la perfección deseada. La *Literatura*, como todas las artes, contiene su propia *preceptiva*, esto es, la serie de *preceptos* ó *reglas* que deben aplicarse á todas las composiciones, y que prescriben de una manera precisa y clara lo que debe hacerse y lo que hay necesidad de evitar, para que sean realizados en la palabra, oral ó escrita, los diversos fines que persiguen las facultades del hombre.

8. Las verdaderas *reglas* en las *artes* no son ni pueden ser arbitrarias, como fundadas en la naturaleza misma de las cosas sobre que versan estas artes. Las *reglas* de la *arquitectura*, por ejemplo, están basadas en las eternas verdades de la *geometría* y la *mecánica*; las de la *pintura*, en las leyes que rigen los fenómenos de la *óptica* y *perspectiva*; las de la *música*, en las leyes de la *armonía* y de la *acústica*, etc. Las *reglas literarias*, objeto especial de este

consideración de que disfrutan y deben disfrutar los diversos órganos de la cultura humana.

Y así, en vano se buscará en la poesía, la plástica (la forma) de que disponen la arquitectura y la escultura, con que hieren tan vivamente la imaginación y los sentidos; en vano intentará igualar á la pintura su riqueza de líneas y colores, que se admira en los cuadros del genio, y menos aún en armonías á los variados y sentidos conciertos del músico, con que impresiona tan vaga pero tan profundamente el espíritu... Todas las bellas artes tienen, pues, su especial carácter, todas corresponden á la necesidad de exteriorización de lo que el hombre siente y piensa, y todas, finalmente, obedecen al impulso de nuestra naturaleza, á la constitución de los órganos del cuerpo, y á la estructura de los sentidos.

(1) La antigua Retórica y Poética sólo comprendía las reglas de la elocuencia y la poesía, descuidando en lo absoluto la Didáctica. Es claro que hoy la mayor parte de las reglas generales de la Literatura Preceptiva se aplica tanto á las dos primeras como á la última. Tales son las reglas relativas á la precisión, verdad y solidez en el fondo; claridad, concisión y energía en la forma de todas las obras literarias, que evidentemente corresponden también á la Didáctica, ó sea, á los Tratados de ciencias y artes.

Tratado, se fundan en el estudio y análisis de las facultades del espíritu humano, y en las leyes que rigen sus fenómenos, exteriorizados por medio del lenguaje. Estas reglas son tan necesarias y permanentes como la naturaleza misma del espíritu, en que tienen su natural base y fundamento, y tan verdaderas y ciertas como son verdaderos y ciertos los principios, ya comprobados, de la *psicología* y la *lógica*, de la *estética* y la *filología* (1). Advertiremos, sin embargo, que todas las cosas sobre que versan las ciencias y las artes, principalmente los productos del espíritu humano, ofrecen al estudio dos aspectos: uno que se refiere á lo inmutable; otro, á lo variable y temporal: el primero marca la esencia ó naturaleza de las cosas; el último, los modos ó accidentes de éstas. Ahora bien; las reglas en el *arte literario* afectan este doble carácter, de que procede la división de tales reglas en *esenciales* y *accidentales* ó *circunstanciales*. —Reglas esenciales son las prescripciones que se refieren á los elementos fijos, permanentes del *arte literario* y á los *géneros* fundamentales en que este arte se divide; tales son, por ejemplo, las que exigen en toda composición, precisión en las ideas, verdad en los juicios, solidez en los raciocinios, claridad en el lenguaje; naturalidad, oportunidad y armonía del fondo y de la *forma* en todo pensamiento. Reglas accidentales son, por el contrario, las que se derivan de los diferentes ideales que informan las civilizaciones de los pueblos, y que son un fiel indicador del grado de cultura que han alcanzado. Se llaman así, porque pertenecen á la faz variable y transitoria del arte; y también *circunstanciales*, porque están sujetas á variar con las circunstancias de raza, lugar, tiempo, etc.; tales son las reglas que prescriben la observancia de las *tres unidades* en el drama (unidad de acción, de lugar y de tiempo); que no conste más

(1) La gramática puede ser considerada como arte y como ciencia: en el primer sentido se distingue de la Literatura en que se concreta al lenguaje; en el segundo, es la lógica y la filología aplicadas.

que de *cinco actos* (1); que en él no se introduzca en el diálogo una *cuarta persona* (2); que la *epopeya* se escriba en octavas reales y la *epístola* en tercetos, etc. Las reglas esenciales son hoy lo que eran en la época de Aristóteles y en la de Cicerón, Horacio y Quintiliano, y permanecerán del mismo modo en tanto que el espíritu humano no cambie (3); mientras que las *accidentales* se modifican y varían con las razas, los pueblos y las civilizaciones. Lo cierto es que si las primeras (*esenciales*) son absolutamente indispensables para componer las obras literarias, las *circunstanciales* por su parte constituyen datos de un valor irrecusable para la crítica-histórica de la *Literatura* (4). Sólo hay que advertir, que muy pocas de estas últimas pueden figurar (como consejos á lo más) en una obra de *Literatura preceptiva*, y que el mayor número de las llamadas reglas *circunstanciales* debe desecharse, ya que contienen errores reconocidos y comprobados, puestos ya en claro á la luz de la razón y la experiencia (5).

(1) *Nec minor, neu sit quinto productior actu.*

Fabula, que poset vult et expectata reponit.—HORACIO.

(2) *Nec quarta oquit persona labori.*—ID.

(3) Es indiscutible que muchos de los principios que hoy son conocidos no lo fueron en la antigüedad, porque esto sería desconocer los progresos verificados en el arte y en las ciencias en que éste se funda; pero se conocieron algunos declarados hoy, con razón, como inmutables.

(4) Algunos autores (Campillo, Casas, etc.) dividen las reglas accidentales en *circunstanciales* y *arbitrarias*, según que se derivan del ideal que informa las distintas civilizaciones, ó que sean hijas del capricho de algunos preceptistas; pero tal división nos parece inútil é injustificada, pues que las reglas arbitrarias son tan *circunstanciales* como las llamadas así (suponiendo, como debe hacerse, la buena intención en los autores que las dictaron), y sólo difieren por ser procedentes del mal gusto reinante en ciertas épocas.

(5) Este ha sido el argumento favorito de los que combaten la utilidad de las reglas, quienes al ver la inconveniencia y manifiesta nulidad de algunas, proclaman lo inútil que será conocerlas y observarlas: grosero paralogismo, por desgracia muy extendido entre la gente culta. Basta recordar que no debe razonarse afirmativamente de lo particular á lo general, sino al contrario, pues de que algunas reglas sean inútiles ó nocivas, no puede concluirse que todas lo sean. Para demostrar toda la tesis, sería necesario probar que la precisión, verdad, solidez de las ideas, juicios y raciocinios, respectivamente, que constituyen el fondo de toda obra literaria, y que la claridad, energía y elegancia del lenguaje se adquieren por inspiración, sin ninguna cultura, sin el conocimiento y la observancia de las reglas del arte, lo que ya sería más difícil, y tal vez imposible.

9. A lo dicho sobre las reglas en el párrafo anterior, muy poco hay que añadir para dar á conocer la importancia de los estudios que los antiguos llamaron *Humanidades* (*Humaniores litteræ*), por oposición á la *rusticidad* propia de los primeros siglos de Roma, y que tenían en alta estima, como que formaban el núcleo de su enseñanza, casi exclusivamente artística. Hoy que la ciencia ha adquirido tan grande predominio y que forma la base de la instrucción que se imparte en nuestros Liceos y Colegios, los *estudios literarios* han ensanchado también su esfera con los nuevos datos que procuran cada día filólogos, gramáticos y psicólogos, y que constituyen un complemento indispensable de todo saber y de toda cultura. Así es que á pesar de las exageraciones de algunos que, huyendo del convencionalismo enojoso, del rigorismo clásico y del apego á la autoridad de grandes maestros, cayeron en un exceso semejante al que criticaban, proscribiendo en lo absoluto los *preceptos* contenidos en los *códigos literarios*, so pretexto de que muchos eran manifiestamente inútiles ó perjudiciales, hoy todos los hombres cultos convienen en que así como la sujeción al precepto nimio, estrecho y rígido, la sumisión incondicional á la tradición y á la autoridad (*magister dixit*), ciega las fuentes de la inspiración, avasalla las facultades y condena á una perpetua y estéril imitación al estro más original y vigoroso, el *desprecio* de las *reglas*, el *olvido* ó la *ignorancia* de todo aquello que es conforme á la *naturaleza del espíritu humano* y los *finés del arte*, engendra esos lamentables extravíos, esa extravagancia ridícula y pueril, tan distinta de la verdadera originalidad, y que tanto perjudica al progreso y á la cultura general de los pueblos. Hoy todos convienen, asimismo, en que la *Literatura*, aun limitada á la esfera meramente *preceptiva*, es útil y digna de preferente atención en la enseñanza: porque, como parte integrante de la ciencia, ejerce un benéfico influjo en la vida general humana, puesto que el hombre vive siempre á la luz del conocimiento: porque influye de modo favorable en el desempeño

de todas las funciones sociales, toda vez que se refiere al medio universal de expresión de que se sirven las ciencias, las artes y las profesiones todas; y finalmente, porque estos estudios educan el espíritu, depuran el gusto, dan dirección acertada á las pasiones, desarrollan, perfeccionan y armonizan las facultades anímicas.

Explicado el primer término de la definición de *Arte literario*, esto es, las *reglas*, procede ahora determinar el segundo, ó sea, la *obra*.

II

10. *Obra literaria* es toda serie de raciocinios, enlazada lógicamente, dirigida á un fin, y expresada por medio del lenguaje.

11. Según los fines que persiguen las facultades del hombre, las obras literarias adquieren un carácter determinado, que sirve para distinguirlas y clasificarlas en dos grupos: *poéticas* y *didácticas*. Las obras *poéticas* tienen por fin principal, si no exclusivo, manifestar la *belleza*, y conmover y deleitar el ánimo; las *didácticas*, exponer y enseñar la verdad y difundir la ciencia: las primeras se dirigen principalmente á la imaginación y al sentimiento; las segundas, al entendimiento y á la razón. La *belleza*, en efecto, es el fin exclusivo del sentimiento, como la *verdad* lo es de la inteligencia, si bien es cierto que la razón ayuda á ésta en el orden científico, como la imaginación contribuye con el sentimiento á la creación de la obra bella. Ahora bien, ambos fines especiales, *belleza* y *verdad*, se unen y confunden hasta el punto de ser difícil distinguir cuál es el dominante. Por tal razón, se ha formado una nueva especie sintético-comprensiva de los dos grupos anteriores con el nombre de *Oratoria*, y que no es sino una *Didáctica-poética*. Esta especie debiera comprender la *Didascálica* que, conforme lo veremos más adelante (Libro II, Secc. Primera), es propiamente la *Poesía didáctica*. Mas la *Oratoria*, destinada á la expresión oral y tan

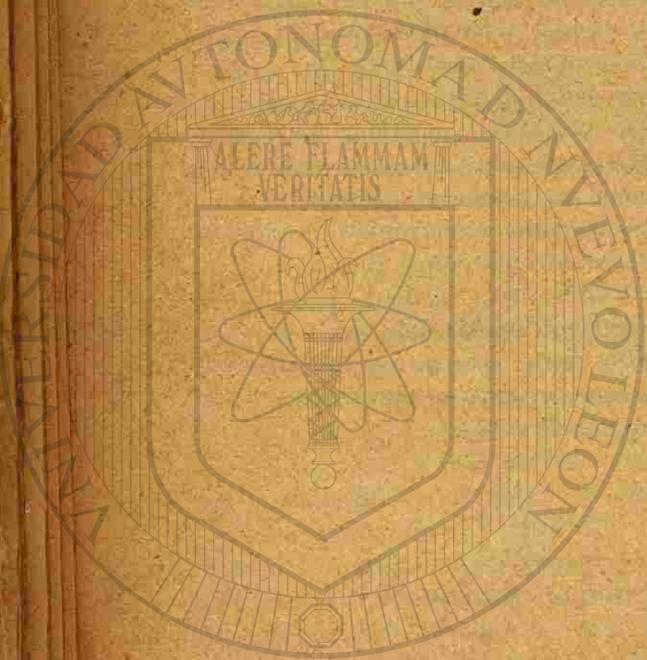
amplia en sus medios y propósitos, ofrece caracteres de tal modo determinados, que justifican plenamente su separación en un género distinto. *Poética, Didáctica y Oratoria*, agotan, pues, los fines especiales que persigue el espíritu, puesto que el *bien*, que algunos preceptistas consideran además como un fin especial, análogo á la belleza y la verdad, ó es un concepto científico que debe desarrollarse en la *Didáctica* (obras morales propiamente dichas), ó es un fin general, el más general de los fines, como destino supremo del espíritu: tan general como la misma voluntad humana, que es la expresión total de la compleja actividad del hombre.

12. La *Literatura Preceptiva* se reduce en último análisis á enunciar las reglas ó preceptos á que debe sujetarse cada uno de los *Géneros* en que se clasifican las obras literarias; pero como toda obra es un *todo* que, además de los fines que realiza, consta de varios elementos que constituyen su esencia ó naturaleza, es conveniente, para dar mayor claridad y método á la exposición, estudiar primero las *reglas generales* á todas las *composiciones*, enunciando en seguida las *especiales* de los *Géneros*. Nuestro estudio queda así dividido en dos partes, que llamaremos *Libros*. En el primero de éstos examinaremos la *tesis*, objeto del estudio, esto es, la *obra* con sus primordiales constitutivos elementos, á que se refieren las *cualidades* y *reglas comunes* á todas las *composiciones*; en el segundo enunciaremos todo lo relativo á los distintos *Géneros* y á las varias especies que comprenden. Cada *Libro* lo dividiremos, á su vez, según la antítesis de *fondo* y *forma*, de *idea* y de *lenguaje*, en tres *Secciones*, según va en el indicado cuadro siguiente:

LIBRO I. Elementos, cualidades y reglas comunes á todas las obras literarias.—SECCIÓN PRIMERA: Fondo de la obra literaria.—SECCIÓN SEGUNDA: Forma de la obra literaria.—SECCIÓN TERCERA: Pensamiento literario.

LIBRO II. Géneros literarios.—SECCIÓN PRIMERA: Género poético ó poesía.—SECCIÓN SEGUNDA: Género didáctico ó didáctica.—SECCIÓN TERCERA: Género oratorio ú oratoria.

Cada *Sección* comprenderá los *Capítulos* y *Párrafos* necesarios para el completo desarrollo de las materias especiales según su importancia y dificultades respectivas. Pero no se trata de formar un Índice general de la obra, sino de enunciar el *plan* á que obedece en su *estructura* ó *forma interna*. Ahora bien, como puede verse en el cuadro anterior, esa estructura es semejante en los *dos Libros*, sólo que en el primero se examinan las partes contrastantes ó elementos constitutivos de la *obra literaria*, cualquiera que sea su extensión y carácter; mientras que en el segundo se atiende de modo exclusivo á los varios fines que realiza. Tales elementos, así constitutivos como finales, aunque distintos no están separados, sino íntimamente unidos; pero tal abstracción, sobre que reposa todo análisis y todo estudio, es indispensable para determinar y coordinar entre sí las varias ideas que se refieren al *Arte Literario*, que es el objeto del presente *Tratado*.



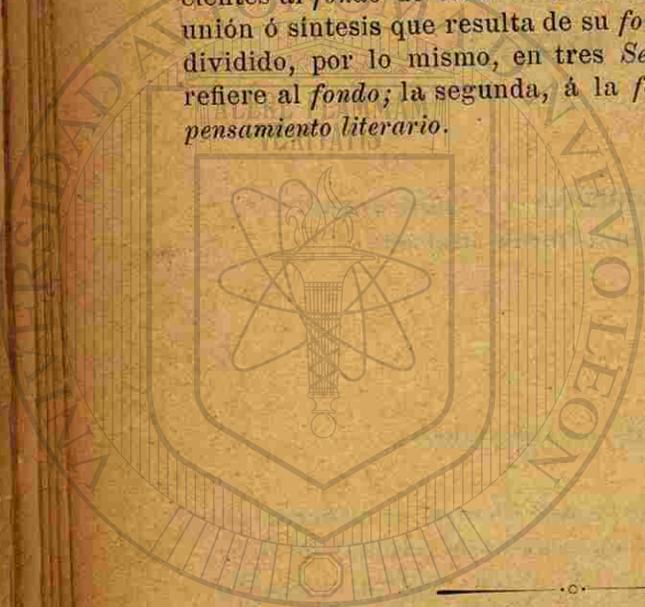
LIBRO I

Elementos, cualidades y reglas comunes
á todas las Obras literarias

DIVISIÓN DE ESTE LIBRO

13. Queda dicho que la *obra literaria* es un organismo, que debe ser examinado en sí antes de estudiar los distintos fines que persigue (§ 12); y que contiene necesariamente diversas partes ó elementos, cuya determinación es absolutamente indispensable para poder luego formular las *reglas* que norman los diversos *Géneros del Arte*. El objeto de este *Libro* es, así, determinar el contenido de toda *obra literaria*, cualquiera que sea su extensión y carácter. Todas, en efecto, ofrecen idéntico contenido, todas presentan cierta idea ó asunto fundamental, resultado de varias ideas enlazadas conforme á las leyes lógicas del espíritu, ó sea, el *fondo*; todas también se formulan mediante un sistema de sonidos que representan al mismo espíritu esas ideas, ya oralmente ya por escrito, y esto es lo que se denomina lenguaje ó *forma* de la obra; finalmente, ambos elementos, *idea* y *lenguaje*, *fondo* y *forma*, destinados á unirse y completarse, se unen y compenetran

en el *pensamiento literario*, fórmula elemental de toda obra y de todo discurso: verdadera síntesis en que se concretan y armonizan los dos elementos anteriores. Este primer Libro contiene los *elementos, cualidades y reglas* pertenecientes al *fondo* de toda *obra literaria*, á la *forma*, y á la unión ó síntesis que resulta de su *fondo y forma*; y ha sido dividido, por lo mismo, en tres *Secciones*: la primera se refiere al *fondo*; la segunda, á la *forma*, y la tercera al *pensamiento literario*.



SECCIÓN PRIMERA

FONDO DE LA OBRA LITERARIA

CAPÍTULO I

ELEMENTOS DEL FONDO

SUMARIO.—14. Fondo de la obra literaria.—15. Grados y formas del conocimiento.—16. Noción ó idea.—17. Doble carácter de la idea.—18. Caracteres subjetivos de la idea.—19. Su empleo en las obras literarias.—20. Caracteres objetivos de la idea.—21. Papel que desempeñan en el fondo de todas las composiciones.—22. El juicio y el raciocinio.—23. Verdad ó inexactitud de los juicios.—24. Papel del juicio y del raciocinio en el fondo de todo pensamiento.—25. El raciocinio y la inferencia; diversas clases de inferencias.—26. Formas generales del raciocinio: fondo de la obra.—27. Solidez y futilidad del raciocinio.—28. Cualidades fundamentales de toda obra literaria.

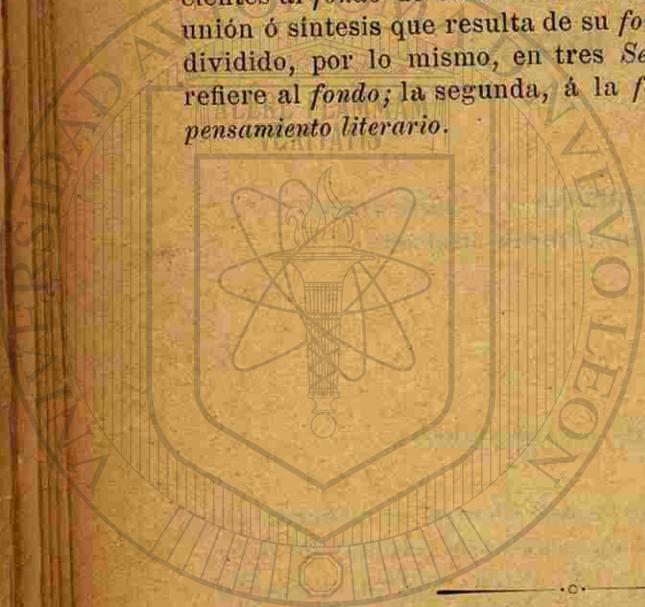
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

14. El *fondo* de toda *obra literaria* es una serie de conocimientos, metódicamente enlazada, como sistema ú organismo. La vida intelectual del hombre se manifiesta, en efecto, por dos órdenes ó series de fenómenos: los intelectivos ó racionales, que engendran el conocimiento, y los afectivos ó emotivos que dan origen á las emociones y pasiones. El conocimiento tiene por objeto determinar lo que son las cosas, averiguar sus partes, sus propiedades

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
1425 MONTERREY, NUEVO LEÓN

en el *pensamiento literario*, fórmula elemental de toda obra y de todo discurso: verdadera síntesis en que se concretan y armonizan los dos elementos anteriores. Este primer Libro contiene los *elementos, cualidades y reglas* pertenecientes al *fondo* de toda *obra literaria*, á la *forma*, y á la unión ó síntesis que resulta de su *fondo y forma*; y ha sido dividido, por lo mismo, en tres *Secciones*: la primera se refiere al *fondo*; la segunda, á la *forma*, y la tercera al *pensamiento literario*.



SECCIÓN PRIMERA

FONDO DE LA OBRA LITERARIA

CAPÍTULO I

ELEMENTOS DEL FONDO

SUMARIO.—14. Fondo de la obra literaria.—15. Grados y formas del conocimiento.—16. Noción ó idea.—17. Doble carácter de la idea.—18. Caracteres subjetivos de la idea.—19. Su empleo en las obras literarias.—20. Caracteres objetivos de la idea.—21. Papel que desempeñan en el fondo de todas las composiciones.—22. El juicio y el raciocinio.—23. Verdad é inexactitud de los juicios.—24. Papel del juicio y del raciocinio en el fondo de todo pensamiento.—25. El raciocinio y la inferencia; diversas clases de inferencias.—26. Formas generales del raciocinio: fondo de la obra.—27. Solidez y futilidad del raciocinio.—28. Cualidades fundamentales de toda obra literaria.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

14. El *fondo* de toda *obra literaria* es una serie de conocimientos, metódicamente enlazada, como sistema ú organismo. La vida intelectual del hombre se manifiesta, en efecto, por dos órdenes ó series de fenómenos: los intelectivos ó racionales, que engendran el conocimiento, y los afectivos ó emotivos que dan origen á las emociones y pasiones. El conocimiento tiene por objeto determinar lo que son las cosas, averiguar sus partes, sus propiedades

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
1425 MONTERREY, NUEVO LEÓN

y relaciones; mientras que el afecto ó la emoción conmueve y agita el alma, pero no determina ni analiza el objeto que causa esta emoción: el conocimiento da el carácter é imprime el sello de su individualidad á las variadas y múltiples relaciones del espíritu y conserva la dirección entera de la vida racional, al paso que las emociones no hacen más que dar calor y vida al pensamiento (1). Por tal razón se da atención preferente al conocimiento en el estudio de los elementos constitutivos del fondo de la obra literaria, y se define ésta como *serie ordenada de conocimientos*, en forma de *sistema* ú *organismo*; esto es, con un sentido lógico y racional propio de las producciones de la inteligencia.

15. El conocimiento, acto ó producto del espíritu, es una relación determinada ó analítica que examina los objetos en sí mismos, y que averigua sus partes, propiedades y relaciones. No es un acto simple, sino complejo, pues que comprende diversos actos secundarios que llevan los nombres de *funciones* y *operaciones*. Las *funciones* se refieren á la actividad intelectual, y son las siguientes: la *atención*, que designa la dirección de la inteligencia hacia el objeto del conocimiento; la *percepción* ó el conocimiento mismo, y la *determinación* que en rigor sólo pertenece á la ciencia. Las *operaciones* son las formas del conocimiento en cuanto la actividad intelectual se acomoda ó amolda al objeto, según la naturaleza de éste y el modo de ser conocido: como *cosa* en sí misma, como *relación* entre dos cosas, ó como una *relación nueva* derivada de una ó varias relaciones ya conocidas. En la primera de estas formas, cuando el conocimiento se aplica al objeto sin afirmar ni negar nada de él, toma aquél el nombre de *idea* ó *noción*; en la segunda, ó sea cuando se afirma ó niega algo, el de *juicio*; y en la última forma, en fin, en que se infiere de uno ó va-

(1) Ya hemos dicho que las voliciones sólo marcan el punto de vista más general de las relaciones que nuestro espíritu mantiene con las cosas, y que no son más que la expresión misma de la total actividad del hombre.

rios juicios una nueva relación, el conocimiento se denomina *raciocinio*. En las *operaciones* el punto de vista objetivo sobrepuja al subjetivo; en las *funciones*, al contrario, lo dominante es la facultad. La *Lógica* estudia con igual esmero tanto las *funciones* del entendimiento como las *operaciones* ó formas orgánicas del conocimiento; la *Literatura* sólo examina con la debida atención estas últimas, puesto que forman el fondo de todas las composiciones literarias.

16. *Noción* ó *idea* es el conocimiento intuitivo de un objeto, sin afirmar ni negar nada del mismo. No decimos que la idea es la representación interna é inmaterial de una cosa, porque las representaciones sólo convienen á las nociones que adquirimos por medio de los sentidos, siendo que muchas se refieren manifiestamente á objetos de pura concepción; á abstracciones, á cosas que no existen en el mundo externo, cuando menos tal como son concebidas. De estos diversos aspectos de la idea se deriva su clasificación, de que luego hablaremos (§ 17). Lo que si es oportuno dejar firmemente establecido en este lugar, es que la idea no señala relación alguna en el objeto conocido: es el primer grado del conocimiento, que muestra simplemente la presencia de un objeto en la conciencia.

17. La *idea* ofrece un doble carácter según que se le examine en el entendimiento que conoce, ó en el objeto conocido. En el primer caso, las funciones del entendimiento marcan el carácter de las ideas; en el segundo, éste se deriva del objeto conocido. Así, según la energía y viveza de la atención y percepción, las ideas pueden ser *claras*, *distintas*, *completas*, *determinadas*, ó por el contrario, *oscuras*, *confusas*, *parciales*, *indeterminadas*; y según la naturaleza del objeto, pueden ser *absolutas*, *suprasensibles*, *abstractas*, *simples* y *universales*, ó al contrario, *relativas*, *sensibles*, *concretas*, *compuestas*, é *individuales* y *colectivas*.

18. La idea se llama *clara*, cuando representa ó significa un objeto, de tal suerte que con facilidad lo distinguimos; y es *oscura* en el caso contrario. *Idea distinta* es

la que lleva su claridad hasta darnos á conocer los elementos fundamentales del objeto; y *confusa*, la que no nos permite hacer semejante distinción. Finalmente, las ideas se denominan *completas* ó *determinadas*, cuando contienen los caracteres fundamentales de un objeto, con los elementos de su definición y división. Un ejemplo hará comprender mejor esta doctrina.—Todos los hombres, por escasa que sea su cultura, tienen una *idea clara* del cuerpo humano, que les basta para distinguirlo de los demás cuerpos organizados (animales y plantas), y con mayor razón de los inorgánicos; pero muy pocos, sólo los que han recibido cierta instrucción, saben que consta de órganos, sistemas y aparatos, con formas y proporciones determinadas: tal es la *idea, idea distinta*, que los pintores y escultores tienen del cuerpo humano; en tanto que nada más el hombre de ciencia, el que haya hecho estudios especiales, será capaz de tener una *noción completa y determinada* de la estructura, partes, propiedades y mecanismo de esa admirable máquina que contiene en unidad perfecta, la armoniosa variedad de tejidos, órganos, sistemas, aparatos y funciones que forman la vida.

19. Casi todas las ideas que empleamos en el trato y comercio ordinario de la vida, tienen el grado suficiente de la claridad y distinción para dar á entender todo lo que deseamos comunicar. Así, en todas las *obras literarias* propiamente dichas, bastan las ideas adquiridas con la cultura general del espíritu para realizar los fines que persiguen (obras poéticas); pero en la *Didáctica*, en las obras consagradas á la enseñanza y difusión de las ciencias y artes, no bastan la *claridad y distinción* en las *ideas*, puesto que exigen conceptos plenamente desarrollados y definidos, esto es, *ideas determinadas y completas*. En la *Poesía* y hasta en la *Oratoria*, en efecto, sólo se desea comunicar claramente y con cierta viveza y energía, las ideas comunes á todos los hombres, ideas ó afectos vestidos con el ropaje brillante de las formas retóricas del lenguaje, para conmover y deleitar el ánimo de los oyentes

ó lectores. En las *obras científicas, de moral, de historia, de filosofía, etc.*, se trata de instruir y no deleitar, de fijar las leyes de la naturaleza y del espíritu, y no de conmover, siendo, por lo mismo, en ellas el lenguaje un accesorio, digamos, sin propia finalidad, como en la poesía, y solo un medio indispensable para su exposición (1). Estudiadas las ideas en sus caracteres subjetivos, pasemos ahora á los que hemos llamado objetivos.

20. *Idea absoluta* es la que se refiere á un objeto único en su género, ó que no excita en nuestra mente la idea de otro; v. gr.: *ser, espacio, tiempo*; y *relativa*, la que expresa relación ó excita en nuestra mente otra idea, por ejemplo: *superior, causa, condición*, que excitan las de *inferior, efecto, condicionado*. *Idea suprasensible* es la que se refiere á objetos de pura concepción, como *bello, delicado, alma*; y *sensible*, la que representa cosas ú objetos materiales v. g.: *mesa, tinta, papel*. Se dice que una *idea* es *abstracta* cuando representa un objeto en su esencia genérica, ó que considera aisladamente una sola de las propiedades de que consta; v. g.: *libertad, caridad, bondad*; y *concreta*, si por el contrario, considera las cualidades unidas á las cosas á que pertenecen, ó en su naturaleza individual, como *libre, caritativo, bueno*. Se llama *simple* la idea que representa una cosa constituida por un sólo elemento, ó un elemento de un objeto compuesto; v. g.: *unidad, identidad, forma, línea, punto*; y *compuesta*, la que corresponde á objetos que constan de muchos elementos, como *cuadrilatero, luz, árbol*. En fin, *idea universal* es la que designa una clase de seres dotados de propiedades comunes; á saber: *triángulo, mármifero, metal, hombre*; *colectiva*, la que se refiere también á muchos objetos, pero que no están dotados de propiedades comunes, ó que no forman clase, como *armada, ejército, biblioteca*; é *individual*, la que corresponde á una

(1) Esto no significa que las obras científicas no exijan condiciones literarias, sino que son de diferente naturaleza que en la poesía y oratoria; sin embargo, luego veremos que la claridad del lenguaje y que todas las cualidades del fondo son comunes á todas; poéticas, didácticas y discursos

persona, ó cosa, totalmente determinadas; v. g.: *César*, *Carlomagno*, *México*.

21. Las ideas consignadas en los grupos anteriores, y su clasificación, tienen gran importancia en el análisis lógico de las proposiciones, pues que en ellas están fundadas las leyes del raciocinio; pero aquí, en esta obra, sólo hay que recordar el papel que, conforme á su naturaleza, desempeñan las ideas como los primordiales elementos del fondo de las composiciones: fondo que contiene todo lo que el hombre conoce, supone, siente y concibe, y que enlaza y organiza de mil modos diferentes, valiéndose al efecto de dos *operaciones intelectuales* más elevadas, esto es, del *juicio* y del *raciocinio*.

II

22. La *noción* ó *idea*, en efecto, no adquiere todo su valor sino en tanto que se unen entre sí dos ó más; de cuya unión nacen nuestros conocimientos verdaderos ó falsos, ciertos ó dudosos, puesto que entrañan afirmaciones ó negaciones que pueden ó no estar de acuerdo con la naturaleza de las cosas. Cuando no hay más de una afirmación, ó sea una relación entre dos nociones, el conocimiento se denomina *juicio*; cuando hay varias, *raciocinio*. Aquello de que se afirma ó se niega algo, lleva el nombre de *sujeto*; y lo que se afirma ó se niega, el de *predicado* ó *atributo*. El vínculo que establece la unión entre las dos ideas, se llama *cópula*. En el juicio expresado por la proposición, el *sol es brillante*, la palabra *sol* representa en el lenguaje la idea ó sujeto de que afirmamos la cualidad *brillante*, que á su vez representa el predicado ó atributo (1). El verbo *ser* en tercera persona de singular (tiem-

(1) No se crea que el predicado es siempre una cualidad, como en el ejemplo aducido; puede ser una substancia, ó una forma, del mismo modo que el sujeto. El juicio es la relación entre dos ideas, cualquiera que sea la naturaleza de éstas.

po presente del Modo Indicativo), expresa el vínculo que ata y une entre sí las dos ideas.

23. La naturaleza de la relación en el juicio varía mucho. Puede ser de *coexistencia*, *sucesión*, *casualidad*, *semejanza*, *identidad*, ó *positiva*, *negativa*, *categorica*, *condicional*, *disyuntiva*, etc., pero la determinación de todas estas relaciones sería completamente inútil para los fines literarios. La única determinación que tiene importancia en *Literatura* es la que se refiere á la exactitud ó inexactitud de la relación con la naturaleza de las cosas. En el primer caso, cuando el juicio afirma lo que es conforme á la realidad, decimos que es *verdadero*; en el caso contrario, le llamamos *falso*. Estas cualidades no resultan de las ideas en sí mismas, que indican simplemente la presencia de un objeto imaginario ó real en la conciencia, sino de su enlace ó conexión en el juicio. Si anunciamos, por ejemplo, que el *mercurio es sólido á la temperatura ordinaria*, que el *triángulo es un polígono de seis lados*, ó cualquiera otra proposición en que se afirma algo que sea contrario á lo que sabemos ya sobre la naturaleza de las cosas, ninguna de las ideas contenidas en estos juicios (*mercurio*, *sólido*, *temperatura*, *triángulo*, etc.), es falsa, porque no afirma ni niega nada. El *error* proviene de un falso enlace de las ideas, en que se atribuyen á las cosas propiedades que no tienen. La idea no afirma ni niega nada del objeto, ni su modo de ser ni sus relaciones; solamente el juicio puede penetrar la naturaleza de las cosas, analizarlas en sus elementos, determinarlas en sus propiedades. Ahora bien, para que haya *verdad* ó *error* en nuestros juicios no se necesita que formulemos su contenido en el lenguaje, basta que pensemos de modo conforme ó contrario á la realidad, que haya acuerdo ó desacuerdo entre lo que suponemos que son las cosas y lo que son realmente; y estos juicios interiores son tan verdaderos ó falsos como los que expresamos por medio de la palabra. Esto mismo justifica la división de elementos y cualidades de la obra pertenecientes al fondo y á la forma, á lo

que se dice y al modo de decirlo, al asunto y al lenguaje.

24. El juicio es un elemento constitutivo del pensamiento literario, ó forma por sí solo un pensamiento. Lo ordinario, sin embargo, es que constituya una parte de él, pues la inteligencia casi nunca se limita á referir una idea á otra, sino que une, compara y enlaza las múltiples y diversas relaciones que percibe entre los objetos de su conocimiento. De aquí procede el raciocinio, que es la operación intelectual más elevada y compleja del espíritu, y la expresión propia y genuina del discurso ó fondo de toda obra literaria.

III

25. El raciocinio es el acto intelectual, en virtud del que se infiere una nueva relación de una ó varias relaciones ya conocidas. Es el resultado de la comparación de dos nociones. El resultado ó producto de esta comparación lleva el nombre de inferencia. Ésta, á su vez, según el procedimiento que el espíritu sigue en la adquisición del nuevo conocimiento, puede ser de dos modos: de lo particular á lo general, ó de lo general á lo particular: en el primer caso, el raciocinio se llama propiamente inductivo; en el segundo, deductivo. El raciocinio, por ejemplo, en virtud del cual llegó Newton á determinar la ley de la gravitación universal, fué inductivo; mientras que la aplicación de esta ley á todos los fenómenos de su dominio, se hará por medio del raciocinio deductivo.—El primer género de inferencia, en que se va de algunos fenómenos á todos los de la misma clase, del efecto á la causa, del hecho á la ley, sirve principalmente para aumentar la suma de los conocimientos adquiridos, descubrir verdades, bosquejar ciencias nuevas, construir hipótesis destinadas un día á ser ratificadas por la ciencia; al paso que el segundo género de inferencia, tal como puede verse en el ejemplo aducido, tiene por el principal de sus fines ratificar los

conocimientos ya obtenidos, ligarlos entre sí y poder de este modo demostrar una tesis. Todas las ciencias obedecen, si no exclusivamente, al menos de manera predominante, á uno de estos dos procedimientos para poder formarse y constituirse. Así, en las ciencias matemáticas, filosófico-morales y político-sociales, predomina la inferencia propia del raciocinio deductivo, mientras que las físico-químicas y ciencias naturales propiamente dichas, se constituyen y avanzan merced á la inducción: en aquellas se parte de axiomas ó principios para demostrar los hechos; en éstas, se parte de los hechos para formular leyes ó principios. Esto no significa que estén en la práctica completamente separados los dos procedimientos necesarios al espíritu humano en la constitución de toda ciencia y de todo pensamiento, sino que tienen caracteres lógicos bien marcados, que permiten reconocerlos y asignarles el papel que á cada uno corresponde en la formación y expresión de los conocimientos humanos.

26. El raciocinio inductivo se divide á su vez en generalizador y dialéctico: el primero se concreta á formar grupos, como en ciencias naturales; el segundo se eleva hasta formular una ley. Las clases llamadas mamífero, hipocorolia, metal, en zoología, botánica y química respectivamente, han sido el resultado de una serie ordenada de observaciones sobre un número más ó menos considerable de seres dotados de propiedades comunes, y separadas mentalmente en virtud de inferencias fundadas en analogías y diferencias ó distinciones; en tanto que la ley siguiente: «los cuerpos se atraen en razón directa de las masas é inversa del cuadrado de las distancias», es un resultado directo de observaciones, sin análisis ni separación de propiedades. En las generalizaciones se forman grupos de clasificación, destinados á variar y modificarse con las nuevas investigaciones; en el raciocinio dialéctico se obtiene un principio ó ley que no varía en el tiempo. En cuanto al raciocinio deductivo, cuya importancia y cuyo fundamento han sido tan discutidos, sólo diremos que

afecta multitud de formas, que son la base de la enseñanza en la filosofía de la escuela; pero siendo inoportuno en este lugar el enunciarlas, y más aún el descender á sus variadas aplicaciones, nos limitaremos á hacer las advertencias siguientes: 1.^a Sólo en obras científicas y de debate (didáctica y oratoria), se emplean las *formas* del *raciocinio deductivo* con el rigor lógico que les corresponde;—2.^a, en obras destinadas á conmover y deleitar, (poesía), estas formas se manifiestan de un modo muy irregular, hasta el punto de desaparecer casi enteramente bajo la gruesa capa de adornos que las cubren—y 3.^a, que en toda composición, cualquiera que sea su extensión y carácter, jamás deja de presentarse el *raciocinio* (deductivo é inductivo), porque él constituye el *fondo* de todo *pensamiento* y de todo *discurso*.

27. La principal cualidad del *raciocinio*, la que se refiere á los fines literarios, y de que, por lo mismo, debe tratarse con alguna extensión en esta obra, es la que se determina por la *regularidad* ó *irregularidad* de la *inferencia*. Cualquiera que sea, en verdad, el carácter que afecte el *raciocinio*, según el procedimiento que el espíritu siga en la investigación de nuevas verdades, y cualquiera que sea la forma secundaria en que se exprese, puede *probar lo que se desea*, ó *no probarlo*: en el primer caso, se denomina *sólido*; en el segundo, *fútil*. Estos dos aspectos del *raciocinio* no dependen de la *forma* de la argumentación, como vulgarmente se cree, sino de su *fondo*: ya de que se razona bien partiendo de falsos principios, ya de que se da por cierto á todos respectos lo que es cierto parcialmente; y como el hombre no puede saber todo, por vasta que sea su ciencia, y recto y seguro su criterio, de aquí todas esas futilidades que aparecen en muchas composiciones, por completas y acabadas que sean en su forma (V. Cap. II-§ 35). Sin embargo, es posible razonar bien cuando se trata de objetos comunes y bien conocidos, cuando el autor sabe contenerse en los límites que le señala el buen sentido, y cuando tiene una idea clara y distinta de lo que desea

comunicar á los demás. Y así vemos que los buenos autores enlazan verdaderas series de *raciocinios sólidos* que, fuera de la forma adecuada y bella en que están expresados, satisfacen plenamente las exigencias de la inteligencia fijan la atención, é instruyen y divierten á los oyentes ó lectores.

28. Por lo dicho en el presente *Capítulo* (§§ 10-23 y 27), podemos concluir que las cualidades fundamentales de las *obras literarias* son las siguientes: *precisión* en las ideas, *verdad* en los juicios, y *solidez* en los *raciocinios*. En cuanto á la *belleza*, *bondad* y *perfección*, que muchos autores consideran como propiedades del fondo, fácilmente se comprenderá que no tienen realmente este carácter. En efecto, la *belleza*, más bien que cualidad general en un fin hacia el que tiende la actividad del espíritu, en obras poéticas principalmente; y la *bondad*, en el sentido moral de esta palabra, es más restringida aún que la *belleza*, puesto que pertenece al fondo de una especie solamente de las *obras didácticas*, de las llamadas por tal razón *obras morales* (V. § 11). A no ser que se considere la *bondad* en sentido de *perfección*, pues que entonces, confundiéndose en cierta manera con la *belleza* misma y la *verdad*, es un resultado ó síntesis de todas las buenas cualidades de *fondo* y *forma* de la obra, ó un fin hacia el que tiende la total actividad del espíritu.—Sólo trataremos aquí de la *precisión*, de la *verdad* y de la *solidez* como cualidades del *fondo*, que respectivamente corresponden, como queda dicho, á la *idea*, al *juicio* y al *raciocinio*. Sin embargo, hemos creído oportuno añadir al estudio de aquellas cualidades el de la *originalidad*, que, aunque íntimamente unida á la *forma* (que en poesía sobre todo suele ser una creación), marca de manera indiscutible la excelencia del *fondo* y la verdadera perfección que el autor aspira á realizar en su obra.

CAPÍTULO II

PRECISIÓN. — VERDAD. — SOLIDEZ

SUMARIO. — I: 29. Precisión, definición; caracteres generales.—30. Diferencia entre la precisión en las ideas y en el lenguaje.—31. Explicación y ejemplos.—32. Medios adecuados para adquirir la precisión.—II: 33. La verdad y sus especies; ejemplos.—III: 34. Pensamientos sólidos; ejemplos.—35. Pensamientos falsos y fútiles; ejemplos.—36. Reglas generales.—37. Fondo moral en las obras literarias.

I

29. Damos el nombre de *precisión* á la cualidad, en virtud de la cual se concibe clara y distintamente la *idea* ó *asunto* que sirve de *fondo* á una obra. Comprende, además, cada una de las ideas que forman la serie del desenvolvimiento sucesivo del mismo asunto; en una palabra: la *precisión* se refiere al *todo* y á las *partes* ó *aspectos* que este *todo* ofrece, á la *idea* principal y á las *secundarias*, concebidas en el orden real de su importancia respectiva. Es inútil encarecer la necesidad de hacer tal determinación con toda la exactitud que sea posible, puesto que constituye la única verdadera y sólida base sobre que debe levantarse todo edificio literario.

30. La *precisión* es, así, la *claridad* y *distinción* en las *ideas*, la *propiedad* y *exactitud* de lo que contiene un *pensamiento*, y que deben ser distinguidas de la *propiedad* y *exactitud* del *lenguaje* (V. § 83). Vulgarmente se dice que sólo puede expresarse con claridad lo que claramente se concibe, de lo cual no debe seguirse que la precisión de la idea y la del lenguaje son la misma cosa, sino que es la

misma cualidad aplicada á dos distintos elementos: á lo que se *dice* y al *modo de decirlo*, al *fondo* y á la *forma* de una obra ó de un pensamiento. Para entender mejor este punto importante de *Literatura preceptiva*, no bien dilucidado aún por los autores, basta la siguiente observación fundada en el sentido común y en la lógica: la de que nadie es capaz de escribir la más pequeña é insignificante composición, si no concibe antes de modo claro y distinto la *idea* que sirve de *fondo* ó *asunto* á la misma, si antes no tiene una percepción clara de lo que intenta comunicar. La *precisión* es, por tal causa, la cualidad que más realza las obras de los buenos autores; y desde el poeta de grandes vuelos que recorre los vastos espacios de la epopeya, hasta el que se concreta á formular un pensamiento, un afecto, en breves frases sujetas á ritmo; desde el autor de la obra didáctica fundamental más compleja hasta el de la más sencilla disertación, y desde aquél que produce una pieza académica hasta el que hace la más breve *arenga*, todos necesitan tener presente la *idea* ó *asunto* que sirve de fondo á la obra, y en la medida de la claridad y distinción con que este asunto se presente á su espíritu, así será fácil y claro el desenvolvimiento que adquiera, y completo y acabado en su conjunto y en sus detalles.

31. Para esclarecer esta materia, tomaremos algunos ejemplos de las composiciones poéticas más extensas y complejas, las *epopeyas* para que se vea la gran *propiedad* y *exactitud* en la enunciación de la *idea principal*, y, á veces, de las *secundarias* que forman el argumento de estos poemas. Homero, por ejemplo, para desarrollar el vasto asunto de su grandiosa epopeya, enuncia de modo claro la idea que la llena por completo en estos términos:

De Aquiles de Peleo canta diosa,
la venganza fatal que á los Aquivos
origen fué de numerosos duelos,
y á la obscura región las fuertes almas
lanzó de muchos héroes, y la presa
sus cadáveres hizo de los perros

y de todas las aves de rapiña;
y se cumplió la voluntad de Jove,
desde que habiendo en voces iracundas
altercado los dos, se desunieron
el Atrida, adalid de las escuadras
todas de Grecia, y el valiente Aquiles.

Iliada—Libro I.—Trad. por J. G. HERMOSILLA.

Virgilio, digno émulo de Homero, da mayor precisión
al asunto de su Eneida, en estos versos:

Canto asunto marcial; al héroe canto
que de Troya lanzado, á Italia vino;
que ora en mar, ora en tierra sufrió tanto
de Juno rencorosa y del destino;
que en guerras luego padeció quebranto
conquistador en el país latino,
hasta fundar, en fin, con alto ejemplo
muro á sus armas y á sus dioses templo.

De allá trajo su ser el trono albano
su nombre el pueblo á quien el orbe admira
roma de allá su cetro soberano... (1)
mas tú á mi osado verso, Musa, inspira!
abre de estos sucesos el arcano;
¿Qué ofensa suscitó la excelsa ira
que á la errante virtud sigue y quebranta?
¿Cupo en celestes pechos furia tanta?

Eneida.—Libro I.—Trad. por M. A. CARO.

T. Tasso, el Homero cristiano, dice:

Las pías armas canto y el guerrero
que, la gloriosa empresa coronando,
la tumba de Jesús salvó el primero
el ánimo y la espada trabajando.
En vano se le opuso el Orco entero, *infierno*
toda el Asia y la Libia á un tiempo alzando;

(1) Aquí no solamente la idea fundamental, sino sus principales componentes están contenidos en las primeras estrofas del poema; y esto bastaría para demostrar que la Eneida es más artista y perfecta que la Iliada en más de un punto, aunque menos espontánea y majestuosa.

que el Señor le amparó, y á sus pendones
recogió sus errantes campeones.

¡Oh Musa! tú que de laurel la frente
no vistes en las cumbres de Helicon,
mas en el cielo entre la electa gente
ciñes de estrellas inmortal corona,
inunda el alma de piedad ferviente,
inspira mis acentos y perdona
si, á mundanos deleites acudiendo,
verdades y artificios voy tejiendo.

Jerusalén Libertada.—Trad. por J. DE LA P. Y CEBALLOS.

Camoens es más preciso aún al enunciar el asunto de
su poema en estos versos:

Las armas y barones señalados,
que dejaron la playa lusitana
por mares antes nunca navegados
pasaron más allá de Tropobana;
y en peligros y guerras esforzados
más de lo que promete fuerza humana,
entre remota gente edificaron
nuevo reino que tanto sublimaron:

También aquellos príncipes gloriosos
que la fe y el Imperio dilataron,
y á sus leyes los pueblos más viciosos
del África y el Asia sujetaron;
y aquellos que con hechos portentosos
del olvido y la muerte se libraron;
por todo el mundo elogiará mi canto,
si el ingenio y el arte pueden tanto.

Las Lusíadas.—Libro I.

Desde el primer canto de su *Divina Comedia*, el inmortal Dante Alighieri condensa con admirable precisión la idea fundamental en que se basa el poema, y en que da á conocer cómo desviado el autor del recto camino, *Beatriz*, su amada de la niñez (*la Teología*), le envía á *Virgilio*, el genio de lo bello y de lo grande (*el Arte y la Ciencia*), para que lo guíe á través del *Infierno* y del *Purgatorio*, eleván-

dole en seguida ella misma al *Paraiso*.... Allí está también el Dr. *Fausto*, convertido por *Gaethe* en el tipo de la humanidad escéptica y sabia á un tiempo mismo, soñadora y descontenta, con sus aspiraciones infinitas y sus flaquezas miserables.... Y esto concebido y enunciado desde las primeras estrofas de su singular poema. Y mil ejemplos más que podríamos aducir, tomados de las obras maestras de la antigüedad y del presente, así poéticas como didácticas y oratorias. Efectivamente, en la *épica*, *lírica* y *dramática*, es indispensable la *claridad* y la *precisión* del asunto ó *idea fundamental* como en la *Didáctica* y en la *Oratoria*, cualidades que aparecen necesariamente en la *definición* y *proposición*, que son como el germen de toda ciencia y de todo discurso. Sabido esto, podemos decir con toda propiedad, que la *precisión* es la *expresión pura y simple* de la *unidad* de la *obra literaria*.

32. Por importante que sea la *precisión*, y por necesaria que sea la observancia de esta cualidad, no hay ni puede haber reglas para adquirirla, como no hay ni puede haberlas para la adquisición de ninguna de las cualidades pertenecientes al fondo de la obra. Se recomienda, y con razón, *estudiar bien el asunto*, *examinar las ideas en sí mismas y en su combinación y enlace*, á fin de que sean capaces de expresar lo que se desea. Debe huirse, además, de la precipitación, de esa facilidad tan funesta á ciertos escritores que no les permite madurar los conceptos, ni asignarles su valor respectivo, dejándolos perpetuamente confundidos é indistintos. La *definición*, que circunscribe y limita la significación de las ideas, y la *división* que separa sus partes ó elementos, constituyen el principal resorte de la precisión en las *obras científicas*; en las *poéticas* y *oratorias* basta la *concepción completa del asunto*, y la enunciación de *ideas claras y distintas*.

II

33. La *verdad*, según se ha dicho (§ 23), es la conformidad de nuestros pensamientos con la naturaleza de las cosas. Esta definición conviene á la *verdad absoluta* ó *científica*, de rigor en las *obras didácticas*; pero atendidos los fines literarios, que comprenden tanto la difusión de la ciencia y la enseñanza, como los que vemos realizados en las composiciones destinadas á mero entretenimiento, se admite un nuevo género de verdad, el de la *verdad poética* (ó verosimilitud), que es aquella que debe ser de cierta manera en relación con determinadas condiciones, ó de otro modo: la que se deriva de ciertas situaciones conforme á las leyes lógicas del pensamiento.

Ejemplos de *verdad absoluta* ó *científica* son los *axiomas* y sus consecuencias derivadas lógicamente, los *principios* y *leyes*, en suma: todos los pensamientos (juicios y raciocinios en que entran estos juicios), fundados en la naturaleza de las cosas, y comprobados por los métodos y procedimientos de la ciencia; v. g.: *dos cosas iguales á una misma tercera, son iguales entre sí; en todo triángulo los ángulos opuestos á lados iguales son iguales; los cuerpos se atraen en razón directa de las masas é inversa del cuadrado de las distancias*. Lo mismo puede decirse de los hechos históricos ratificados por la crítica; por ejemplo: *Grecia fué en la antigüedad la madre de las bellas artes y las letras; Alejandro vivió antes que César; la América fué descubierta por Cristóbal Colón*.—De ejemplos de *verdad poética* pueden servir todos los pensamientos que los buenos autores traen en sus composiciones, ya enunciados directamente, ya puestos en boca de sus personajes reales ó ficticios. Es fácil notar que los juicios en tales pensamientos contenidos, ó son en lo absoluto conformes á la realidad, ó consecuentes con el carácter y condiciones de los personajes que los autores crean ó reproducen en sus obras. Y para aducir

un solo caso concreto, recordemos el poema de G. Núñez de Arce, intitulado: *Última Lamentación de Lord Byron*, en que todos los pensamientos son poéticamente verdaderos, de tal modo que estando convencidos de que el bardo inglés no expresó (por lo menos en la forma en que su émulo le atribuye) los pensamientos contenidos en el poema citado, no vacilamos en tenerlos por verdaderos poéticamente, propios y dignos del gran romántico.

Los autores más notables suelen faltar á la importantísima regla literaria, que prescribe la observancia de la verdad poética ó científica, según el caso. Cicerón, por ejemplo, en la oración *Pro Roscio Amerino*, dice: «que los romanos habían imaginado el suplicio de meter vivos á los parricidas en un cuero, bien cosido por todas partes, y arrojarlos al Tiber: porque si exponían tales reos á las fieras, éstas se harían más crueles con su contacto; y si los echaban desnudos al río, y éste los arrastraba en su corriente, los cadáveres de tan grandes criminales contaminarían sus aguas» (1). Es claro que nada es capaz de justificar tan falsos asertos. Con todo, tal pensamiento es menos defectuoso que el siguiente de Belmonte, quien al describir una lucha descomunal, dice:

Brazo á brazo los dos luchamos fuertes;
siendo de entrambos los amagos muertes;
mas lo que admiré allivo
fué que, habiéndole muerto, estaba vivo.
Porque tan cerca de mi boca daba,
que de mi propio aliento se animaba,
y de esta suerte, con valor incierto,
sin duda peleó después de muerto.

En el ejemplo de Cicerón, el pensamiento, aunque falso y defectuoso, por hallarse en una obra de tono grave y serio y de carácter razonador y polemista, es menos criti-

(1) Este pensamiento es también fútil, puesto que no prueba lo que se propuso el autor; porque es evidente que nada puede probarse con falsas aserciones.

cable que el contenido en los versos de Belmonte: el primero puede pasar en el calor de la improvisación como una hipérbole oportuna, atendido el carácter propio, exaltado y vehemente de la oratoria; pero el segundo no puede justificarse, ni tiene excusa alguna, pues que el autor relata friamente lo que pasó, y la exageración se vuelve ridícula á causa de su inoportunidad.—El pensamiento falso es, también, una consecuencia necesaria de la afectación, del prurito de lucir ingenio, que lleva insensiblemente á exagerar el valor natural de las cosas y de los afectos, ó á fingir el lenguaje del sentimiento y de la pasión, cuando se está más frío que el hielo. De aquí se derivan esas series de sutilezas tan estudiadas como falsas. Calderón, por ejemplo, en *La casa con dos puertas*, falsea el lenguaje de la pasión en estos estudiados pensamientos:

Difícilmente pudiera
conseguir, señora, el sol
que la flor del girasol
su resplandor no siguiera;
difícilmente quisiera
el norte, fija luz clara,
que el imán no le mirara;
y el imán difícilmente
Intentara que obediente
el acero le dejara.
Si sol es vuestro esplendor,
girasol la dicha mía;
si norte vuestra porfía,
piedra imán es mi dolor;
si es imán vuestro rigor,
acero mi ardor severo,
pues ¿cómo quedarme espero
cuando veo que se van,
mi sol, mi norte y mi imán,
siendo flor, piedra y acero?

Esto podrá ser ingenioso y hasta sutil, pero no apasionado. Se ve claro que el autor no acertó á poner en boca

de Lisardo (protagonista de la comedia citada) el lenguaje de la naturaleza y de la pasión, que exigían el carácter y la situación del personaje.

III

34. La *solidez* del pensamiento, que consiste en que éste pruebe lo que el autor se propone, está íntimamente unida á la *verdad* de los juicios ó aserciones de que consta; porque es evidente que con falsas proposiciones nada se puede probar. Mas la *solidez* del pensamiento va más allá que la *verdad* de los juicios de que consta, al exigir el encadenamiento y serie lógica de las diversas proposiciones que lo forman. Ahora bien, el *raciocinio* puede ofrecer, por escrito ú oralmente, dos formas principales, en relación con la naturaleza de los *géneros literarios*. En unos, como el *didáctico* y el *oratorio*, con sólo que sea un poco cerrada la argumentación; el *raciocinio* aparece con su carácter lógico y su propio encadenamiento; mientras que en el *género poético*, en las composiciones netamente literarias, pierde sus formas características, conservando, ó pudiendo conservar intactas, las verdaderas y legítimas relaciones que engendran la *solidez* del *raciocinio*. Así, en *obras científicas* puede afectar el *raciocinio* la forma de silogismos epiqueremáticos, como en este ejemplo:

Ningún derecho debe ser abandonado á la buena ó mala voluntad de los hombres, porque el derecho como totalidad de condiciones necesarias para la vida es una obligación de la razón. Ahora bien: la instrucción primaria es un derecho, puesto que es una condición indispensable al desenvolvimiento moral del niño, y, en consecuencia, á la realización de su destino como hombre: luego la instrucción primaria no debe ser abandonada á la buena ó mala voluntad de los padres.—TIBERGHLEN.

En el ejemplo siguiente, por el contrario, el *raciocinio* pierde sus caracteres lógicos, conservando sin embargo,

en medio de sus adornos y elegancias, las legítimas relaciones que constituyen su solidez.

Si los príncipes se crían entre los armiños y delicias, que ni los visite el sol ni el viento, ni sientan otra aura que la de los perfumes, salen achacosos é inútiles para el gobierno, como al contrario, robusto y ágil quien se entrega á las fatigas y trabajos. Con éstos se alarga la vida, con los deleites se abrevia. Un vaso de vidrio hecho á soplos, un soplo lo rompe; el de oro hecho á martillo, resiste al martillo. Quien inútilmente ha de pasar por el mundo, poco importa que sea delicado: el que lo ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los críe robustos.—SAAVEDRA FAJARDO.

Casi todos los pensamientos fundados en aserciones verdaderas son sólidos, porque la dificultad de razonar bien no reside en seguir el hilo del razonamiento (que todo entendimiento medianamente cultivado puede seguir), sino en hallar razones adecuadas para probar lo que se desea. Por esto el mayor número de pensamientos que hemos citado como *falsos* (§ 33) son al mismo tiempo *fútiles*.

35. Los pensamientos en que se falta á la verdad y solidez se denominan respectivamente *falsos* y *fútiles*; y si bien están íntimamente unidos, presentan diferencias bastante marcadas para poder distinguirlos entre sí. Muchas veces, en efecto, no son falsas las aserciones en que se apoya un *raciocinio*, y éste puede ser fútil sin embargo, esto es, puede no ser capaz de probar lo que el autor se propone; ya porque se cometa un verdadero paralogismo (1), ya porque á falta de atención se pierda el hilo del razonamiento, ya, en fin, porque á falta de meditación ó estudio se considere como razón ó argumento lo que no es sino error ó preocupación del mayor número en una época

(1) Llamo verdaderos paralogismos á los *raciocinios* en que hay hominimia, equívoco ó cualquier vicio en la forma; ya sea que se gire en un círculo, ya que dé por probado lo mismo que se trata de probar.

determinada. Como ejemplo de pensamientos fútiles, fundados en errores ó preocupaciones, puede servir el siguiente soneto de la Monja de México:

El hijo que la esclava ha concebido
dice el derecho que le pertenece
al legítimo dueño, que obedece
la esclava madre de quien es nacido.

El que retorna, el campo agradecido,
ópimo fruto que obediente ofrece,
es del «señor», pues si fecundo crece
se lo debe al cultivo recibido.

Así, Lisi divina, estos borrones,
que hijos del alma son, partos del pecho,
es forzoso que á ti te restituya;
que no lo impidan sus imperfecciones,
que vienen á ser tuyos de derecho
los conceptos de una alma que es tan tuya.

A pesar de la brillantez aparente de la idea y de la sencillez y belleza real de la expresión, este soneto contiene un pensamiento fútil, por cuanto es *paralogístico* el invocar en apoyo de que debemos consagrar gratitud y afecto á nuestros bienhechores, una bárbara costumbre consignada en una ley inicua, y que, aun admitida, nada probaría en el caso. Son igualmente pensamientos fútiles, fundados en raciocinios viciosos, los siguientes de Cicerón y Saavedra Fajardo. El primero queriendo probar, en su oración «Al Pueblo romano», que debía más á este pueblo por el beneficio que de él acababa de recibir (el de haberle levantado el destierro), que á sus mismos padres, dice: «De mis padres recibí solamente la existencia, y nací pequeño; de vosotros nací Cónsul». En que, aparte de que la tesis es disparatada, el argumento que se aduce como prueba para demostrarla es insuficiente, por carecer de un principio bastante extenso para contenerla. El segundo de los autores citados (Saavedra Fajardo), para probar que el hombre prudente debe hablar poco y oír mucho, se vale de estos argumentos: «Está la lengua en parte muy húmeda,

y fácilmente se desliza, si no la contiene la prudencia». (Empresa XI.) Y en otra parte el mismo autor continúa el mismo pensamiento en esta forma: «La naturaleza puso puertas á los ojos, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen». (Empresa XXXIX.) Aquí la tesis es demostrable; pero evidentemente que el distinguido escritor no encontró el verdadero principio de que se deriva la obligación moral que señala.

36. La *regla fundamental* é indiscutible en la materia de que tratamos es que en toda obra trascendental, de carácter serio y tono grave, los pensamientos han de ser siempre *verdaderos* y *sólidos*. Para conseguir esto, no hay más que recomendar lo que se ha dicho ya á propósito de la precisión (§ 32), y procurar poner en práctica los mismos consejos. La razón es que, tanto la *precisión* como la *verdad* y *solidez* de los pensamientos, son cualidades fundamentales de la obra, y así los preceptos dirigidos á la primera convienen enteramente á las dos últimas; esto es: *estudio general* y *especial* de la *materia*, ó *dominio completo del asunto: meditación* y *cuidado al componer*, examinando las ideas en sí mismas y en su conexión ó enlace; que si entonces se escapa algún error ó futilidad (*quas humana parum cabet natura*), no serán parte á disminuir ese fondo de profundidad, de verdad y de ciencia que, aparte de las bellezas de la forma, se descubre en todo género de composiciones pertenecientes á los grandes modelos de la lengua.—Sólo en obras *ligeras* y *festivas* es permitido el empleo de *pensamientos falsos* y *fútiles*, y siempre que sean hijos del ingenio; no productos de la ignorancia ó del descuido, ni menos del propósito deliberado de engañar. Las composiciones de Quevedo, Iglesias, Vargas Ponce y de los escritores jocosos de todos los tiempos, están llenas de pensamientos falsos y fútiles, que constituyen en ellas el principal resorte de lo cómico. Para no citar más de dos ejemplos, nos limitaremos á reproducir el que anda en todas las obras de Literatura, y en que don Francisco de Quevedo ridiculiza la bajada de Orfeo á los infiernos

(hecho mitológico), á que añadiremos uno de nuestro Acuña, tomado de su graciosa silva «La vida del campo», en que satiriza el *Beatus ille qui proeul negotiis*, de Horacio.—El de Quevedo es como sigue:

Al infierno el tracio Orfeo
su mujer bajó á buscar,
que no pudo á peor lugar,
llevarle su mal deseo.
Cantó, y al mayor tormento
puso suspensión y espanto
más que lo dulce del canto
la novedad del intento.
El triste dios ofendido
de tan extraño rigor
la pena que halló mejor
fué volverle á ser marido.
Y aunque su mujer le dió
por pena de su pecado,
por premio de lo cantado
perderla facilitó.

M. Acuña, en la silva citada, trae los siguientes graciosos pensamientos:

Aun no asomaba el rubicundo Febo
poniendo al universo como nuevo,
y el saltador y alegre jilguerillo
aún no alzaba su canto entre las breñas,
cuando yo y mi tordillo,
un animal muy bruto por más señas,
atravesando cerros y asustando
aquí un conejo y más allá una liebre,
íbamos ya en vereda y caminando,
yo en busca de un hogar y él de un pesebre.
Después de una hora larga
de correr y correr á la ventura,
á despecho y pesar de mi andadura,
más que pesada, dura,
y más que dura y que pesada, amarga,
pues era nada menos mi amargura;
después de una hora impía
de correr y de andar inútilmente,

sin poder distinguir ni aun vagamente
las señales de alguna ranchería,
dimos al fin con una
donde cansados ya de correr tanto,
mi animal se alzó y dijo: ¡qué fortuna!
Yo me bajé y dije: ¡aquí me planto!

Lo falso y lo fútil en los dos ejemplos anteriores, son, como se ve, el principal resorte de lo cómico.

37. Se establece, como queda dicho (§ 36), que en ninguna obra, cualquiera que sea su extensión y carácter, es permitido propagar conscientemente el error y el mal, ni menos con el propósito deliberado de engañar, pues que el fin principal del arte y la cultura es el *bien* y la *verdad*. De esto no debe inferirse que toda *obra literaria* haya de ser esencialmente un *Tratado de moral*, un *sermón* ó *plática doctrinal* en que se anatematice el vicio, y se pinte con vivos colores la virtud; que tales anatemas y encomios fuera de lugar no tienen más resultado que debilitar el natural esplendor de las demás cualidades, y convertir la *Literatura* en medio, quitándole su propia finalidad. No debemos olvidar que la *moral* es la *moral* y el *arte* es el *arte*, y que nunca será permitido confundir estos dos distintos campos en que se mueve la actividad del hombre.

CAPÍTULO III

LA ORIGINALIDAD Y EL GENIO

SUMARIO.—I: 38. La originalidad; definición.—39. Distinción entre la originalidad y la extravagancia y novedad.—40. El genio; principales facultades.—41. Lo que debe entenderse por genio.—42. Esferas de acción del genio; ejemplos.—II: 43. La originalidad como carácter objetivo del genio.—44. Principales diferencias entre el talento y el genio.—45. Carácter de la preceptiva literaria en cuanto al genio.—46. Utilidad é importancia de las reglas.

I

38. Llamamos *originalidad* á la cualidad en virtud de la cual el autor de una obra crea con especial carácter la *idea* ó *asunto* que á ésta sirve de *fondo*, las partes ó aspectos que presenta en su desenvolvimiento sucesivo, así como las *formas* más adecuadas para su perfecta expresión. En realidad, la creación de una obra con todos estos caracteres comprende el *fondo* y la *forma*, la *idea* y el *lenguaje*; pero según la examinamos aquí, se refiere principalmente al *fondo*, toda vez que el original carácter de la idea, su descomposición en sus varios elementos y el arreglo ó distribución de éstos en un *plan* conforme á la razón y al fin que el autor de una obra se propone, pertenecen esencialmente al *fondo*. Es natural, sin embargo, que quien sea capaz de crear un *asunto* original, vasto, profundo, verdadero ó bello, lo sea también para encontrar las *formas* adecuadas para su perfecta expresión; pero esto último es el accidente y no la esencia de la originalidad. De todos modos, esta cualidad, tal como la entendemos, es de difícil

realización, y la más valiosa de todas en el *Arte literario*, ya que ella sola basta para llegar á la perfección á que éste aspira.

39. La verdadera originalidad no es la *extravagancia*: vicio en que incurren todos aquellos que sin tener las dotes necesarias para adquirir notoriedad, aspiran á distinguirse, falseando la naturaleza y pervirtiendo los fines del *Arte*; ni es tampoco la *novedad*, que pertenece exclusivamente á la *forma* ó *lenguaje* de toda composición, sino que es aquel sello particular de elevación y grandeza, de profundidad é interés que el *genio* imprime en sus obras.

40. La *originalidad*, tal como queda explicada (§ 37 y 38), no excluye ni la *precisión* en la *idea*, ni la *verdad* en los juicios, ni la *solidez* en los *raciocinios*, ni las galas y primores del *lenguaje*, de que luego hablaremos (V. Sec. segunda); porque sin ser ella nada determinado, estriba esencialmente en la alteza incomparable de la razón, en la penetración del entendimiento, en la sin par delicadeza de una sensibilidad exquisita, en la fecundidad y riqueza de una fantasía creadora y viva, en suma: en el *acopio* y *natural singularidad* de todas aquellas facultades que *directa é indirectamente contribuyen á la producción literaria* (véase Sección tercera, cap. V), y que constituyen el distintivo del *genio*..... Pues que, sólo él es capaz de percibir esas relaciones delicadas, esas leves y sutiles analogías y diferencias de las cosas; sólo él es capaz de sorprender el secreto de los seres y de sus variadas manifestaciones, y de sentir amplia y profundamente las maravillas del universo entero, concentrando en su espíritu la armonía general de los seres y la belleza, que hasta en sus más pequeños detalles se ostenta primorosa.

41. Por lo mismo, el *genio*, foco en que se unen los destellos luminosos que despiden las más nobles y elevadas de las facultades del espíritu humano, crisol en que se depuran las ideas, creencias, sentimientos y aspiraciones de un pueblo, de una raza ó de la humanidad entera, no es (según las opiniones de clásicos y románticos) una cosa

sobrenatural é inexplicable, delirio ó entusiasmo supremos, intervención de lo divino, de la gracia cristiana ó de lo infinito en el alma (que tan diversos pareceres han sido prohijados por autores respetables); nó, el *genio* no es nada de esto, pues que es, sencillamente, un don de la naturaleza: especie de doble vista que permite al hombre transfigurar el mundo externo por la contemplación del mundo interior que lleva en su alma: *cierto género de habilidad natural, facultad de invención ó de creación*, que produce obras dignas de ser imitadas y que constituyen un *perpetuo modelo literario*.

42. Por lo demás, no hay que creer por esto (§ 41), que el *genio* es el patrimonio exclusivo del poeta ó del artista; puesto que la *originalidad*, que es la fuente de que manan las mayores *bellezas* en el *Arte*, es al mismo tiempo el germen de que se derivan todos los progresos, desarrollándose hasta producir el fruto de la *verdad* en la *ciencia*, del *bien* en la *moral*, de la *utilidad* y *comodidades de la vida* en la *industria*... No son, pues, las *bellas artes* solamente, ni menos aun la *poesía*, las únicas manifestaciones del espíritu humano que tengan el celebrado privilegio de alimentar genios en su seno, genios que asombren al mundo con sus partos llenos de inspiración y de belleza; que las *ciencias* también, y las mismas *artes mecánicas* de él disfrutan, y son capaces de producir en sus dilatadísimos dominios individualidades extraordinarias que reúnan en tipo único, sin semejante, las múltiples facultades y variados aspectos de la vida individual y social. Y así como con toda justicia se celebran en todos los pueblos cultos las maravillosas obras de Homero, Virgilio, Dante, Tasso, Milton y Goethe en el género épico; las de Esquilo, Sófocles, Racin, Corneille y Shakespeare, en el dramático; las de Píndaro, Horacio, Rioja y Fr. Luis de León en el lírico: del mismo modo y por causa idéntica se han celebrado en todos los tiempos las esculturas de Fidias y Miguel Angel, los cuadros de Rafael, Leonardo de Vinci, Velázquez y Murillo; las obras de Platón, Aristóteles, Descartes y Leib-

nitz, en filosofía; los descubrimientos de Tolomeo, Aristarco, Arquímedes, Copérnico, Kepler, Galileo y Newton en astronomía y matemáticas; los de Franklin, Faraday, Ampère, Lavoissier, Bertollet y Scheel en ciencias físico-químicas, como se celebran, aplican y utilizan los inventos de Palissy, Watt, Fulton, Morse y Edison: los de todos aquellos, en fin, que se han apartado de los caminos trillados, imprimiendo su huella vigorosamente en el progreso general de la Humanidad.

II

43. La *originalidad*, pues, que no se atiene á lo que otros han visto y examinado, sino que ve y examina por sí misma; la *originalidad*, que no gusta de la imitación y de los senderos trillados, de la opinión comúnmente admitida, de los medios y procedimientos coercitivos de la tradicional autoridad y del precepto estrecho y rígido; la *originalidad*, en fin, que no se limita á crear bellezas en el *Arte*, sino que, libre de suyo y de acuerdo con la razón y el buen sentido, desconocidos de ordinario por el vulgo, permite al genio desplegar las alas poderosas de su fecunda inspiración también por los espacios infinitos de la *verdad* y del *bien*.

44. En todos estos espacios en que se mueve la libre actividad del hombre, y principalmente en el *Arte literario*, se distingue el *genio* del *talento* por la elevación, grandeza y originalidad de las obras que produce; porque crea é inventa, encontrando lo extraordinario y no conocido, mientras que el *talento* imita, se asimila lo averiguado y determinado, convirtiendo en substancia propia la ciencia tradicional, y acatando fielmente la autoridad. El *genio* admira por lo *elevado*, *grande* y *noble* de sus concepciones; el *talento*, por su *discreción* y *recto juicio*, por su *cordura* y *buen gusto*: el primero constituye al verdadero artista; el segundo, al crítico. Sin embargo, aunque fundadas en la

naturaleza, no hay ni puede haber un límite preciso entre estas dos denominaciones en la práctica, como no lo hay en ninguna de las obras naturales. Así, el *talento superior* suele crear imitando, del mismo modo que la *discreción* y *buen gusto*, que le corresponden, pueden pertenecer y de hecho pertenecen al *genio*.

45. Después de todo lo que se ha dicho, ¿qué podríamos añadir, en sana razón, acerca de la preceptiva necesaria para obtener la *originalidad* y la *perfección* en el *Arte de las letras*? ¡Ridículo sería el intentarlo solamente! Señalar preceptos para llegar á obtener puntualmente todas aquellas cualidades que engendran la perfección en el *Arte*, sería lo mismo que dictar los cánones para hacer de la inteligencia vulgar un talento esclarecido, para convertir la común medianía en genio; antes, por el contrario, creemos con el ilustre filósofo de Koenisberg, «*que la naturaleza por medio del genio es la que da las reglas á las artes*».

46. Esto no significa que la *Literatura Preceptiva* sea inútil para todos, como se asegura comúnmente por aquellos que miden la importancia de las cosas por sus conocimientos, preocupaciones ó gustos (§ 9), puesto que ni siquiera es sin importancia ese estudio para esos seres dotados de privilegiadas facultades, que se llaman genios; porque si es verdad indiscutible que la observación constante, atenta y concienzuda de la naturaleza, de la sociedad y del corazón humano bastan, con la cultura general del espíritu, para adquirir todas las nociones que son indispensables para formular juicios acertados y raciocinios sólidos, debidamente encadenados y dirigidos á un fin, es también innegable que la habilidad técnica y práctica del *Arte literario* sólo se adquiere mediante el conocimiento de los *elementos, cualidades y reglas* consignados en los *Códigos de Literatura*, y mediante el estudio y el asiduo ejercicio de composición. Por lo demás, como se ha dicho (§ 41), la *inspiración* y el *genio* no son en el fondo más que el ejercicio integral y armónico de todas las facultades del

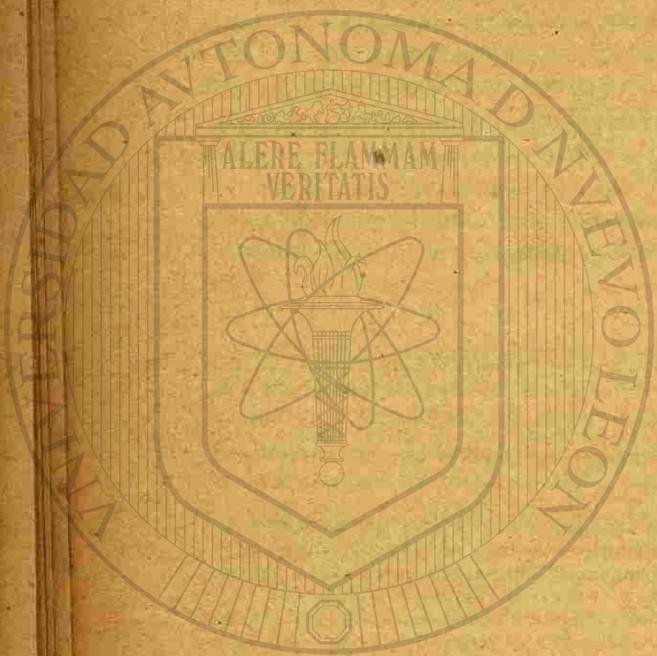
espíritu, y mal podrá manifestarse lo que permanece en quietud, ó no es excitado de modo conveniente. Estos excitantes son los *preceptos*, los cuales no limitan, en efecto, sus funciones á este papel, ya de suyo importante, sino que contribuyen de varios modos al desarrollo de las facultades y al acierto en la producción literaria (1). Ellos son los que señalan las corrientes generales del *buen gusto* en cualquier lugar y tiempo, los que impiden que el *genio* se extravíe en exageraciones lamentables, y los que encauzan la fogosa y abundante inspiración del poeta, dispuesta siempre á desbordarse, opiniéndole la sólida barrera de las *reglas*, producto de la razón y la experiencia de los siglos.

(1) Campillo y Correa en su obra de *Literatura Preceptiva*, da grande importancia á la observación de la naturaleza y del corazón humano en la producción literaria. Ciertamente que la naturaleza y sociedad constituyen un «libro abierto» á todas las miradas, una gran fuente en que agotan el sabio y el artista: el primero, sus vastas concepciones; el segundo, sus creaciones bellísimas. Mas, es cierto también que ese libro sólo dice algo al espíritu cultivado y estudioso, y que esa fuente lo es sólo para el espíritu nutrido con los conocimientos de todas aquellas materias que forman la base de la civilización y el núcleo del saber humano. Sin esta cultura, en vano se procurará leer en lo que es un perpetuo enigma para la inteligencia oscura y torpe del ignorante: las buenas disposiciones naturales se debatirán inútilmente en el vacío. El ejemplo de Homero, citado como genio espontáneo ó inculto, es precisamente la prueba de que la cultura es la base sólida sobre que se levanta toda producción artística: su cultura es la síntesis de la cultura griega en la época en que apareció su maravilloso poema.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
ALFONSO REYES
1915



SECCION SEGUNDA

FORMA DE LA OBRA LITERARIA

CAPÍTULO I

EL LENGUAJE.—SUS ELEMENTOS

SUMARIO.—I: 47. El lenguaje; definición.—48. Sus elementos: las palabras; definición y división.—49. Palabras primitivas y derivadas; ejemplos.—II: 50. Palabras simples y compuestas.—51. Palabras usuales ó corrientes; ejemplos.—52. Palabras traducidas y cultas; ejemplos.—III: 53. Palabras equívocas y homónimas; ejemplos.—54. Palabras sinónimas; ejemplos.—55. Palabras técnicas; ejemplos.—56. Palabras de sentido recto y figurado; ejemplos.—57. Palabras imitativas; ejemplos.

I

47. Se da el nombre de *lenguaje* á la serie ordenada de sonidos, producidos en el aparato bucal y destinados á expresar todo lo que el hombre piensa. Decimos *serie ordenada*, porque los sonidos incoherentes, aunque sean articulados, no son capaces de expresar los pensamientos; *producidos en el aparato bucal*, porque ciertos sonidos, que suelen volverse signos de una idea, no constituyen *lenguaje* sino en virtud de su relación con los que la naturaleza determina en aquel aparato; y por último: que están desti-

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
MONTERREY, MEXICO

nados á expresar lo que el hombre *piensa*, porque son los signos naturales de la *idea*, y no del *afecto* ó *colición*; éstos penetran la idea, pero no la constituyen (1).

48. Los únicos elementos del lenguaje son las *palabras*; esto es: el sonido ó serie de sonidos ligados entre sí según las leyes del espíritu, y que constituyen el signo de una idea. Las *palabras* se dividen, por su *composición*, en *primitivas* y *derivadas*, *simples* y *compuestas*; por su *origen*, en *puras*, *castizas*, *traducidas* y *cultas*; y por su *significación*, en *equivocas*, *homónimas*, *sinónimas*, *técnicas*, de *sentido recto* y *figurado*, é *imitativas*. De todas ellas vamos á tratar en el presente capítulo, dictando de paso los preceptos á que está sujeto su empleo.

49. *Palabras primitivas* son aquellas que expresan las ideas que debieron preexistir en la mente al formar los conceptos que enuncian las derivadas. Éstas, en efecto, proceden siempre de una palabra primitiva, y sólo varían en su terminación ordinariamente; v. gr.: las voces *creencia*, *credo*, *crédulo*, *creíble*, *creyente*; *dolorido*, *doloroso*, son derivadas, manifiestamente, de las primitivas *creer* y *dolor*. Así, toda palabra variable se considera formada de dos partes: de la raíz ó parte invariable; y de la terminación, susceptible de variar. Por la misma razón se dice que las *palabras primitivas* son aquellas que constan de la raíz, y que son como tronco de que proceden las derivadas. Son, por lo mismo, *vozes derivadas* los *tiempos de verbo*, los *participios*, los *substantivos abstractos*, los *patronímicos*, los *gentilicios*, los *aumentativos* y los *diminutivos*, etc. (2). En esta abundancia de voces derivadas está fundada la elegancia de lenguaje llamada por esto *derivación*, y que

(1) Algunos autores dicen que el lenguaje «mímico», ó de acción, es el único natural; lo que no puede ser cierto, puesto que la naturaleza misma es la que da al hombre todos estos medios de expresión: lo único convencional en el lenguaje propiamente dicho, es el signo mismo, según puede observarse en los diferentes idiomas.

(2) Háganse los ejercicios relativos, poniendo ejemplos de voces derivadas de cada una de estas especies.

consiste en que haya en la cláusula varias palabras originadas de un mismo radical; por ejemplo:

La victoria el matador
abrevia, y el que ha sabido
perdonar la hace mejor;
pues mientras vive el vencido
venciendo está el vencedor.

ANÓNIMO.

Y la llamada *polipote*, que consiste en emplear una palabra en diferentes formas gramaticales; v. g.:

Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas.

Eclesiastés.

Esto podrá tener alguna gracia en idiomas como el griego y el latín que tenían declinación; pero en los modernos constituye un verdadero defecto. Cicerón pudo decir con elegancia en su *Tratado de Amicitia*: *ut tum ad senem senex de senectute, sic hoc ad amicum amicissimus de amicitia scripsi* (1). Sin embargo, en obras jocosas tienen un campo adecuado todos estos juegos de palabras, en que estriban las pretendidas *elegancias de lenguaje* de que luego hablaremos. (V. Cap. V.)

II

50. *Palabras simples* son las que constan de un solo vocablo; v. g.: *bien*, *virtud*, *amor*; y *compuestas*, las que se forman de dos ó más, como *benéfico*, *satisfecho*, *filántropo*. Analizando las palabras compuestas se ve que su composición varía: unas, y son las más, se componen de preposición y de nombre, pudiendo las preposiciones ser castellanas, latinas ó griegas, v. g.: *condiscipulo*, *contra-*

(1) En castellano no tiene gracia alguna: así como dediqué el trabajo de la vejez á un viejo, ahora envió el de la amistad á un amigo.

punto, parabién, preposición, indolencia, subterfugio, etc.; otras se forman de dos nombres; v. g.: *carri-coche, punta-pié, cara-palo*; ya de verbo y nombre, á saber: *quitasol, mondadientes, cortaplumas*; ya de adverbio y nombre, como *malquerencia, bienandanza*; finalmente, las hay que se componen de dos ó tres verbos; v. g.: *gana-pierde, corre-vedile*, etc. Además, en algunos compuestos se advierte con toda claridad el origen latino de los vocablos componentes, como en *magnánimo, benéfico, satisfecho*; mientras que en *pelinegro, cejijunto, carirredondo, Nuevo León*, los vocablos simples son voces castellanas que han sufrido ligeras variaciones al unirse, ó que han conservado su estructura. El estudio de las voces compuestas es interesante al punto de vista del *neologismo*, de que luego trataremos con la extensión que exige su importancia (§ 77 y 85). Por ahora sólo advertiremos que, fuera de los compuestos de preposiciones y de nombre, que forman gran parte de nuestro idioma, y de algunos de nombre y verbo, los demás son vulgarísimos y de un empleo muy limitado en la poesía y oratoria.

51. *Voces ó palabras puras* son las que pertenecen al idioma en que se usan; y se denominan *castizas* las que se derivan del lenguaje originario y primitivo. Ambas, esto es, las *puras* y las *castizas*, toman los nombres de *usuales* ó *corrientes*. Casi todas las voces usadas por los buenos autores son ley y regla en este punto. Sin embargo, algunos suelen descuidarse empleando un gran número de vocablos pertenecientes á la lengua francesa, como *soirée, toilette, bouquet, debut*, que no han sido acomodadas al genio de la nuestra, y cuyos equivalentes, más expresivos y eufónicos, existen en ella; v. gr.: *sarao, tocado, ramillete, estreno*. Igual cosa podemos decir de los modernos *anglicismos*, que oralmente y por escrito deslucen y manchan la tersura y limpieza del castellano; y bástenos citar las voces *dandy, comfort, depot, fashionable, jockey*, que chocan y contradicen aún más que las voces francesas, la natural suavidad y armonía del habla de Cervantes. Con

todo, muchas palabras que significan *inventos* ó *descubrimientos* recientes, aunque de origen manifestamente extranjero, son ya *puras*, por ser de necesidad dar un nombre á los objetos nuevos, como sucede con los términos técnicos; si bien deben amoldarse á la estructura y desinencias propias del castellano.

52. *Palabras traducidas* son aquellas que una lengua toma de otra, moldeándolas conforme á su carácter. Llámense de tal modo por su origen reciente, pues que todas las palabras de un idioma han sido fundidas, digámoslo así, en el molde primitivamente pequeño de raíces que constituyen el núcleo de la nación ó de la raza. El castellano tiene así su núcleo en el *vascuence, ibero, celta y fenicio*, á que se añadieron variados y múltiples elementos extraños, hasta el punto de llegar á constituir el fondo de la lengua. Entre estos elementos extraños, que llegaron á ser propios, el principal fué el *latín* que, con las armas y el poder de Roma, radicó en la península por seis siglos. Aparecieron luego el godo, el árabe y el hebreo, de que resultó en la edad media el *romance*, ó mezcla de todos éstos, llamado así porque siguió dominando el *idioma romano* (1). La lengua española es propiamente latina y árabe, y es como sus componentes, rica, pomposa y adecuada para la poesía; pero muy pobre para la filosofía y las ciencias (2). Por tal razón, la mayor parte de las palabras que significan inventos y descubrimientos son traducidas, y tomadas ya del francés, ya del inglés, ya del alemán. Lo importante es que se las castellanice, dándoles las desinencias ó terminaciones propias de nuestro idioma (V. Neologismos, § 77 y 85), conforme se ha dicho al tratar de las palabras puras, ó usuales y corrientes

(1) Así, según un cálculo aproximado, considerando la actual lengua española dividida en cien partes: setenta pertenecen al latín, diez al árabe, al hebreo y al griego; diez al godo, y diez al italiano, alemán, francés é idiomas de las Indias orientales y occidentales. Sin embargo, muchos creen que este cálculo da al latín y al árabe menos de lo que les corresponde.

(2) V. *Grand Dictionnaire Universel*, P. LAROUSSE.—Tomo V.

(§ 51).—En cuanto á las *voces cultas ó sabias* que derivadas caprichosamente del latín ó griego, no han recibido la sanción del uso, deben ser consideradas puramente como una especie de las *traducidas*. La razón de que se las llame *cultas ó sabias* está en que durante el larguísimo período de la formación del romance ó lengua nacional, hubo en España, como en toda Europa, dos *Literaturas*: la *erudita*, de los hombres cultos y sabios, educados en la admiración de Séneca, Silio Itálico, Marcial, Quintiliano, Columela, etc., y que imitaban hasta las metáforas hinchadas y el mal gusto de los autores de la decadencia romana; y la *popular*, tosca y ruda aún (hasta el siglo XIV), pero viva, animada y rica, inspirándose en la naturaleza, y que cantaba ideas, sentimientos y pasiones, alegrías y tristezas comunes de la vida.... Habiéndose unido luego, para bien de las letras españolas, estas dos corrientes en una sola, apareció la florecencia literaria de los siglos XVI y XVII, que muy pronto degeneró, por muchas causas que sería inoportuno de este lugar el enunciar; pero, principalmente debido á una ciega imitación de la antigüedad, al deseo de mostrar erudición y cultura, al prurito de distinguirse, y al error de creer que la belleza, la poesía y el mérito literario estriban, no en las ideas y sentimientos, sino en las palabras: concepto equivocado de que nació un género de afectación que dió nombre á toda una generación literaria, que con sus hinchadas metáforas, la sutileza en el concepto, la estudiada antítesis, la inversión violenta y la hipérbole disparatada, juntamente con el empleo de voces y locuciones latinas, convirtieron el lenguaje poético en una algarabía, criticada donosísimamente por don F. de Quevedo en los conocidos versos:

si quisieres ser culto en solo un día
la *jeri* aprenderás *gonza* siguiente.

Y por J. de la Cueva en su *Ejemplar Poético*, según puede verse:

De dos archipoetas conocidos
una murmuración oi á un poeta
porque usaban vocablos escondidos.
Sclopetum llamaban la escopeta,
escapeda decían al estribo,
famélica curante á la dieta;
al maldiciente decían *cansivo*,
á la causa común de la vil gente
público *alojamiento* del festivo.
Carnes privium llamaban comúnmente
á las carnestolendas, y así usaban
de aquesta afectación impertinente.

Para comprender bien lo que es el *culteranismo* basta leer á Góngora, de quien tomó este vicio el nombre de *gongorismo*; y no el Góngora de los romances y letrillas, modelos de naturalidad y sencillez, sino el autor de *Solitudes* y *Polifemo*, quien se extravió en una poesía de palabras sin color, sin expresión y sin vida, y en que lo estudiado y absurdo del concepto está en consonancia con la extravagancia y afectación del vocablo.—No son estos los únicos vicios de que adolecen los culteranos de todos los tiempos, que la *homonimia* y el *equivoco*, de que vamos á tratar (§§ 53, 54) y el *retruécano*, que luego veremos (V. Cap. V), les son comunes á todos.

III

53. *Palabras equivocadas* son las que ofrecen dos ó más sentidos, y que pueden, por lo mismo, ser empleadas en una cualquiera de sus acepciones. La palabra *hoja*, por ejemplo, es *equivoca* en nuestro idioma, pues que significa, ya la expansión membranosa y verde de las plantas, ya la parte cortante de la espada, ya cada una de las láminas de papel de que se compone un libro; lo mismo la voz *pluma*, que ora significa el órgano que cubre el cuerpo de las aves, ora el instrumento que empleamos para escribir. El uso y mucho más el abuso de estas verdaderas anfibolías

logias es muy defectuoso, sobre todo en obras serias. Así Lope jugó con las *palabras equívocas* que hemos puesto como ejemplos, en los siguientes versos:

Pues como las *desnudas hojas* viese
Raquel hermosa, del suceso incierta,
bañó de nieve las mejillas rojas,
y el libro de su fin legó en sus *hojas*.

Jerusalén, libro XIX.

La nave hicimos con los remos *pluma*,
escribiendo en el mar *letras inciertas*.

Aquí hay *metáforas* fundadas en *equivocos*, esto es, en una relación caprichosa y arbitraria del idioma; pero en el siguiente ejemplo de nuestra gran poetisa del siglo XVII hay *equivoco* solamente, sin que por esto deje de ser defectuoso.

Parecer quiere el denuedo
de vuestro *parecer loco*,
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo (1).

S. J. I. DE LA CRUZ.

Como se ve, la palabra *parecer* está tomada en dos sentidos: en el de *semejanza*, y en el de *opinión*.

Pero en *obras festivas*, el *equivoco* no constituye un defecto; antes al contrario, él forma el principal resorte de lo cómico. Pudo, así, decir con mucha gracia la poetisa citada, jugando con el vocablo *pie*, porción del cuerpo humano, y *pie*, medida de verso:

Pero según airosa el cuerpo mueve,
debe el *pie* de ser breve;
pues que es, nadie ha ignorado,
el *pie de arte mayor*, largo y pesado.

(1) Conviene leer las celebradas redondillas de la gran poetisa, para saber en qué consiste el estilo ingenioso y estudiado de los culteranos, sembrado de antítesis, retruécanos y *equivocos*, etc., y ver cómo á pesar de estos defectos, hijos del mal gusto del tiempo en que vivió la célebre monja, es un dechado de ingenio, de delicadeza, y á veces de profundidad.

Sin embargo, aun en lo cómico puede abusarse, como en el siguiente romance:

Los diez años de mi vida
los he vivido hacia atrás.
Con más *grillos* que el verano,
cadenas que el Escorial.
Más *alcaldes* he tenido
que el castillo de Milán,
más *guardas* que el monumento,
más *hierros* que el Alcorán,
más *sentencias* que el derecho,
más *causas* que el no pagar,
más *autos* que el día de Corpus,
más *registros* que el misal,
más *enemigos* que el alma,
más *corchetes* que un gabán,
más *soplos* que lo caliente,
más *plumas* que el tornear.

QUEVEDO.

Basta decir que en el ejemplo de la monja mexicana se advierte la sobriedad en el ingenio, que engendra la gracia, y que el buen gusto exige; pero en el último vemos un verdadero abuso de *equivocos* que acusan afectación y producen cansancio.

53. *Palabras homónimas* son las que tienen, como las anteriores, dos significados; pero difieren de las *equivocas*, en que sólo incidentalmente y por meras desinencias gramaticales llegan á escribirse y á pronunciarse del mismo modo. Por ejemplo: las palabras *amo*, *vino*, *canto*, *vela*, *clavo*, son nombres sustantivos y primera ó tercera persona del *Presente de Indicativo* en los verbos *amar*, *venir*, *cantar*, *velar* y *clavar* respectivamente. Lo mismo que hemos dicho acerca del empleo del *equivoco* puede aplicarse, y con mayor razón aún, á la *homonimia*, que es del todo intolerable en obras serias y de tono elevado. En efecto, el *equivoco* está fundado en ciertas vagas relaciones de analogía, que autorizan su empleo en varias acepciones; tales son las voces *hoja* y *pluma*, que se aplican á los objetos que

hemos dicho: la primera, en virtud de cierta semejanza que hay entre las hojas de los árboles y las llamadas así de las espadas y libros, por ser todas anchas, planas, membranosas, y la segunda, por verdadera *metonimia* (V. Tropos, cap. VI) ó *relaciones de sucesión*, á causa de haber sido la *pluma* el instrumento empleado para escribir. Pero en la *homonimia* no hay nada de esto, puesto que las desinencias, ó parte variable y caprichosa del idioma, son las que hacen que lleguen á pronunciarse y escribirse de la misma manera vocablos que no tienen relación alguna en su significación. Constituye, en consecuencia, un defecto insoponible en obras serias. Es el que afea la siguiente octava de P. de Céspedes, en su poema de *La Pintura*, en el que, refiriéndose al caballo, dice:

Si de lejos al arma dió el aliento
ronco la trompa militar de Marte,
de repente estremece un movimiento
sus miembros, sin parar en una parte:
crece el resuello, y recogido el viento
por la abierta nariz, ardiendo parte: (1)
arroja por el cuello levantado
el cerdoso cabello al diestro lado.

Menos aun acertó Calderón, cuando en su mejor drama
La vida es sueño, dijo:

Que apenas llega cuando llega á penas

jugando con la homonimia que resulta en la pronunciación, ya que no en la escritura, de un adverbio con una preposición y un sustantivo.

Igual abuso es el de Lope, cuando en el Libro II de su *Jerusalén*, dice:

Triunfó el martirio allí junto al mar Tirio.

(1) En ella hay, además, otro defecto: el de rimar una palabra con su homónima.

Sólo en obras ligeras y festivas es permitido este juego de palabras, y siempre con oportunidad y discreción en su manejo; tal como se ve en el siguiente ejemplo:

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

En resumen: la *homonimia* es propia de obras *jocosas* de *tono familiar*, debiendo proibirse por completo en las *obras serias*, de *tono elevado y noble*.

54. *Palabras sinónimas* son aquellas que parecen tener un mismo significado, pero que en realidad difieren por ciertas circunstancias, ó varios matices que éste ofrece. Las voces *pena*, *congoja* y *sufrimiento*, por ejemplo, que vemos de ordinario usadas indistintamente, tienen, sin embargo, significaciones diferentes: *pena*, significa un sentimiento interior grande; *congoja*, añade á la anterior idea la de una suprema angustia, y *sufrimiento*, por el contrario, expresa la de cierta resignación que acompaña á la *pena* ó *sentimiento* interior. Del mismo modo, *hacer*, *realizar*, *verificar*, *ejecutar*, *efectuar*, que todas significan *actividad*, *acción*, difieren en los varios aspectos de esta actividad: la voz *hacer* la expresa de un modo absoluto ó sin relación á otra cosa; *realizar*, considera como real y efectivo aquello que, conforme á ciertos indicios, esperamos; *verificar*, se refiere al acto ó suceso mismo, y no á los fines ó propósitos; *efectuar*, indica mayor solidez y no simples indicios de que se cumplirá un hecho, y, por último, *ejecutar*, supone un plan ó proyecto formado previamente, pero representa el hecho en relación con la idea que precedió á la ejecución. Esto parece difícil, pero no lo es si se atiende á que las palabras no expresan nada de absoluto en sí mismas, sino en relación con otras; v. g.: se *hace una casa*; pero no puede decirse que se *realiza*, *verifica*, *efectúa* ó *ejecuta* una casa: se *ejecuta una pieza en el piano*, pero no se dice con propiedad

que se *hace*, se *realiza* ó *verifica* esta pieza. De la misma manera, con toda propiedad y exactitud decimos que se *realiza un fin*, se *verifica un suceso*, se *efectúa un propósito*; pero no que se *realiza* ó *efectúa* un suceso, porque puede ser inesperado, y así de los demás sinónimos que dejamos apuntados. Para esclarecer esta materia importante, vamos á añadir otros ejemplos.

54 bis. Las voces *diverso*, *diferente*, *distinto*, que vemos empleadas indiferentemente, difieren sin embargo, en su significado. Se dice, así, que hay diversidad de cuerpos geométricos, pero no diferencia ó distinción de estos mismos cuerpos, puesto que se trata con tal palabra de expresar la variedad de una cosa única, del cuerpo geométrico en general; mas se dice que hay diferencia entre un cubo y una esfera, y que sólo son distintos propiamente dos cubos, aun cuando tengan el mismo tamaño y forma, aunque la substancia de que estén formados sea la misma. La diversidad se opone, pues, á la *unidad*, la diferencia á la *semejanza*, y la distinción á la *identidad*. Todos los objetos diferentes son distintos, pero no todos los distintos son diferentes, porque pueden tener las mismas cualidades fundamentales, y unos y otros, los diferentes y distintos, son diversos, siempre que se consideren como partes ó aspectos de un todo. Aplicando estos mismos principios, esto es, relacionando las ideas significadas por las voces sinónimas con sus complementos ó términos en la oración, podríamos explicar los verbos *amparar*, *socorrer*, *auxiliar*, *ayudar*, *dejar*, *abandonar*, *desamparar*, los adjetivos *bonito*, *lindo*, *hermoso*, *bello* y *sublime* y todos los sinónimos usuales; pero sería inútil. Con lo dicho basta para comprender que la *sinonimia*, que es la clave para expresarse con propiedad y exactitud, con la precisión que tanto admiramos en los buenos escritores, no debe estudiarse en diccionarios generales y especiales (muy útiles por otra parte como obras de consulta), puesto que sus enseñanzas se olvidan fácilmente, por falta de aplicación, sino que deben aprenderse en los modelos. Con éstos, y los ejercicios constantes

de composición, se desarrollan las facultades y se afina el gusto.

55. Se da el nombre de *voces técnicas* á las que están destinadas á significar objetos de ciencias ó artes. El número de estas voces aumenta cada día, á proporción que se desarrollan y extienden los conocimientos humanos. La definición y explicación de las palabras técnicas es uno de los objetos principales de las *obras didácticas* (V. Libro II, Sección segunda) y su empleo en ellas es de rigor; no así en las *obras poéticas y oratorias*, en que su uso, y mucho más su abuso, es intolerable, y debe, por lo mismo, proscribirse en lo absoluto. Sin embargo, muchas *voces técnicas* pertenecientes, sobre todo, á las artes bellas, á las ciencias que sirven á éstas de base ó fundamento, á la astronomía, etc., tales como *ábside*, *tonos*, *matices*, *claro obscuro*, *imágenes*, *Proción*, *Sirio*, *Canopo*, etc., que ora por haberse vulgarizado, ora por llevar como impregnadas ciertas ideas de elevación y belleza, ó por su sonido ú otra causa cualquiera, las vemos á menudo empleadas por los mejores poetas en *odas*, *elegías* y *epopeyas*. Y es que tales voces ya no son propiamente técnicas; han entrado al dominio de las inteligencias menos cultivadas. Lo que reprueba el buen gusto es la ostentación de sabiduría, digámoslo así, el deseo de lucir conocimientos, en suma, lo afectado y pedantesco. Merece estos tales calificativos la siguiente descripción de un épico del siglo XVII:

Allí estrellas labró, allí movimientos
cielos, luces, planetas, conjunciones,
signos, centros, epiciclos, detrimentos,
puntas, gozos, caída, exaltaciones,
casas, orbes, apogeos, decrementos,
solsticios, cursos, vueltas, estaciones,
aspectos, rayos, auges, deferentes,
climas, ruedas, esferas y ascendientes.

BALBUENA.—*El Bernardo*, Lib. XVII.

Nuestro Carpio estuvo más acertado en cuanto á la

elección de voces técnicas, cuando en su composición *México*, que no es de las peores dice:

¡Qué grato es ver en la celeste altura
de noche las estrellas á millares,
Canopó brillantísimo y *Antares*
el magnífico *Orión* y *Cinosura*.

La *Osa* mayor, y *Arturo* relumbrante
el apacible *Júpiter* y *Tauro*
la bella *Cruz del Sur*, y allí *Centauro*,
y tú el primero, ¡oh *Sirio* centellante! (1)

Todos estos nombres no son defectuosos, puesto que son ya vulgares y conocidos hasta de las personas menos cultas. Por lo demás, téngase bien entendido que en estos puntos de mero detalle no es posible dictar preceptos absolutos, y que todo queda sujeto al gusto y buen sentido del escritor.

56. Se llaman palabras de *sentido recto* las que designan las ideas ú objetos para que fueron creadas; y de *sentido figurado ó translaticio*, las que desviadas de su primer sentido, pasan á significar ideas ú objetos que guardan con los primitivos cierta relación. Cuando se dice, por ejemplo, que *el arrepentimiento es la aurora de la virtud*, la palabra *arrepentimiento*, que designa el conocimiento que se tiene del mal que se ha hecho y el deseo de repararlo, está tomada en sentido recto; mientras que la voz *aurora*, que própiamente significa la primera luz del sol que ilumina el horizonte, está tomada en *sentido figurado*, pues que pasa á designar el primer anuncio, digamos así, *de la virtud en la conciencia, á la que ilumina como el sol al mundo*. Como se ve, la relación que se establece en este ejemplo

(1) El defecto de Carpió no está en la obscuridad por abuso de términos técnicos, ó de metáforas hinchadas, sino en su frialdad, en su falta de fuego y de imaginación, en sus epitetos inútiles, vagos ó poco expresivos: sus versos, si bien correctos, son siempre descarnados y frios: versos de sabio, pero no de poeta

es de semejanza; pero puede ser también de coexistencia en un todo, ó de sucesión en el tiempo, como cuando decimos: han salido del puerto *tres vapores*; *la pluma es el mejor maestro para aprender á escribir*.—Pero siendo el lenguaje *figurado* un gran recurso de la *Poesía* y la *Oratoria*, y siendo su uso delicado y difícil, reservamos su preceptiva para cuando tratemos de él expresamente en las cualidades generales del lenguaje (V. Cap. VI. Tropos).

57. Finalmente, se llaman *palabras imitativas* las que representan por medio de los sonidos de que están formadas ciertas cualidades de las cosas que significan. Hay muchas voces, en efecto, tales como *silbido*, *murmullo*, *susurro*, *chisporroteo*, *relincho*, *estruendo*, etc., que tienen grande analogía en sus sonidos con los que producen los cuerpos que significan. No pueden confundirse estas voces con las de *sentido figurado*, á pesar de estar ambas fundadas en *analogías ó semejanzas*, puesto que en las *imitativas* la *semejanza* es de *sonido*, y en las anteriores es de *significado*. Siendo unas y otras muy usadas en poesía suelen unirse, como en el siguiente ejemplo:

Después... Después el huracán sombrío
levántase, Dios mío,
agitando sus alas tenebroso,
y al eco ronco de su horrible trueno,
descarga en mi alma con furor impío
el rayo pavoroso,
que vibra airado en su rojizo seno.
Y en mi infelice corazón entonces
el árbol de mis flores se derrumba.
¡Ay! el altar que para Dios tenía
cuando mi pobre corazón vivía,
sepultado quedó bajo su tumba.

S. PEÑA.

De lo relativo á los preceptos literarios, trataremos más adelante (V. Elegancias, Cap. V).

CAPÍTULO II

ORACIONES Y CLÁUSULAS

SUMARIO.—I: 58. División de las voces según su enlace ó conexión.—59. Diversos oficios de la voz en la oración.—60. El nombre y sus auxiliares.—61. El Verbo; sus modificativos y conexivos.—62. Verdadero papel de la conjunción en el lenguaje.—63. Enlace de las palabras; la oración y la cláusula.—II: 64. Elementos esenciales de la oración.—65. División de las oraciones.—66. Oraciones complejas é incomplexas; ejemplos.—67. Simples y compuestas; ejemplos.—68. Oraciones principales y accesorias; ejemplos.—III: 69. Enlace de las oraciones: la cláusula.—70. Cláusulas simples y compuestas; ejemplos.—71. Cláusulas cortas y largas; ejemplos.—72. Estilo suelto y periódico; regla.—73. La obra literaria en su forma externa; cualidades de las cláusulas.

I

58. Ahora vamos á examinar las *palabras* desde un punto de vista distinto; no en su sentido ideológico tal como las hemos examinado en el capítulo anterior, sino en su enlace y conexión, en que adquieren nuevo valor y nueva importancia literaria. Las voces, en efecto, son verdaderos *órganos elementales* de este vasto sistema de signos que constituye el *lenguaje*. Cada una de ellas forma un eslabón de la inmensa cadena del discurso, y que está como numerado ó señalado, á causa de la complejidad ideológica que entraña. Importa, pues, conocer las voces en este otro aspecto que presentan, para que podamos comprender en toda su extensión el material técnico de que tienen forzosamente que servirse el *poeta*, el *sabio*, el *orador*, en una palabra, el escritor ó publicista.

59. Los gramáticos clasifican las palabras según el

oficio que éstas desempeñan en la oración y el discurso en diez grupos ó *clases*, marcados con un sello especial que mucho importa conocer, á fin de construir el *período* ó *cláusula* con toda la regularidad y corrección derivadas de la naturaleza misma de las voces que lo forman. Pero suponiendo ya conocidos estos grupos, y determinados por medio de minuciosos y completos análisis los diversos oficios que las palabras desempeñan en la oración, nos limitaremos á recordar que hay en el discurso *tres partes* principales solamente: únicas que expresan, oralmente y por escrito, las tres *Operaciones fundamentales* del entendimiento; estas partes son: *nombre*, *verbo* y *conjunción*. Cadauna puede ser modificada ó determinada por otras, que deben considerarse como partes complementarias ó auxiliares solamente, y no como fundamentales del discurso. Breves palabras bastarán para probar esta aserción.

60. El *nombre*, en efecto, expresa la *noción* ó *idea*, la primera *Operación intelectual*, ó sea la presencia de un objeto en la conciencia: es el signo que manifiesta en el lenguaje la simple aprehensión de una cosa; y como todas las palabras de un idioma representan la presencia, aprehensión ó representación de una cosa cualquiera, todas también pueden ser *nombres*, siempre que se consideren en sí mismas las cosas que las palabras significan (1). Las complementarias ó auxiliares del nombre son las voces que desempeñan la función del *artículo*, que, como se sabe, precede al nombre para designar su género y número, el sentido determinado ó indeterminado del objeto; las que hacen el oficio de *pronombres*, y que, como la palabra misma lo indica, reemplazan al nombre; los adjetivos *calificativos* que señalan los atributos propios del objeto, y los *determinativos* que marcan también atributos del

(1) Aceptamos la voz *nombre* en lugar de la palabra *substantivo*, la cual es impropia é inexacta. Bien es verdad que el *nombre* comprende el adjetivo, y es anfibológica: pero como lo damos á comprender en el texto, consideramos al último como una simple variedad del primero.

objeto, pero no en sí mismo, sino en relación con el lugar, posición, número, pluralidad indefinida y totalidad (1).

61. El *verbo* es otra parte fundamental del discurso, pues que es la expresión del *juicio*, de la *Operación intelectual* que consiste en percibir una relación entre dos ideas, cualquiera que sea la naturaleza de esta relación. Contiene, por lo mismo, explícita ó implícitamente la afirmación ó negación de un predicado ó atributo; ó de otro modo: el verbo *ser* une directamente una idea á otra; mientras que los demás *verbos*, llamados *adjetivos*, entrañan ellos mismos una idea que aplican al sujeto, juntamente con el vínculo indicado por el verbo *ser*. Esta parte de la oración tiene por complementarias ó auxiliares al *adverbio* y la *preposición*. El *adverbio* modifica y determina la significación del verbo, siendo en realidad un complemento indirecto que puede ser reemplazado por un nombre precedido de una preposición. Esta tiene, sin embargo, una función más general, que la asimila al verbo: es verdadero conexivo que expresa las relaciones más simples y generales que hay entre las ideas, ó entre una acción ó estado y la idea. Por tal razón, cuando el sujeto ó el atributo son complejos, ó cuando expresamos los complementos directos, indirectos ó circunstanciales, sus diferentes partes se ligan entre sí por medio de la preposición.

62. Finalmente, la *conjunción* es el signo en el lenguaje de la *Operación intelectual* más elevada, del raciocinio ó discurso. Como la *preposición* y como el *verbo*, la *conjunción* significa una relación; pero no una relación simple entre dos ideas, ni una relación compleja entre sujeto y atributo, sino que expresa una relación de relaciones, una relación que reduce á la unidad todas las que pueden figurar en nuestros pensamientos (2).

63. Por lo que se acaba de decir, se comprende fácilmente que la unión ó enlace de las palabras en el discurso,

(1). En cuanto al participio, debemos recordar que sólo es un adjetivo.

(2) La interjección es la única parte afectiva del discurso.

so, puede hacerse á dos grados: el primero constituye la *proposición lógica* ú *oración gramatical*; el segundo, la *cláusula* ó *período* (1). La *oración* es la expresión del *juicio*, y se caracteriza en el lenguaje por el *verbo*; así como la *cláusula* es la forma externa del *raciocinio*, y se concreta en la *conjunción*.

II

64. Los elementos esenciales de la oración son los mismos del juicio: *sujeto*, *cópula* y *predicado* ó *atributo* (§ 22). El *sujeto* es la palabra de que se afirma ó niega; *predicado* lo que se afirma ó niega, y la *cópula* la que une y enlaza los dos términos. De esto se deduce que ideológicamente no hay más verbo que el verbo sustantivo *ser*, por cuanto los llamados verbos adjetivos ó atributivos contienen á éste más una cualidad que se refiere al sujeto, ó que le pertenece en propiedad. Si decimos, por ejemplo, que el *sol brilla*, la palabra *sol* que en apariencia designa la cosa que hace ó ejecuta la acción significada por el verbo *brillar*, en realidad expresa el objeto de que afirmamos ó negamos la cualidad *brillante*, contenida en el verbo. Que por lo demás, se ve con toda claridad que cuando estas oraciones de verbo atributivo constan de varias modificaciones que completan el sentido de la única y verdadera oración lógica, se denominan propia y exactamente *complementos*. Así, por ejemplo, si á la oración enunciada le añadimos la locución *para todos los humanos*, ésta no hace más que completar el sentido del atributo *brillar*, *brillante*.

65. Según su estructura y su relativa importancia en el discurso, las oraciones pueden ser *complexas* ó *incomplexas*, *simples* y *compuestas*, *principales* y *secundarias*. Al-

(1) Realmente el período es una cláusula de un género especial, como luego veremos; pero ordinariamente se tienen por sinónimos.

gunos, además, dividen las *oraciones complejas* en oraciones de *términos complejos*, y *complejas* propiamente dichas. En cuanto á la división general en oraciones activas, neutras, de verbo recíproco, reflexivo, auxiliar, etc., según la naturaleza del mismo, no enseña nada para los fines literarios que aquí perseguimos.

66. *Oraciones complejas* son aquellas que van acompañadas de modificaciones, ya en el sujeto, ya en el predicado, ya en todos los términos; v. g.: *La mayor felicidad es la satisfacción interior del alma*, en la cual sólo los términos están modificados. Mas las verdaderas *oraciones complejas* son las que llevan *oraciones modificativas* ó *explicativas* en el sujeto, en el atributo, ó en ambos términos; por ejemplo: *¡Ah! amigo mio, Enrique, el niño queridísimo de tu hermano, que tantas esperanzas os hacía concebir, abandona la vida.*—En la que el sujeto *Enrique* lleva varias modificaciones, entre ellas la oración *que tantas esperanzas os hacía concebir*. El lenguaje rítmico del verso no altera en nada la estructura de las oraciones. Rioja comienza su bellísima composición «Á las ruinas de Itálica», con este pensamiento:

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

Todas las voces subrayadas, juntamente con la oración *que ves ahora*, son modificativas ó explicativas del sujeto de la oración principal. Mientras que en este otro:

Hojas del árbol caídas
juguete del viento son;
las ilusiones perdidas
son hojas ¡ay! desprendidas
del árbol del corazón.

ESPRONCEDA.

ambas oraciones, separadas por el punto y coma, son *complejas incompletamente*. Las *incomplejas* son las que

constan de un solo elemento en los dos términos; v. g.: *El universo es infinito.*—*Dios es la sabiduría.*

67. *Oraciones simples* son las que forman por sí solas sentido perfecto; por ejemplo: *La tierra es planeta.*—*La naturaleza es admirable en todas sus obras;* y *compuestas*, las que terminan en otra oración ó de ella dependen; v. g.: *La del alba sería, cuando don Quijote salió de la venta.*—*Cuando amanece, la tierra alborozada saluda á su bienhechor.* Del mismo modo, las dos oraciones que forman la quintilla citada (§ 66) son *simples*; mientras que son *compuestas* todas las contenidas en la siguiente estrofa:

De niño, en el vano año
de la juventud soñando,
pasé la niñez llorando
con todo el pesar de un niño.
Si empieza el hombre pensando
cuando ni un mal le desvela,
¡ah!
la dicha que el hombre anhela,
¿Dónde está?

CAMPOAMOR.

68. Se llaman *oraciones principales* las que enuncian el sentido dominante de la cláusula ó periodo; y *accesorias* ó *secundarias*, las que sirven para completar el sentido de las principales. Las *accesorias* se dividen en *separables* é *inseparables*. Algunos ejemplos harían comprender esta doctrina mejor que las definiciones.

En la siguiente octava de Ercilla, cada miembro de la única cláusula de que consta, contiene una *oración principal* sin ninguna dependiente.

El bárbaro, sagaz, despacio andaba,
y á toda prisa entraba el claro día:
el sol las largas sombras acortaba;
mas él nunca decrece en su porfía:
al ocazo la luz se retiraba;
ni por eso flaqueza en él había:
las estrellas se muestran claramente,
y no muestra cansancio aquel valiente.

En el ejemplo que sigue, al contrario, hay una *sola oración principal*, cuyo verbo es el pronominal *se alaban*, siendo todas las demás, *oraciones separables*.

Esta gracia del bien hablar *se alaba* mucho en Antistenes, cuya conversación era tan dulce que llevaba las gentes en pos de sí; lo cual significaron algunos poetas entendidos diciendo que al son de la lira de Amfión se compusieron por sí mismas las piedras en los muros de Troya, y que tras la suavidad del laúd de Orfeo se iban las peñas y montes con sus árboles y se represaban las aguas de los caudalosos ríos.

J. PINEDA.

En efecto, la primera separable, señalada por el verbo *era*, es una ilustración del complemento indirecto *Antistenes*; la segunda (verbo *llevaba*), lo es de la anterior, y las demás, de esta última. Cuando las *oraciones separables* son incidentales é interrumpen el sentido de la principal, al cual no afectan ni modifican en lo más mínimo, se denominan *paréntesis*; por ejemplo:

En un lugar de la Mancha (de cuyo nombre no quiero acordarme), no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo, etc.

CERVANTES.

Las oraciones inseparables pueden verse en los siguientes versos de Espronceda:

Cual cedro que en el Líbano se ostenta,
su frente se elevaba;
como el trueno que á la virgen amedrenta,
su voz las aterraba.

Las oraciones principales de los dos miembros de que consta esta cláusula: *su frente se elevaba—su voz las aterraba*, tienen como complementos las dos oraciones siguientes: *cual cedro que en el Líbano se ostenta—como el trueno que á la virgen amedrenta*. A estas oraciones inseparables se les llama también *complementarias*, porque realmente completan el sentido de las principales.

Si bien se reflexiona sobre lo que acabamos de decir, se comprenderá fácilmente que las *oraciones inseparables* son siempre *compuestas*, y que las llamadas *separables* son las modificativas ó explicativas que forman las designadas con el nombre de *complexas* (§ 66).

III

69. Del mismo modo que de la unión de las palabras se forma la *oración*, del enlace de las oraciones resulta la *cláusula*. *Cláusula* es, así, la serie de oraciones que forman sentido perfecto. A veces una oración parece formar sentido perfecto en el discurso; pero, en realidad, es una inferencia ó una proposición que exige prueba. La verdadera *cláusula* es siempre la expresión de un *raciocinio*. Su signo en lenguaje es la conjunción y las partículas que hacen sus veces.

70. Las cláusulas pueden ser *simples* y *compuestas*. *Cláusula simple* es la que consta de una *oración principal*, cualquiera que sea el número de oraciones separables ó inseparables, incidentales ó complementarias, que con ella contribuyan á formarla; y se llama *compuesta*, la que contiene dos ó más *oraciones principales*. Además, cada una de las oraciones principales que forman la cláusula, lleva el nombre de miembro; y así se dice *monomembre*, *bimembre*, *trimembre*, *polimembre*, según el número de las citadas oraciones principales de que consta. Es inútil advertir que la *cláusula simple* es necesariamente *monomembre*. Esta doctrina será mejor comprendida con los ejemplos siguientes:

Consagrado desde mis mocedades, en periódicos y libros, en tribunas y cátedras, á servir entre nosotros la vida del espíritu, creo correspondiente con la solemnidad de este acto el convertir vuestra atención hacia los conceptos fundamentales de nuestra edad, demostrando la poesía en ellos contenida, cuyo vigor promete aspectos nuevos en el arte,

como los dió en tanto número á la ciencia, así que pasen de las regiones donde brilla la luz de las ideas á las regiones donde arde el calor del sentimiento y de la vida.

CASTELAR.

En esta cláusula del gran orador, sólo hay *una oración principal*, y es, por lo mismo, *simple ó monomembre*, por más ilustraciones que la citada cláusula contenga. En tanto que las siguientes de F. D. Baltanás, son *cláusulas compuestas*, claramente señaladas por los diversos verbos de oraciones principales que las constituyen.

Si tuvieres prosperidad, donde quiera hallarás parientes y amigos; si te viniere adversidad, sólo te *cuidarás* y nadie se *dará* por tu amigo. Si oro de caridad tenemos, con la tribulación se *hará* más perfecto; si paja con vanidad, con ella nos volveremos en ceniza. La tribulación manifiesta é ilustra la virtud verdadera. Una candelilla pequeña de cera, con un soplo se apaga; pero si es gran fuego, más se enciende con el viento, aunque sea grande....

Igualmente en los versos; véanse ejemplos de una cláusula simple y otra compuesta en dos de los más conocidos de nuestros poetas:

Cuando la aurora del primer cariño
aun no asomaba á recoger el velo,
que la ignorancia virginal del niño
extiende entre sus párpados y el cielo,
su alma como la mía
en su reloj adelantando la hora,
y en sus tinieblas encendiendo el día,
vieron un panorama que se abría
bajo el beso y la luz de aquella aurora.

M. ACUÑA.

Aquí no hay más *oración principal* que la marcada por el verbo *vieron*, siendo todas las demás oraciones accesorias. En el siguiente ejemplo hay, al contrario, muchas oraciones principales, siendo la cláusula compuesta y polimembre:

La misma mano que vistió la tierra
de azules horizontes,
los campos de esmeralda,
y de nieve la cumbre de los montes
y de verde oscurísimo su falda;
la que en las olas de la mar sombría
alza penachos de brillante espuma,
y corona de arco-iris y de bruma
la catarata rápida y bravía;
la que tiñe con mágicos colores
las plumas de las aves y las flores;
la que tan bellos pinta esos celajes
de oro, ópalo y púrpura que forman
del cielo de la tarde los paisajes;
la que cuelga en el éter cristalino
el globo opaco de la luna fría;
la que al tender el transparente velo
del ancho firmamento, como rastros
de sus dedos de luz, dejó en el cielo
el polvo fulguroso de los astros;
la mano que en la gran naturaleza
pródiga vierte perenal hechizo,
la del eterno Dios de la belleza,
¡oh primera mujer... esa te hizo!

M. M. FLORES.

No se puede amplificar ni desleir más un pensamiento; y á pesar de todas sus bellezas, una cláusula polimembre y tan larga como ésta, cansa y desluce sus demás cualidades.

71. Esto nos lleva naturalmente á estudiar las cláusulas *cortas y largas*.

Cláusulas *cortas* son las que contienen *muy pocas modificaciones*, cualquiera que sea su estructura, ya simple ó compuesta; y *largas*, las que ofrecen *muchas modificaciones*, *términos* y *oraciones incidentes*, en igual caso. Es claro que esta división de las cláusulas por su extensión, no tiene la misma precisión que la anterior (§ 70); pero ofrece, sin embargo, bastantes caracteres para determinarlas y dictar algunos útiles preceptos. En los ejemplos anteriores de cláusulas simples y compuestas, pueden verse las llama-

das cortas y largas; pero, para mayor claridad, pondremos algunos otros.

De lo dicho se infiere que tanto las *cláusulas simples* como las *compuestas* pueden ser *cortas* y *largas* respectivamente. De *cláusula simple* y *corta* puede servir como ejemplo cualquiera *oración compuesta*, sin modificaciones:

á toda ley hablar bien,
que á nadie jamás dañó.

J. RUIZ DE ALARCÓN.

Ejemplo de *simple* y *larga*:

Con el aura que suspira,
con la fuente que murmura,
con el ave que en la altura
en círculo inmenso gira,
con la leda mariposa,
con el celaje flotante:
con todo, mando á mi amante
una memoria dichosa.

ROSA ESPINO.

De *cláusulas compuestas*, *cortas* y *largas*, ya hemos citado ejemplos (§ 70); y sólo debemos advertir, que cuando contienen miembros con *ilustraciones numerosas*, adquieren las proporciones de un *discurso*; constandingo, sin embargo, por mayores que sean, de los mismos elementos: *miembros* ó *colonas*, separados por punto y coma en la escritura é *incisos* ó *comas*, según puede verse en el ejemplo siguiente:

Para mí, el artista *penetra* de una ojeada con la intuición, donde no pueden penetrar los sabios con el raciocinio; *esparce* inspiraciones, que contienen la eterna revelación de la hermosura; *crea* espontáneamente obras varias, á guisa de esas fuerzas naturales que cubren de nieve las montañas y de lirios los valles; *obedece* á su anterior vocación cual á un mandato divino, y *es* absolutamente libre; *da* leyes y no conoce ninguna; *reúne* á la actividad dirigida por la conciencia otra actividad ciega y sin conciencia, en cuyos mis-

terios se ha creído encontrar, ya un genio angelical ó ya un protervo demonio; *extrae* de todas las cosas su esencia, y *siente* en sus nervios, agitados como una arpa eólica, la chispa eléctrica, antes que haya estallado por los aires, y en su corazón, abierto á todos los afectos, el choque de los dolores sociales antes que los haya sufrido la misma humanidad, y en su mente, agitada por la creación continua, pensamientos todavía no nacidos en la mente universal, y en su cráneo el peso de la nube aun no condensada en la atmósfera; consumiéndose en sus propias llamas, destrozándose en el parto de sus criaturas, muriendo de su inmortalidad; henchido de adivinaciones y de presentimientos que lo martirizan, como destinado á levantar el universo moral, muy superior al material, por obra del espíritu; pues ninguna mariposa ha tenido en sus alas y ninguna flor en su corola paletas como la paleta de donde surgió la *Transfiguración* y el *Pasmo*, ningún ruiseñor en su garganta y ningún arroyo en sus susurros melodías como las melodías escapadas de las del músico y de las arpas del profeta, ningún mar en sus fosforescencias y ningún cielo en sus estrellas, resplandores como el resplandor de la humana conciencia cargada de eternas y luminosas ideas.

72. El *estilo* en que dominan las *cláusulas largas*, sean *simples* ó *compuestas*, toma el nombre de *periódico*, por ser aquellas á que conviene el nombre de *periodos*; y se denomina *suelto* ó *libre* aquel en que abundan las *cortas*. Ambas tienen sus ventajas y defectos: estas últimas son *graves*, *concisas*, *enérgicas*; pero fácilmente degeneran en *oscuras* y *rudas*; las *largas* ó *periódicas* son *majestuosas*, *solemnes* y *bellas*; pero están sujetas á la *prolijidad* y *difusión*. La razón aconseja interpolarlas, según el tono del discurso, y según la naturaleza del asunto. De esta manera se evita el amaneramiento, la monotonía y esa particular afectación que tanto afea y deslucen la forma externa de tantas composiciones.

73. Del *enlace* de las *cláusulas* resulta el *discurso* ú *obra literaria*, que en su forma externa ó lenguaje no es otra cosa que el *encadenamiento sistemático* y *metódico* de *cláusulas*, destinado á expresar todos nuestros pensamientos. La *cláusula* es, pues, la *fórmula elemental* y completa

de toda *composición*; sus cualidades son las cualidades generales del lenguaje. Toda cláusula, en efecto, ha de ser *clara, enérgica, elegante, armónica y nueva* en su enunciación *oportuna y natural*, á fin de que sea capaz de conseguir el objeto que el autor se propone. Mas como la *claridad, energía, elegancia, armonía y novedad*, son las *cualidades generales del lenguaje*, las estudiaremos con tal nombre en los *capítulos siguientes*. En cuanto á la *oportunidad y naturalidad*, que pertenecen al *fondo y forma* de la obra, serán estudiadas en la SECCIÓN TERCERA de este *Libro*.

CAPÍTULO III

CLARIDAD DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 74. Claridad del lenguaje; definición.—II: 75. Pureza del lenguaje.—76. Arcaísmo y barbarismo.—77. Neologismo; sus diversas clases; ejemplos; empleo; reglas generales.—III: 78. Corrección gramatical; licencia.—79. Solecismos; ejemplos.—80. Dificultades de la corrección gramatical.—81. Modismos ó idiotismos.—82. Regla relativa á los solecismos ó idiotismos.—IV: 83. Propiedad y exactitud del lenguaje; precisión.—84. Vicios que se oponen á la precisión; ejemplos.—V: 85. Pensamientos claros; ejemplos.—86. Obscuridad del lenguaje; diversos orígenes; ejemplos.—87. La construcción figurada.—88. Regla general relativa á la claridad.

I

74. La *claridad del lenguaje*, que es una de las cualidades más importantes de la obra literaria, porque sin ella nada valen las galas de la dicción más florida y elegante, consiste en que las *palabras, oraciones y cláusulas sean entendidas fácilmente por las personas á quienes la obra se destina*. Hay que tener presente, en efecto, el destino de la obra, los fines á que se consagra, porque de otro modo no tiene sentido ni significación esta cualidad. ¿Se calificaría, por ejemplo, de obscura una obra de filosofía ó de matemáticas superiores, aunque esté, por otra parte, muy bien escrita, sólo porque no es entendida por personas absolutamente incompetentes en tales materias? Y lo mismo pudiéramos decir de lo netamente literario. No se trata, pues, de la claridad absoluta de un asunto, que puede ser más ó menos claro según la mayor ó menor versación de los oyentes ó lectores en el mismo, sino de la claridad relativa, de la que proviene del lenguaje, de

de toda *composición*; sus cualidades son las cualidades generales del lenguaje. Toda cláusula, en efecto, ha de ser *clara, enérgica, elegante, armónica y nueva* en su enunciación *oportuna y natural*, á fin de que sea capaz de conseguir el objeto que el autor se propone. Mas como la *claridad, energía, elegancia, armonía y novedad*, son las *cualidades generales del lenguaje*, las estudiaremos con tal nombre en los *capítulos siguientes*. En cuanto á la *oportunidad y naturalidad*, que pertenecen al *fondo y forma* de la obra, serán estudiadas en la SECCIÓN TERCERA de este *Libro*.

CAPÍTULO III

CLARIDAD DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 74. Claridad del lenguaje; definición.—II: 75. Pureza del lenguaje.—76. Arcaísmo y barbarismo.—77. Neologismo; sus diversas clases; ejemplos; empleo; reglas generales.—III: 78. Corrección gramatical; licencia.—79. Solecismos; ejemplos.—80. Dificultades de la corrección gramatical.—81. Modismos ó idiotismos.—82. Regla relativa á los solecismos ó idiotismos.—IV: 83. Propiedad y exactitud del lenguaje; precisión.—84. Vicios que se oponen á la precisión; ejemplos.—V: 85. Pensamientos claros; ejemplos.—86. Obscuridad del lenguaje; diversos orígenes; ejemplos.—87. La construcción figurada.—88. Regla general relativa á la claridad.

I

74. La *claridad del lenguaje*, que es una de las cualidades más importantes de la obra literaria, porque sin ella nada valen las galas de la dicción más florida y elegante, consiste en que las *palabras, oraciones y cláusulas sean entendidas fácilmente por las personas á quienes la obra se destina*. Hay que tener presente, en efecto, el destino de la obra, los fines á que se consagra, porque de otro modo no tiene sentido ni significación esta cualidad. ¿Se calificaría, por ejemplo, de obscura una obra de filosofía ó de matemáticas superiores, aunque esté, por otra parte, muy bien escrita, sólo porque no es entendida por personas absolutamente incompetentes en tales materias? Y lo mismo pudiéramos decir de lo netamente literario. No se trata, pues, de la claridad absoluta de un asunto, que puede ser más ó menos claro según la mayor ó menor versación de los oyentes ó lectores en el mismo, sino de la claridad relativa, de la que proviene del lenguaje, de

la expresión más ó menos propia y adecuada, de aquello que, dado el asunto y tono de la composición, se propone el autor comunicar cuando habla ó escribe. Es cierto que la *confusión* en las *ideas* y en las diversas relaciones que las cosas ofrecen al espíritu, origina la *obscuridad* que se observa en las obras de algunos escritores; pero aquí no tratamos de lo que pertenece esencialmente al *fondo* (Sec. Prim., cap. II), sino de las condiciones literarias meramente externas, del *lenguaje* de la *obra*, y cuyo estudio presenta gran interés y utilidad en la *preceptiva* del *Arte*, por referirse á lo que en él está sujeto á *reglas precisas y determinadas*. En suma, la *claridad* ú *obscuridad* en literatura no se mide por la versación y conocimiento que el autor y lectores tengan del asunto, sino por la perfección ó imperfección del modo de expresarle en el lenguaje. Esta cualidad de que tratamos no es simple (como á primera vista pudiera creerse), sino compleja: algo así como un agregado de diversos elementos, que el análisis debe desentrañar y determinar minuciosa y concienzudamente. De otro modo será inútil dictar preceptos sobre una cosa que se ignora. Nos proponemos hacer tal análisis en el presente capítulo.

II

75. El primer elemento de la claridad del lenguaje es su *pureza*, ó sea, la conformidad de éste con el uso de los modelos que existen en el idioma. *Puras* son, pues, las voces, locuciones y cláusulas pertenecientes á nuestra lengua; éstas se denominan, además, *castizas* (voz, giro castizo) si corresponden al idioma originario y primitivo; *puras*, simplemente, si careciendo de tal condición han sido ya aceptadas por los buenos autores: tomando en ambos casos los nombres de *usuales* ó *corrientes*.

75 bis. De vocablos y giros *usuales* ó *corrientes* no hay necesidad de citar ejemplos: todos los empleados por los bue-

nos escritores son de ese género. Sin embargo, hay muchos de los usados por los poetas y escritores hispano-americanos, consagrados á expresar objetos y productos naturales, ideas nuevas nacidas á impulso de nuevas costumbres y de nuevos gérmenes de cultura, y que no sería acertado proscribir sólo porque no hayan sido aceptados aún por la Academia. Lo que sí disminuye la tersura y limpieza de nuestro idioma, y lo que más perjudica su sonoridad y armonía es el empleo inconsiderado de *voces* y *locuciones anticuadas*, cuando hay las nuevas que expresan lo mismo, con mayor precisión á veces y mayor sonoridad; y con más razón, las pertenecientes á otros idiomas, y que no han sido aún acomodadas al genio del nuestro. Así, á nadie, por ejemplo, es permitido usar *defender* por *prohibir*, *seña* por *estandarte*, *darle han* por *te darán*, los *sus casallos*, por los *casallos suyos*, *trovas de gesta* por *cantares históricos*, ni giro alguno del Romancero y demás obras de los autores españoles anteriores al siglo XVI. Pero más reprehensible es aún el usar los vocablos y giros extranjeros v. g.: *alraje* por *mezcla*, *aprovisionar* por *proveer*, *avalancha* por *alud*, *banalidad* por *vulgaridad*, *debutar* por *estrenar*, *revancha* por *desquite*, *dar furor* por *entusiasmarse*, *hacerse ilusiones* por *forjarse ilusiones*, etc., y que son hoy muy comunes á causa de la preponderancia de la literatura francesa.

76. El primero de los vicios mencionados en el párrafo anterior constituye el *arcaísmo*; el segundo, el *barbarismo*. Ambos desnaturalizan y amenguan el genio, la tersura y la belleza del idioma castellano, y deslucen su natural claridad, sin aumentar de modo real su abundancia y su riqueza. Pero no son, digámoslo así, solicitados igualmente por todos los escritores, pues que dan su preferencia, ya á las voces y locuciones antiguas, ya á las extranjeras, según su carácter, la naturaleza de sus estudios, su consagración y entusiasmo por tales ó cuales autores y escuelas. Siguen y usan el *estilo arcaico*, que pudiéramos llamar *clásico*, los admiradores ciegos del siglo de

oro de la *literatura española* (del siglo XVI), y que, equivocadamente, creen dar á sus obras la sencillez elegante de Rioja, la grandilocuencia y pompa que resplandecen en el lenguaje del divino Herrera, ó la riqueza y la armonía del habla inimitable de Cervantes, con sólo emplear voces como *magüer*, *tristura*, *agora*, *amábades* y multitud de giros hoy desusados. Mientras que el *barbarismo*, en el sentido en que aquí lo tomamos, como galicismo, anglicismo, italianismo, etc., es un vicio frequentísimo y que responde á una corriente que lleva á todos los idiomas á alterar ó renovar, digamos sus viejos órganos; pero no hay que exagerar esta corriente, ni precipitar una evolución que tiene que verificarse de modo natural, así en las obras de la naturaleza como en las del espíritu. Esto nos lleva á hablar del *neologismo*.

77. El *neologismo* consiste en el empleo de voces y locuciones nuevas, destinadas á expresar ideas ú objetos nuevos, inventos y descubrimientos, producto de una cultura más elevada. Este no es propiamente un vicio, y en ocasiones hasta es una verdadera necesidad. Los idiomas, en efecto, no son cosas inanimadas y frías, sino animadas y vivas, que crecen interiormente, esto es, por intususcepción.

Hay tres especies de *neologismos*: por *derivación*, por *traducción* y por *composición*. Para formar un buen *neologismo* por *derivación* hay que atender á las terminaciones, pues que cada lengua tiene las suyas, con su propia significación consagrada por el uso; v. g.: *experimentabilidad*, se refiere á la aptitud abstracta del objeto, y *experimentable*, á esta misma aptitud, pero en sentido concreto; *experimental*, corresponde al sujeto abstracto, y *experimental*, al concreto; *experimentación* se refiere á la acción ó efecto, y *experimento*, al acto; finalmente, *experiencia* es la expresión de la ley ó fórmula lógica inteligible que corresponde á esta palabra. En cuanto á los *neologismos* por *traducción* y por *composición*, muy poco tenemos que añadir á lo que hemos dicho (§§ 50 y 52); y sólo diremos

que en los primeros el descuido ha llegado hasta el punto de dar á las voces una acepción diferente de la que tienen en el idioma originario: defecto que es más sensible aún en los segundos, esto es, en los *neologismos* por *composición*, puesto que esa acepción llega á ser opuesta á la de las voces simples componentes. Por ejemplo, las voces *decímetro*, *centímetro* y *milímetro*, no significan *décima*, *centésima* y *milésima* parte del metro, sino *diez*, *cientos* y *mil* metros respectivamente. Lo mismo pasa con las palabras *bibliófilo*, *oxígeno*, é *hidrógeno*, las cuales, según la etimología de sus componentes, significan lo contrario de lo que se quiere expresar (1).

Como ejemplos de *neologismos* defectuosos por *derivación*, véanse los siguientes de Cienfuegos, en la silva «La Primavera»:

Que en crujientes heladas *pesadumbres*

Y en umbrosos *frescores*

La *nevosa* *altivez* del Guadarrama

Venid, que Flora á vuestro amor ofrece
su hibleo don, y Ceres *espigosa*

Tu benéfico humor la árida frente
cubra del risco y brille hermoscado
con *musgoso* verdor

Tiembla... tiembla oprimido
con su mole el océano y bramando,
tus cultos misteriosos
lejos proclama entre ecos *montañosos*

¡Bienhadado país! ¡Oh! ¡Quién me diera
á tus cumbres volar! *Rustiquecido*

El cierzo *nevador*, ó el rayo ardiente
busca en esta aspereza *montañosa*.

(1) V. ARPA y LÓPEZ.—*Ejercicios prácticos de Literatura*, pág. 20.

Las voces y locuciones subrayadas no son propias, ya porque son inútiles, ya porque no se ajustan al carácter del idioma.

En resumen, diremos que el *neologismo* tiende á renovar (1), mientras que el *arcaísmo* tiende á conservar: éste es la exageración del justo deseo de transmitir puro é inmaculado el viejo tesoro de la lengua; aquél se propone borrar las huellas de lo pasado y elevar la cultura del espíritu. Sin embargo, son *vicios*, y como tales deben ser combatidos en obsequio de la *pureza* del lenguaje (2). La razón y el buen gusto aconsejan sobriedad en el empleo del *arcaísmo* y *neologismo*; pues que sólo cuando la expresión es suave al oído, clara á la inteligencia, gráfica y pintoresca á la imaginación; cuando el pensamiento la reclama y la necesidad la autoriza; cuando el giro es animado, natural, enérgico, preciso, y cuando, ajustándose al carácter y genio del idioma, aumenta su riqueza: sólo entonces será permitido el neologismo, que con tales condiciones proporciona el medio de significar los matices más delicados del afecto y las más sutiles relaciones de la idea.

III

78. La *corrección*, que es otro de los elementos de la *claridad del lenguaje*, consiste en observar puntualmente las reglas gramaticales, así en la estructura de las pala-

(1)

... Cual sus hojas
muda la selva al declinar el año,
y las primeras caen; así mueren
llegada la vejez también las voces,
y cual jóvenes plantas floreciendo
van, y tomando fuerzas las que nacen.

(2) Gauthier dice: «El uso frecuente del neologismo acusa un estilo de decadencia: es lo ingenioso, complicado: estilo sabio, lleno de novedades y matices; que toma colores de todos los y notas de todas las escalas; que trata de expresar los pensamientos en lo que tienen de incalculable, y en la forma más vaga y fugitiva... Idioma fatal de pueblos en decadencia.»

bras como en su combinación ó enlace. Es el complemento de la *pureza*, pues que toda voz ó giro tomado de otro idioma, no es *impropio* sino porque es *incorrecto*. Pero la *corrección* va más allá que la *pureza*, al exigir en la estructura de las palabras, y en su combinación ó enlace, la observancia de multitud de preceptos, que marcan el carácter de la lengua. Así, por ejemplo, son verdaderos *barbarismos*, aunque pertenecientes á nuestro idioma, las voces *buenísimo*, *descote*, *antidiluviano*, en lugar de *bonísimo*, *escote*, *antediluviano*, porque en ellas se falta á la corrección en su estructura. A los poetas se concede gran libertad en este punto, á causa sin duda de las dificultades de la *métrica*, permitiéndoles añadir ó quitar letras ó sílabas á las palabras, ó alterar de algún modo su estructura. Nada más común que ver en obras poéticas versos como éstos:

Pinte el fulmineo carro de *Mavorte*

BELLO.

Que luce y que después desvanecido
se pierde entre lo negro y *desparece*.

M. ACUÑA.

El mundo á todo funeral *ruína*

ESPRONCEDA.

Estas son las llamadas *licencias* que, según decía graciosamente Quevedo, no tienen más secreto que el de sobrar ó faltar en el verso alguna de las letras ó sílabas de que se forma una palabra.

79. Pero si son comunes las incorrecciones en la estructura propia de las voces, cualquiera que sea el origen de éstas (traducidas ó castizas), lo son más aún las relativas á la sintaxis: incorrecciones llamadas *solecismos*. En el *barbarismo* se altera la palabra, en el *solecismo* se falta al acuerdo que debe reinar en las ideas y á la serie lógica del pensamiento. Así, son manifiestos *solecismos* las frases siguientes: *Antonio se dedicó y sobresalió en la Literatura.*—*Si las nubes de polvo no les turbara y cegara la*

vista.—La ralea de los buenos palmas y lauros merecen.—Falleció á los 41 años de edad y se enterró en Santa Cruz.—El sol y la luna son esféricas.—Juan da consuelo los desdichados.—A la mujer que así me hable la diré.—En las ruinas de Texcoco hallamos un monolito, cuyo monolito representa á Tlaloc.—En esta casa se venden las obras completas de Quintana, con ó sin pasta. En estos ejemplos están contenidas las principales infracciones de las reglas sintácticas de nuestro idioma.

80. Debemos advertir, sin embargo, que reina una gran incertidumbre acerca de muchas de estas reglas, siendo en este punto única ley del idioma el uso seguido por los buenos autores. Puede decirse, por ejemplo, el *mar bravo*, y la *mar bravia*, el *mar proceloso*, y la *mar procelosa*, y aun el *mar* ó la *mar terrible*, con los adjetivos de una terminación (si bien suenan mejor en masculino); pero nadie que sepamos ha dicho la *mar caspia*, la *mar mediterránea* (1). Mayores dificultades aún se encuentran en la construcción de los verbos con las variantes *le*, *les*, *la*, *las*, *lo*, *los* de los llamados pronombres de la tercera persona *él*, *ella*, *ello*. La Gramática de la Academia prescribe *le* para el dativo en singular, sea masculino ó femenino; v. g.: «el juez persiguió á un ladrón, *le* tomó declaración y *le* notificó la sentencia»; «el juez prendió á una gitana, *le* tomó declaración y *le* notificó», etc.: en que *le* se refiere á sustantivo masculino y femenino, pero que no es el complemento directo del verbo. Mientras que cuando estas variantes se refieren al objeto directo del verbo, la misma Academia prescribe el empleo de *lo* ó *lo* para el masculino, y *la* para el femenino, como se ve en estas frases: «Manuel compuso un libro y *le* imprimió, ó *lo* imprimió; compuso una novela y *la* imprimió», dejando *les* para dativo plural, y *los* y *las* para el acusativo masculino y femenino respectivamente; por ejemplo: «el maestro reprendió á sus discípulos y *les* permitió disculparse; á sus

(1) J. GÓMEZ HERMOSILLA. *Arte de hablar en prosa y verso*.

discípulas y *les* permitió disculparse; á sus discípulas y *las* castigó, á sus discípulos y *los* castigó» (1). No son estos los únicos puntos controvertibles en la difícil *sintaxis* de nuestro idioma, que todas ó casi todas las reglas de concordancia y régimen ofrecen numerosas excepciones, cuyo conocimiento y aplicación práctica lo enseñan la lectura de los modelos y el ejercicio constante de escribir.

81. No hay que confundir el *solecismo* con el *modismo* ó *idiotismo*, en que además de la incorrección se nota un sentido disparatado en la frase, como en *creer á puño cerrado*, *seguir las de Villadiego*, *á pie juntillas*, *hacer memoria*, etc.: vicio criticado donosísimamente por Iglesias en el siguiente epigrama:

Hablando de cierta historia,
á un necio se preguntó:
¿Te acuerdas tú? y respondió:
Esperen que haga memoria.
Mi Inés, viendo su idiotismo,
dijo risueña al momento:
Haz también entendimiento,
que te costará lo mismo.

Casi todos los *romances* de don Guillermo Prieto, principalmente los que se refieren á nuestras costumbres popu-

(1) Muchos gramáticos distinguidos son de opinión diferente en lo que se refiere al empleo de la variante *lo*, cuando es complemento directo del verbo, relativo á masculino; pues que, según la analogía, constantemente observada en los demostrativos *este*, *esta*, *esto*; *ese*, *esa*, *eso*, y los artículos *el*, *la*, *lo*, las variantes *le* y *lo* no son dos casos oblicuos de la terminación masculina del pronombre *él*, sino dos terminaciones distintas, masculina la primera y neutra la segunda, como en el caso recto ó nominativo lo son *él* y *ello*. Así, en este ejemplo: «el juez prendió á un ladrón y *lo* castigó», debe decirse y *le* castigó, debiendo reservarse *lo* para lo indeterminado y lo neutro tal como puede verse en esta frase: «se cree que los ricos son felices; pero están muy lejos de serlo» en que *lo* está en lugar de una proposición entera. Por último, hay quien opina que debe usarse de la variante *la* para el dativo femenino, sin que la analogía invocada en el caso anterior baste para justificar su empleo en frases como ésta: «el maestro reprendió á su discípula y *la* permitió disculparse». Porque en el primer caso evita la ambigüedad, y en este último la produce.

lares, están sembrados de *modismos*, algunos de ellos graciosísimos, pero que no los tenemos, ciertamente, por modelos.

82. La regla es que en toda obra trascendental y seria deben evitarse los *solecismos* é *idiotismos*, que tanto se oponen á la *tersura*, *limpieza* y *claridad* del lenguaje; pues que sólo en obras ligeras y festivas son permitidas las *licencias*, *incorrecciones* y *descuidos*; y esto siempre que no traspasen los naturales límites de la *claridad* en la *expresión*.

IV

83. La *propiedad* y *exactitud*, que unidas constituyen la *precisión* del lenguaje, son otros elementos importantes de la claridad del mismo. En vano será que se procure la *pureza* y *corrección*: si las palabras significan ideas distintas de las que intentamos comunicar, si no las enunciamos completamente, ó si les añadimos alguna circunstancia que en el caso no les convenga; en una palabra: si falta *propiedad* y *exactitud* (*precisión*), de nada servirán las demás cualidades (1). Así, la *propiedad*, que consiste en decir lo que deseamos, y la *exactitud* que se refiere á no expresar ni más ni menos de lo que se quiere, se completan y forman una de las cualidades principales, por la cual se distinguen los buenos escritores: la *precisión* del lenguaje. Recuérdese lo que se ha dicho á propósito de las *voces sinónimas* (§ 54), y fácilmente se comprenderá cómo es que, por descuido, ó por ignorancia, se enuncia una idea distinta de la que se desea comunicar, ó esta misma,

(1) Hay quien cree que la *precisión* se refiere á enunciar una idea con alguna circunstancia que no le convenga en el caso de que se trata, y que la *exactitud* corresponde á que le falte algo; pero nos parece que tanto en uno como en otro caso, esto es, cuando se dice más ó menos de lo que se desea, se falta á la *exactitud*, y que la *precisión*, aun más genérica, comprende así la *exactitud* como la *propiedad* del lenguaje.

pero de un modo vago ó genérico, ó con alguna circunstancia que no le corresponde.

Como modelo de *precisión en el lenguaje* nadie, tal vez, ha igualado á Cervantes, en su obra inimitable «El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha», en que hace uso de la *sinonimia* de un modo delicado y hasta sutil. Así, en uno de los diálogos que el valiente manchego sostiene con su escudero, dice el autor por boca de aquél á Sancho: «Pero dime por tu vida: ¿has tú visto más valeroso caballero que yo, en todo lo descubierto de la tierra? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más *brío* en el *acometer*, más *aliento* en el *perseverar*, más *destreza* en el *herir*, ni más *maña* en el *derribar*?» En que los infinitivos *acometer*, *perseverar*, *herir*, *derribar*, corresponden á los substantivos *brío*, *aliento*, *destreza* y *maña*.

84. Los vicios que se oponen á la *precisión* del lenguaje son distintos de los que se refieren á la *precisión* del asunto ó idea fundamental de una obra ó composición cualquiera. (V. Sec. Prim., cap. II.) Cuando se falta á esto último, todo lo que se enuncia es confuso, vago, indeterminado, malo; y cada uno de los pensamientos, además, puede ser prolijo, difuso, inexacto, porque se carece de base sólida para sentar el edificio literario. Mas suponiendo que el asunto esté bien determinado, y las ideas accesorias que constituyen su natural desenvolvimiento presenten el grado suficiente de claridad y precisión, puede ser que las voces no expresen la *idea* que deseamos comunicar, sino *otra distinta*, ó que la *circunscriban* demasiado, ó que enuncien tal *idea*, pero de un modo *vago* y *genérico*. A lo primero se opone la *propiedad*; á los dos últimos casos la *exactitud del lenguaje*: en todos se falta á la *precisión*. Los vicios ordinariamente calificados por los autores: *excesiva concisión*, *difusión* y *redundancia* están contenidos en la clasificación anterior, pues que consisten: ya en no presentar en toda su extensión el pensamiento, ya en desenvolverlo y desmenuzarlo en multitud de detalles insignificantes, ya en emplear voces superfluas, inútiles pleonasmos

y repeticiones, ó en el desconocimiento de la fuerza elíptica del idioma. En lo *conciso* suele decirse menos de lo que se quiere; en lo *difuso* y *redundante*, más; pero lo primero se refiere principalmente al *fondo*, lo segundo á la *forma*.

85. Se dice que un *pensamiento* es *claro* cuando la idea, asunto ó inferencia en él contenidos, los entienden fácilmente las personas á quienes se dirigen ó destinan. Esta *claridad* depende evidentemente de la *pureza*, *corrección*, *propiedad* y *exactitud* ó *precisión* del *lenguaje*, si es que hacemos abstracción en este caso, como debemos hacerlo, de todo lo que se refiere al *fondo*. La claridad del lenguaje es la cualidad más estimable de toda obra, y por lo que tanto se distinguen los buenos autores. Bastarán algunos ejemplos para demostrarlo. G. Núñez de Arce, uno de los poetas más notables del siglo, comienza su bellissimo Idilio con los claros pensamientos siguientes:

¡Oh recuerdos, y encantos y alegrías
de los pasados días!
¡Oh gratos sueños de color de rosa!
¡Oh dorada ilusión de alas abiertas,
que á la vida despiertas
en nuestra breve primavera hermosa!
¡Volved, volved á mí! Tended el vuelo
y bajadme del cielo
la imagen de mi amor casto y bendito.
Lucid al sol las juveniles galas,
y vuestras leves alas
refresquen ¡ay! mi corazón marchito.

M. Acuña, el más profundo de nuestros poetas, es también el más claro. En sus magníficos tercetos «Ante un cadáver», dice:

¡Y bien! aquí estás ya... sobre la plancha
donde el gran horizonte de la ciencia
la extensión de sus límites ensancha.

Aquí donde la rígida experiencia
viene á dictar las leyes superiores
á que está sometida la existencia.

Aquí donde derrama sus fulgores
ese astro á cuya luz desaparece
la distinción de esclavos y señores.

Aquí donde la fábula enmudece
y la voz de los hechos se levanta,
y la superstición se desvanece.

Aquí donde la ciencia se adelanta
á leer la solución de ese problema
cuyo solo enunciado nos espanta.

Ella que tiene la razón por lema,
y que en tus labios escuchar ansia
la augusta voz de la verdad suprema.

Suele suceder que la *concisión* excesiva de la frase, engendre cierta obscuridad (1). Ejemplo:

Eras á un tiempo el ángel y el vestiglo;
el astro y el espectro en el cometa;
todo un siglo hecho hombre; todo un siglo
de befa y de pasión hecho poeta.

S. DÍAZ MIRÓN.

Esto no es defecto propiamente; la mayor parte de los pensamientos que los autores llaman *profundos* son verdaderos ejemplos de *concisión*, la cual obliga á reflexionar para poder entenderlos. Ejemplo:

Non ignara mali, miseris succurrere disco (2)

VIRGILIO.

No se puede condensar más un pensamiento. Entre los nuestros, Díaz Mirón es el que reduce sus pensamientos al

(1) *Brevis esse laboro et obscurus fio.*—HORACIO.

(2) Y como supe ya lo que son males,
amparar sé también al infelice.

menor número de voces, propias y exactas generalmente, y es, en consecuencia, enérgico y profundo.

86. Los diversos grados de obscuridad de los pensamientos suelen designarse con los nombres de *oscuros*, *confusos*, *embrollados* y *enigmáticos*; y en verdad que no hacen falta absolutamente tales denominaciones, ya que prácticamente es imposible determinar dónde concluye cada uno de estos grados, y dónde comienza el siguiente. Lo importante es, pues, averiguar los orígenes de *obscuridad del lenguaje*, para poder evitarla. Y conforme á lo que se ha dicho, es fácil comprender que esta obscuridad proviene de falta de *pureza* en el lenguaje, esto es, del empleo de voces y locuciones que no pertenecen á nuestro idioma; de *incorrección*, ó sea, transgresión de algunas de las reglas gramaticales, ambigüedades ó anfibologías, mala coordinación de los elementos de la cláusula, etc.; por último, algunas veces se produce por la *impropiedad* é *inexactitud* de las palabras, ó por relaciones sutiles fundadas en analogías remotas. Pero como sería inútil insistir sobre cada uno de los puntos mencionados, ya que se trató de ellos extensamente, nos limitaremos á dar algunos ejemplos relativos á las causas más comunes de obscuridad del lenguaje.

86 bis. Nada es más común, en efecto, que hallar, aun en los buenos poetas, versos como estos:

Vos no sois que un purista... (1)

IRIARTE.

Y en oro y lauro coronó su frente...

HERRERA.

El cenit escaló, plumas vestido...

GÓNGORA.

Préstame, si querrás, tu podadera...

VALBUENA.

Cuántas ¡ay! que apacibles
horas en dulces pláticas pasadas,
Betis me viera de tu voz pendiente.

GALLEGO.

(1) Sabido es que Iriarte no incurrió en este grosero galicismo, sino que lo criticó donosamente, acabando por desterrarlo con sus tales críticas y burlas.

Estos, indudablemente, no son modelos que deban ser imitados; pero atendida la métrica podrían pasar como licencias. Lo que sí no es disculpable es el descuido en la construcción de la cláusula, llevado hasta el punto de producir ambigüedad en el sentido, como en este ejemplo:

En sepulcral silencio se encontraba
el pueblo mexicano sumergido;
¡fatal silencio! sólo interrumpido
por la dura cadena que arrastraba.

F. CALDERÓN.

Pues que sólo por el contexto, no por lo escrito, puede saberse que á «pueblo mexicano» y no á «silencio», que se vuelve enfático en el tercer verso, se refiere la expresión «la dura cadena que arrastraba». Lo mismo puede decirse de esta frase de un historiador mexicano, en que refiriéndose á Hernán Cortés, dice «que nació en la ciudad de Medellín de la provincia de Extremadura (fundada por Cecilio Metelo durante la presuntuosa guerra que hizo á Sertorio) en el año de 1485, siendo sus padres, etc.» Aquí, la introducción de una circunstancia inoportuna, la ambigüedad de la voz *fundada*, y lo largo del paréntesis, relativamente á la corta extensión de la cláusula, vuelven obscuro el pensamiento en ella contenido.

Todavía es más defectuoso el período del mismo autor, quien refiriéndose á la conquista de Yucatán por Francisco de Montejo, después de describir este personaje, dice «que llegó hasta Tehitchen Itza» y que

«aunque al principio se le recibió con indiferencia, más cerca de Ake fué asaltado por numeroso ejército, durante la pelea día y medio, logrando por fin una costosa victoria, pues perdió más de ciento veinte españoles; después fundó á Villa Real, el contador Alonso de Ávila, pero siguieron las batallas, los conquistadores se vieron abandonados, sin viveres; así fué que después de una constante campaña, Montejo con unos cuantos soldados se vió obligado en 1547

á abandonar la península, con mil trabajos, conquistándola después su hijo, habiendo penetrado por el río Tabasco y Champotón, y fundado á Mérida, donde estaba el pueblo de Tihó».

En esta cláusula hay por lo menos cuatro sujetos, y material suficiente, por lo mismo, para formar cuatro períodos, de no escasas dimensiones. El mal, sin embargo, no está en la extensión, sino en la ambigüedad de casi todos los relativos y pronombres, y en la confusión que resulta del cambio continuo de escena y de sujeto, lo cual destruye la unidad del pensamiento, indispensable en toda cláusula y en todo discurso.

Este no es un vicio propio de los autores que pudiéramos llamar de segunda fila, pues que en él han incurrido hasta esos colosos del Arte, que se llaman Rioja, Cervantes, Herrera, etc. Lupercio Argensola, por ejemplo, uno de los escritores más correctos de España en el siglo XVI, cambia de escena y de sujeto en los cuartetos siguientes:

Tras importunas lluvias amanece,
coronando los montes el sol claro;
salta del lecho el labrador avaro
que las horas ociosas aborrece.
La torva frente al duro yugo ofrece
el animal que á Europa fué tan caro;
sale de su familia firme amparo,
y los surcos solicito enriquece.

Pero lo que en estos escritores es la excepción, en los medianos suele convertirse en regla general; y debemos advertir que tales lunares nada significan en poetas y artistas de tal talla, pues que en ellos se encuentran eclipsados con bellezas de primer orden. Góngora en su poema intitulado «Soledades», dejando la senda tan brillantemente abierta por Garcilaso y recorrida de manera tan feliz por Fr. Luis de León y Rioja, hizo alarde, digámoslo

así, de sutileza en el concepto y de obscuridad y afectación en el lenguaje. Véase la siguiente estrofa:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el sol todos los rayos de su pelo)
luciente honor del Cielo,
en campos de zafiro paze estrellas;
cuando el que ministrar podía la copa
á Júpiter mejor que el garzón de Ida.
Naufragó, y desdeñado sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, que condolido,
fué á las ondas, que al viento
el misero gemido
segundo de Arión, dulce instrumento.

Fuera del primer verso, que ofrece un sentido inteligible, lo demás es algarabía; y hasta la versificación es desdichada.

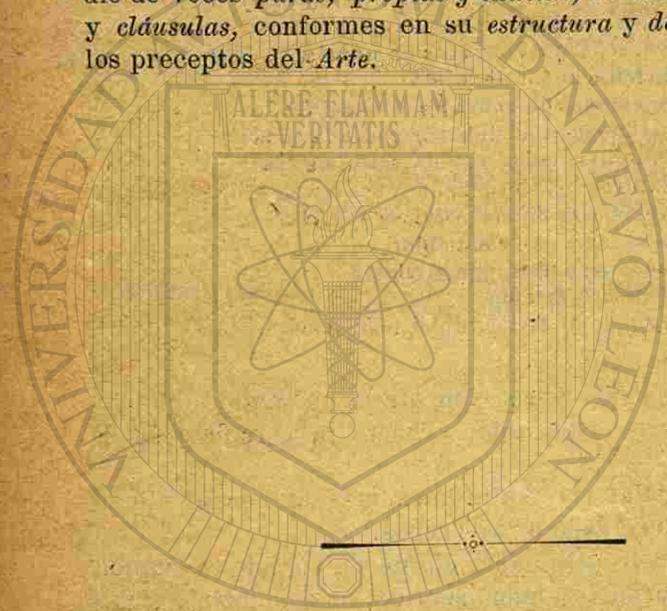
Sobre esta materia trataremos más extensamente en el capítulo consagrado á los Tropos.

87. La *construcción figurada* no es, cuando se emplea de modo conforme al buen sentido, no es, decimos, una fuente de *obscuridad* en el *lenguaje*; antes, por el contrario, fija la atención, da energía y elegancia á la frase, facilita la métrica y la rima, y vuelve más claros los conceptos. Tiene un límite, uno solo, pero que no puede ser enseñado por regla alguna: el de la *naturalidad* y el *buen gusto*, que sólo la lectura asidua de los modelos y la educación general de las facultades puede determinar (1).

88. Resumiendo lo principal de lo que hemos consignado á propósito de la *claridad* del *lenguaje*, diremos: que

(1) Los culteranos, á quienes encontraremos siempre en la senda de la extravagancia y del mal gusto, abusaron tanto de la inversión violenta, que su abuso ha llegado á convertirse en proverbial.

la razón y la experiencia aconsejan ser tan claro en la expresión ó forma externa como la índole del asunto lo permita; y que el secreto de esta *claridad* estriba esencialmente en *ordenar bien las ideas*, y expresarlas por medio de voces *puras, propias y exactas*, de *locuciones, giros y cláusulas*, conformes en su *estructura y dependencias* á los preceptos del *Arte*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

CAPÍTULO IV

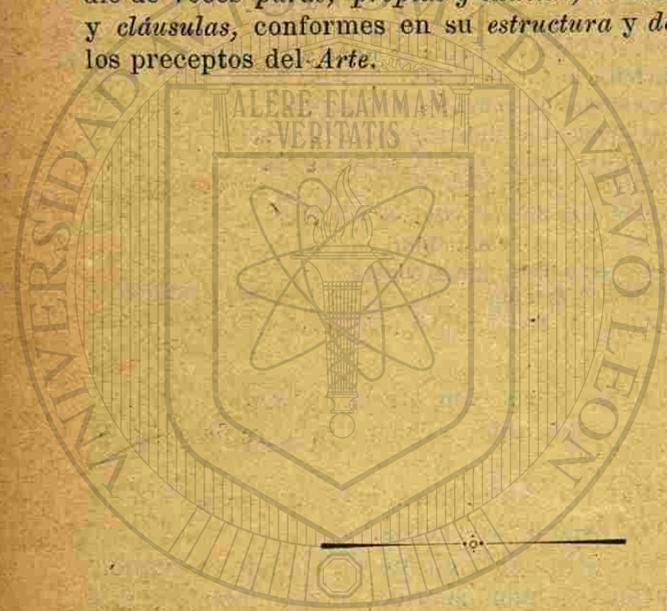
ENERGÍA DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 89. Energía del lenguaje; definición.—II: 90. Epítetos; definición.—91. Formas gramaticales del epíteto; ejemplos.—92. Reglas generales de los epítetos; ejemplos.—III: 93. Imagen; reglas; definición.—94. Diversas clases de imagen; ejemplos.—IV: 95. Conclusión del lenguaje; ejemplos.—96. Coordinación adecuada de las cláusulas; ejemplos.—97. Regla general relativa á la energía del lenguaje.

I

89. La *energía del lenguaje* consiste en excitar vivamente el interés y la atención de los oyentes ó lectores, de manera de producir en ellos una impresión profunda y duradera. Este carácter, meramente interno ó subjetivo, no permite dar á la energía sus notas ó caracteres objetivos, que es precisamente lo que se propone la *Literatura preceptiva*. ¿Qué es aquello que en el lenguaje es capaz de producir en el ánimo esa impresión profunda? ¿qué elementos componen este lenguaje, y cuáles son los más adecuados al objeto? Para entender esta cualidad hay necesidad de recordar algunos hechos relativos á la ideología de las voces, ó sea, á la significación é importancia de las mismas. Los *nombres* designan ya la cosa en sí, ya las cualidades ó caracteres que la distinguen de otras semejantes: lo primero es un símbolo, un signo; lo segundo, un rasgo. Uno y otro son necesarios para la expresión de las ideas. El *substantivo* expresa el objeto pura y simplemente, sin exclusión de ninguna de sus propiedades, pero sin determinación de ninguna de ellas; el *adjetivo*, por el contrario, se con-

la razón y la experiencia aconsejan ser tan claro en la expresión ó forma externa como la índole del asunto lo permita; y que el secreto de esta *claridad* estriba esencialmente en *ordenar bien las ideas*, y expresarlas por medio de voces *puras, propias y exactas*, de *locuciones, giros y cláusulas*, conformes en su *estructura y dependencias* á los preceptos del *Arte*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

CAPÍTULO IV

ENERGÍA DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 89. Energía del lenguaje; definición.—II: 90. Epítetos; definición.—91. Formas gramaticales del epíteto; ejemplos.—92. Reglas generales de los epítetos; ejemplos.—III: 93. Imagen; reglas; definición.—94. Diversas clases de imagen; ejemplos.—IV: 95. Conclusión del lenguaje; ejemplos.—96. Coordinación adecuada de las cláusulas; ejemplos.—97. Regla general relativa á la energía del lenguaje.

I

89. La *energía del lenguaje* consiste en excitar vivamente el interés y la atención de los oyentes ó lectores, de manera de producir en ellos una impresión profunda y duradera. Este carácter, meramente interno ó subjetivo, no permite dar á la energía sus notas ó caracteres objetivos, que es precisamente lo que se propone la *Literatura preceptiva*. ¿Qué es aquello que en el lenguaje es capaz de producir en el ánimo esa impresión profunda? ¿qué elementos componen este lenguaje, y cuáles son los más adecuados al objeto? Para entender esta cualidad hay necesidad de recordar algunos hechos relativos á la ideología de las voces, ó sea, á la significación é importancia de las mismas. Los *nombres* designan ya la cosa en sí, ya las cualidades ó caracteres que la distinguen de otras semejantes: lo primero es un símbolo, un signo; lo segundo, un rasgo. Uno y otro son necesarios para la expresión de las ideas. El *substantivo* expresa el objeto pura y simplemente, sin exclusión de ninguna de sus propiedades, pero sin determinación de ninguna de ellas; el *adjetivo*, por el contrario, se con-

creta á éstas, las individualiza y se junta al primero para caracterizarlo y determinarlo. De aquí nace el *epíteto*; voz griega que significa *sobrepuesto*, porque se pone, digámoslo así, encima de la noción, para hacerla más clara y viva.

—El otro elemento de la *energía* es la *imagen*, cuya función, semejante á la del epíteto en sus efectos, estriba en *volver sensible* lo que no lo es, ó sea, en *pintar* por una serie de rasgos un *objeto abstracto* y herir vivamente la imaginación. Por último, no es indiferente el orden ó *coordinación* de las *voces* en la cláusula, pues que cada una expresa una idea distinta, cuya importancia varía, como varía la impresión que producen según el lugar que ocupan. En resumen, la *energía* del lenguaje depende del *vigor* y *fuerza* de los *epítetos*, de la *valentía* y *grandeza* de las *imágenes*, y de la *propiedad* de las palabras y su *acertada coordinación* en la cláusula.

II

90. Se da el nombre de *epíteto* á la palabra ó reunión de palabras que sirven para caracterizar la idea principal y dominante de un objeto.

91. Gramaticalmente los epítetos pueden ser *adjetivos*, *participios*, *casos de adposición*, *complementos indirectos* y *oraciones incidentales*.

Ejemplos de adjetivos y participios que son epítetos:

En tanto por las calles *silenciosas*
acaudillando *armada* soldadesca
entre *infectos* cadáveres, y vivos
en que la estampa de la parca impresa
se mira ya; su *abominable* triunfo
la restaurada inquisición pasea;
con *sacrilegos* himnos los altares
haciendo resonar, á su *honda* cueva
desciende *enhambrecida*, y en las ansias
de *atormentados* mártires se ceba.

A. BELLC.

Ejemplos de epítetos de todas formas:

Y entonces una voz, cuya cadencia
sonaba arrulladora,
como el canto de amores de la virgen,
se oyó que repetía,
en su dulce cascada de gorgeos:
duérmete, vida mía,
gozando con la luz y la poesía
de la región que pueblan tus deseos...
duérmete, flor del arte,
á la que el beso de las auras mece...
duérmete... Y cuando venga á despertarte
la voz de tu destino,
yo, el ángel de tu cuna,
regaré de perfumes y de galas
la áspera cumbre que tu genio adora,
y adónde tienden las inmensas alas
tu ambición y tu fe de soñadora.

M. ACUÑA.

Puede notarse en el anterior ejemplo que todos los adjetivos, participios, casos de adposición y modificaciones ó incidentes, son inútiles al punto de vista gramatical y lógico para la expresión de la idea principal contenida en el período ó cláusula, pues que su oficio es muy distinto; pero al suprimirlos se verá que tal expresión pierde mucho de la animación, viveza y colórico que le comunican, dejando los conceptos reducidos á esqueletos descarnados y fríos.

92. Los epítetos han de ser *significativos*, esto es, han de caracterizar con toda propiedad y exactitud el objeto á que se aplican.

Ejemplo:

y á ver en el pecho más cerrado
la *insomne* incertidumbre del delito
y la *muda* vergüenza del pecado.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

En esto se distinguen los buenos poetas; los epítetos de Núñez de Arce son admirables. Véanse los contenidos en la siguiente décima del mismo autor:

Quando su manto repliega
la triste noche sombría,
tres muertos alumbró el día
en la solitaria vega:
don Luis, que en sangre se anega
y yace en tranquilo sueño;
don Juan, cuyo torvo ceño
muestra su angustia final;
y el lebrél, noble y leal
tendido á los pies del dueño.

Son, por lo mismo, defectuosos los epítetos *vagos*, ó que no expresan con exactitud los caracteres dominantes del objeto que se quiere dar á conocer; los *inútiles*, ó que significan ideas ya contenidas en la principal que se ha enunciado; los *impropios*, que no convienen á la cosa que se aplican; finalmente, los *vulgares*, ó que carecen de toda elevación y nobleza.

De todas estas clases se encuentran en los versificadores de todos los tiempos y países, aunque sean, como nuestro Carpio, hombres de mucho saber y doctrina.

Ejemplos:

Entonces vuela rápido y quebranta
todas las fuentes del grandioso abismo,
y luego pasa al sur, y allí cogiendo
el polo con la mano, lo levanta.

Las ondas en enormes remolinos
se echaron en los grandes continentes
y arrancaban enteros los palmares.

Las grandes aguas iban y volvían,
y en los montes inmensos se azotaban,
y los montes inmensos retemblaban.

Desde entonces se mira allá en el fondo
un valle triste, solitario y hondo.

Abras se ven allí, peñascos altos
de pedernales, pómez y basaltos
ahumados con las grandes llamaradas.

De trecho en trecho nace apenas
cardos silvestres y duros espinales

el soberbio Jordán, turbio y sombrío
cuya desierta margen entristecen
pálidas cañas que humedece el río.

Con excepción de dos ó tres epítetos, todos los contenidos en los versos anteriores son, ó *vulgares*, ó *vagos*, ó *inútiles*, y alguno de ellos manifiestamente *impropio*, como el de *soberbio* aplicado al Jordán... Casi todos son verdaderos *ripios* destinados á satisfacer las exigencias de la métrica. Al leer á nuestro modesto y sabio escritor viene inconscientemente á la memoria aquel famoso aforismo de A. de Musset:

La intelligence peut faire des vers,
le cœur est le seul poète (1).

Se dice que los epítetos no deben prodigarse; y ciertamente, si son defectuosos, uno que sea sobra; pero si están conformes con la naturaleza de la idea ó del asunto de que se trata, pueden acumularse los que sean necesarios, que sobre esto no puede fijarse un límite. Sólo se exige, con razón, que cada epíteto añada una nueva circunstancia á los anteriores, y que conserven entre sí la más perfecta gradación y el enlace lógico correspondiente. Tal como puede verse en este ejemplo:

Suave sueño, tú que en tardo vuelo
las alas perezosas, blandamente
bates de adormideras coronado
por el puro, adormido y vago cielo (2).

HERRERA.

(1) La inteligencia puede hacer versos, pero sólo es poeta el corazón.

(2) Estos versos bastan también para probar que el epíteto, no sólo puede dar vigor y colorido á la expresión, sino que es capaz de producir todas las buenas cualidades de la elocución y el pensamiento.

La profusión de epítetos no amengua la belleza de estos versos; antes aumenta su natural gracia y delicadeza (1). Esto no significa que se ha de tener el propósito de acumularlos, ya por ostentar riqueza y abundancia en el lenguaje, ya por el vano prurito de calificar cada idea para mostrar ingenio y fecundidad: lo primero engendra la debilidad, la difusión; lo segundo vuelve afectado y violento el estilo. La *oportunidad* y *naturalidad* constituyen, pues, aquí, como en el uso de todos los adornos de retórica, la única verdadera regla: á la primera se opone la incongruencia y falta de serie en el encadenamiento lógico; á la segunda, la *estéril abundancia*, que produce un efecto contrario al que se desea. Todos los epítetos que hemos citado como significativos son, pues, *oportunos* y *naturales*, todos convienen al objeto á que se aplican, y todos son lo que la naturaleza de las cosas quiere que sean. Por ser muy importante esta materia, haremos nuevas aplicaciones de esta doctrina.

Céspedes, en su magnífica «Pintura del Caballo», emplea los epítetos siguientes, todos oportunos y naturales.

Que parezca en el aire y movimiento
la generosa raza do ha venido:
salga con altivez y atrevimiento
vivo en la vista, en la cerviz erguido:
estribe el firme brazo en duro asiento
con el pie resonante y atrevido;
animoso, insolente, libre, ufano
sin temer el horror de estruendo vano.

Todavía son mejores los que el mismo autor emplea al decir, refiriéndose al caballo, que

seguro, osado, denodado y fiero
no dude de arrojarse á la corriente
rauda, que con las ondas retorcidas
resuena en las riberas combatidas.

(1) Casi todos los buenos poetas: Herrera, Rioja, Garcilaso, León, Quintana, Gallego, Núñez de Arce, etc., se hacen notar por la abundancia y propiedad de sus epítetos. Entre nosotros, Acuña, Díaz Mirón, M. J. Othón y otros.

Pero es fácil comprender que no acertó el poeta cuando dijo, al apreciar ó ponderar la blancura y velocidad de «Cisne», que

va delante á la nieve helada y pura
en color, y en correr al Euro frío.

pues que nada tiene que ver lo *helado* de la nieve y lo *frío* del Euro con *el color* y la *violencia* respectivamente, que son las dos circunstancias que se trata de hacer resaltar en el objeto. Sólo el epíteto de *pura* es *oportuno* y *natural*, puesto que un color, y sobre todo el blanco, es más bello cuanto mayor sea su pureza.

Igual análisis podrá hacerse en todos casos, y se verá que la *naturalidad* y la *oportunidad* es la única regla racional que rige el empleo de todos los adornos de retórica. Sobre esto tendremos ocasión de insistir más adelante.

III

93. Otro medio de dar vigor y energía al lenguaje es la *imagen*.

Imagen, en el sentido literario de esta palabra, es la representación de ideas abstractas ó suprasensibles por medio de voces adecuadas á la expresión de los objetos sensibles. Se aplica por extensión el mismo nombre á la expresión de las ideas relativas á cosas sensibles, siempre que por lo vivo y animado del lenguaje, ó por ciertos rasgos felices con que se describa ó pinte un objeto, quede éste profundamente grabado en el ánimo de los oyentes ó lectores. Como puede notarse, el concepto literario relativo á la *imagen* es un complejo formado de varios elementos, entre los cuales se distinguen: el epíteto, la descripción, la personificación, el tropo y, principalmente, la metáfora; pero como cada uno, ó ha sido, ó va á ser estudiado separadamente, aquí sólo trataremos de la imagen tal como es

comprendida generalmente, esto es, en el sentido ya indicado, como recurso para conseguir la energía en la expresión.

94. Según la definición que hemos dado de *imagen*, se ve que ésta puede ser de dos maneras: ya relativa á un objeto abstracto ó suprasensible que se describe y figura como si fuera sensible, y que á veces se personifica (prosopopeya); ya, por el contrario, se concreta á una cosa meramente sensible, pero con tales rasgos, con tal propiedad y vigor en las palabras, que se pinta, digamos, más bien que se describe. En esta forma es común también, como en la anterior, la *prosopopeya* ó *personificación*, pues que se hace obrar y hablar á los seres inanimados como si tuviesen vida ó fuesen personas. (V. Prosop., § 144). Gutiérrez Nájera, refiriéndose á la *luz*, dice en su elegía titulada «Tristísima Nox»:

Y con ella se van la paz amiga,
la dulce confianza, el noble brío
de quien, alegre, con vigor trabaja;
y para consolarnos, mudo y frío
con sus alas de bronce el sueño baja.

En que además de personificar seres abstractos por medio de epítetos que sólo convienen á los animados y vivos, pinta al sueño bajo forma de monstruoso animal de alas de bronce. Lástima que la imagen quede aquí indeterminada y vaga. Es más preciso Herrera en su «Canción al Sueño», en el ejemplo citado con ocasión de los epítetos, cuando personifica al mismo ser abstracto bajo la forma de un *ángel*, coronado de *adormideras*, que bate perezosa y blandamente sus alas por el vago cielo.

Nicasio Gallego en su elegía «Al Dos de Mayo», personifica á la nación española, en los siguientes hermosos y sentidos versos:

.....
Mas ¿quién el sempiterno
clamor con que los ecos importuna
la madre España en enlutado arreo

podrá atajar? Junto al sepulcro frío
al pálido lucir de opaca luna,
entre cipreses fúnebres la veo:
trémula, yerta y desceñido el manto,
los ojos moribundos
al cielo vuelve que le oculta el llanto:
roto y sin brillo el cetro de dos mundos
yace entre el polvo, y el león guerrero
lanza á sus pies rugido lastimero.

El mismo autor representa en forma de matrona augusta á la América del Sur en su magnífica oda «A la Defensa de Buenos Aires», en que dirige un enérgico apóstrofe á los españoles.

Pero en todos estos casos, y mil más que pudiéramos citar, hay imagen de objetos abstractos y morales, en el siguiente ejemplo puede verse una relativa á objetos físicos:

La noche no descende de los cielos,
es marea profunda y tenebrosa
que sube de los antros: mirad cómo
aduéñase primero del abismo
y se retuerce en sus verdosas aguas;
sube, en seguida, á los rientes valles,
y cuando ya domina la planicie,
el sol convulso brilla todavía
en la torre del alto campanario,
en la copa del cedro, en la alquería
y en la cresta del monte solitario.

Es náufraga la luz: terrible y lenta,
surge la sombra: amedrentada sube
la triste claridad á los tejados,
al árbol, á los picos elevados,
á la montaña enhiesta y á la nube.
Y cuando al fin, airosa la tiniebla
la arroja de sus límites postreros,
en pedazos, la luz, el cielo puebla
de soles, de planetas y luceros.

N. GUTIÉRREZ NÁJERA.

La *imagen*, como puede verse, es un bellissimo adorno literario y un auxiliar importante del lenguaje poético; constituye con los *epítetos*, los *tropos*, las *repeticiones* y las *figuras patéticas*, la fuente abundante de que mana la belleza y el vigor y colorido de la frase. Las reglas que norman el uso de este recurso literario son, en consecuencia, las mismas que han sido indicadas á propósito de los epítetos, y las que serán consignadas respecto de las elegancias y los tropos, principalmente la metáfora y la prosopopeya. Estas reglas se reducen, en último análisis, á la *claridad*, *naturalidad* y *oportunidad* en la idea y el lenguaje. Mas conviene advertir, para corregir el abuso, que la imagen, como todo lo valioso, no debe prodigarse; pues que todo se desnaturaliza y pierde su mérito en proporción de su abundancia. Además, *pensar*, no siempre es *pintar*; y el escritor colorista que deja á la fantasía volar libremente, sin imponerle el freno de la inteligencia y la razón que la sujeten, se arriesga á perder en majestad, grandeza y profundidad en el pensamiento lo que gana en vida y movimiento en la expresión: mutila, digamos así, en detrimento suyo la propia actividad del espíritu y convierte sus escritos en una exposición de fantasmas y de quimeras, que podrá halagar al indocto, pero que no dan cumplida satisfacción á la inteligencia elevada y culta, y al sentimiento delicado del verdadero crítico.

IV

95. Otro recurso retórico de un gran valor para alcanzar la energía es la *concisión* del lenguaje. Esta cualidad consiste en expresar solamente aquello que es indispensable para la cabal inteligencia de lo que se desea comunicar. Procede en gran parte, según se ha dicho (§§ 54 y 83) de la *precisión* en las ideas y de un perfecto conocimiento del idioma. Su fundamento psicológico se

encuentra en el sentimiento, en la pasión, que graba de un modo breve é incisivo una idea, profunda muchas veces. Rioja, por ejemplo, en su magnífica «Epístola á Fabio» trae este enérgico pensamiento, en que la profundidad en la idea se une á la propiedad y concisión del lenguaje:

No quiera Dios que imite estos varones
que moran nuestras plazas macilentos,
de la virtud infames histriones:
estos inmundos trágicos, atentos
al aplauso común, cuyas entrañas
son infectos y oscuros monumentos (1).

Díaz Mirón, en sus Fragmentos de un «Libro» (Á Gloria), muestra gran energía en todos sus pensamientos, efecto de un lenguaje claro, propio y conciso, y de su natural apasionamiento en las ideas; tal como puede verse en los siguientes versos:

Los claros timbres de que estoy ufano
han de salir de la calumnia ilesos;
hay plumajes que cruzan el pantano
y no se manchan... ¡mi plumaje es de esos!

Díaz Mirón es el más enérgico de nuestros poetas. Léanse todas sus composiciones, algunas de ellas verdaderos modelos de la lengua, y se encontrarán á cada paso muestras de esta cualidad, que en él depende del apasionamiento en la idea y de la *concisión* y *propiedad* del lenguaje.

Como prueba de que el *epíteto* oportuno y gráfico, la *imagen* valiente y la *concisión* del lenguaje dan vigor y energía á la expresión, basta este soneto de F. de Herrera «A la Batalla de Lepanto»:

(1) La alusión final, tan verdadera, tan profunda y tan brevemente expresada, da gran energía al pensamiento.

*Hondo Ponto, que bramas atronado
con tumulto y terror, del turbio seno
saca el rostro, de torpe miedo lleno (1)
mira tu campo arder ensangrentado:*

*y junto en este cerco y encontrado
todo el cristiano esfuerzo y sarraceno,
y cubierto de humo, y fuego y trueno (2)
huir temblando el impio quebrantado.*

*Con profundo murmurio la victoria
mayor celebra, que jamás vió el cielo (3)
y más dudosa y singular hazaña.*

*Y di, que sólo mereció la gloria
que tanto nombre da á tu sacro suelo,
el joven de Austria y el valor de España.*

96. La buena coordinación de las cláusulas exige que el pensamiento se presente del modo más favorable, á fin de que sea capaz de producir la impresión que se desea; y es, en consecuencia, juntamente con la concisión, con la cual se confunde en ocasiones, uno de los medios más importantes y adecuados para conseguir la energía. Si se descuida, en efecto, la estructura y buena coordinación de los varios elementos que forman un pensamiento, en vano se hará uso de epítetos expresivos y gráficos, de imágenes valientes y de todos los recursos que aconseja la experiencia: la difusión en el concepto, la debilidad y languidez en la expresión, son el resultado necesario de tal descuido. Esta buena estructura y acertada coordinación exige: que no haya en el periodo voces, incisos, complementos ó miembros inútiles ó redundantes; que las palabras enfáticas ó capitales se coloquen en el punto que hagan mayor impresión, y que las voces homólogas, ó que tienen una significación análoga, se sigan de modo que se observe en ellas una perfecta gradación. Fácil será multiplicar los ejemplos.

- (1) Valentísima imagen propia de un gran poeta.
(2) Repetición que da mayor fuerza á la frase, de suyo enérgica.
(3) Hipérbaton enérgico.

Dice un autor:

Es el fin y paradero de las letras (y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que á un fin tan sin fin como éste, ningún otro le puede igualar), hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva.

Cláusula débil por efecto de la repetición y del paréntesis.

No es posible, ni cabe en la posibilidad, que la maldad y el vicio dejen de llevar tarde ó temprano su merecido castigo.

En ésta, todo el segundo miembro es redundante.

Jamás sin virtud alcanzará el hombre bienestar y calma.

La energía exige colocar la palabra enfática *jamás* después de virtud, en esta forma: Sin virtud jamás alcanzará el hombre bienestar y calma.

La ley es el poder de los pueblos civilizados.

Es más enérgica la frase puesta de este modo: El poder de los pueblos civilizados es la ley (1).

Rioja en su famosa canción «A las ruinas de Itálica» dice:

*Aquí nació aquel rayo de la guerra,
gran Padre de la patria, honor de España,
pio, felice, triunfador Trajano,
ante quien muda se postró la tierra
que ve del sol la cuna, y la que baña
el mar también vencido, gaditano.*

La última circunstancia es redundante, y quita por esto toda la fuerza á la valiente imagen *ante quien*

- (1) ARPA Y LÓPEZ, *Ejercicios Prácticos de Literatura*.

muda se postró la tierra. Después de ella lo demás no sólo sobra, sino que empequeñece lo que se acaba de realzar.

96 bis. Los *modificativos* y *complementos circunstanciales* deben colocarse en el punto en que sin perjuicio de la claridad hagan más enérgica la frase; por ejemplo: «Hace dos meses, no sé en qué fecha, en el teatro y en presencia de varios amigos, dije á V. que el negocio no podía convenirme.» Sería mejor no colocar juntos todos los circunstanciales, sino separarlos en esta forma ó en otra parecida: «Hace dos meses, no sé en qué fecha, dije á V. en el teatro, y en presencia de varios amigos, que el negocio no podía convenirme.»—La construcción de cláusulas en que vayan voces homólogas ó gradaciones en más ó en menos, debe hacerse conforme á la respectiva intensidad y fuerza de las voces. No acertó Fernández Lizardi (pensador mexicano) cuando en un bello soneto dice:

¿Ya ves del rey el cetro dominante?
 ¿el celo del ministro diligente?
 ¿del soldado el acero reluciente?
 ¿y de los grandes, cruces de diamante?
 ¿El solícito afán del comerciante?
 ¿el oro y la riqueza del pudiente?
 ¿el estudio del sabio, permanente?
 ¿y de la dama, en fin, el buen semblante?
 Pues todo ese poder, esa grandeza,
 ese esplendor y gloria imaginada,
 ese marcial espíritu y braveza,
 es en la muerte, al fin de la jornada,
 cetro, instrucción, acero, afán, belleza,
 polvo, sombra, ceniza, viento, nada.

Porque ni hay correspondencia en las ideas homólogas de los dos cuartetos, ni hay gradación en el terceto final, y menos en el último verso.

Es inútil insistir, se advierte claramente que la buena coordinación de la cláusula es un medio eficaz para producir una impresión profunda y durable en el ánimo de

los oyentes ó lectores, y de volver, en consecuencia, enérgico el discurso.

97. Lo importante, sin embargo, no es aprender mecánicamente todo esto, sino penetrarse bien de la necesidad que hay de tener una *idea* muy clara de lo que se *quiere comunicar*, y de *conocer á fondo el idioma*. Con esto, la pasión misma se infiltra en el pensamiento y adquiere el *vigor* y *energía* con que lo siente el que habla ó escribe.

II

100. Al primer grupo pertenecen la *asindeton* y la *polisindeton*, voces que literalmente significan *disyunción* y *conjunción*. La primera (asindeton) consiste en suprimir las conjunciones que en rigor gramatical debieran emplearse; la segunda (polisindeton), en emplear las que pudieran suprimirse por elipsis.

Díaz Mirón nos ofrece ejemplos de estas elegancias en su magnífica oda «Á Lord Byron»:

No envidiabas al piélago sus dones:
tú tenías también impetus, brumas,
trombas, brillos, honduras, explosiones,
monstruos, perlas, vorágines y espumas.

Esta es la asindeton en que el autor presenta los objetos separados, á fin de fijar la atención del oyente ó lector sobre cada uno. En la polisindeton, por el contrario, se reúnen y enlazan para causar mayor impresión con el conjunto; v. g.:

¿Fuiste un loco?... Tal vez; pero esplendente.
El sentido común, razón menguada,
nunca ha sido ni artista, ni vidente,
ni paladín, ni redentor, ni nada.

101. La *repetición*, como su nombre lo indica, es la elegancia en que se insiste mucho en una idea, repitiendo la voz que la enuncia. Sirve, como se comprenderá fácilmente, para dar mayor fuerza á la expresión. La repetición puede hacerse: ya al principio, ya al medio, ya al fin de la cláusula, ó ya combinando estos varios modos entre sí. Los antiguos retóricos desplegaron su ingenio en inventar multitud de nombres especiados para cada una de estas repeticiones. En verdad que es absolutamente inútil

CAPÍTULO V

ELEGANCIAS DEL LENGUAJE.—ARMONÍA

SUMARIO.—I: 98. Elegancias; definición.—99. Diversas clases de elegancias.—II: 100. Asindeton y polisindeton; ejemplos.—101. Repetición; diversas formas; repetición propiamente dicha, conversión, complexión, reduplicación, sobre-reduplicación, concatenación y retruécano; ejemplos.—102. Elegancias por el sonido, por los accidentes gramaticales y por la significación: aliteración, asonancia, equívoco, paranomasia, derivación, simlicadencia, sinonimia, paradiástole; ejemplos.—103. Valor de estas elegancias.—III: 104. Armonía del lenguaje.—105. Diversas formas de armonía.—106. Melodía ó suavidad; ejemplos.—107. Armonía de ritmo ó número; ejemplo.—108. Armonía imitativa; ejemplo.—109. Armonía de movimiento; ejemplo.—110. Armonía de los afectos con el lenguaje; ejemplos; belleza.

98. La *elegancia del lenguaje* consiste en construir las cláusulas con energía, gracia y belleza, que imprimen cierto carácter y dan particular colorido á la expresión. Es evidente que depende principalmente del genio de la lengua, del buen gusto del escritor, y de la acertada coordinación de los elementos de la obra. El secreto para llegar á obtener esta cualidad es la completa sujeción á las *leyes del uso y del buen gusto*; el medio práctico para adquirirla es la *atenta lectura* de los *modelos*.

99. Las diversas clases de elegancias enumeradas por los autores pueden reducirse á los tres tipos siguientes: *adición ó supresión de ciertas voces; repeticiones, y agrupación de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales, ó por el significado.*

retener tan prolija y cansada nomenclatura; y si la consignamos es con el objeto de que no sean desconocidos por los principiantes, cuando por acaso lleguen á encontrar estos extraños nombres en alguna obra de crítica. Sólo insistiremos en los ejemplos, como medios de presentar modelos adecuados.

Cuando la voz se repite al principio de incisos, miembros ó cláusulas, la *elegancia* toma el nombre genérico de *repetición*; como en esta estrofa de J. Sierra, quien refiriéndose á Colón, dice en ella:

... ¿Qué afán le guía;
y qué busca ese hombre entre los rojos
perfiles del Poniente?
¿Por qué siempre una nube en esa frente,
por qué una llama siempre en esos ojos?
¡Un visionario! ¡Ah, sí! Cuando ya deja
la sombra un horizonte, cuando alcanza
el corazón á vislumbrar la hora
en que va á convertirse la esperanza
en el primer destello de la aurora;
cuando en el éter surge un astro nuevo
que en la tiniebla alumbra nuestra ruta;
y bebe un ateniense la cicuta;
cuando el sol de las almas centellea
y un justo sufre y muere en el Calvario,
es que la antorcha sacra de la idea
brilla en manos de un pobre visionario.

Aquí la *repetición* se hace al principio de cada miembro; sólo las dos primeras se verifican al comenzar los incisos. Todas sirven para dar mayor fuerza á la expresión. En el modelo siguiente, la repetición en los incisos vuelve graciosa la cláusula.

Como una alcoba de virgencita,
como una ermita,
como la concha más tornasol,
como la caja de blanco armiño,
como la cuna de rubio niño,
como la cárcel del caracol, etc.

M. GUTIÉRREZ NÁJERA.

Si la palabra se repite al fin de incisos, miembros ó cláusulas, se llama *conversión*; v. g.:

Parece que los gitanos vinieron al mundo para ladrones:
nacieron de padres ladrones, crianse para ladrones, estudian para ladrones, y finalmente salen con ser ladrones, etc.

CERVANTES.

Y se denomina *compleción*, cuando se repiten las mismas voces al principio y otras al fin, si bien son diferentes las iniciales y finales. Fr. Luis de Granada nos presenta un ejemplo de esta artificiosa repetición, cuando refiriéndose á Cristo, dice al pecador:

Si deseas ser curado de tus llagas, médico es; si ardes con calentura, fuente es; si te fatiga la carga de tus pecados, justicia es; si tienes necesidad de ayuda, fortaleza es; si temes la muerte, vida es, etc.

Si la palabra se repite consecutivamente en un mismo inciso, se llama *reduplicación*. Es la más usada, y cuando es natural y oportuna da extraordinaria energía á la expresión. A. Lista, en su oda «Á la Muerte de Jesús», trae varias repeticiones de esta clase, que son modelos en su género:

Ven, ángel de la muerte,
esgrime, esgrime la fulminea espada,
y el último suspiro del Dios fuerte,
que la humana maldad deja expiada,
suba al solio sagrado
do vuelva en Padre tierno al indignado.

Con la misma energía dice González Bocanegra en nuestro Himno Nacional:

¡Guerra, guerra sin tregua al que intente
de la patria manchar los blasones!
¡Guerra, guerra! Los patrios pendones
en las olas de sangre empapad.

¡Guerra, guerra! En el monte, en el valle
los cañones horrisonos truenen,
y los ecos sonoros resuenen
con las voces de ¡Unión! ¡Libertad!

En la *sobrerreduplicación* el vocablo se repite al principio y al fin de la frase ó período; por ejemplo:

Hoy el carmín y la grana
coloran tu linda faz;
pero ya verás mañana
que el llanto sobre ella corra...
—Qué, ¿los borra cuando mana?
—Ya verás como los borra,
ya verás.

No hay razón alguna para separar la *conduplicación* de la reduplicación que ya hemos visto, pues que en las dos se repite consecutivamente el vocablo, sólo que en aquélla se hace al principio, y en ésta en medio de la cláusula; v. g.:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

Si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y á mi ninfa dile
dile que muero.

VILLEGAS.

En la *concatenación* hay una repetición análoga á la anterior, con la sola diferencia de que los incisivos contienen palabras tomadas del antecedente, aunque no sean las últimas en éste.

En Roma, dice Cicerón, se crea el fausto, del fausto es una consecuencia la avaricia; de la avaricia nace la audacia, y la audacia es el origen de toda clase de crímenes y maldades.

La concatenación es un recurso del género festivo; tal es la que trae Cervantes en su inmortal novela, al describir la chistosísima escena de la venta:

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza; y todos menudeaban con tanta prisa que no se daban punto de reposo.

Finalmente, la *conmutación* ó *retruécano* es una repetición en que se invierte el orden de las voces, alterando los casos y los tiempos; v. g.:

Tenazmente porfiado
intentas, Silvio, molesto,
porque erraste lo compuesto
componer lo que has errado;
pues cuando mil tretas usas
con que confesar rehusas,
y en no haber culpa te cierras,
por excusar lo que yerras,
yerras todo lo que excusas.

S. J. INÉS DE LA CRUZ.

En este ejemplo de *elegancia* están puestos de relieve los defectos del *retruécano*, que es un verdadero juego de palabras, propio de lo sutil y lo conceptuoso, é indigno de una obra seria; pero es fácil comprender que en las composiciones festivas tiene, por el contrario, un vasto campo en que hacer gala del corte epigramático de sus graciosas combinaciones. Tal es el célebre epigrama de Palafox.

Marqués mío, no te asombre,
ría y llore cuando veo
tantos hombres sin empleo,
tantos empleos sin hombre (1)

(1) Es aún más gracioso el de Hugo Fóscolo:

En tiempos de las bárbaras naciones
colgaban de las cruces los ladrones;
pero ahora, en el siglo de las luces,
del pecho del ladrón cuelgan las cruces.

102. Al tercer grupo, ó sea al de las *elegancias*, que consisten en la combinación de voces análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales ó por la significación, pertenecen las siguientes:

La *aliteración*, en que se unen palabras en que domina la pronunciación de una letra, v. g.:

Y el rodar de las ruedas de los carros
M. CARPIO.

La *asonancia*, en que hay varias voces con sílabas finales idénticas (1). José J. Veyán, por ejemplo, en una composición festiva dice:

La tela que el cuerpo vela
de la forma nos da norma.

El *equivoco*, en que se emplea un vocablo en dos distintas acepciones. Es propio de obras jocosas; en composiciones serias es un defecto intolerable más que otro alguno; v. g.:

Siéntate á yantar, mi fijo
do estoy á mi cabecera,
que quien tal *cabeza* trae
será en mi casa *cabeza* (2).

La *paranomasia*, todavía más pueril que la anterior, en que se emplean voces que suenan casi lo mismo. Ejemplo:

Para *orador* te faltan más de cien,
para *arador* te sobran más de mil.
D. GONZÁLEZ.

La *derivación*, en que se usa de palabras derivadas

(1) Según las reglas de la rima, debiera llamarse consonancia.
(2) Como ya hemos citado estas elegancias á propósito de las palabras, no insistiremos.

de un mismo radical, como en esta sentencia del Eclesiastés:

Vanidad de vanidades y todo vanidad.

Esto sólo tiene gracia en idiomas que tienen declinación, como el latín.

La *similidecadencia*, en que los incisivos ó miembros terminan con nombres puestos en igual caso, ó con verbos en un mismo tiempo y persona; v. g.:

Y sin dejarme pizca,
ya no sólo me tienta, me pellizca;
me cosca, me hormiguea,
me punza, me empuja, me aporrea.
S. J. I. DE LA CRUZ.

Por último, la *sinonimia* y *paradiástole*, que consisten en el empleo de los sinónimos de que ya tratamos (§ 54), sólo se distinguen en que la última señala la diferencia que hay entre ellos, mientras que la primera no. Fray Luis de León hace uso de sinonimia en su famosa oda «La Profecía del Tajo»:

Acude, corre, vuela.
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.

En cuanto á la *paradiástole*, diremos que algunos autores creen que la hay en ciertas *paranomasias*, como cuando se dice: *Eso no es acatar sino atacar la ley*; pero la verdadera *paradiástole* consiste en el uso de los sinónimos, cuya diferencia de significado se hace constar, como cuando se dice: *El mar en calma no es terrible, sino imponente*. Sobre esto queda dicho lo bastante á propósito de las voces. (Capítulo I, § 54).

103. Hemos consignado todas estas pretendidas elegancias, para que no sean desconocidos los términos técnicos con que se nombran y distinguen, cuando por acaso se

encuentren en obras literarias, no porque creamos que sean útiles, ni siquiera dignas de estudio en Literatura preceptiva; antes, por el contrario, está definitivamente demostrado que el mayor número de tan afectados artificios ofende el buen gusto y se opone á la naturalidad que debe reinar sin oposición en todo escrito. La regla en el uso de las referidas elegancias es que se limite á lo que exige la intención del autor, y á lo que permita el carácter y el tono de la obra, proscribiendo en todo caso lo que no brote espontáneamente del fondo mismo de la composición. El estudio y artificio en esta materia como en las demás, no harán más que desvirtuar las impresiones y deslucir todas las buenas cualidades del lenguaje, haciéndole caer en la *batología* (repetición inútil de vocablos), ó descender más aún hasta el juego pueril de los retruécanos, indigno de toda obra seria y de todo autor concienzudo. Puede decirse más todavía, y es: que todo aquel que, sin el talento y sin la cultura necesaria, se proponga imitar á los buenos autores que han empleado estas repeticiones, fracasará irremisiblemente y hará una imitación desdichadísima.

Vengamos ahora á la *harmonía*, única verdadera *elegancia del lenguaje*.

III

104. Se da el nombre de *harmonía* á la cualidad del lenguaje cuando, por la buena elección y combinación de las voces y por la acertada distribución de los acentos y pausas, causa una impresión agradable al oído. La teoría de esta verdadera elegancia está íntimamente unida á la de la *métrica* en la versificación. Procuraremos mantenerlas separadas en cuanto la índole de la materia lo permita.

105. La *harmonía del lenguaje* puede ser de tres maneras: *melódica* ó *melodiosa*, resultado de palabras y frases de fácil pronunciación y gratas al oído; *rítmica* ó de *número*,

derivada de la estructura del período y de la distribución de sus pausas y acentos; y, finalmente, *imitativa*, ó dependiente de la analogía que presentan los sonidos con los objetos que significan.

106. En lo que á la *melodía* se refiere, toca tan sólo fijar los caracteres negativos, esto es, lo que se opone á esta cualidad, puesto que el mayor número de voces de nuestro idioma produce una impresión grata al oído. A la melodía se oponen: la repetición de una letra ó sílaba en la frase, como *horrisono son, nave velera*, etc.; el *hiato* ó concurrencia de unas mismas vocales; v. g.: *iba á Atenas á atender* mis negocios; y la *cacofonía*, ó reunión de consonantes ásperas y duras, como en *error remoto, reloj ginebrino*, etc. Casi todos los buenos escritores, y principalmente los poetas, evitan inconscientemente, digamos así, tales asperezas que tanto deslucen las buenas cualidades de un escrito.

107. La distribución acertada de los acentos y pausas en el período y su cadencia final, le dan ciertas proporciones musicales que deleitan y halagan, prescindiendo del sentido que encierra, del tono y carácter del asunto, y de los afectos del poeta. Los acentos y las pausas, en efecto, no sólo facilitan la lectura, sino que aclaran el sentido y dan vigor y armonía al lenguaje. La experiencia ha enseñado (§ 72), que no es indiferente emplear las cláusulas cortas ó las largas, y que deben interpolarse en relación con las varias ideas que forman el discurso; debiendo reservarse para el fin las voces más sonoras y los miembros más extensos del período.

En el concierto de los diversos elementos que forman esta armonía, en la acertada distribución de pausas y acentos, nadie, tal vez, ha igualado á Cervantes, el escritor incomparable. En comprobación de esto, véase el siguiente trozo contenido en su inmortal novela:

No vengo, oh Ambrosio, á ninguna cosa de las que has dicho, respondió Marcela, sino á volver por mí misma, y á dar á entender cuán fuera de razón van todos aquellos que

de sus penas y de la muerte de Crisóstomo me culpan; y así, ruego á todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo, ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad á los discretos. Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa y de tal manera que sin ser poderosos á otra cosa, á que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aun queréis que esté yo obligada á amaros. Yo conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que por razón de ser amado esté obligado lo que es amado por hermoso á amar á quien le ama; y más que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: quíerote por hermoso, hasme de amar aunque sea feo. Pero puesto caso que corran igual las hermosuras, no por eso han de correr igual los deseos; que no todas las hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habrían de parar; porque siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habrían de ser los deseos; y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dió de gracia sin yo pedirla ni escogella; y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprendida por ser hermosa; que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado, ó como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta al que no se acerca, etc.

Para alcanzar esta armonía no hay ni puede haber reglas: un oído delicado y la asidua lectura de los modelos son los medios propios para la adquisición de cualidad tan importante.

108. El tercer género de *harmonía*, que se deriva de la naturaleza misma de los sonidos, puede ser, á su vez, de

varios modos: ya fundada en la relación de los sonidos que forman las voces con el tono dominante en el escrito; ya en la analogía que estos sonidos presentan con los objetos mismos que las voces significan. De ejemplos de lo primero, esto es, de la relación que hay entre los sonidos y el tono dominante de la composición, pueden servir las dos estrofas siguientes:

¡Hora de inmensa paz! Naturaleza
entregada en las horas de la noche
á insomnes trasgos y fantasmas fieros,
breves instantes dormir parece
en espera del Alba. Cae el viento
con las alas inmóviles en tierra,
duerme la encina; el lobo soñoliento
se tiende dócil y los ojos cierra.

M. GUTIÉRREZ NÁJERA.

Aquí los sonidos suaves, lentos, indican melancolía y tristeza; en tanto que en la siguiente octava, compuesta de voces duras y fuertemente acentuadas, se revela un ánimo violento y agitado:

No fué ya el despotismo del coloso,
que como río de encendida lava
al avanzar rugiente y proceloso
con sus olas de fuego deslumbraba:
el fanatismo fué, torpe y mañoso,
que los cimientos de la fe socava:
fué el miedo suspicaz, el más inmundo
de los tiranos que soporta el mundo.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

109. La armonía llamada *imitativa* (onomatopeya), que resulta de la semejanza que hay entre el sonido de ciertas voces y el que producen los objetos que ellas significan, se une á los géneros anteriores de armonía y contribuye poderosamente á la belleza y gracia del lenguaje poético. A cada paso encontramos versos como estos:

De la culebra rápida el silbido
 El rechinar de la vetusta llave
 Las rajas crepitantes de la encina

en que las voces *silbido*, *rechinar* y *crepitantes*, tienen en sus sonidos cierta analogía con las cosas mismas que significan. Es bellísima y expresiva la siguiente estrofa de M. José Othón en su poema descriptivo «El Himno de los Bosques»:

Mas ya aguilón sus furias apareja
 y su pulmón la tempestad inflama:
 ronco alarido y angustiosa queja
 por sus gargantas de granito deja
 la montaña escapar, maldice, clama,
 el bosque muge y el torrente brama;
 y de las altas cimas despeñado
 por el espasmo trágico rompido,
 rueda el vertiginoso acantilado
 donde han hecho las águilas el nido
 y su salvaje amor depositado.
 Y al mirarle por tierra destruido,
 expresión de su cólera sombría,
 aterrador y lúgubre graznido
 unen á la tremenda sinfonía.

Y luego continúa:

Hinchado el río
 arrastra en pos peñascos y troncos
 que con las ondas encrespadas luchan,
 en las entrañas del abismo frío
 que parecen hervir, palpitaciones
 de una monstruosa viscera se escuchan.
 Retorcidas raíces, al empuje
 feroz, rompen su cárcel de terrones.
 Se desgaja el espléndido follaje
 del viejo tronco, que al rajarse cruje.
 El huracán golpea los peñones;
 su última racha entre las grietas zumba,

y es su postrer rugido de coraje
 el trueno que alejándose retumba
 sobre el desierto y lóbrego paisaje.

Casi toda la belleza de estos versos estriba en la onomatopeya, si bien las demás cualidades de fondo y forma contribuyen á darles ese poder *mágico*, ese *quid divinum* del arte que se advierte en las producciones de los verdaderos poetas.

110. El movimiento físico y sensible de los cuerpos puede también ser imitado por medio de las voces. Ya se ha dicho que la cantidad silábica representa los movimientos del ánimo (§ 108); con mayor razón puede decirse que expresa los movimientos de los cuerpos propiamente sujetos á ritmo. Fray Luis de León en su oda la «Profecía del Tajo», marca este género de armonía en la siguiente estrofa:

Oye que al cielo toca
 con temeroso afán la trompa fiera,
 que en África convoca
 el moro á la bandera
 que al aire desplegada va ligera.

M. Carpio acertó con este género de armonía en el cuarteto siguiente:

Ya se aprestan de Persia los jinetes,
 sus fuertes armaduras centellean,
 y encima de los cóncavos almetes
 altos plumajes con el aire ondean.

111. En fin, las voces por su estructura, por su sonido y por su significado pueden ser la forma adecuada de un pensamiento profundo ó de un afecto delicado: tal es la armonía completa de fondo y forma, la expresión pura y viva de la belleza literaria, que sólo hallamos en los verdaderos poetas. A. Lista termina su bellísima oda «A la Muerte de Jesús», con este rasgo:

Rasgà tu seno ¡oh tierra!
 Rompe ¡oh templo! tu velo. Moribundo
 yace el Creador: mas la maldad aterra,
 y un grito de furor lanza el profundo.
 Muere... ¡Gemid, humanos!
 Todos en él pusisteis vuestras manos.

Herrera, á quien sus contemporáneos dieron el nombre de *divino* (y que la posteridad le ha conservado), es el maestro en todos los géneros de armonía; tal como puede verse en la siguiente estrofa:

Quebrantaste al 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 su león temiendo las hazañas;
 que saliendo de España, dió un rugido
 que le dejó asombrado y aturdido.

Todas las estrofas de su *canción* «A la Batalla de Lepanto» y de su magnífica oda «A don Juan de Austria». Los últimos momentos de Dido en «La Eneida», es la expresión propia de un pensamiento delicado, en la cual se advierte la perfecta armonía de fondo y forma. Dice así:

Illa gravis oculos conata ad tollere rursus
 deficit: infiscum stridit sub pectore vulnus.
 Ter sese ad tollens cubitoque adnise levabit;
 ter revoluta toro est oculisque errantibus alto.
 Quaesivit cælo lucem ingenuit que reputa (1).

(1) Dido se esfuerza por levantar los pesados párpados, y de nuevo cae desmayada: por la profunda herida que tiene bajo el pecho sale silbando su aliento. Tres veces se incorpora apoyándose sobre el codo, y tres veces cae sobre el codo; busca luego con errantes ojos la luz del cielo, y al verla da un gemido.

CAPÍTULO VI

TROPOS.—NOVEDAD DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 112. Tropos; definición.—113. Origen de los tropos.—114. Fundamento psicológico de los tropos; su división.—115. Sinécdoque; ejemplos.—116. Metonimia; ejemplos.—117. Metáfora; ejemplos.—118. Naturaleza y formas de la metáfora: radical y poética, simple y compuesta, alegoría; ejemplos.—119. Espontaneidad del lenguaje metafórico; cualidades que da á la expresión: claridad, energía, elevación y belleza; ejemplos.—II: 120. Novedad: pensamientos nuevos; ejemplos.—121. Reglas: metáforas obscuras, impropias, innobles, incongruentes; ejemplos.—122. Resumen: regla general.

I

112. Se da el nombre de *tropo* (voz que literalmente significa giro ó vuelta) á la palabra ó reunión de palabras tomadas en *sentido figurado*, esto es, en un sentido diferente del recto ó primitivo en que se emplean comúnmente. La palabra *vela*, por ejemplo, que en su sentido recto ó primitivo significa el lienzo de un bajel ó navío, en sentido figurado pasa á designar el bajel ó navío por entero. Así decimos *que ha salido del puerto una armada de cien velas*; de un gran pintor, *que es un excelente pincel*, y del sol, *que es la fuente de la vida en el planeta que habitamos*.

113. El origen y causa de estas translaciones de significado se hallan, según algunos psicólogos, en la imaginación y en las pasiones que llevan al hombre á expresar con viveza y calor lo que siente con profundidad y fuerza. A estas causas hay que añadir la *necesidad*, así ideológica como gramatical, manifestada en la infancia de las len-

Rasgà tu seno ¡oh tierra!
Rompe ¡oh templo! tu velo. Moribundo
yace el Creador: mas la maldad aterra,
y un grito de furor lanza el profundo.
Muere... ¡Gemid, humanos!
Todos en él pusisteis vuestras manos.

Herrera, á quien sus contemporáneos dieron el nombre de *divino* (y que la posteridad le ha conservado), es el maestro en todos los géneros de armonía; tal como puede verse en la siguiente estrofa:

Quebrantaste al 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 su león temiendo las hazañas;
que saliendo de España, dió un rugido
que le dejó asombrado y aturdido.

Todas las estrofas de su *canción* «A la Batalla de Lepanto» y de su magnífica oda «A don Juan de Austria». Los últimos momentos de Dido en «La Eneida», es la expresión propia de un pensamiento delicado, en la cual se advierte la perfecta armonía de fondo y forma. Dice así:

Illa gravis oculos conata ad tollere rursus
deficit: infiscum stridit sub pectore vulnus.
Ter sese ad tollens cubitoque adnise levabit;
ter revoluta toro est oculisque errantibus alto.
Quæsitivæ cælo lucem ingenuit que reputa (1).

(1) Dido se esfuerza por levantar los pesados párpados, y de nuevo cae desmayada: por la profunda herida que tiene bajo el pecho sale silbando su aliento. Tres veces se incorpora apoyándose sobre el codo, y tres veces cae sobre el codo; busca luego con errantes ojos la luz del cielo, y al verla da un gemido.

CAPÍTULO VI

TROPOS.—NOVEDAD DEL LENGUAJE

SUMARIO.—I: 112. Tropos; definición.—113. Origen de los tropos.—114. Fundamento psicológico de los tropos; su división.—115. Sinécdoque; ejemplos.—116. Metonimia; ejemplos.—117. Metáfora; ejemplos.—118. Naturaleza y formas de la metáfora: radical y poética, simple y compuesta, alegoría; ejemplos.—119. Espontaneidad del lenguaje metafórico; cualidades que da á la expresión: claridad, energía, elevación y belleza; ejemplos.—II: 120. Novedad: pensamientos nuevos; ejemplos.—121. Reglas: metáforas obscuras, impropias, innobles, incongruentes; ejemplos.—122. Resumen: regla general.

I

112. Se da el nombre de *tropo* (voz que literalmente significa giro ó vuelta) á la palabra ó reunión de palabras tomadas en *sentido figurado*, esto es, en un sentido diferente del recto ó primitivo en que se emplean comúnmente. La palabra *vela*, por ejemplo, que en su sentido recto ó primitivo significa el lienzo de un bajel ó navío, en sentido figurado pasa á designar el bajel ó navío por entero. Así decimos *que ha salido del puerto una armada de cien velas*; de un gran pintor, *que es un excelente pincel*, y del sol, *que es la fuente de la vida en el planeta que habitamos*.

113. El origen y causa de estas translaciones de significado se hallan, según algunos psicólogos, en la imaginación y en las pasiones que llevan al hombre á expresar con viveza y calor lo que siente con profundidad y fuerza. A estas causas hay que añadir la *necesidad*, así ideológica como gramatical, manifestada en la infancia de las len-

guas principalmente, cuando por la falta de palabras propias, se vieron obligados los hombres á designar con las destinadas á los objetos sensibles de su conocimiento, los conceptos suprasensibles de la razón y los grupos abstractos de las clasificaciones. Mas porque el hombre conozca primero lo concreto y lo sensible no debe concluirse que sea incapaz en todo grado de cultura de formar voces nuevas, adecuadas á la expresión de lo abstracto y suprasensible; pues que sólo consignamos un procedimiento psicológico, de acuerdo con el desarrollo del conocimiento individual y comprobado por la razón y la experiencia. Por lo mismo, la *función retórica* de los *tropos* no se reduce en la expresión culta del poeta ó literato á remediar la falta de voces propias, para expresar cumplidamente las ideas que puedan ocurrirseles; antes, por el contrario, hoy ya formado el lenguaje, tiene por efecto volver más abundante y bella la expresión, más claras, sensibles y plásticas las ideas, permitiendo que éstas se graben más profundamente en el ánimo (V. § 121).

114. El fundamento psicológico del lenguaje figurado reside en el fenómeno llamado por los filósofos *asociación de las ideas*, en virtud del cual se enlazan en nuestro interior las impresiones que recibimos de los objetos, con todas las circunstancias de *lugar*, *tiempo* y *analogía* ó *semejanza* que á estas impresiones acompañan. Hay, pues, tres especies principales de *tropos*, ó sea, tres clases de *asociación de ideas*: por *coexistencia*, por *sucesión* y por *semejanza*. Al primer grupo se aplica el nombre general de *sinécdoque*, al segundo el de *metonimia*, y al tercero el de *metáfora*.

115. *Sinécdoque* es el tropo en virtud del cual pasan las voces á significar objetos diferentes, por estar éstos unidos entre sí dentro de un todo ó principio superior que los contiene. Todas las variedades que ofrece la sinécdoque pueden, en efecto, reducirse á las sencillas relaciones siguientes: *todo* y *parte*, *género* y *especie* ó *individuo*; *singular* y *plural*, *abstracto* y *concreto*, *continente* y *contenido*, ó

viceversa; v. g.: *veinte vapores*, por *veinte buques*.—*México tiene once millones de almas*, por *habitantes*.—*El ejército resplandecía á la luz del sol*, por *las armas*, etc.—*Difícilmente conseguirás el pan*, por *el alimento*.—*El poeta del siglo*, por *Victor Hugo*.—*Es un Cicerón*, por *es un gran orador*.—*Es un Mecenas*, en lugar de un *protector de las letras*.—*El francés es animoso*, por *los franceses son animosos*.—*La ambición es temeraria*, por *el ambicioso es temerario*.—*La juventud es irreflexiva*, por *el joven es irreflexivo*.—*He bebido dos copas de vino*, por *he bebido vino*. El tropo llamado *antonomasia*, de que se hace una especie distinta, no es más que la *sinécdoque*, en que se toma el *individuo* por la *especie* ó por el *género*; como cuando decimos de un *hombre cruel* que es un *Nerón*; de un *crítico envidioso*, que es un *Zoilo*; ó cuando llamamos el *Arte* al *arte literario*, ó el *bello arte* á la *música*.

116. *Metonimia* es la figura que consiste en aplicar á una cosa el nombre de otra que guarda con ella cierta relación de *sucesión* ó *tiempo*. Los modos literarios de este tropo pueden reducirse á tomar el *antecedente* por el *consiguiente*; la *causa* por el *efecto*; el *signo* por la *cosa significada*; el *autor* por sus *obras*; el *instrumento* con que se hace una cosa, por la *cosa misma*; el *inventor*, por la *cosa inventada*, ó viceversa; como en los ejemplos siguientes: *Fué Troya* y *la gloria de los hijos de Dárdano*, por *ya no existe*.—*Las canas son respetables*, por *la vejez es respetable*.—*Gana el pan con el sudor de su rostro*, en lugar de *con su trabajo*.—*El águila azteca*, por la *República Mexicana*.—*El hilo de Morse*, por el *telégrafo*.—*Leo á Cicerón*, por *las obras de*, etcétera.—*Es la mejor pluma de la redacción*, por *es el mejor escritor*, etc. En todos estos casos se advierte con toda claridad que hay ideas de *sucesión*, esto es, de *causa* á *efecto*, ó de *antecedente* á *consiguiente*, así como en la sinécdoque pueden referirse á las de *todo* y *parte*, *continente* y *contenido*, ó sea á las ideas de *coexistencia*, tal como queda explicado en el párrafo anterior.

117. La *metáfora* es el tropo por excelencia, el que da

nombre á todo el *lenguaje figurado*, que por extensión se llama *metafórico*, en virtud de la sinédoque llamada *antonomasia*. Es el más importante á causa de su empleo frecuente y delicado, y consiste en aplicar á una cosa el nombre de otra que tiene con ella cierta relación de semejanza. Por medio de esta figura, decimos, por ejemplo, de un *hombre valiente, que es un león*; del *sepulcro, que es el crisol de la gloria*; del *arrepentimiento, que es la aurora de la virtud*.

118. La *metáfora* fué, según Max Müller, el instrumento poderoso del espíritu para la formación del lenguaje, durante el larguísimo periodo histórico de la infancia de las lenguas. Así, todas las raíces conocidas actualmente en las lenguas cultas ofrecen dos significaciones: una material y primitiva; y otra general, comprensiva y derivada, que puede aplicarse á varios objetos que tienen cierta analogía. De la raíz sánscrita que significa *brillar, brillante*, se han formado en los idiomas indoeuropeos las palabras *sol, luna, estrellas, ojos, oro, alegría, felicidad y amor*. Pero la *Literatura* no se ocupa en estudiar la *metáfora* que se refiere al origen común de palabras, hoy muy diferentes, y que se aplican á objetos dotados de analogías remotas, sino que se concreta á examinar la que se refiere á una voz, usual en el idioma, y que consagrada á designar un objeto, pasa á designar otro que tiene con él íntima relación de semejanza. Si llamamos, por ejemplo, *hilos de oro* á los rayos de luz que los astros, y principalmente el sol, despiden, las voces *hilos* y *oro* ya existían en la lengua, por lo que no se hace más que trasladarlas á objetos que presentan con los que ellos significan cierta semejanza fundada en el color, disposición general y estructura, digamos así, de estos objetos. Lo mismo si decimos que *del astro del día, inmenso foco de calor y de luz, brota y se derrama la vida en nuestro planeta*, pues que las voces *brota* y *derrama*, que en su sentido genuino ó recto significan, respectivamente, el acto de desarrollarse la semilla y el de desbordarse ó difundirse un líquido,

pasan á designar la fuerza ó espíritu que anima á los seres vivos y su expansión por toda la tierra.

La *metáfora* que se refiere al uso de las palabras ya formadas en la lengua, como en los últimos ejemplos, toma el nombre de *poética ó literaria*, y se denomina *radical ó etimológica* la relativa á las raíces. La *metáfora* se divide, también, en *simple*, y *compuesta ó continuada*: la primera consta de un solo término trasladado; la segunda, de varios. Esta última toma el nombre de *alegoría* cuando todas las voces están en sentido figurado. Algunos ejemplos harán comprender esto con más facilidad que todas las explicaciones. Si decimos que «el *arrepentimiento* es la *aurora* de la virtud», tendremos una *metáfora simple*, porque no hay más que un término figurado, que es el de *aurora*; pero si decimos con Acuña:

La muerte no es la nada
sino para la *chispa transitoria*,
cuya *luz ignorada*
pasa, sin alcanzar una *mirada*
de la *pupila augusta* de la historia,

tendremos una *metáfora compuesta ó continuada*, pues que hay varios términos en sentido figurado, aunque mezclados con otros en sentido recto. Finalmente, si examinamos los siguientes versos de Bello, en que refiriéndose á la vida, dice:

Pero aun en este misero desierto
á la alegría, á la esperanza muerto,
halaga entre malezas y entre abrojos
algún objeto los cansados ojos;
alguna rosa que embalsama el aura
y el falleciente espíritu restaura,

notaremos que sin los antecedentes del contexto, es difícil averiguar que el *desierto* á que el autor se refiere es la vida, que las *malezas* y *abrojos* son los dolores y penas que la acompañan, que la *rosa* y el *aura* son la ternura y

el cariño del ser amado; y es que todos los términos están tomados en sentido figurado (1).

119. La *metáfora poética* de que tratamos no es un producto artificioso del espíritu culto y reflexivo, empleada sólo por el poeta ó literato en sus altas adivinaciones y estudiados conceptos; que con la misma espontaneidad con que brota de la mente del sublime épico en sus elevadas y bellísimas concepciones, surge hasta en la ordinaria conversación del espíritu inculto y rudo, por poco que en ella se anime y acalore; y es que el espíritu humano es siempre el mismo, cualquiera que sea su cultura, y siempre compara, y compara pronta y fielmente, unos con otros los objetos que conoce: ya la *pasión* con el *fuego*, ya la *edad* con el *peso* de un *fardo*; ora la *juventud* es *primavera* y la *vejez* *invierno*, ora son *perlas* las gotas de *rocío*, etc. — Pero si hasta en la inteligencia naturalmente obscura y grosera del inculto se enciende la luz de la idea apasionada que ilumina y colora el lenguaje, debe suponerse que con la sensibilidad exquisita, la imaginación ardiente y la percepción clara y profunda del artista, adquiera una *elevación* y *delicadeza*, un *vigor* y *colorido*, una *claridad*, una *novedad* y una *belleza*, que en vano buscaremos en la expresión vulgar. Estas son, en efecto, las principales cualidades que presta el tropo al lenguaje poético. Procuraremos aclarar esta materia importante con los ejemplos necesarios.

Para demostrar que el lenguaje figurado, y principalmente la metáfora de que tratamos, da cierta elevación y delicadeza á los objetos familiares y comunes, basta el siguiente ejemplo:

Un párpado levantado
mostraba negra pupila,
que con su fuego aniquila

(1) No sé cómo hay quien suponga que no es posible distinguir la metáfora continuada de la alegoría, alegando el pretexto de que no se puede conocer la intención del autor, cuando no la expresa por medio de algunas voces tomadas en sentido recto. Las fábulas, las parábolas y muchos adagios prueban lo contrario.

cuanto una vez ha mirado;
y el otro cubre caído,
como venda bienhechora,
la pupila matadora
que cerrada se ha dormido.

AROLAS.

Esta última expresión, como lo hace notar un autor, ennoblece un objeto que, mencionado en lenguaje recto, produciría un efecto natural de repugnancia ó desagrado. Es inútil citar más ejemplos; á cada paso se encuentran en el lenguaje elevado y noble de la *Poesía* y *Oratoria* rodeos ó *perífrasis* fundados en los tropos, para mencionar los objetos que no cuadran con el tono y estilo de las composiciones de estos géneros.

El lenguaje *figurado* es, además, muy *claro*, más *claro* que el *recto*, siempre que esté bien empleado. Horacio, por ejemplo, queriendo expresar el pensamiento de que «Todos hemos de morir», dice que «La muerte llama de modo igual á las chozas de los pobres y á los alcázares de los reyes (1).»

La *claridad* resulta de la abundancia de circunstancias y detalles, pues que en el mismo tiempo que en *sentido recto* se expresa una *idea*, en *sentido figurado* se expresan *dos*; las de los objetos comparados en la *metáfora*; la de *antecedente* y *consiguiente* en la *metonimia*, y la de *todo* y *parte* en la *sinécdoque*. El ejemplo anterior se refiere á estos dos últimos géneros del *tropo*. Veamos ahora uno relativo á la metáfora. José Rosas para expresar la idea de que un hombre es ya cadáver, amplifica su pensamiento en esta forma:

Tu rostro está sin llanto,
tu corazón inerte,
y aspirando narcótico beleño,
inmóvil duermes el eterno sueño
en el triste regazo de la muerte.

(1) Pallida mors œquo pulsat pede pauperum tabernas Regumque turres.

Para comprender la *energía* que el lenguaje figurado da á la expresión, basta recordar que la metáfora es el gran recurso retórico de la *imagen*, que el *epíteto* verdaderamente gráfico es de ordinario figurado también, y que la *concisión* suele ser un resultado necesario de la condensación de la idea al volverla sensible; por ejemplo: «El odio público se oculta tras de la máscara de la adulación.» Un discurso sería necesario, según dice acertadamente un autor, para expresar en lenguaje recto la serie de ideas que despierta la frase anterior, cuya fuerza y energía estriba esencialmente en la representación de objetos abstractos y suprasensibles por medio de lo concreto y lo sensible.

De la belleza que el *lenguaje figurado* presta á la elocución trataremos más adelante; pero la cualidad que más resalta en los ejemplos anteriores es la *novedad*, de que vamos á hablar con la extensión que reclama su importancia.

II

120. Lo que se llama *novedad* en los pensamientos es una cualidad muy compleja, y que depende de muchas causas: ya de nuevos y trascendentales aspectos en las cosas é ideas, ya de nuevas formas con que se revisten las conocidas previamente. Lo primero se confunde con la *originalidad*, que es el atributo distintivo del *genio*; lo segundo es la manifestación del buen gusto y tacto delicado del *talento* y de la cultura general del espíritu, que si no iguala á aquél en vigor y profundidad de concepción, suele aventajarle en pureza y corrección de la forma (§ 44).

Los autores llaman *pensamientos nuevos* á los que no han sido empleados antes por algún escritor, siempre que sea en una misma forma; *comunes*, á los ya empleados y conocidos por las personas ilustradas; *vulgares*, á los repetidos por la multitud y familiares hasta á las gentes

ineultas, y por último, *triviales*, á los que llegan al extremo de la vulgaridad. Ahora bien, lo que debe saberse es que los pensamientos más comunes, y hasta los *vulgares* y *triviales*, revestidos y adornados por medio del *tropo* adquieren inusitada *novedad*. Rioja, por ejemplo, para dar novedad á los vulgares pensamientos «aquí nacieron», «aquí habitaron», dice, valiéndose de una bella perífrasis:

Aquí de Elio Adriano,
de Teodosio divino,
de Silió peregrino,
rodaron de marfil y oro las cunas:
aquí ya de laurel, ya de jazmines
coronados los vieron los jardines
que agora son zarzales y lagunas.

El mismo autor, para expresar el sencillo pensamiento «antes que muera», dice:

Antes que aquesta mies inútil siegue
de la severa muerte dura mano,
y á la común materia se la entregue.

Pensamiento que imitó W. Alpuche, variando la forma de este modo:

Vendrá, empero, la muerte
y segará su vida descuidada
con su guadaña fuerte;
su memoria lanzada
será entonces al seno de la nada.

Acuña, para significar la inmortalidad de un grande hombre, á quien se tributan los últimos honores, dice:

Que en vez de ser testigos
de un crepúsculo débil que se apaga,
los que hoy venimos á entregar á un hombre
al antro de las sombras eternas,
venimos á encender en su desierto
el sol que se alza de ese libro abierto
donde quedan tus hechos inmortales.

Laura Méndez de Cuenca, en su bellísima composición «Invierno», trae las siguientes metáforas, con que reviste de nueva y gallarda forma el vulgar pensamiento de que *no hay felicidad para el alma que ha sufrido decepciones*.

Pero ¡ay! que el corazón atribulado
tiene su invierno helado,
y la alegre estación en vano espera,
que para el alma que sus duelos llora
no hay iris, no hay aurora,
no hay celajes, no hay sol, no hay primavera.

121. Mas para que la *metáfora*, y, en general, el *tropo*, produzcan los efectos señalados, es necesario que tengan las condiciones de *naturalidad* y *oportunidad*, sin las cuales los adornos del arte se convierten en afectación é hinchazón, desproporción é incongruencia, de que se derivan la *obscuridad*, las *vaguedades* y *sutilezas*, los *relumbrones*, que vuelven ininteligible y hueco el lenguaje poético. Es preciso no olvidar que el *lenguaje figurado* ha de ser *claro*, más *claro* que el *recto* que significaría lo mismo. Si carece de esta condición, por *destumbrante*, *nueva* y *bella* que nos parezca la *expresión figurada* debe desecharse *inexorablemente*. Es de notar que la afectación, ó falta de naturalidad, engendra siempre la obscuridad de los pensamientos, por efecto de estudiadas y sutiles relaciones de semejanza; pues que llegan á convertirse en verdaderos logogrifos, á causa de estas sutiles y estudiadas analogías. Véase esta octava de Lope:

Sobre el confuso pensamiento humano,
Nemrod de la bajeza de la tierra,
forma el deseo un apacible llano
en los peñascos de una blanca sierra:
aquí levanta un edificio en vano,
que el paso á la quietud cierra,
el propio amor tan alto, que aun el viento
mira inferior su base y fundamento.

S. Juana Inés de la Cruz, de gran talento, admiración de propios y extraños, se dejó llevar por la corriente de mal gusto que arrastraba la Literatura de su tiempo, y escribió multitud de ininteligibles poesías, verdaderos embrollos ó enigmas, fundados en obscuras y sutiles relaciones de semejanza, como puede verse en el siguiente soneto:

Mandas, Anarda, que sin llanto asista
á ver tus ojos, de lo cual sospecho,
que el ignorar la causa es quien te ha hecho
querer que emprenda yo tanta conquista.

Amor, señora, sin que me resista,
que tiene en fuego el corazón deshecho,
como hace huir la sangre allá en el pecho
vaporiza en ardores por la vista.

Buscan luego mis ojos tu presencia,
que centro juzgan de mi dulce encanto;
y cuando mi atención te reverencia,

los visuales rayos entre tanto,
como hallan en tu nieve resistencia
lo que salió vapor se vuelve llanto.

Aun es peor la canción intitulada «El Sueño», y en la que la célebre monja parece haber puesto más esmero en imitar á su modelo, el inolvidable Góngora, habiéndolo conseguido tan completamente en esta composición, que parece escrita por el poeta cordobés. Véase el siguiente trozo:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas;
si bien, sus luces bellas
exentas siempre, siempre rutilantes,
la tenebrosa guerra,
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva,
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba.

Del orbe de la diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta;
quedando solo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba.

Aquí no hay originalidad sino extravagancia; no hay profundidad, sino sutilezas, tropos afectados y violentos, difusión y locuciones sin sentido. Hoy, del mismo modo que en la época de la Monja de México, de Lope, de Balbuena y de Góngora, el uso inmoderado de la metáfora, la afectación y la violencia es el distintivo de toda una escuela, para cuyos adeptos la cabellera rubia es *lluvia de oro*; los rayos del sol, *largos besos de luz*; el granizo, *balas de celestial artillería*; el pudor es *manto*, y la hipocresía, *máscara*; la cólera *hierve*; la envidia *escupe*; etc., hasta que acaban por no llamar á las cosas por sus nombres, convirtiendo el lenguaje poético en una ininteligible jeringonza.

121 bis. *Naturalidad y oportunidad* se oponen también á que se prodiguen las metáforas, á que se tomen de objetos bajos, vulgares ó indecentes; pues que debiendo aclarar y ennoblecer un asunto, mal se cumple con tales fines cuando, por ostentar ingenio, se distrae la atención del lector con varias é inconexas comparaciones, ó se rebaja este asunto, inspirando con él aversión, desprecio ó repugnancia. De estos casos no tenemos necesidad de citar ejemplos.

Por último, el *lenguaje figurado* exige serie ó encadenamiento lógico, de manera que los accesorios ó elementos de que consta el pensamiento no expresen una idea distinta de la que entraña la idea principal. Así, falta serie ó encadenamiento cuando la *metáfora* se funda en la *homonymia* ó el *equivoco*; v. g.:

Si hay dos *arcos* de gloria en sólo un cielo,
serán, pastora mía,
los dos *arcos* de triunfo de tus ojos
con que amor tira al suelo
saetas de alegría.

BALBUENA.—Égloga I.

Se dice que la *metáfora* es *incongruente* cuando no convienen al objeto comparado las cualidades que se le aplican, ya en sentido recto, ya en sentido figurado. Mira de Amescua, por ejemplo, escritor muy distinguido por otra parte, cometió esta falta, cuando dijo:

Sobre frágiles leños, que con alas
de lienzo débil, de la mar son carros,
el mercader surcó sus claras ondas.

¿Qué hay en los carros que corresponda á las *alas* de un bajel (las velas), ni cómo pueden aquéllos surcar las ondas? Este es el defecto más común en la metáfora, pues, al prolongarse, se olvida la *ilación*, y empiezan á aplicarse cualidades y acciones que no corresponden al objeto ó cosa de que se trata en el pensamiento. Para probar la frecuencia de este vicio, basta citar el siguiente trozo del príncipe de la lírica española en el siglo XVI, del divino Herrera, quien en su alegoría del cedro del Libano (elegía «A la Pérdida del rey D. Sebastián»), dice comparando la grandeza de los caudillos lusitanos á un árbol:

Tales ya fueron éstos, cual hermoso
cedro del alto Libano, vestido
de ramos, hojas, con excelsa alteza;
las aguas lo criaron poderoso,
sobre empinados árboles crecido,
y se multiplicaron en grandeza
sus ramos con belleza;
y extendiendo sus hojas, se anidaron
las aves que sustenta el grande cielo;
y en su tronco las fieras engendraron,
y hizo á mucha gente umbroso velo:
no igualó en celsitud y hermosura
jamás árbol alguno á su figura.

Como puede verse, la comparación es perfecta y congruente, porque se dice de un árbol todo lo que de él debe decirse en buena lógica; pero continúa el autor en estos términos, refiriéndose al mismo objeto (el árbol):

Pero elevóse con su verde cima
y sublimó con presunción su pecho,
desvanecido todo y confiado,
haciendo de su alteza sólo estima

Esto es incongruente, porque es claro, según dice acertadamente un autor, que los árboles no *subliman* con *presunción* su *pecho*, ni se *desvanecen*, ni *confían* ni *desconfían*, ni *hacen estima* de nada. Mas, continúa la metáfora de modo admirable en estos bellísimos versos:

Por eso Dios lo derribó deshecho,
á los impíos y ajenos entregado,
por la raíz cortado:
que opreso de los montes arrojados,
sin ramos, sin hojas y desnudo,
huyeron de él los hombres espantados,
que su sombra tuvieron por escudo:
en su ruina y ramos cuantas fueron,
las aves y las fieras se pusieron.

122. En resumen: el *lenguaje figurado* que *ennoblece*, *eleva* y *embellece* el *estilo*, que vuelve *decoroso* y *delicado* lo *bajo* y *tosco*, que da *energía*, *gracia* y *claridad* á la *expresión*, y que reviste de inusitada *novedad* los *pensamientos vulgares* y *triviales*, exige *naturalidad*, *oportunidad*, y *serie* ó *encadenamiento lógico* en el *fondo* y en la *forma*, en la *idea* y en la *expresión*. Sin *naturalidad*, en efecto, no puede haber *claridad*, *propiedad* ni *buen gusto* en el escrito; sin *oportunidad* se rompe la *harmonía* y *proporcionalidad* que debe reinar entre el carácter de la obra y los *pensamientos* que la constituyen; sin *congruencia*, en fin, se ataca al *buen sentido*, se incurre en *ambigüedades* y *confusiones lamentables*, se hiere directamente la racionalidad del discurso, y se convierte en adefesio uno de los más bellos adornos del lenguaje.

SECCIÓN TERCERA

FONDO Y FORMA DE LA OBRA. — PENSAMIENTO LITERARIO

CAPÍTULO I

PENSAMIENTOS NATURALES Y OPORTUNOS

SUMARIO.—I: 123. El pensamiento literario; definición.—124. Diversas clases de pensamientos.—125. Carácter sintético de la naturalidad y oportunidad; pensamientos naturales y oportunos; ejemplos.—126. Pensamientos profundos ó ingeniosos; ejemplos.—127. Pensamientos finos y delicados; ejemplos.—128. Pensamientos violentos, forzados y estudiados: síntesis de los defectos de fondo y forma; ejemplos.—129. Afectación ó hinchazón.—130. Regla general.

I

123. Se da en *Literatura* el nombre de *pensamiento* á todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe. Siendo el pensamiento un todo constituido por la idea ó asunto que se desea comunicar y por el lenguaje en que se expresa, debemos encontrar en él todas las cualidades que han sido examinadas en las dos Secciones anteriores. De aquí nace la clasificación de los pensamientos y sus diversas denominaciones.

124. Si analizamos, en efecto, un pensamiento cual-

Pero elevóse con su verde cima
y sublimó con presunción su pecho,
desvanecido todo y confiado,
haciendo de su alteza sólo estima

Esto es incongruente, porque es claro, según dice acertadamente un autor, que los árboles no *subliman* con *presunción* su *pecho*, ni se *desvanecen*, ni *confían* ni *desconfían*, ni *hacen estima* de nada. Mas, continúa la metáfora de modo admirable en estos bellísimos versos:

Por eso Dios lo derribó deshecho,
á los impíos y ajenos entregado,
por la raíz cortado:
que opreso de los montes arrojados,
sin ramos, sin hojas y desnudo,
huyeron de él los hombres espantados,
que su sombra tuvieron por escudo:
en su ruina y ramos cuantas fueron,
las aves y las fieras se pusieron.

122. En resumen: el *lenguaje figurado* que *ennoblece*, *eleva* y *embellece* el *estilo*, que vuelve *decoroso* y *delicado* lo *bajo* y *tosco*, que da *energía*, *gracia* y *claridad* á la *expresión*, y que reviste de inusitada *novedad* los *pensamientos vulgares* y *triviales*, exige *naturalidad*, *oportunidad*, y *serie* ó *encadenamiento lógico* en el *fondo* y en la *forma*, en la *idea* y en la *expresión*. Sin *naturalidad*, en efecto, no puede haber *claridad*, *propiedad* ni *buen gusto* en el escrito; sin *oportunidad* se rompe la *harmonía* y *proporcionalidad* que debe reinar entre el carácter de la obra y los *pensamientos* que la constituyen; sin *congruencia*, en fin, se ataca al *buen sentido*, se incurre en *ambigüedades* y *confusiones lamentables*, se hiere directamente la racionalidad del discurso, y se convierte en adefesio uno de los más bellos adornos del lenguaje.

SECCIÓN TERCERA

FONDO Y FORMA DE LA OBRA. — PENSAMIENTO LITERARIO

CAPÍTULO I

PENSAMIENTOS NATURALES Y OPORTUNOS

SUMARIO.—I: 123. El pensamiento literario; definición.—124. Diversas clases de pensamientos.—125. Carácter sintético de la naturalidad y oportunidad; pensamientos naturales y oportunos; ejemplos.—126. Pensamientos profundos ó ingeniosos; ejemplos.—127. Pensamientos finos y delicados; ejemplos.—128. Pensamientos violentos, forzados y estudiados: síntesis de los defectos de fondo y forma; ejemplos.—129. Afectación ó hinchazón.—130. Regla general.

I

123. Se da en *Literatura* el nombre de *pensamiento* á todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe. Siendo el pensamiento un todo constituido por la idea ó asunto que se desea comunicar y por el lenguaje en que se expresa, debemos encontrar en él todas las cualidades que han sido examinadas en las dos Secciones anteriores. De aquí nace la clasificación de los pensamientos y sus diversas denominaciones.

124. Si analizamos, en efecto, un pensamiento cual-

quiera veremos que está constituido necesariamente por dos elementos: el *fondo*, esto es, *lo que se dice*; y la *forma* ó *modo de decirlo*: á aquél pertenecen la *precisión*, *verdad*, *solidez* y *originalidad*; á ésta, la *claridad*, *energía*, *elegancia*, *harmonía* y *novedad*, como principales, fuera de otras muchas derivadas, que no hay necesidad de mencionar. De todas estas cualidades, la *precisión* y la *originalidad* no han dado nombre especial al pensamiento; la primera á causa de la poca atención, sin duda alguna, que se ha dado hasta hoy á este punto importante en preceptiva literaria; la segunda, ó sea la *originalidad*, se halla en el mismo caso, por haber sido confundida con la *novedad*, dándose el nombre de *pensamiento nuevo*, así al original en el fondo, como al nuevo en la forma. Por lo que toca á las cualidades del lenguaje, que han sido estudiadas con el cuidado que reclama su importancia (Sec. Seg.), diremos solamente que dan nombre á los *pensamientos* llamados *claros*, *enérgicos* ó *vehementes*, *nuevos* y á sus contrarios, cuya nomenclatura queda explicada en la Sección referida. Sólo la *elegancia* y la *harmonía*, ya por su natural vaguedad ó por lo complexas ó por otra causa, sirven más bien para dar denominaciones al estilo que para denotar la calidad del pensamiento.

125. Pero no son las cualidades enumeradas las únicas que dan nombre á los pensamientos, y que más propiamente se le aplican; hay otras que marcan mejor el carácter sintético que afectan, y son: la *naturalidad*, la *oportunidad* y la *belleza*. Las dos primeras (naturalidad y oportunidad) son, en verdad, la expresión exacta y pura del buen gusto artístico y de la cultura general y especial del espíritu: ley y regla de todo pensamiento y de toda composición. En cuanto á la última, ó sea la *belleza*, debe considerarse como resultado de todas las buenas cualidades de *fondo* y *forma* de la obra, y como un fin que persigue el espíritu en la creación de las composiciones pertenecientes al género poético. De ellas va á tratarse á continuación.

125 bis. La *naturalidad* es la expresión fácil (sin esfuerzo ni violencia) de todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe; y la *oportunidad*, que es su complemento, exige además ideas adecuadas al asunto, expresión adecuada á las ideas, acuerdo de las porciones de la obra entre sí y con el todo, á fin de que en ella se realice la harmonía á que el arte aspira. Cada una de estas cualidades contribuye eficazmente á la perfección del conjunto y al acabado y armonioso arreglo y distribución de sus partes ó elementos; ambas son de vital importancia para conseguir los fines literarios: facilitan el libre desenvolvimiento del asunto, aligeran y mantienen despierta la atención, contribuyen á la claridad de los conceptos, y dan amenidad y belleza á la expresión. Son las cualidades que nos hacen pensar que la obra no ha costado á su autor ni fatigas ni esfuerzos, si bien está demostrado que muestran el mayor esmero y labor asidua y sostenida. Más acertado sería decir que la espontaneidad, que tanto admiramos en las obras de los buenos escritores, es el fruto del *genio* ó del *talento*, y del trabajo unidos en feliz consorcio: *difícil facilidad* que se adquiere con el estudio de la naturaleza, de los modelos en el arte, de las reglas y principios que forman su preceptiva, y de que proceden esos partos de originalidad é inspiración que nos elevan, maravillan y entusiasman.

Pensamientos *naturales* son, pues, aquellos que parecen brotar del fondo mismo del asunto, y que se expresan de modo claro, sencillo y completo. Según los grados de naturalidad se les llama también *obvios* y *fáciles*. *Obvios* son los que parecen ofrecerse por sí mismos; y *fáciles*, los que no muestran el trabajo que pueden haber dado al autor el encontrarlos.

Casi todos los pensamientos que se hallan en las obras de los buenos autores son *naturales*, *obvios* ó *fáciles*. En efecto, el dominio completo del asunto, la instrucción general y la cultura especial de la materia, les permiten descubrir las partes, propiedades y relaciones de los obje-

tos sobre que versan, y encontrar las locuciones propias, los epítetos significativos, los expresivos símiles, las valientes imágenes, y todos esos recursos del raciocinio y del lenguaje con que consiguen ampliamente tales autores el fin que se proponen.

Virgilio, por ejemplo, para significar la grandeza incomparable de Roma, pone en boca de un pastor el siguiente pensamiento:

Verum hoc tantum alias inter caput extulit urbes,
quantum tanta solent inter viburna cupressi.

(Descuella entre todas las ciudades del orbe, como entre flexibles mimbreras, el encumbrado ciprés.)

Cervantes, en el prólogo de su gran obra, hace estas naturales reflexiones: «El sosiego, el lugar apacible, la serenidad de los cielos, la amenidad de los campos, el murmurar de las fuentes, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas, y ofrezcan partos al mundo que lo colmen de maravilla y de contento.»

El artificioso *símil*, que en manos de los autores de segunda fila suele degenerar en adorno afectado y ridículo, se convierte en un recurso fácil y bellissimo en el genio. Ejemplo:

Héctor en derredor de la armadura
claro fulgor lanzando, impetuoso
se arrojó al escuadrón de los Aguijos.
Y sobre ellos cayó. Como á la nao
embravecidas olas acometen
que el viento ha levantado resonante
bajando de las nubes, y el navio
todo se cubre con la espuma, y brama
dentro la vela furibundo el viento,
y acobardados los marinos tiemblan,
porque muy cerca de la muerte miran
correr su nave. Así de los Aqueos
en su pecho el temor despedazaba
el ánimo abatido, mientras Héctor
furioso á su falange acometía.....

HOMEROC.—Iliada

No sólo el *símil*, sino todas las *figuras de pensamiento*, todas las *cualidades de la idea*, y los adornos y primores del *lenguaje*, se convierten en ridículas extravagancias, en la *afectación é hinchazón* más impertinentes, si la *naturalidad* y la *oportunidad* no rigen el empleo de tales figuras y adornos.

126. Sin embargo, hay pensamientos que sin ser obvios ni fáciles, jamás podrán tenerse como defectuosos y afectados, y que muestran la natural penetración de un agudo entendimiento, llamada vulgarmente *ingenio*: otras veces es un particular discernimiento que se llama *finura*, ó cierta exquisita sensibilidad que lleva el nombre especial de *delicadeza*. En todos estos casos, los pensamientos, que no dejan de ser naturales, se denominan respectivamente *ingeniosos*, *finos* y *delicados*. A los *ingeniosos* suele dárseles también el nombre de *profundos*. Nos limitaremos en este párrafo á citar ejemplos de pensamientos ingeniosos y profundos, dejando para el siguiente los relativos á los *finos* y *delicados*, que tienen entre sí cierta analogía.

Garcilaso, en la Égloga III ya citada con ocasión de la armonía, nos ofrece un ejemplo de pensamiento ingenioso:

Flérida, para mi dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,

y luego termina con esta naturalísima reflexión:

más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por abril de flores lleno.

Pensamientos *profundos* son aquellos en que el lector ú oyente necesita reflexionar para entenderlos. La profundidad procede, ó de una gran penetración intelectual que permite enunciar delicadas y sutiles relaciones entre los objetos, ó de hábil y oportuna condensación de una idea en frases breves y enérgicas, que suponen un conocimiento perfecto del asunto. Casi todos los *apforismos* y *máximas* de

los filósofos antiguos, los preceptos morales, las concepciones religiosas de los pueblos, están contenidos en expresiones concisas y felices que concretan toda una doctrina, toda una creencia; v. g.: *Dios tiene paciencia, porque es eterno; el que se encuentre sin pecado, que arroje la primera piedra; caridad bien entendida, comienza por sí mismo; etc.* Y así, en obras *didácticas* y *poéticas* (principalmente en las primeras) hallamos á cada paso pensamientos que revelan gran estudio ó clarísimas intuiciones; si bien no dejamos de hallarlos con alguna frecuencia en la poesía. A. Lista, por ejemplo, termina su magnífica oda «A la Muerte de Jesús», con este profundo pensamiento:

Muere... gemid, humanos;
todos en él pusisteis vuestras manos.

Entre el pensamiento *profundo* y el *ingenioso* no hay más diferencia que la naturaleza del asunto (más grave y serio en el primero), ó la oportunidad y gracia de una salida *fácil*, que acusa una inteligencia penetrante, aunque en cierto modo superficial. Compárense los dos ejemplos anteriores, y se comprenderá lo que queremos decir.

127. Se ha dicho que los *pensamientos finos* son aquellos que suponen cierto particular discernimiento. Pero varía el género de *finura*, digamos así, según es fácil comprender por los ejemplos que pueden aducirse en favor de las diferentes interpretaciones que se da á tal discernimiento ó *finura*. Unas veces, en efecto, es una especie de cortesía ó de *buenas maneras* en el trato social; otras una salida irónica, aguda, que en nada se distingue de lo *ingenioso*. De ejemplo de lo primero pueden servirnos estos fáciles versos de don Nicolás F. de Moratín:

A caballo como estaba,
Rodrigo el lazo alcanzó
con que el toro se adornaba;
en la lanza le clavó
y á los balcones llegaba.

Y alzándose en los estribos,
lo alarga á Zaida, diciendo:
«Sultana, aunque bien entiendo
ser favores excesivos
mi corto don admitiendo,
si no os dignáredes ser
con él benigna, advertid
que á mí me basta saber
que no le debo ofrecer
á otra persona en Madrid.»

Ella, el rostro placentero,
dijo turbada: «Señor,
yo le admito y le venero
por conservar el favor
de tan gentil caballero.»

Y besando el rico don,
para agradar al doncel
le prende con afición
al lado del corazón
por brinquiño y por joyel.

De lo segundo, los de Garcilaso, en su Égloga I, en que hace decir á un pastor, refiriéndose á otro su rival:

No soy, pues, bien mirado,
tan disforme ni feo,
que aun ahora me veo
en esta agua que corre clara y pura;
y cierto no trocara mi figura
por ese que de mí se está riendo:
trocara mi ventura:
salid sin duelo lágrimas corriendo.

Cuanto á los *pensamientos delicados*, no puede haber duda ni dificultad algunas en comprenderlos, pues que su esencia consiste en expresar una exquisita sensibilidad, que penetra é impregna todo el pensamiento ó toda una composición. Nuestro Acuña muestra gran delicadeza y profundidad, al mismo tiempo, en los siguientes robustos tercetos:

Tú sin aliento ya, dentro de poco
volverás á la tierra y á su seno
que es de la vida universal el foco.

Y allí, á la vida en apariencia ajeno,
el poder de la lluvia y del verano
fecundará de gérmenes tu cieno.

Y al ascender de la raíz al grano,
irás del vegetal á ser testigo
en el laboratorio soberano,
tal vez para volver cambiado en trigo
al triste hogar donde la triste esposa
sin encontrar un pan sueña contigo;
en tanto que las grietas de tu fosa
verán alzarse de su fondo abierto
la larva convertida en mariposa,
que en los ensayos de su vuelo incierto,
irá al lecho infeliz de sus amores
á llevarle tus ósculos de muerto,
y en medio de esos cambios interiores
tu cráneo lleno de una nueva vida,
en vez de pensamientos dará flores,
en cuyo cáliz brillará escondida
la lágrima tal vez, con que tu amada
acompañó el adiós de tu partida.

El infortunado Covarrubias, prematuramente arrebatado á las letras patrias, emplea constantemente pensamientos delicados y tiernos en las escasas y breves composiciones que dejó. Véase la siguiente:

Flor que se agosta al desmayar el día,
fénix, cuya postrera melodía
conmueve y entristece el corazón;
ave de paso que al cantar lloraba,
porque sólo pesares encontraba
en el mundo infeliz... ¡adiós!... ¡adiós!

Eco fugaz de trovadora brisa,
genio de artista y alma de poetisa,
arroyo musical y gemidor:
cándida flor que calcinó el estío,
evaporada gota de rocío
en el gigante espacio... ¡adiós!... ¡adiós!

Última, triste, lastimera queja
del corazón que una existencia deja
donde sólo pesares encontró:
arrullo de paloma enamorada

artista, y como artista, desdichada
que de tristeza muere... ¡adiós!... ¡adiós!

Luz de la inspiración, hija del canto,
¡quién en vida te diera lo que en llanto
el inclemente mundo te ofreció!
¡Hermana del poeta! ¡hermana mía!
¿no es verdad que es muy lenta la agonía
del que piensa en la gloria?... ¡adiós!... ¡adiós!

Mujer que muere y al morir no llora,
ave inspirada, lirio de una aurora
¡pobre mujer! ¡pobre ave! ¡pobre flor!
Ya nunca nos veremos en la tierra;
pero tu canto en mi existir se encierra...
¡Hasta el cielo, señora!... ¡adiós!... ¡adiós!

Si es cierto que el que muere en desconsuelo
se va á vivir con Dios en ese cielo
tan soñado en las horas de dolor,
no en tu plegaria al Redentor me olvides,
y desde esa morada en que resides
respóndeme en silencio... ¡adiós!... ¡adiós!

Entre los clásicos antiguos, Virgilio es el más delicado y tierno. La muerte de Dido, que hemos citado como ejemplo de armonía de fondo y forma (§ 110), es uno de los más bellos y delicados pensamientos que hayan sido escritos en lengua humana.

128. Los *pensamientos* que no son naturales se denominan *violentos* ó *forzados*, á causa de la violencia ó fuerza que se emplean en establecer relaciones tan remotas y tenues, que difícilmente dejan percibir la idea ó asunto que contienen. Llámense también *pensamientos afectados*, porque acusan claramente el afán que sus autores ponen en distinguirse, diciendo las cosas de manera extravagante que traspasa los linderos del buen gusto, ya contraponiendo ideas, ya procurando establecer analogías y diferencias en que nadie ha pensado, ya usando de atrevidas perifrasis, con que se quiere sorprender la imaginación y deslumbrar al lector no prevenido. Los tres vicios dominantes contra la *naturalidad del pensamiento* son: la *afectación*, la *exageración* y la *hinchazón*. La *afectación* conduce

directamente á la *extravagancia*; la *exageración* al *ridículo* y á la *falsedad*, y la *hinchazón* á todo esto juntamente con ese predominio de la *forma* sobre el *fondo*, á ese estilo hueco y campanudo que tanto menoscaba y amengua la sencillez, la belleza y la verdad que deben resplandecer en todo escrito.

Francisco de la Torre dice con marcada afectación en la égloga Tirsis:

Las aguas aumentaba
con las que derramaba
Tirsis cuitado, de quien es temida
más que la muerte su cansada vida,
cuya probada y rigurosa suerte
le acrecienta la vida por la muerte.

Con igual afectación, Herrera expresa el mismo pensamiento en estos términos:

Hermosos ojos serenos,
serenos ojos, hermosos,
de dulzura y de amor llenos;
lisonjeros y engañosos:
quien os ve pierde la vida,
y el que no os ve halla su muerte;
mas quien muere de esta suerte
cobra la vida perdida.

La monja de México, de quien hemos tenido ocasión de señalar los defectos, hijos de su tiempo y que tanto amenguan la brillantez de sus conceptos, muestra gran afectación en casi todas sus composiciones, llenas de antítesis estudiadas y violentas, de obscuras perifrasis y metáforas hinchadas. Como nueva muestra de este estilo afectado y violento, véase el siguiente soneto:

Este que ves engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada,
es un recuerdo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Igual sutileza en el concepto, é igual afectación en el lenguaje, impera en los escritos de casi todos los autores españoles é hispano-americanos de los siglos XVII y XVIII. El mismo Calderón de la Barca empleó el estilo afectado, de que puede servir de muestra el siguiente apóstrofe que Rosaura, personaje de «La Vida es Sueño», dirige á su caballo:

Hipógrifo violento
que corres parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
destas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte
donde tengan los brutos su Factonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la aspereza enmarañada
de este monte eminente,
que arruga al Sol el ceño de su frente.
Mal, Polonia, recibes
á un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas,
y apenas llega, cuando llega á penas.

En medio de la belleza y del ingenio que muestran estas composiciones ¡cuánta afectación y sutileza! ¡qué

profusión de perífrasis y de símiles violentos; y véase cómo el talento y la cultura general de la inteligencia, de nada sirven si no se atiende á las reglas, productos de la razón y la experiencia de los siglos! ¡Cuánta diferencia no va entre ellas y la naturalidad y oportunidad de los pensamientos que admiramos en los autores que no se han dejado extraviar del recto sendero por exageraciones lamentables! «El Idilio», de G. Núñez de Arce; «Ante un cadáver», de M. Acuña, y todas las composiciones que hemos citado como modelos de buen gusto en el curso de esta obra, son series de pensamientos dictados por la naturaleza y brillantados por el arte. Para terminar esta materia importante, compárese el anterior soneto con la siguiente estrofa de M. de Navarrete (mexicano), en su oda «La Libertad», en que resplandecen la naturalidad y la sencillez:

¡Qué admirable concierto! ¡qué armonía
 mantiene el Universo! El soberano
 autor con sabia omnipotente mano,
 su máquina gobierna noche y día.
 ¡Oh! ¡con cuánta alegría
 se asoma la mañana! Las estrellas
 cual moribundas lámparas fallecen
 allá en el más distante de los cielos;
 las blancas luces bellas
 del alba, resplandecen
 como por tenues, delicados velos.
 Por el Oriente sube el sol de fuego
 derramando en el éter mil colores;
 alégrase la tierra, y abren luego
 su seno de ámbar las pintadas flores.
 Con soplo lisonjero el aire blando
 las mueve, y el arroyo cristalino
 las salpica de aljófar transparente.

129. Mas, no es la naturalidad la que aparece hoy en nuestras letras, sino que, por el contrario, reinan actualmente en ellas la *exageración* más ostentosa y la *hinchazón* más impertinente. Hay, en efecto, una corriente que arras-

tra á nuestros mejores ingenios, y principalmente á los poetas, á exagerar el valor de las ideas y de los afectos, traspasando los límites de lo probable y verosímil, y que los conduce fatalmente á abusar del *lenguaje translaticio*, de las *imágenes* y de las *figuras patéticas*, con que suelen deslumbrar al público aficionado é indocto, pero que de modo efectivo no embellecen la obra literaria.

130. Estos vicios que dominan hoy en nuestra *Literatura*, y, en general, en las letras hispano-americanas, algunos de cuyos representantes más esclarecidos han logrado formar una escuela opuesta á la naturalidad y al buen gusto, deben combatirse procurando el estudio y aplicación de las reglas del arte. Estas prescriben que se hagan grandes esfuerzos por dominar ese afán de sobresalir y distinguirse á que tienden tales autores; que se *medite bien el asunto*, y que no se escriba hasta que éste se tenga bien conocido y estudiado. Sólo de este modo podrá decirse algo *original* y *nuevo*; sólo de este modo serán *fáciles*, *naturales* y *bellos* los pensamientos que se ocurran. Finalmente, la *oportunidad* que, como se ha dicho (§ 125), da el último toque á la belleza, perfección y acabado conjunto de la obra, se adquiere, como la naturalidad (con la cual se confunde), por los mismos medios, esto es: *estudio*, *meditación del asunto*, *lectura asidua de los modelos* y *estricta observancia de las reglas*.

CAPÍTULO II

BELLEZA Y SUBLIMIDAD.—PENSAMIENTOS BELLOS
Y SUBLIMES

SUMARIO.—I: 131. La belleza en general.—132. Caracteres de la emoción estética.—133. Diversos grados de belleza.—134. Lo bello; belleza literaria; ejemplos.—135. Lo bonito; lo gracioso y agraciado; ejemplos.—II: 136. Lo hermoso grado superior de belleza; lo sublime; ejemplos.—137. Sublime matemático y físico; ejemplos.—138. Sublime sensible, intelectual y moral; rasgo y pasaje sublimes; ejemplos.—139. Conceptos de lo feo y deforme, de lo cómico y ridículo.—140. Belleza artística; idealismo y realismo en el arte.

131. La *belleza* no es propiedad perteneciente al *fondo* de la obra, ni á la *forma* exclusivamente, sino que es un resultado de la combinación y estructura de ambos elementos, de la *idea* y del *lenguaje*. Es verdad que la belleza es el carácter esencial de uno de los géneros literarios, del género poético solamente, pero no lo es menos que á todos les son comunes (poético, didáctico y oratorio), los principios y caracteres de orden, proporcionalidad y armonía que informan su naturaleza literaria.

132. La *belleza* considerada subjetivamente, es una *emoción agradable, pura, desinteresada*, producida en el espíritu por la contemplación de los objetos que llamamos bellos. Esta emoción se distingue de lo simplemente agradable en que no es una impresión individual, y en que no se refiere exclusivamente á los objetos del orden físico; puesto que da origen á un juicio universal ó colectivo, variable, ciertamente, con la cultura de cada persona (pero

uniforme en el mismo grado de cultura), y que alcanza hasta los objetos del mundo intelectual y moral. Además, la *emoción estética* se distingue del *interés*, en que no es, como éste, un cálculo, en que está enteramente ajena del ansia de la posesión y del incentivo de la utilidad. ¡Cuántas cosas, en efecto, son tan bellas como inútiles, en el genuino y común sentido que aplicamos á esta palabra; y cuántas, por el contrario, muy útiles, no se distinguen ciertamente por su belleza!

133. No todas las cosas nos producen la citada emoción estética, ni todas las que son capaces de producirla determinan en nuestro espíritu el mismo grado de placer desinteresado y puro de que se ha tratado (§ 132). Hay muchos objetos, efectivamente, ya pertenecientes al mundo físico, ya al mundo intelectual ó moral, que nos hacen sufrir una emoción enteramente opuesta á la emoción de la belleza, y que llamamos *feos*; y otros que no nos causan emoción alguna, ó *indiferentes* (§ 137). Por último, los diversos *grados* de la *belleza* se califican y designan con los nombres de *bonito* ó *lindo*, *gracioso*, *agraciado*, *hermoso*, y el superior de todos con el de *sublime*.

134. Si se examinan detenidamente los objetos que se denominan *bellos*, se verá que presentan ciertas cualidades, como la *unidad* (unidad de idea ó pensamiento, de plan, de estructura, de materia, de fin, etc.), la *variedad* (variedad de aspectos, líneas, formas, colores, movimientos, actitudes, sonidos, etc.), y la *armonía* ó unión de todos los elementos *entre sí* y con el *todo*, constituyendo un ser ó cosa de que brota y mana la belleza. Los objetos bellos pueden tener, además, *vida*, *expresión* y *carácter*; pero estas cualidades no pertenecen á la esencia de la belleza, y sólo son caracteres ó signos de perfeccionamiento, cuya escala es infinita, como infinito es el número de seres que forman esa escala. Pueden asimismo presentar otras cualidades, como la *verdad* y la *bondad*; mas éstas, como las anteriores, denotan caracteres y fines extraños á la belleza misma. En resumen, es bello todo objeto que pro-

duce en nuestro espíritu, en virtud de la forma harmo-
niosa en que se manifiesta, una emoción agradable, pura
y desinteresada.

En obras literarias, en las poéticas principalmente,
hallamos á cada paso ideas y pensamientos que, por la
justa proporción y armonía que hay entre el fondo y
la forma, causan en nuestro ánimo una impresión pro-
funda, que nos transporta y eleva, conmoviendo agrada-
blemente nuestro ánimo (1). Tal es, por ejemplo, este
bello trozo del «Quijote»:

¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quienes los
antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos
el oro, que en nuestra edad de hierro tanto se estima, se
alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino por-
que entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos
palabras de TUYO y MIO! Eran en aquella santa edad to-
das las cosas comunes: á nadie le era necesario para alcan-
zar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la
mano y alcanzarle de las robustas encinas que liberalmente
les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las
claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia,
sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quie-
bras de las peñas y en el hueco de los árboles formaban su
república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cual-
quiera mano sin interés alguno la fértil cosecha de su dul-
císimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí
sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas
cortezas, con que se comenzaron á cubrir las casas sobre
rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de
las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo
amistad, todo concordia: aun no se había atrevido la pesada
reja del corvo arado á abrir ni visitar las entrañas piadosas
de nuestra primera madre, que ella sin ser forzada ofrecía
por todas las partes de su fértil y espacioso seno lo que pu-
diese hartar, sustentar y deleitar á los hijos que entonces
la poseían...

(1) En las composiciones literarias hay que distinguir dos cosas: el asunto
y el modo de tratarlo. La belleza reside realmente en el perfecto acuerdo y
armonía de estas dos cosas.

En los Fragmentos del poema «América», el inmortal
poeta venezolano, A. Bello, trae esta invocación á la
poesía:

Podrás los climas retratar, que entero
el vigor guardan genital primero
con que la voz omnipotente, oída
del hondo caos, hinchó la tierra, apenas
sobre su informe faz aparecida,
y de verdura la cubrió y de vida.
Selvas eternas, ¿quién al vulgo inmenso
que vuestros verdes laberintos puebla,
y en varias formas y estatura y galas
hacer parece alarde de sí mismo,
poner presumió nombre y guarismo?
En densa muchedumbre
ceibas, acacias, mirtos se entretejen,
vejucos, vides, gramas:
las ramas á las ramas
pugnando por gozar de las felices
auras y de la luz, perpetua guerra
hacen, y á las raíces
angosto viene el seno de la tierra.
¡Oh! ¡quién contigo amable poesía
del Cauca á las orillas me llevara
y el blando aliento respirar pudiera
de la siempre lozana primavera
que allí su reino estableció y su corte!
¡Oh! ¡si ya de cuidados enojosos
exento, por las márgenes amenas
del Aragua moviese
el tardo incierto paso,
ó reclinado acaso
bajo una fresca palma en la llanura
viese arder en la bóveda azulada
tus cuatro lumbres bellas
¡oh cruz del Sur! que las nocturnas horas
mides del caminante
por la espaciosa soledad errante.
O del Cucuy las luminosas huellas
viese cortar el aire tenebroso,
y del lejano tumbo á mis oídos
viniera el son del yaravi amoroso!

135. Hay veces que lo *bello* se manifiesta en cantidad de materia ó de forma insuficiente para producir la verdadera y plena emoción estética; tal es lo *bonito* ó *lindo*, que podríamos definir diciendo que es la *belleza* de lo *pequeño*. Literariamente considerada, esta es la belleza que advertimos en madrigales, baladas, doloras, etc., como en este ejemplo:

Ojos claros, serenos,
si de dulce mirar sois alabados
¿por qué si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos
más bellos parecéis á quien os mira
¿por qué á mi sólo me miráis con ira?
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

GUTIERRE DE CETINA.

Lo *gracioso* y *agraciado* se refieren respectivamente, ya á la persona ó cosa que produce en nosotros el efecto de lo cómico, ya á cierto deleite ó simpatía que es inseparable de lo bello. Pensamientos graciosos son, pues, los de todos los epigramas; por ejemplo:

Admiróse un portugués
de ver que en su tierna infancia
todos los niños en Francia
supiesen hablar francés.
«Arte diabólica es
(dijo torciendo el mostacho)
que para hablar en gabacho
un fidalgo en Portugal,
llega á viejo, y lo habla mal,
y aquí lo parla un muchacho.»

L. MORATIN.

Lo *agraciado*, sin llegar á lo cómico, muestra cierta facilidad y ligereza que nos impresiona de un modo análogo.

Ejemplo:

Magdalena, si eres buena
pon cerrojo á tu balcón;
ya te rondan, la arpa suena,
Magdalena, Magdalena,
cierra bien tu corazón.

M. GUTIÉRREZ NÁJERA.

II

136. Lo *hermoso*, tan genérico como lo bello, se aplica con mayor frecuencia á lo bello material, y no da nombre especial á los pensamientos. Pero la escala de la belleza que comienza en lo *agradable* se prolonga hasta lo *sublime*, en que se presenta con caracteres que parecen contradecir la propia y verdadera emoción calcológica: puesto que esta emoción va acompañada en lo sublime de cierta especie de temor ó abatimiento, que parecen nacer de nuestra pequeñez comparada de modo instintivo é inconsciente con la grandeza extraordinaria del objeto que contemplamos. Lo *sublime* es, pues, lo bello, perturbado en su armonía por la manifestación de una extraordinaria grandeza. Por más perfecta y armoniosa que sea la forma en que se manifiesta, es incapaz de contener la cantidad de fuerza ó de substancia que posee el objeto sublime; y la admiración y el asombro son, así, la consecuencia necesaria de esta impresión de lo grande y lo infinito en el alma humana.

Los poetas hebreos y Homero en la antigüedad, Dante, Milton y demás épicos modernos, ofrecen á cada paso ejemplos de sublimidad.

Vendrá Dios (dice Habacuc), y llevará delante de sí, como en triunfo, la muerte... Paróse y midió la tierra. Echó una mirada y acabó con las naciones, y quedaron reducidos á polvo los altísimos montes.—Encorváronse los collados del mundo al pasar el Eterno... Los abismos alzaron su voz y levantó sus manos el profundo mar... (Profecía III).

¡Oh Dios! (dice un poeta indostánico), ves en tu cuerpo todos los dioses y las bandas de seres vivientes... Apenas puedo mirarte todo entero, pues brillas como el fuego y el sol en tu inmensidad... Eres lo indivisible, lo supremo inteligible... Sin principio, sin medio, sin fin. Tus brazos no tienen límite, tus miradas son como el sol y la luna, tu boca tiene el brillo del fuego sagrado. Tú solo bastas para llenar el espacio que hay entre el cielo y la tierra, y llegas á todas las regiones.

MAHABARATA.—Oración á Brahma.

137. Según que lo sublime se refiera á la magnitud del objeto, ó á la cantidad é intensidad de la fuerza por él desplegada, se divide en *matemático* ó de *extensión*, y *físico* ó *dinámico*. Son ejemplos de sublime matemático: el *espacio*, *sendero de los astros*; el *foco inmenso de calor y de luz*, *que con sus rayos nos envía la vida*, etc.; de sublime dinámico: *la tempestad que con sus violentos huracanes arranca de cuajo los árboles robustos y levanta con estruendo las olas de los mares...* y todo aquello, en fin, que es signo de una gran fuerza ó de un gran poder activo.

138. Con relación á las diferentes órdenes de facultades, lo sublime se divide en *sensible*, *intelectual* y *moral*, y con relación á la obra, en *rasgo* y en *pasaje* sublimes. Se dice que lo sublime es sensible cuando, como en los ejemplos anteriores (§ 137), los objetos pertenecen al mundo físico. Al intelectual se refieren, por ejemplo, los trabajos de Newton, en astronomía; las obras de Homero, Dante, Goethe y Víctor Hugo, en poesía; las de Miguel Angel y Rafael, en pintura, y, en suma, las de todos los genios. Finalmente al sublime moral corresponden las extraordinarias y nobilísimas hazañas de Leónidas y de Régules, en la antigüedad; la de N. Bravo, perdonando á sus encarnizados enemigos para *vengar* la muerte de su padre; todo lo que es señal de un gran esfuerzo encaminado al bien. Por último, el rasgo sublime es de muy corta extensión; v. gr.: *Dixit Deus fiat lux, et lux facta fuit*; en tanto que el pasaje, por el contrario, toma grandes proporciones; por ejemplo:

Así los dioses que á la lid bajaron con su voz animaban al combate á griegos y troyanos, y rompieron en medio de ellos la fatal contienda. El padre de los hombres y los dioses, de lo alto del Olimpo, tronó horrendo; de la anchurosa tierra los profundos cimientos, y las cumbres de los montes agitaba Neptuno, y retemblaron del Ida todos los humildes valles, las fuentes de los ríos, las alturas, de Troya la ciudad y los navios de los Aqueos. En su negro Alcázar se estremeció Plutón, y de su trono saltó azorado, y en horrendas voces espantado gritó; porque temía que Neptuno rasgara las entrañas de la tierra, y que claras se mostrasen á los hombres y dioses las horribles moradas infernales y sombrías, que hasta los mismos dioses aborrecen.

HOMERO

Creer algunos que lo sublime no puede prolongarse, so pretexto de que lo extenso de la expresión disminuye la fuerza del pensamiento: pero esto no es absolutamente verdadero, sino en tanto que la concisión es como va dicho (§ 95), la fuente principal de la energía en la expresión. Mas el pasaje sublime, esto es, la serie de pensamientos sublimes, puede prolongarse cuanto sea necesario, ó cuanto el autor sea capaz de sostenerla. Buena prueba es de ello el pasaje citado de Homero, y el siguiente de J. M. de Heredia «Al Huracán».

Llega ya... ¿No le veis? ¡Cuál desenvuelve su manto aterrador y majestuoso!... ¡Gigante de los aires, te saludo!... En fiera confusión, el viento agita las orlas de su parda vestidura... ¡Ved... en el horizonte los brazos rapidísimos enarca,

y con ellos abarca
 cuanto alcanzo á mirar de monte á monte!
 ¡Obscuridad universal!... ¡Su soplo
 levanta en torbellinos
 el polvo de los campos agitado!...
 En las nubes retumba despeñado
 el carro del Señor, y de sus ruedas
 brota el rayo veloz, se precipita,
 hiere y aterra al suelo,
 y su lívida luz inunda el cielo.
 ¡Qué rumor! ¡Es la lluvia! Desatada
 cae á torrentes, oscurece el mundo,
 y todo es confusión, horror profundo.
 Cielo, nubes, colinas, caro bosque,
 ¿Do estáis?... Os busco en vano:
 desaparecisteis... La tormenta umbria
 en los aires revuelve un oceano
 que todo lo sepulta...
 Al fin, mundo fatal, nos separamos:
 el huracán y yo solos estamos.

139. Por oposición de lo bello y lo sublime se determinan los conceptos de lo feo y lo deforme, de lo cómico y ridículo. Estas cualidades no dan nombre á los pensamientos, porque no son conceptos positivos sino negativos. Lo feo, en efecto, es desorden ó falta de armonía de los elementos constitutivos de un objeto; lo cómico procede de un desorden análogo. Se distinguen en que este último es transitorio, y el primero es permanente; en que lo feo aparece más ó menos ostensiblemente en todos los objetos, y lo cómico y ridículo sólo aparece en la vida de los seres racionales; en que la emoción que uno nos causa es de alegría, en tanto que el otro nos conmueve hasta hacernos sentir aversión ó repugnancia. Entre lo cómico y ridículo hay, á su vez, gran diferencia: lo cómico es siempre intencional, é involuntario lo ridículo: en el primero se provoca la risa, en el segundo se produce; éste es espontáneo, aquél es artístico; lo cómico se confunde con lo gracioso, lo ridículo se aproxima á lo feo. Ambos coinciden

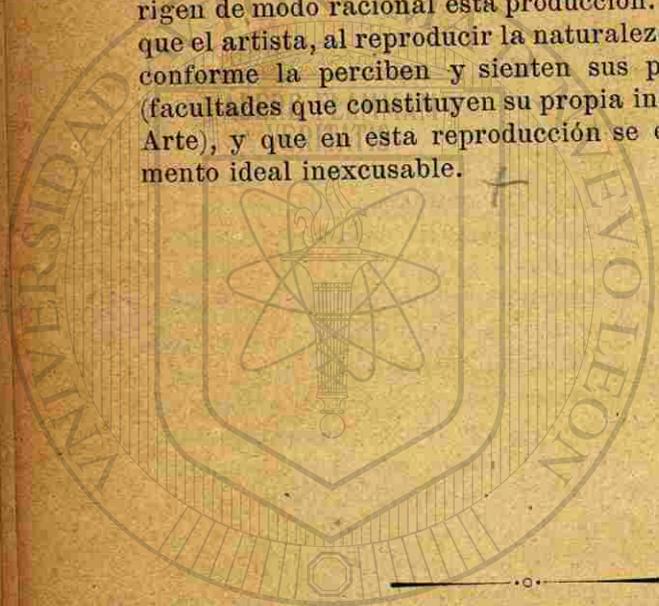
solamente en que trastornan los elementos y caracteres de la belleza (1).

Determinado el concepto de la belleza en general y el de sus distintos grados, procede ahora determinar el de la *belleza artística*.

140. Es evidente que el hombre en su aspiración constante á la belleza pura, que concibe y presiente perfecta, crea la belleza, depurándola algún tanto de las imperfecciones que presenta en los seres finitos que conoce; y de este modo produce la *belleza artística*, que supera á todo lo que se halla en el mundo de la materia y del espíritu, de lo sensible y de lo suprasensible. Es evidente, también, que el hombre, en posesión de la *idea* de lo bello, separa mentalmente de todos los objetos aquellos rasgos y cualidades que más se acercan á este tipo interior, formando una *belleza ideal* de cada orden de las cosas que conoce; belleza que, tal vez, como es concebida por el artista, no existe en el mundo externo, y que tiende incesantemente á confundirse con el *ideal* de belleza, con el tipo superior que presiente perfecto, pero cuya completa realización es imposible á causa de la falibilidad y limitación de sus facultades.—Ahora bien, de las diferentes concepciones de la *belleza artística*, según que se la considere como creación pura del espíritu, ó como existente en sí misma, nacen las dos corrientes dominantes en la Literatura y en las artes: el *idealismo* y el *realismo*. El primero fia toda la producción artística á la fuerza de la inspiración; el segundo se aplica á reproducir fielmente la naturaleza; aquél niega el derecho de ser representado en el arte á todo lo que no sea perfecto; éste se propone imitar todo, hasta lo feo; el idealismo pone límites arbitrarios á la actividad del espíritu; el realismo desconoce los avances y adivinaciones de la imaginación y trata de acortar sus

(1) También hay diferencia entre lo feo y lo deforme. Tal diferencia estriba en la cantidad y no en la calidad: lo deforme es lo feo; pero no lo feo común sino lo monstruoso, lo extraordinario, en que á la falta de armonía se une lo singular en la fealdad.

atrevidos vuelos. Pero es claro que ambas doctrinas, fundadas en conceptos parciales del Arte, son erróneas por exclusivas, y que si aisladamente son incapaces de explicar la bella producción artística, unidas se completan y rigen de modo racional esta producción. Es incuestionable que el artista, al reproducir la naturaleza, lo hace siempre conforme la perciben y sienten sus propias facultades (facultades que constituyen su propia individualidad en el Arte), y que en esta reproducción se encuentra un elemento ideal inexcusable.



CAPÍTULO III

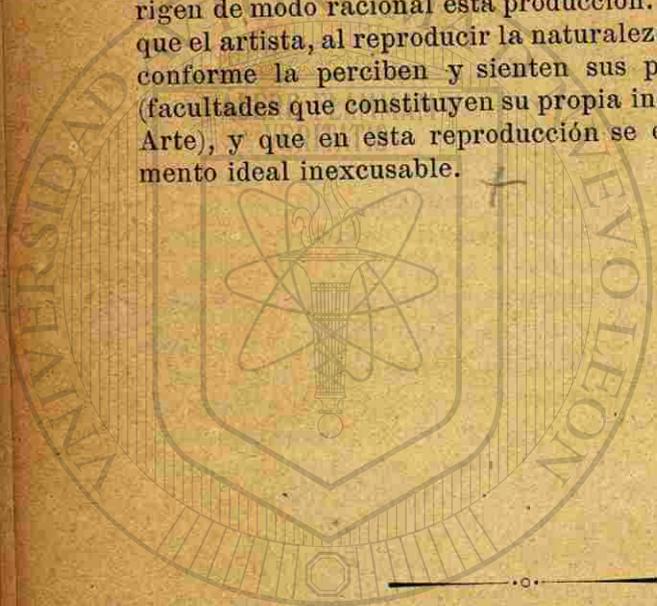
FIGURAS DE PENSAMIENTO

SUMARIO.—I: 141. Figuras de pensamiento; definición y división.—142. Figuras descriptivas: descripción y enumeración simple y compuesta; ejemplos.—II: 143. Figuras lógicas: antítesis, concesión, epítonema, expolición, gradación, paradoja, semejanza, sentencia, prolepsis y transición; ejemplos.—III: 144. Figuras patéticas: apóstrofe, conminación, deprecación, exclamación, corrección, hipérbole, histerología, optación, prosopopeya, reticencia, imposible, interrogación; ejemplos.—IV: 145. Figuras oblicuas ó indirectas: alegoría, alusión, atenuación, dialogismo, dubitación, ironía, parresia, perifrasis y preterición; ejemplos.—146. Importancia y significación literaria de las figuras de pensamiento; regla.

I

141. Llámanse *figuras de pensamiento* á ciertos giros especiales que éste ofrece, y que afectan no sólo á la *forma* en que se expresan, sino también y principalmente al *fondo* ó *idea* que contienen. Algunas de estas figuras se refieren manifiestamente á los *tropos*, como luego veremos; pero el mayor número no tiene de *figuras* (lenguaje figurado), más que el nombre genérico que las designa, siendo sólo *formas* comunes del pensamiento literario, determinadas por la *imaginación*, el *raciocinio*, la *pasión* ó la *intención* más ó menos franca ó encubierta del autor. De aquí se deriva la clasificación de estas llamadas figuras en *pintorescas*, *lógicas*, *patéticas* y *oblicuas*. Las *pintorescas*, llamadas también *descriptivas* se emplean para dar á conocer los objetos; las *lógicas*, para comunicar simples raciocinios; las *patéticas*, para expresar los afectos del ánimo, y las *oblicuas* ó *indirectas*, para encubrir ó disimular ciertas

atrevidos vuelos. Pero es claro que ambas doctrinas, fundadas en conceptos parciales del Arte, son erróneas por exclusivas, y que si aisladamente son incapaces de explicar la bella producción artística, unidas se completan y rigen de modo racional esta producción. Es incuestionable que el artista, al reproducir la naturaleza, lo hace siempre conforme la perciben y sienten sus propias facultades (facultades que constituyen su propia individualidad en el Arte), y que en esta reproducción se encuentra un elemento ideal inexcusable.



CAPÍTULO III

FIGURAS DE PENSAMIENTO

SUMARIO.—I: 141. Figuras de pensamiento; definición y división.—142. Figuras descriptivas: descripción y enumeración simple y compuesta; ejemplos.—II: 143. Figuras lógicas: antítesis, concesión, epítonema, expolición, gradación, paradoja, semejanza, sentencia, prolepsis y transición; ejemplos.—III: 144. Figuras patéticas: apóstrofe, conminación, deprecación, exclamación, corrección, hipérbole, histerología, optación, prosopopeya, reticencia, imposible, interrogación; ejemplos.—IV: 145. Figuras oblicuas ó indirectas: alegoría, alusión, atenuación, dialogismo, dubitación, ironía, parresia, perifrasis y preterición; ejemplos.—146. Importancia y significación literaria de las figuras de pensamiento; regla.

I

141. Llámanse *figuras de pensamiento* á ciertos giros especiales que éste ofrece, y que afectan no sólo á la *forma* en que se expresan, sino también y principalmente al *fondo* ó *idea* que contienen. Algunas de estas figuras se refieren manifiestamente á los *tropos*, como luego veremos; pero el mayor número no tiene de *figuras* (lenguaje figurado), más que el nombre genérico que las designa, siendo sólo *formas* comunes del pensamiento literario, determinadas por la *imaginación*, el *raciocinio*, la *pasión* ó la *intención* más ó menos franca ó encubierta del autor. De aquí se deriva la clasificación de estas llamadas figuras en *pintorescas*, *lógicas*, *patéticas* y *oblicuas*. Las *pintorescas*, llamadas también *descriptivas* se emplean para dar á conocer los objetos; las *lógicas*, para comunicar simples raciocinios; las *patéticas*, para expresar los afectos del ánimo, y las *oblicuas* ó *indirectas*, para encubrir ó disimular ciertas

ideas ó sentimientos, cuando así conviene á nuestros propósitos.

A las descriptivas pertenecen:

142. La *descripción*, que consiste en individualizar las propiedades de un objeto, de tal manera que nos parezca estarlo viendo, y no que leemos ú oímos su descripción. Se divide en *topografía*, *prosopografía*, *etopeya*, *carácter* y *cronografía*, según que se describe un sitio ó paisaje, una persona (física ó moral), ó una época del tiempo. Ejemplos:

Húndense entre las nieblas las montañas;
de las sonantes cañas
sólo quedan en pie secos rastros;
los campos antes de verdor cubiertos,
deshojados y yertos,
de la vida de ayer son hoy despojos.

Silba el viento en los árboles desnudos;
de los pájaros mudos
ninguno el vuelo á levantar se atreve,
y los calientes, amorosos nidos,
del tronco desprendidos,
ruedan entre carambanos de nieve.

El sol cruza el inmenso firmamento;
tibio y amarillento
quiebra su luz en el cristal del río,
y del monte, los valles y cañadas,
las hojas arrancadas
son juguete del viento en el vacío...

Fuera de este último rasgo que es impropio, y de algún otro que aparece estudiado, los demás son felices; y cualquiera que lea ú oiga esta descripción, se figura en la fantasía el paisaje de Invierno, que la distinguida poetisa mexicana, Laura Méndez, pintó con tan vivos colores.

Cervantes hace una descripción de sí mismo en el «Prólogo de las Novelas», en los siguientes términos:

Prosopografía.

«Este que veis aquí, de rostro aguileño, el cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes gran-

des, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros, el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste, digo, que es el rostro del autor de la *Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el viaje del Parnaso, á imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quiza sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra; fué soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió á tener paciencia en las adversidades: perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos V.»

Todos los buenos autores se distinguen por sus bellas descripciones. Véase la siguiente *cronografía* de Virgilio en su «Eneida»:

Era la noche y hora en que los astros
están en la mitad de su carrera,
y los mortales en el orbe todo,
rendidos del trabajo á la fatiga,
de plácido reposo disfrutaban.

El viento no agitaba las florestas,
el turbulento mar estaba en calma,
y en silencio los campos. Los ganados
y las pintadas aves, así aquellas
que moran en las lánguidas lagunas,
como las que se albergan en terrenos
erizados de espesos matorrales,
en los brazos del sueño sus amores
olvidaban, y el hombre sus cuidados:
¡alto don de la noche silenciosa!
No así Dido infeliz, etc.

Este poder de presentar á los ojos el objeto descrito, sólo pertenece al verdadero artista. En la descripción moral de un personaje (etopeya ó retrato), hay que evitar

el demasiado estudio, esto es, el que sea muy recargado. Es el defecto del siguiente que hace Masseras de Maximiliano:

Cualidades exteriores de verdadero atractivo, una inteligencia viva, una gran facilidad de palabra, una amenidad superficial de relaciones, acabaron de causar ilusión sobre la solidez del carácter que debía encontrarse bajo aquellas felices apariencias. Sin embargo, apenas se puso en obra, entregado á sí mismo y dueño absoluto de sus acciones, cuando apareció un hombre muy diferente de aquel á quien se creyó poder confiar la tarea de fundar un imperio. Ligerero hasta la frivolidad, versátil hasta el capricho, incapaz del encadenamiento en las ideas como en la conducta, á la vez irresoluto y obstinado, pronto á las aficiones pasajeras, sin apegarse á nada ni á nadie, enamorado grandemente de todo cambio y aparato, con horror invencible á toda clase de molestias, inclinado á refugiarse en las pequeñeces para sustraerse á las obligaciones serias, comprometiendo su palabra y faltando á ella con igual inconciencia, no teniendo, por último, más experiencia y gusto de los negocios que sentimiento de las cosas graves de la vida, el príncipe encargado de reconstruir á México, era, bajo todos aspectos, diametralmente opuesto á lo que exigían el país y las circunstancias.

En la *enumeración* se mencionan cada una de las partes, cualidades ó circunstancias del objeto. Puede ser *simple* ó *compuesta*; ésta añade algo á cada una de las cualidades enumeradas, y toma entonces el nombre de *enumeración* con *distribución*.

Fray Francisco Osuna en su obra «De la Gracia», dice:

Son nuestras obras, meritorias de gloria, no por sí mismas, sino por la gracia con que están señaladas. De donde, así como el dinero de bajo metal no valdría la cosa que dan por él, sino por el cuño que tiene, así nuestras obras principalmente valen por el cuño de la gracia, y no por sí mismas, porque son de muy bajo metal. Y aunque esta gracia sea una y la *misma* con la caridad, según los que mejor sienten, empero, por los muchos efectos que obra en nuestra ánima, se compara en la Escritura á muchas cosas. Se

llama espíritu nuevo, porque renueva el corazón del hombre; y fuego, porque gasta los pecados; y unción, que sana las llagas espirituales; y luz, que da claridad en el entendimiento; y virtud, que conforta nuestra flaqueza; y fuente, que mata la sed de nuestra alma; y hacha encendida, que nos inflama en el amor de Dios. Llámase paz, que aplaca y pone tranquilidad entre la sensualidad y la razón; y rayo muy claro, que infunde el sol de justicia en las tierras.

Prescott al describir la destrucción de Tenochtitlán por los españoles, enumera *distributivamente* los sucesos del combate en esta forma:

Todo era estrépito y horrible confusión: los horrorosos aullidos de los indios, los juramentos y maldiciones de los castellanos, las quejas de los heridos, los lamentos de las mujeres, el llanto de los niños, los rudos golpes de los conquistadores, el estertor de los agonizantes, el rápido y resonante fragor de los mosquetes, el silbar de las saetas, el sordo rechinar de los incendiados techos que se desplomaban, las densas columnas de humo y polvo que envolvían la población en tétrica obscuridad; todo esto formaba una escena espantable que aterró el animoso corazón de los conquistadores, habituados á los duros trances de la guerra, y á los horrores de la sangre y de la muerte.

II

143. A las *figuras lógicas* pertenecen las siguientes: La *antítesis*, en que se contraponen unas ideas á otras; por ejemplo:

En lucha cuerpo y alma eternamente,
de todas suertes el dolor me abrumba;
he de sufrir si la pasión domino,
y si cedo, la pena es más aguda.

Antes fiebre, después remordimiento:
cambia la causa, y el efecto nunca;
si vence el cuerpo, me atormenta el alma;
si vence el alma, el cuerpo me tortura.

Luchar, siempre luchar... ¿Por qué, Dios mío,
no acaba en mí la perdurable lucha?
ó dame más virtud, y que me salve,
ó dame más pasión, y que sucumba.

C. NAVARRO Y RODRIGO.

La *concesión*, en que se admite sencilla ó artificiosamente alguna cosa, para combatirla luego con razones poderosas. Díaz Mirón, en su «Oda á Lord Byron», dice á éste:

¿Fuiste un loco?... Tal vez, ¡pero esplendente!
El sentido común, razón menguada,
nunca ha sido ni artista, ni vidente,
ni paladín, ni redentor, ni nada (1).

La *epifonema*, que es una especie de exclamación al final de un período, ó una reflexión sentenciosa sobre lo que se acaba de decir. Virgilio termina la enunciación del asunto de su «Eneida» con la exclamación:

¡Tantae ne animis celestibus irae!
(¡Cupo en celestes pechos furia tanta!)

Núñez de Arce hace una reflexión sentenciosa en los siguientes versos:

¡Ah! no es extraño que gima
de su angustia en el exceso,
como el titán bajo el peso
del mundo que lleva encima.
No es extraño que le oprima
su rencor vivo y profundo,
ni que se agite iracundo
con más ímpetu quizás:
porque á veces pesa más
un pensamiento que un mundo.

(1) Nótese que en este cuarteto la locución «tal vez», no es signo de *dubitación* sino de *concesión*, tal como se comprende por el contexto de lo que sigue.

La *expolición* ó *amplificación*, que consiste en variar una misma idea, presentándola en sus diferentes aspectos, para dar mayor interés y novedad al asunto. Es un gran recurso oratorio, y como todas las formas del pensamiento, cuando es natural y oportuna suele ser de magnífico efecto. ¿Qué es el hombre, dice un autor, sino un vaso corrupción, y una criatura inhábil para todo lo bueno y poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre sino un animal en todo miserable, en sus consecuencias ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio, en sus deseos descariado, y, finalmente, en todas sus cosas pequeño y en solo su estima grande?

En la más alta poesía tiene aún su empleo oportuno:

..... Mas llegado
yo al confin de la vida, el padre Jove
en adversa fortuna dolorosa
me acabará, después que por mis ojos
grandes y muchas desventuras vea:
muertos mis hijos con agudo hierro,
á esclavitud mis hijas reducidas,
arrastradas mis nueras por las manos
de los fieros Aquivos, de la torre
arrojados mis nietos, mis nupciales
tálamos profanados, y asolada
esta ciudad en general ruina.

HOMERO.—*Iliada*.

La *gradación*, en que se presenta una serie ordenada de ideas en progresión creciente ó decreciente, de modo que cada una diga algo más ó menos de la que le precede. Van en progresión creciente las ideas en los siguientes versos de Fr. Luis de León:

Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.

Y, por el contrario, esta figura es decreciente en el soneto de la monja de México, citado ya en otra parte

(§ 128), que comienza con una amplificación y termina con esta gradación:

Es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

La *paradoja*, en que se atribuyen cualidades, en apariencia contradictorias, á un objeto, pero que en realidad se aplican á diversos aspectos del mismo, donde no puede no haber contradicción. M. Acuña, refiriéndose al hombre:

¿De dónde vino?... Preguntadlo al caos
que dió forma á los seres
de su potente voz al «levantaos»;
decidsele á la nada,
que ella tal vez, sabrá cuál fué la cuna
«de ese arcángel vestido con harapos»
á que llamamos hombre;
que ella, tal vez, sabrá de donde vino
«ese titán pigmeo»
«tan grande y tan mezquino»...

La *semejanza ó símil*, que es la más natural, común y bella de estas formas, y que estriba en descubrir la relación de analogía que puede haber entre dos ó más objetos. Es, como se ha dicho, el fundamento de la traslación de significado llamada metáfora (§ 118); se dice, así, que el símil es una metáfora expresa, y que la metáfora es un símil *compendioso*.

Ejemplo:

El órgano hasta entonces vacilante
rompió, como ruidosa catarata,
en raudales de mística armonía,

y cual aves que salen de sus nidos
al llamarlas el sol, ágiles notas
en tropel la alta bóveda inundaron
ya graves, ya sumisas, ya imponentes.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

M. Gutiérrez Nájera en su composición «Ondas muertas», trae símiles como estos:

En la fuente de mármoles niveos
juguetona y traviesa es el agua,
como niña que en regío palacio
sus collares de perlas desgrana.
Ya cual flecha bruñida se eleva,
ya en abierto abanico se alza,
de diamantes salpica las hojas,
ó se duerme cantando en voz baja.

La *sentencia*, que es la reflexión profunda, cuya verdad se basa en el raciocinio ó la experiencia. Toma los nombres de *principio*, *máxima*, *apoteigma* ó *proverbio*; v. g.: *La verdad es el fin de la inteligencia, como el bien lo es de la voluntad.—La envidia es ciega y sólo tiene vista para deprimir las virtudes de los otros.—A muertos y á idos no hay amigos.—Del viejo el consejo.*

La *prolepsis*, en que se previenen las objeciones que pudieran hacerse sobre el asunto ó materia de que se trata. Ejemplo:

Dirás que muchas barcas,
con el favor en popa,
saliendo desdichadas,
volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
de las que van y tornan;
que á muchas ha perdido
la dicha de las otras.

LOPE DE LA VEGA.

En fin, la *transición*, que consiste en pasar de un asunto á otro, y que se divide en *perfecta* é *imperfecta*: en la pri-

mera se enuncia el punto que se termina y el que se empieza; en la segunda se indica solamente el de que se va á tratar. No hay necesidad de citar ejemplos.

III

144. A las *figuras patéticas* pertenecen:

El *apóstrofe*, en que se dirige la palabra en tono de admiración ó de pregunta á un objeto cualquiera. Puede unirse á la forma admirativa y á la interrogativa; como en este ejemplo:

¡Patria adorada mía!
¿No cubrirán tus jóvenes de rosas
mi sepultura fría?
¿Tus vírgenes hermosas
no entonarán mis cánticos llorosas?

ALPUCHE.

El *apóstrofe*, una de las formas más comunes del sentimiento y la pasión, puede ser en tono afirmativo; como puede verse en estos tiernos versos de José Rosas Moreno:

Dejaste aquí la tierra,
la triste noche obscura,
las deshojadas flores, la esperanza;
anhelo inútil que jamás se alcanza
y es germen del dolor y la amargura.
Dejaste aquí la guerra
que el corazón nos hiere;
las tormentas que rápidas se agitan,
por las flores que nunca se marchitan,
por el radiante sol que nunca muere.

En todos casos es una verdadera *prosopopeya* ó *personificación*, como luego veremos.

La *conminación*, que consiste en amenazar con males terribles é inevitables.

Ejemplo:

Dará, huyendo del fuego, en las espadas,
el Señor le hará guerra,
y caerán sus maldades á la tierra
del cielo relevadas.

Porque del bien se apoderó, inhumano,
del huérfano y viuda,
le roerá las entrañas hambre aguda;
huirá el pan de su mano.

Su edad será marchita como el heno;
su juventud florida
caerá cual rosa de granizo, herida,
en medio al valle ameno.

MELÉNDEZ.

La *deprecación*, que es un ruego vehemente para mover la piedad ó compasión de alguien en favor nuestro. Manuel Acuña en su elegía «Lágrimas», dice al alma de su padre, personificada en su recuerdo:

¡Padre... perdón porque te amaba tanto,
que en el orgullo de mi amor creía
darte en él un escudo!
¡Perdón porque luché contra la suerte,
y desprenderme de tus brazos pudo!
¡Perdón porque á tu muerte
le arrebaté mis últimas caricias,
y te dejé morir sin que rompiendo
mi alma los densos nublados de la ausencia,
fuera á unirse en un beso con la tuya
y á escuchar tu postrera confidencia!

La *exclamación*, que es un grito lanzado por un vivo afecto.

¡Oh monte! ¡oh fuente! ¡oh río!
¡oh secreto seguro, deleitoso!

FR. L. DE LEÓN.

En tono muy diferente exclama J. Nicasio Gallego, en su elegía «El Dos de Mayo»:

¡Cuánta escena de muerte! ¡cuánto estrago!
¡cuántos ayes doquier! Despavorido
mirad á ese infelice
quejarse al adalid empedernido
de otra cuadrilla atroz...

La *corrección*, que consiste en contradecir lo mismo que se acaba de expresar. Es muy común en la *oratoria* el querer corregir artificiosamente lo que se ha dicho para dar mayor fuerza á lo que se intenta probar; en *poesía* puede ser de magnífico efecto este recurso; v. g.:

¡Traidores! fué á decirles, y turbada,
viendo cerca del pecho las cuchillas,
mudó la voz y dijo: caballeros,
¿por qué inflamáis los inclitos aceros?

La *hipérbole*, en que se exagera el valor de las cosas, ya en más, ya en menos, pero de modo que se de á entender lo que deseamos. Decimos, así, de una cosa que camina con rapidez, que *es más ligera que el viento*; de un hombre tardo y perezoso en sus movimientos, que *tiene pies de plomo*; etc. En poesía, cuando se tiene discernimiento y buen gusto, suele ser la hipérbole un bello adorno de fondo y forma del pensamiento; como en el siguiente ejemplo:

Olas del mar que con la frágil quilla
de mi libre bajel rompo y quebranto;
corred, llegad á la britana orilla
crecidas y amargadas con mi llanto.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

La *histerología*, que consiste en invertir el orden lógico de las ideas ó sucesos, como en este verso de Virgilio.

Moriamur, et in media arma ruamur.

La *optación*, que consiste en manifestar vivos deseos de conseguir alguna cosa:

Sácame de aquesta muerte
mi Dios, y dame la vida,
no me tengás impedida
en este lazo tan fuerte.
Mira que muero por verte,
y vivir sin ti no puedo,
que muero porque no muero.

SANTA TERESA DE JESÚS.

La *prosopopeya*, en que se atribuyen cualidades y actos propios de los seres animados, particularmente del hombre, á los inanimados y abstractos. Contiene cuatro modos.

1.º Cuando se atribuyen á los seres inanimados é incorpóreos, epítetos de los animados y corpóreos; v. g.:

Quando expira la luz, el color duerme.

M. G. NÁJERA.

2.º Cuando se presenta á los objetos inanimados actuando como si tuvieran vida:

Abandona mis párpados el sueño;
la llanura despierta alborozada:
con su semblante pálido y risueño
la vino á despertar la madrugada.

M. J. OTHON.

3.º Cuando se les dirige la palabra:

¡Sublime tempestad! ¡cómo en tu seno,
de tu solemne inspiración henchido,
al mundo vil y miserable olvido,
y alzo la frente de delicias lleno!
¿Do está el alma cobarde
que teme tu rugir?... Yo en ti me elevo
al trono del Señor: oigo en las nubes

el eco de su voz; siento á la tierra
 escucharte y temblar. Ferviente lloro
 descendiendo por mis pálidas mejillas
 y su alta majestad trémulo adoro.

JOSÉ MARÍA HEREDIA.

4.º Cuando se les hace hablar, como en esta bella estrofa de Espronceda, en «El Diablo Mundo»:

Débil mortal, no te asuste
 mi obscuridad, ni mi nombre;
 en mi seno encuentra el hombre
 un término á su pesar;
 yo compasiva le ofrezco
 lejos del mundo un asilo,
 donde á mi sombra tranquilo
 para siempre duerma en paz.

La *reticencia*, en que se deja incompleto el pensamiento, dando á entender el sentido de lo que se intenta comunicar.

Ejemplo.

¡Oh! quién tuviera la robusta vena
 de aquel ilustre historiador romano,
 que en libros inmortales encadena
 los fieros monstruos del linaje humano;
 mi pluma entonces... ¡pero no! la pena
 que envilece al león, honra al gusano:
 nunca la ruín bajeza ha merecido
 censura eterna, sino eterno olvido.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

El *imposible*, que consiste en asegurar que antes se trastornarán las leyes naturales, que se verifique ó deje de verificarse un suceso; v. g.: «Pegada quede al paladar la lengua mía si no me acordare de ti, oh, Sion Santa, si no me propusiere á Jerusalén por el primer objeto de mi alegría (David, salmo CXXXVI).

La *interrogación*, indiscutiblemente la más común de

estas formas, y que suele acompañar á todas las demás. Consiste en preguntar, no para que se nos conteste, sino para dar mayor fuerza y belleza á la frase.

Ejemplo:

¿Son éstos por ventura los famosos,
 los fuertes, los beligeros varones
 que conturbaron con furor la tierra?
 ¿Que sacudieron remos poderosos?
 ¿Que domaron las hórridas naciones?
 ¿Que pusieron desierto en cruda guerra,
 cuanto el mar Indo encierra
 y soberbias ciudades destruyeron?
 ¿Dó el corazón seguro y la osadía?
 ¿Cómo así se acabaron y perdieron
 tan heroico valor en sólo un día,
 y lejos de su patria derribados,
 no fueron justamente sepultados?

HERRERA.

IV

145. A las *figuras oblicuas ó indirectas* pertenecen:

La *alegoría*, que, como se ha dicho (§ 118), es una metáfora continuada, y en que las frases ofrecen, por lo mismo, dos sentidos, uno literal y expreso, y otro intelectual y sobreentendido. La oda de Fr. Luis de León, que comienza:

Alma, región luciente,
 prado de bienandanza que ni al hielo,
 ni con el rayo ardiente
 falleces, fértil suelo,
 productor eterno de consuelo.

es una alegoría. Por lo demás, ya queda dicho lo bastante sobre esta materia al hablar de los tropos.

La *alusión*, que consiste en llamar la atención hacia

una cosa que entonces no se menciona, pero que excita indirectamente la idea que se quiere recordar.

89

No quiera Dios imite estos varones
que moran nuestras plazas macilentos,
de la virtud infames histriones:
esos inmundos trágicos, atentos
al aplauso común, cuyas entrañas
son infectos y oscuros monumentos.

La *atenuación*, en que se rebajan artificiosamente las buenas ó malas cualidades de un objeto, para mostrar su justo valor. Fernando de Herrera, imitando á Virgilio, dice:

No dudes, ven conmigo, ninfa mía;
yo no soy feo, aunque mi altiva frente
no se muestra á la tuya semejante;
mas tengo amor, y fuerza, y osadía;
y tengo parecer de hombre valiente;
que al cazador conviene este semblante
robusto y arrogante...

Son, todavía, más finas *atenuaciones* las de Rioja en su Epístola moral á Fabio, en que dice:

Quiero imitar al pueblo en el vestido,
en las costumbres sólo á los mejores,
sin presumir de roto y mal ceñido.
No resplandezca el oro y los colores
en nuestro traje, ni tampoco sea
igual al de los dóricos cantores,

¿Sin la templanza viste tú perfeta
alguna cosa? ¡Oh muerte! ¡ven callada,
como sueles venir en la saeta!

No en la tonante máquina preñada
de fuego y de rumor, que no es mi puerta
de doblados metales fabricada.

El *dialogismo*, en que se supone un discurso en boca de alguna persona. Se llama *soliloquio*, cuando ésta habla consigo misma; v. g.: «Si yo, por mal de mis pecados ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario acontece á los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro», etc.

La *dubitación*, que expresa deliberación ó duda. M. Acuña, refiriéndose al hombre, pregunta de dónde vino, y dice:

¿Del lodo? Puede ser; pero su frente
está demasiado alta para el lodo;
¿del cielo? puede ser; pero la tumba
donde concluye todo,
no dista de sus plantas más que un paso...
Y si fuera del cielo, debería,
ya que tiene un ocaso,
tener también su oriente como el día.

La *ironía*, en que se dice lo contrario de lo que se piensa ó se quiere decir. Hay muchas formas de ironía en que sólo por el tono de la voz ó por los antecedentes del asunto puede averiguarse la intención del autor. Cicerón, por ejemplo, burlándose de Pisón, le dice:

¡Qué infeliz es Pompeyo por no haberse aprovechado de tu consejo! ¡Oh, qué mal ha hecho en no haber abrazado tu filosofía! Pues ha cometido la locura de triunfar tres veces. —Yo me avergüenzo ¡oh Craso! de tu ardiente ambición, hasta hacerte decretar por el Senado la corona de laurel, después que concluiste la más horrorosa guerra. —¡Oh necios Camilos, Curcios, Fabricios! ¡Oh insensato Paulo! ¡Oh rústico Mario!

Los autores mencionan diversas clases de ironía: *antifrasís*, *asteísmo*, *carientismo*, *cleuasma*, *diasirismo*, *sarcasmo* y *mimesis*. La mayor parte son formas ingeniosas y chispeantes, ó refinamientos de malicia y de crueldad indignos de un hombre honrado y de una obra seria. En obras jocosas tienen un campo vasto en que lucir estos juegos de

ingenio los autores que, como Cervantes, hayan sido dotados por la naturaleza de entendimiento agudo y penetrante. Como ejemplo de mimesis, esto es, de ironía acompañada de mimica burlesca y expresiva, puede servirnos la repetición, después de la aventura de los batanes, de las palabras que un poco antes, y en momentos solemnes, había pronunciado don Quijote:

«Has de saber, oh Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en ésta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada ó de oro; yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos hechos...»

La *parresia* ó *licencia*, en que aparentamos excedernos diciendo algo de lo que parece debiera ofenderse aquel de quien se habla. Es también un juego de ingenio ó de ironía que sólo tiene cabida en obras jocosas y ligeras. ¡Oh, santo Dios! dice Sancho, ¿es posible que tal haya en el mundo y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una disparatada locura!

La *perífrasis*, que consiste en dar á conocer un objeto, no con su propio nombre, sino empleando cierto disimulo y mencionando solamente algunas cualidades y circunstancias. A. Bello, en un apóstrofe á la Poesía, hace uso de la siguiente perífrasis:

Tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo á donde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
También propicio allí respeta el cielo
la siempre verde rama
con que al valor coronas.

Llamar á la América mundo de Colón, y al laurel La siempre verde rama con que corona al valor, son dos peri-

→ *frasis* oportunas y bellas, dignas del poeta que las empleó.
→ La *preterición*, en fin, en que se aparenta pasar en silencio las mismas cosas sobre que en realidad se insiste.
→ Ejemplo.

86

No le presento el impetu domando
de la undosa vertiente del Grijalva,
sus aguas por las quillas penetrando,
hiriendo el aire con horrenda salva;
no entre las flechas del opuesto bando,
no en los pantanos donde le halla el alba,
ni siguiendo al contrario presuroso,
ni en Tabasco aclamado y victorioso.

MORATÍN.

146. Al estudio de estas pretendidas figuras, y de muchas otras que hemos suprimido por ser más insignificantes, se le daba en la antigua «Retórica y Poética» grande importancia; dictándose en ella multitud de reglas, sin atender á que solamente la *hipérbole*, el *simil*, la *prosopeya*, la *ironía*, la *perífrasis*, y alguna otra, son verdaderas figuras ó *tropos*, sujetos por lo mismo á las que rigen las expresiones de sentido trasladado (Cap. VI, Sec. Seg), siendo todas las demás meros giros de la frase, en relación con la idea ó afecto en ellas contenidos; y que como sería imposible enunciar *á priori*, ó enumerar *á posteriori* estos infinitos giros, para mencionar algunos solamente, valdría más suprimirlos todos, ó si, como queda establecido, se indican los principales, debe dárseles en la moderna *Literatura Preceptiva*, la escasa importancia que merecen. Lo verdaderamente importante en este estudio es no olvidar la *única regla*; la regla general que rige el empleo de todas las *formas de pensamiento*, y de todos los *recursos y adornos de retórica*: la de que sean *naturales* y *oportunos*; esto es, que el autor no tenga nunca el propósito deliberado de usarlos, sino que broten por sí mismos del asunto, y que sean adecuados al carácter de la obra que se escribe.

CAPÍTULO IV

EL ESTILO

SUMARIO. — I: 147. Caracteres generales del estilo: definición.—148. Naturalidad y oportunidad: cualidades genéricas del estilo.—149. Principio ó ley del estilo.—150 Tono, lenguaje y estilo.—151. Denominaciones del estilo, según las naciones y comarcas.—II: 152. El estilo, según sus adornos.—153. El estilo, según su fuerza.—154. El estilo, según el tono y carácter de la obra.—155. El estilo, según el género literario.—156. Regla.

I

147. El *estilo* no es propiamente un elemento de la obra, sino un resultado de la unión del *fondo* y de la *forma*, de lo que *se dice* y del *modo de decirlo*. El estilo no es la *manera de componer una obra*, como se dice vulgarmente; no se refiere solamente al *modo* de expresar los pensamientos, sino también al carácter del asunto, á la naturaleza de las ideas y á su enlace. El estilo es, pues, el *carácter ó singular colorido que la obra literaria recibe de la situación moral é intención del autor, de la naturaleza del asunto y del modo de expresarlo*. En el estilo se refleja fielmente la personalidad del escritor, y por eso se ha dicho que el *estilo es el hombre* (1), ó que es la expresión de la individualidad de una obra literaria en la palabra.

(1) Lo que dijo Buffón, á quien se atribuye la frase citada, fué lo siguiente: «Las obras bien escritas son las únicas que pasan á la posteridad. La suma de conocimientos, la singularidad de los hechos, la novedad misma de los descubrimientos, no son fladores de inmortalidad; si las obras que los contienen versan sobre objetos insignificantes, si son escritas con poco gusto, sin nobleza y sin ingenio, perecerán infaliblemente, porque los conocimientos, los hechos y los descubrimientos, pasan fácilmente á otros y ganan en manos de los más hábiles: estas cosas están fuera del hombre: «el estilo es del hombre mismo».

148. Queda dicho que el *estilo* es la expresión fiel del carácter del autor y del modo de ser de una obra literaria. Y en efecto, gustos y aptitudes, lecturas, educación, medio en que vive, país, raza, época, asunto, etc., todo contribuye á dar un carácter especial al estilo de un autor, á imprimir un sello particular á la obra que escriba. En consecuencia, para hacer una buena clasificación del estilo hay que atender á la *naturalidad y oportunidad*; esto es, á la conformidad de la *idea y lenguaje* con el *carácter del autor*, á la relación que guarden con el *asunto de que se trata*. Pero como la *naturalidad* y la *oportunidad* son cualidades de suyo complejas, que contienen muchas obras, variables con la cultura, gustos, educación del escritor, medio en que vive, carácter dominante de las razas, naciones, épocas, etc., de aquí se derivan multitud de cualidades y caracteres generales de estilo enunciados con los nombres de *claro, preciso, sencillo, elegante, grave, magnífico, ático, oriental, homérico, pindárico, cervántico*, etc., que vemos empleados continuamente en la conversación y por escrito, y que se aplican con toda propiedad al estilo.

149. Mas todos estos calificativos y otros muchos enumerados en desorden y sin obedecer á un plan determinado, de poco ó nada pueden servirnos, ni aun definidos y explicados, para esclarecer tan importante materia; y para poder formar una noción tan completa como sea posible del estilo literario, recordemos los elementos ya estudiados de la obra, sus cualidades de fondo y forma, principalmente las que resultan de la unión harmónica de ambos, y según estas cualidades enumerar y definir las diversas clases ú órdenes de estilo.—Así, dado el anterior concepto, es fácil sujetar á un principio las vagas y numerosas denominaciones que se aplican ordinariamente sin criterio fijo al estilo, y conocer la base científica en que se apoya el propio concepto: esta base es la ley lógica de la *tesis, antítesis y síntesis*, fórmula en que se resume todo organismo y todo sistema. Este mismo principio sirve de criterio, además, para demostrar la importancia relativa

de las diferentes cualidades y vicios de una composición en la crítica (Sec. Ter., Cap. VI); porque no tienen, en efecto, la misma importancia los defectos ó vicios dependientes de los descuidos ligeros en la forma, que los muy graves originados por la falta de enlace lógico de las ideas; los que se refieren á la expresión, que los derivados de una carencia absoluta de plan y de método en la obra.

150. Conforme al anterior concepto, no debe confundirse el *estilo* con el *tono*, y con el *lenguaje* ó *dicción*; esto es, no debe confundirse el *todo* con alguna de sus *partes*. El *tono* expresa el carácter que la composición recibe de la importancia del asunto, de la situación moral é intención del autor: el *lenguaje* es la forma externa del mismo asunto, la serie de sonidos que expresan nuestras ideas, mientras que el *estilo* comprende el carácter del asunto y su expresión en el lenguaje, la intención del autor y su situación moral. El *tono* no es más que uno de los elementos del *estilo*, el que se refiere al fondo de la obra; el *lenguaje* es el otro elemento: la unión harmónica de ambos es la que forma el *estilo*.

151. Muchos nombres que se aplican al *estilo* pertenecen evidentemente al *tono*, ya porque significan los diversos géneros literarios, ya el carácter de los afectos, ya la naturaleza de las ideas, de su fin, etc.; tales como *didáctico*, *poético*, *oratorio*, *jocoso*, *serio*, *patético*; *elevado*, *grave*, *majestuoso*, *convinciente*, *sólido*, *fútil*, etc., en tanto que los más comunes de *puro*, *castizo*, *anticuado*, *bárbaro*, *correcto*, *propio*, *preciso*, *exacto*, *conciso*, *difuso*, *elegante*, *florido*, *árido*, *limpio*, *claro*, *oscuro*, *confuso*, *redundante*, *propio*, *suave*, *harmónico*, etc., corresponden á la forma ó lenguaje de la composición. Sólo las denominaciones de *natural*, *fino*, *delicado*, *sutil*, *oportuno*, *conceptuoso*, *bello*, *sublime*, etc., se refieren al fondo y forma de la obra, y están en consonancia con el carácter de síntesis harmónica que al *estilo* corresponde. Mas, como todos estos nombres y otros muchos, enunciados por el inagotable caudal de los sinónimos, se reducen en último análisis á significar

algunas de las cualidades de la obra, de que ésta recibe singular colorido, es fácil comprender la razón de que se le apliquen constantemente en la crítica. Sólo nos resta que definir los principales de estos calificativos.

II

152. Según las naciones y comarcas que más se distinguieron antiguamente en las letras, el *estilo* lleva hoy todavía los nombres de *lacónico*, *ático*, *oriental*, *asiático* y *rodio*. En el *lacónico*, los pensamientos se presentan con suma brevedad y energía; en el *ático*, con elegancia, sencillez y corrección; en el *oriental* ó *asiático*, engalanados y pomposos, y en el *rodio*, con menos ostentación que en el asiático, pero con mayor riqueza de galas que en el atico. Es claro que los calificativos de este género pueden aplicarse á las naciones modernas, siempre que éstas se hagan notar por un modo peculiar de expresar los pensamientos.

153. Por sus adornos, el *estilo* puede ser de varios modos: *árido*, en que los pensamientos se expresan con notable claridad y exactitud, pero rechazando todo género de adornos, como en obras de matemáticas, físico-químicas, filosóficas, etc.; *limpio*, que contiene adornos, pero no de los elevados y magníficos, según puede verse en obras de historia, de moral y de religión; *elegante*, si admite las galas más espléndidas y las figuras más brillantes y atrevidas, como en la poesía y la oratoria; y *florido*, que no es más que el exceso ó exageración del anterior, y en el cual se sacrifica el fondo á la forma, tal como se ve en todas esas *sonoras bagatelas* de que habla Horacio.

154. Por su fuerza, el *estilo* se llama *conciso*, si en él se expresan solamente los pensamientos capitales: *difuso* si, por el contrario, se desenvuelven ampliamente las ideas capitales sin omitir las accesorias. El primero toma tam-

bién el nombre de *enérgico* ó *nervioso*, si contiene el epíteto expresivo, el tropo valiente y la frase gráfica, y el *difuso*, se denomina *débil* ó *lánguido*, pues que carece de tales elementos de energía. El exceso en el *nervioso* degenera en obscuridad y rudeza: el del *difuso* se marca por la uniformidad y la monotonía.

155. Caracterizan al estilo *jocoso* ó *festivo* y al *burlesco*, la incongruencia entre el fondo y la forma, las antítesis exageradas, las hipérboles ridículas, lo inesperado y lo absurdo; al *grave* y *serio*, por el contrario, la perfecta relación y armonía de fondo y forma, la enunciación del pensamiento que se marca y señala por la rectitud de miras y la conciencia de la verdad, por la grandeza y brillantez que ésta entraña. Al *poético*, en fin, lo distingue el entusiasmo de la pasión, la energía y viveza del afecto: es como el estilo *elegante*, con el cual se confunde en ocasiones, el medio de expresión más adecuado de la poesía y la oratoria.

156. Según el género literario, el *estilo* se dice *lírico* cuando corresponde al *delirio* de la oda, y en el cual se emplean voces fuertes, epítetos atrevidos, giros singulares, etc.; *épico*, en que sin manifestar un entusiasmo tan vivo como en la oda es casi tan elevado como el de ésta: exige magnificencia, riqueza, abundantes imágenes y amplificaciones; *trágico*, si conserva siempre cierta elevación en el diálogo, conforme al carácter de los personajes que en este género figuran, y se llama *estilo cómico* si desciende hasta la familiaridad y sencillez. El *estilo* es *didáctico* cuando corresponde á la gravedad de la enseñanza, mezclando elegancias solamente en los detalles, y se dice *oratorio* si añade pompa y majestad, número y armonía en el período á la precisión y claridad del didáctico. Por último, hay quien distinga un *estilo bucólico* y otro *histórico*, uno *descriptivo* y otro de *fábula* ó *apólogo*, pero esto es demasiado. Lo único que debe recordarse es que el *estilo*, como expresión sintética del carácter del autor y de la naturaleza del asunto, reflejará al primero, y será ade-

cuado al segundo, esto es, al género poético, didáctico ú oratorio á que pertenezca la composición.—Esta clasificación, conforme á la naturaleza del asunto y á los fines literarios, puede reducirse á las tres especies principales siguientes: *estilo simple*, que se caracteriza por la brevedad, franqueza, finura y gracia; *templado*, que se distingue por la abundancia, riqueza, vivacidad y energía; y, por último, *sublime*, que busca particularmente los grandes efectos, la magnificencia en la expresión, la profundidad en las ideas; y cuya fuerza y energía puede llegar hasta la vehemencia.

157. Para adquirir un buen *estilo* es necesario estudiar constantemente los buenos autores, reflexionar mucho sobre el modo como se ligan entre sí las ideas principales y las accesorias, pensar bien el asunto, y no comenzar á escribir hasta que se tenga bien conocido. Finalmente, hay que ejercitarse mucho en escribir, y corregir pacientemente; puesto que no hay mejor maestro que la pluma para aprender á escribir (1).

(1) Cicerón decía: *Stylus optimus dicendi magister*, y Oracio, *Scepe stylum certas*.

CAPÍTULO V

PRODUCCIÓN LITERARIA.—CRÍTICA

SUMARIO.—I: 158. Factores de la producción literaria.—159. El artista ó literato; cualidades.—Cultura del espíritu; reglas literarias.—160. Facultades que intervienen en la producción literaria.—161. Harmonía de las facultades: inspiración.—162. Diversos períodos en toda producción.—II: 163. El público; su influencia.—164. El buen gusto.—III: 165. La crítica.—166. Importancia de la crítica.—167. Caracteres de la crítica.—168. Sus condiciones especiales: reglas para la buena crítica.

I

158. Estudiados los elementos de *fondo y forma* de la obra juntamente con su propia preceptiva, procede ahora el estudio de los *factores* que intervienen en esta producción. Estos factores son: el *artista* ó literato que ejecuta la obra, y el *público* que la juzga.

159. El literato ha de reunir las siguientes condiciones: *vocación, educación é instrucción*.—*Vocación* es aquella disposición particular de que goza un individuo para cultivar con acierto un arte ó profesión. Sin esta disposición las reglas ó preceptos son inútiles. ¿A qué conduce, en efecto, el querer dirigir, ó sea, el encaminar facultades que no existen, ó que en su exigüidad sólo producen despreciables resultados?... Sin embargo, como se ha dicho (§§ 9 y 46), la *disposición natural* ó *vocación* por sí solas no bastan, y han menester por fuerza de la *educación é instrucción*, sin las cuales aquélla, ó permanece ignorada, ó se extravía cuando por acaso se manifiesta... Tal es el papel importante, á no dudarlo, que desempeñan las re-

glas en el arte, y las sabias y útiles prescripciones que guían al espíritu en todos los ramos de la cultura humana; tal es el papel de que gozan la *educación* y la *instrucción*, que vuelven capaz y apto al hombre para el cumplimiento de los distintos fines de la vida. Ellas comprenden la teoría y la práctica, lo que aconseja la razón y lo que dicta la experiencia; en suma: todo aquello que el hombre es capaz de entender y realizar, de concebir y ejecutar.

160. El estudio psicológico del arte literario, que abraza la teoría y práctica del mismo, enseña qué *facultades* intervienen más activa y directamente en la producción de las obras comprendidas en este arte, según los distintos *géneros*. En la *poesía*, por ejemplo, la imaginación, las pasiones, penetran el fondo mismo del asunto: el sentimiento se desborda, y las imágenes, reproducidas pronta y fielmente, y combinadas de diversos modos, crean la *belleza* y la hacen sentir vivamente. En la *didáctica*, por el contrario: la imaginación y el sentimiento dejan su puesto, respectivamente, á la inteligencia y la razón, con que se unen y enlazan los conceptos, de que resulta la *verdad*. En la *oratoria*, según que predomine la forma *poética* ó el fondo *didáctico*, tendrán aquellas facultades un campo más ó menos apropiado en que desplegar sus energías.

161. No debe entenderse por esto que las facultades del hombre obren alguna vez aisladamente, puesto que el espíritu es siempre *uno*, y en todas sus partes ó aspectos está organizado de tal manera, que su actividad es siempre integral y harmónica. Por lo mismo, el artista ó literato emplea siempre en la producción de sus obras todas las facultades de su espíritu, y los diversos actos que comprenden estas facultades: la *memoria*, con que reproduce las impresiones pasadas; la *fantasía*, que le permite crear otras nuevas; el *entendimiento*, por medio del cual ordena y combina los datos que le proporcionan las facultades receptoras del espíritu, convirtiéndolos en ideas, juicios y raciocinios, y la *razón*, en fin, con que el autor se eleva

→ á la concepción de las leyes ó principios que rigen la ciencia y al ideal de belleza que forma el arquetipo del arte.—Análogos actos y funciones de la *sensibilidad interna* ó *sentimiento* y de la *voluntad*, que es el primer móvil del espíritu, contribuyen también, eficazmente, á la producción literaria; pues que la llamada *inspiración* en las artes no es una facultad especial, sino el armónico desarrollo de todas estas facultades que se engrandecen y elevan hasta un punto que los espíritus fríos, comunes y vulgares no alcanzan (§ 40). Cuando es *armónica* ó *serena* engendra obras admirables que viven, y vivirán en tanto que se conserve la cultura humana (§ 42), mientras que por el contrario, cuando esta *inspiración* se manifiesta como una especie de *desequilibrio*, engendrado por el exceso en la actividad de una de las facultades ó actos, tal exceso perjudica indudablemente la excelencia y acabada perfección de las obras que produce.

162. Mas toda obra literaria, cualesquiera que sean las facultades que intervienen en su producción, pasa necesariamente por *cuatro periodos*: 1.º Concepción de la *idea* ó *asunto* que sirve de *fondo* á la obra; 2.º Creación de *formas internas*, que ya son meras reproducciones del mundo externo, ya verdaderas creaciones; 3.º Desarrollo y combinación de las *formas* anteriores, y 4.º Ejecución de la *obra*.—Respecto del primer punto hay que recomendar la elección de una materia bien analizada y conocida, con objeto de evitar los feos vicios de la afectación y esterilidad (1). En la elección del asunto, y en el plan ó manera de tratarlo, el autor goza de diferente libertad según el género literario. En los géneros didáctico y oratorio, por ejemplo, esta libertad es muy reducida;

(1) *Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam—Viribus, et cersata diu quid ferre recusent—Quid valeant humeri.*—HORACIO.

Elegid, escritores, la materia
igual á vuestras fuerzas, y despacio
meditad si la puede ó la rehusa
llevar el hombro.

no así en el poético, cuya invención y forma interna son puramente subjetivas, en el mayor número de casos por lo menos.—La creación de formas internas (símbolos, alegorías, acciones, personajes, etc.), que condensan ó realizan subjetivamente el pensamiento del autor, es importantísima y exige gran meditación, puesto que decide de la naturaleza de la obra y del género literario á que pertenece.—En el tercer periodo que comprende, ora el desarrollo y marcha de la acción, como en la novela, y en los poemas épico y dramático; ora la sucesión de imágenes, como en el lírico; ora la exposición metódica y sistemática de las leyes, principios y argumentos de la *Didáctica* y *Oratoria*; en el tercer periodo, decimos, hay que prestar mayor cuidado y atención que en los anteriores, pues que del desarrollo y combinación armónica de estos elementos dependen en gran parte los atractivos, belleza y perfección de la obra (1).—Finalmente, en la *ejecución de ésta* hay que atender á las formas expresivas, ó modos del lenguaje, *directo, figurado, rítmico, prosaico*, etc., y á las reglas gramaticales y literarias: periodo ó momento que exige gran suma de conocimientos teóricos y prácticos y la mayor laboriosidad y paciencia.

II

163. Hay otro agente que interviene en la producción literaria, y que no por más indirecta es menos poderosa tal intervención: este agente es el *público* que juzga la obra. La influencia que ejerce en el autor es marcada de tal modo, que llega hasta modificar el carácter y tenden-

(1) Las formas de este periodo son las llamadas interno-externas ó expositivas, ó sean, la expositiva propiamente dicha, narrativa, descriptiva, dialogada, etc.; mientras que las imágenes, símbolos, alegorías, etc., pertenecen esencialmente al primero.

cias de éste, imponiéndole gustos y determinadas direcciones y corrientes, mediante la cultura y periodo de evolución intelectual y artística en que el mismo público se encuentra. Así vemos que, unas veces, ensancha los limitados horizontes de una época, abriendo nuevos derroteros en el arte con sus juicios acertados y cultas aficiones; y que otras, por el contrario, estrecha las vías del *buen gusto*, é imprime una dirección viciosa á los autores, cuyas disposiciones excelentes, independencia de carácter y energía de espíritu, no siempre bastan á disminuir tan poderoso influjo.

164. Esta influencia se manifiesta por medio de la facultad que el hombre culto posee de percibir lo bello y lo bueno, de distinguirlos atinadamente y discernirlos de lo feo y de lo malo. Esta facultad, que en las artes y en las letras se denomina *buen gusto*, es el producto de la naturaleza y del estudio, la expresión de la cultura general y completa del espíritu, y que, comenzando por una emoción vaga, y casi inconsciente, llega más tarde á convertirse en un juicio, en una manifestación reflexiva y racional, que es la única verdadera y sólida base sobre que debe levantarse el edificio de la crítica.

III

165. El único agente de la crítica es el público (1), el público más ó menos ilustrado, pero siempre culto, y cuya opinión, aunque á las veces se extravié, es respetable, pues contiene los únicos jueces competentes en asuntos literarios, cuyas voces dispersas al principio, y como perdidas en el seno de la sociedad, se unen después para cons-

(1) Según las necesidades de la crítica, el público se divide en indocto aficionado y culto; términos, que no merecen ser definidos: basta fijar que el juicio estético bien fundado pertenece al público culto.

tituir la voz autorizada del *buen gusto* «á la manera» dice Marmontel, «de un inmenso río que corre sin cesar, depositando en el fondo de su cauce las impurezas que arrastran sus corrientes, pero cuyas aguas depuradas y limpias reflejan luego, fielmente, en sus cristales, los monumentos de las artes y las letras...» *Crítica es, así, el juicio emitido acerca de las buenas ó malas cualidades de una obra, fundado en el conocimiento racional de ésta.* Se llama *crítica artística*, cuando versa sobre los objetos pertenecientes á las bellas artes; y toma el nombre especial de *literaria*, si de *suyo se concreta á discernir y aquilatar los primores y defectos de las obras literarias.*

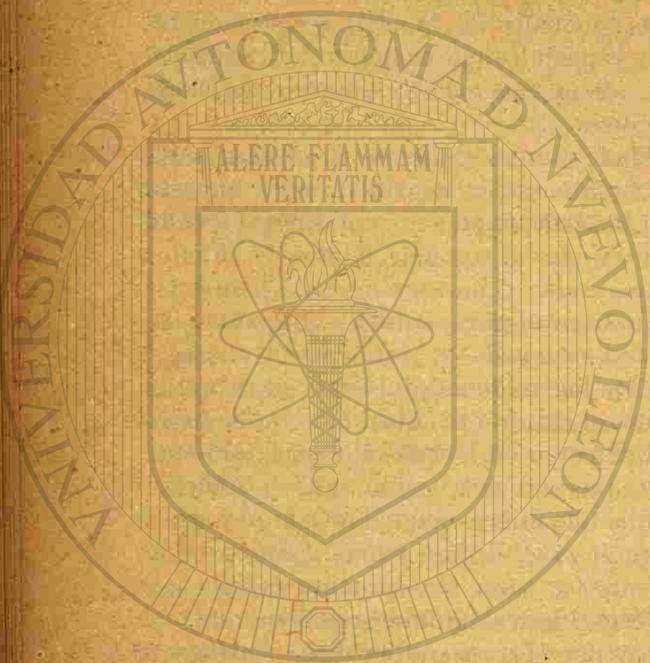
166. Se discute todavía sobre si la crítica es una producción literaria ó no, y sobre si merece ó no el ser considerada como cosa útil é importante. Cuestiones que son del todo ociosas, toda vez que la razón y la experiencia nos muestran claramente la naturaleza y fines de la verdadera crítica, cuyos fundamentos son todos los conocimientos humanos, y cuyos resultados, próximos ó remotos, son el avance, perfeccionamiento y acierto en las artes y en las letras.—Lo único evidente es que la *crítica* no es una producción semejante á la *epopeya*, á la *novela* ó el *drama*, sino á la *didáctica*, pues que su objeto es el análisis de una obra literaria ya existente. En esa obra la crítica muestra *cómo y por qué se reveló, determina la importancia y demás cualidades del asunto, las formas adecuadas ó impropias en que se concretó ó encarna, y su desempeño en el conjunto y en los detalles, en el fondo y en la forma, en la idea y en el lenguaje, en los pensamientos y en el estilo.* La importancia de este estudio se mide por la de las reglas en que se funda (§§ 8 y 9). Para combatirla se dice, por ejemplo, que Aristóteles enunció el principio de la *unidad*, indispensable en todo género de composiciones, mucho tiempo después que Homero lo practicó en su monumental *epopeya*; que Cicerón, Horacio, Quintiliano y demás preceptistas, no han hecho más que estudiar las obras que manifiestan en su tiempo la verdad en toda su plenitud, y

la belleza en todo su esplendor, formulando luego las leyes y principios que rigen el *Arte literario*. Lo que, si en parte es verdad, no lo es en absoluto, pues que muchos de estos principios han sido descubiertos directamente, estudiando la naturaleza del espíritu, y muchos otros se han deducido de los averiguados primitivamente. Pero aun supuesto el caso de que fuera absolutamente cierta la tesis que combatimos, nada probaría en contra de la importancia y utilidad de la crítica; porque el análisis y estudio de las composiciones, sirve para ampliar y esclarecer las ideas y los juicios sobre que se basa la *producción literaria* y el *buen gusto*, y porque vuelve consciente y lúcido lo inconsciente y confuso... Y así como desde mucho antes de que Galileo y Newton formularan sus grandiosas leyes existían la *gravidad* y la *atracción*, con sus fenómenos variados al infinito, y los hombres aplicaban inconscientemente tales fuerzas, del mismo modo existían los principios del buen gusto en el espíritu; pero esto en nada disminuye, ni la gloria del descubrimiento, ni su manifiesta utilidad, ya que tales conocimientos han ensanchado en proporción incalculable el magnífico campo de sus aplicaciones.

166. Para que la *Crítica* merezca realmente este nombre, debe estar fundada en un conocimiento vasto y profundo de la naturaleza del hombre y de la sociedad; esto es, de los móviles poderosos que impulsan al corazón humano, y de las virtudes y vicios sociales; en una palabra: la *crítica exige ciencia* y conocimientos generales. Además, debe basarse en un conocimiento tan completo como sea posible del asunto sobre que versa la obra, ó sea: en *ciencia especial y completa*. Por último, debe mostrar conocimiento perfecto del *Arte literario*, en lo que ofrece de teórico y práctico, es decir: conocimiento de las reglas y de los principios sobre que estas reglas se fundan, para poder dictar fallos concienzudos en nombre de la razón y del buen gusto.—Pero esto no basta, pues que la *ciencia* general y especial, nada pueden sin la natural *elevación* de

un espíritu superior y la peculiar *delicadeza* de una exquisita sensibilidad; porque sólo en *grande* se critican las grandes obras, y sólo elevándose al nivel de los autores es posible juzgar con acierto sus producciones. En resumen, los caracteres generales de la crítica son: conocimientos generales y especiales, elevación y delicadeza, ó lo que es lo mismo: *ciencia* y *buen gusto*. Sin esto, no puede haber verdadera crítica.

167. Las cualidades enumeradas en el párrafo anterior pertenecen esencialmente á la crítica, pues que sin *ciencia* y sin *buen gusto* ésta no puede cumplir su elevada misión; pero hay otras, que ni son más fáciles de obtener ni menos importantes; tales como la *imparcialidad* en los juicios, y el *valor* y la *libertad* para emitirlos. La *crítica*, en efecto, ha de ser *desapasionada* y *justa*, *grave* y *digna*: que no la impulsen los logros de la adulación, el recuerdo del beneficio recibido, el temor á la autoridad y á las preocupaciones, ni que la afecten en lo más mínimo la amistad que ciega, la pasión que arrebatada y que quita la libertad al espíritu, la envidia que hiere con saña cruel á todo el que se levanta sobre el nivel de los demás... Conforme á esto, podrá comprenderse cuán escasamente merecen el nombre de *crítica* esos libelos infamatorios, en que, en nombre de la razón y del *buen gusto*, se dicen *pasiones* y *miserias*, y en que la sátira ligera y malevolente desempeña el principal papel: escritos tan ricos y llenos de insultos y de chistes, como vacíos y pobres de doctrina y buen sentido... En resumen: la *crítica* ha de ser *concienzuda*, *elevada*, *imparcial*, *digna* y *libre*, sin contemplaciones de ningún género á las pasiones y vicios sociales, á todo aquello que es opuesto á la razón y al buen gusto; ha de ser *positiva* y *negativa*, esto es, debe enumerar y mostrar las *bellezas* y los *defectos*; y, finalmente, debe ser *completa* y *filosófica*, esto es, ha de aquilatar el *fondo* y *forma* de la obra, determinando siempre á la luz de los principios el carácter del autor, y el medio y las circunstancias en que el hecho literario se produjo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

LIBRO II

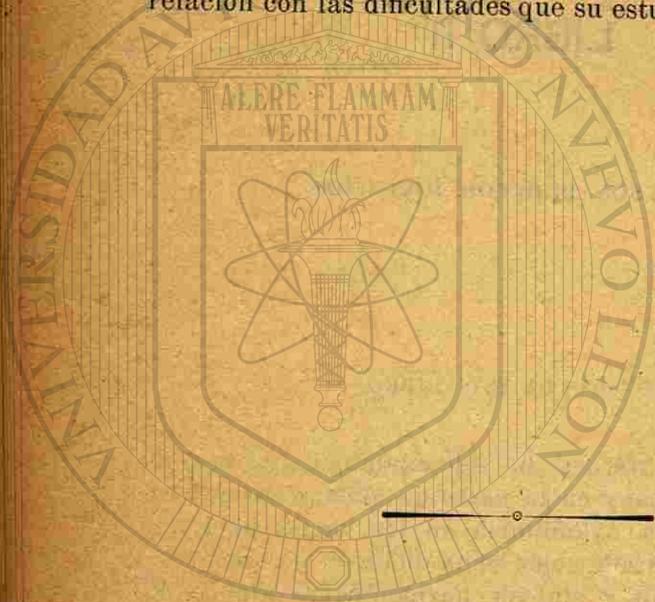
Diversos géneros literarios

DIVISIÓN DE ESTE LIBRO

168. La obra literaria ha sido examinada en su contenido, *fondo*, *forma* y en la *unión* de fondo y forma (Libro I); toca ahora examinarla en los varios fines que realiza. Estos fines son, como se ha dicho (§ 11), la *belleza*, la *verdad* y la unión ó síntesis harmónica de ambos. El principio fundamental de esta división corresponde á la variedad del Arte literario: *poesía*, *didáctica* y *oratoria*. La poesía tiene como fin principal *realizar la belleza*; la didáctica, *exponer y enseñar la verdad*; la oratoria, en fin, une el *fondo verdadero* á la *forma bella*. En el primer Libro se ha estudiado la obra en su naturaleza; en éste se examinará según su destino. Las dos divisiones son harmónicas, por cuanto la naturaleza de una cosa está siempre en relación con sus fines. Así, la didáctica es *puro fondo*; la poesía *una forma*; mientras que en la *oratoria y géneros compuestos*, ambos elementos se unen y confunden sin que predomine marcadamente ninguno de ellos.—Todo esto queda explicado en el primer Libro (§ 12), por lo que no

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
FUND. 1625 - MONTERREY, MEXICO

hay necesidad de insistir sobre tal punto, y sólo recordaremos que, conforme al principio de división ya enunciado, este segundo *Libro* será dividido en *tres Secciones*, correspondientes á los géneros mencionados (poético, didáctico y oratorio), de extensión muy diferente, en relación con las dificultades que su estudio ofrece.



SECCIÓN PRIMERA

GÉNERO POÉTICO Ó POESÍA

CAPÍTULO I

CARACTERES Y FORMAS DE LA POESÍA

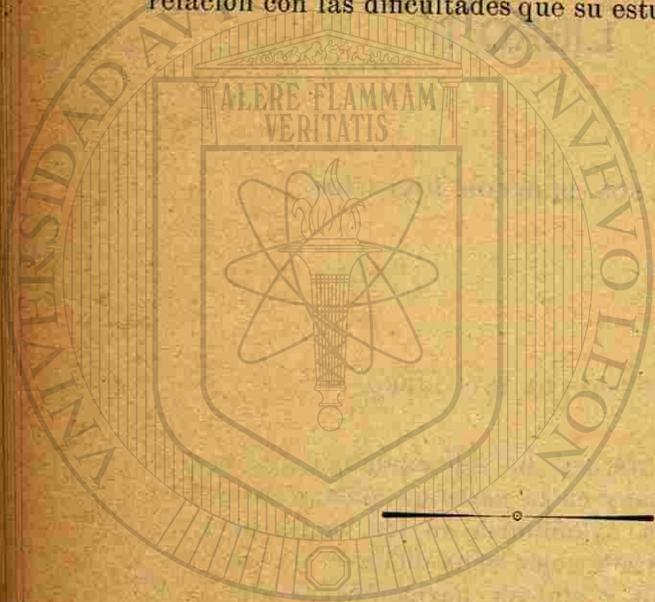
SUMARIO.—I: 169. Poesía, definición y caracteres.—170. Formas de la poesía.—171. Lenguaje y estilo poéticos: el hipérbaton, ejemplos.—172. El ritmo y medida.—II: 173. La versificación.—174. Varios sistemas de versificación.—175. Métrica castellana; el verso: sílabas largas y breves.—176. Número de sílabas, modo de contarlas.—177. Los versos según el número de sílabas: ejemplos; su empleo.—178. El acento y la rima.—III: 179. Combinación de versos: la estrofa.—180. Grupos de versos consonantes.—181. Grupos de versos asonantes.—182. Grupos de versos libres.—183. División del género poético.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL D

169. *Poesía* es el arte cuyo fin es realizar la belleza por medio de la palabra. El carácter psíquico de este género, es el predominio del sentimiento y de la imaginación; fuentes respectivamente de lo bello y de lo ideal; causa y origen de todas las creaciones poéticas. De aquí, también, nace la *libertad*, que caracteriza á la *poesía*, libertad hija de la inspiración que en sus obras resplandece, y que permite al poeta idealizar sus impresiones y combinarlas de

hay necesidad de insistir sobre tal punto, y sólo recordaremos que, conforme al principio de división ya enunciado, este segundo *Libro* será dividido en *tres Secciones*, correspondientes á los géneros mencionados (poético, didáctico y oratorio), de extensión muy diferente, en relación con las dificultades que su estudio ofrece.



SECCIÓN PRIMERA

GÉNERO POÉTICO Ó POESÍA

CAPÍTULO I

CARACTERES Y FORMAS DE LA POESÍA

SUMARIO.—I: 169. Poesía, definición y caracteres.—170. Formas de la poesía.—171. Lenguaje y estilo poéticos: el hipérbaton, ejemplos.—172. El ritmo y medida.—II: 173. La versificación.—174. Varios sistemas de versificación.—175. Métrica castellana; el verso: sílabas largas y breves.—176. Número de sílabas, modo de contarlas.—177. Los versos según el número de sílabas: ejemplos; su empleo.—178. El acento y la rima.—III: 179. Combinación de versos: la estrofa.—180. Grupos de versos consonantes.—181. Grupos de versos asonantes.—182. Grupos de versos libres.—183. División del género poético.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL D

169. *Poesía* es el arte cuyo fin es realizar la belleza por medio de la palabra. El carácter psíquico de este género, es el predominio del sentimiento y de la imaginación; fuentes respectivamente de lo bello y de lo ideal; causa y origen de todas las creaciones poéticas. De aquí, también, nace la *libertad*, que caracteriza á la *poesía*, libertad hija de la inspiración que en sus obras resplandece, y que permite al poeta idealizar sus impresiones y combinarlas de

mil modos, al capricho, sin más restricciones que las impuestas por la naturaleza misma de las cosas de que habla y de las facultades anímicas; de aquí la *espontaneidad*, esa espontaneidad que brilla en las obras del verdadero poeta, y que se traduce en síntesis perfectas é intuiciones clarísimas, del todo ajenas á los concienzudos y minuciosos análisis propios de la ciencia, producto de la inteligencia y la razón del sabio.

170. La *forma* en la *obra poética* es un elemento de grande importancia, y comprende no sólo la *expresión*, sino también la *concepción* y *exposición*, puesto que, á diferencia de las obras didácticas, es una verdadera creación en su *fondo* y en su *forma*, en el *asunto* y en el *lenguaje*. La poesía comprende, así, tres clases de formas: las internas ó *conceptivas*, las interno-externas ó *expositivas*, y las puramente externas ó *expresivas*. Cada una de estas clases comprende, á su vez, las formas secundarias siguientes: *imágenes*, *acciones*, *cuadros*, *símbolos* y *alegorías*, que son, digámoslo así, la esencia de las creaciones poéticas; las llamadas *enunciativa* ó *directa*, la *narrativa*, la *descriptiva*, la *dialogada* y la *epistolar*, que la poesía divide con los demás géneros literarios, y por último, el *lenguaje* y el *estilo poéticos*, merced á los cuales se exterioriza la obra, y que adquieren en ella caracteres especiales.—De las formas internas ó conceptivas se tratará á propósito de cada una de las especies que comprende el género poético; por ahora nos limitaremos á decir algo acerca del *estilo* y del *lenguaje* propios de la poesía.

171. El *estilo* de la *poesía* debe distinguirse por su espontaneidad y novedad, por su belleza, originalidad y entusiasmo; las imágenes y los tropos, los epítetos y las figuras de pensamiento, son, digámoslo así, como el alma de este estilo. Sin embargo, se engañaría quien creyese que por el uso frecuente ó derroche de adornos de tal naturaleza pudiera dar elevación, magnificencia y belleza á la idea ó pensamiento bajo, pequeño ó deforme; que lo esencial en poesía como en toda obra literaria, será siempre

el *fondo*, y la conveniente proporcionalidad y armonía que éste guarde con la *forma* (1).—En cuanto al lenguaje, parecerá por demás advertir, dado el carácter propio del género poético, que debe ser siempre elegante, armonioso y bello, nuevo y rico, figurado y patético. Suele, además, gozar de más amplias libertades que en cualquier otro género, y que permiten al poeta quebrantar algunas de las reglas gramaticales menos importantes, mediante el uso de las llamadas, con toda propiedad, *licencias*. Fácil sería, en efecto, multiplicar los ejemplos, sacados de composiciones que son modelos en la lengua, y en que veríamos usados el *artículo masculino* por el *femenino* y viceversa, *arcaísmos*, *neologismos*, *repeticiones*, *elegancias*, *transposiciones* y giros inadmisibles en la didáctica y la oratoria; pero creemos que tales incorrecciones no son, ciertamente, dechados dignos de imitarse, ni son éstas por lo que tales autores se han distinguido, sino por la *limpieza*, *corrección* y *armonía* de su lenguaje. El *hipérbaton*, ó cambio de lugar que afectan las partes de la oración, permitido en toda obra, es llevado en el *género poético* hasta un punto que sería intolerable en cualquiera de los otros dos; pero tiene un límite, el mismo que se ha indicado á propósito de los adornos, elegancias y primores del lenguaje, el de la *naturalidad* y *oportunidad*. Sin estas cualidades, el hipérbaton se convierte en juego de palabras, de que se burlaba Lope de Vega en los conocidos versos:

En una de fregar cayó caldera
(transposición se llama esta figura)
de agua acabada de quitar del fuego.

Mas lo cierto es que la sintaxis figurada, en que el pensamiento se expresa con claridad, elegancia y energía, es

(1) Se ha dicho (§ 170), que el fondo de la poesía es una creación, una concepción que se concreta en las formas conceptivas: imágenes, símbolos, etc., pero esto no significa que no haya un fondo semejante, aunque imaginario, al de las demás obras literarias.

uno de los distintivos del lenguaje poético. A. Bello, por ejemplo, refiriéndose á la dominación española en América, dice, haciendo uso de un hipébaton atrevido, pero claro, elegante y enérgico:

Donde la coronada hidra amenaza
traer de nuevo al pensamiento esclavo
la antigua noche de barbarie y crimen:
donde la libertad, vano delirio,
fe la servilidad, grandeza el fausto,
la corrupción, cultura se apellidan.

Rioja, en su canción tantas veces citada, «A las Ruinas de Itálica», emplea magistralmente el *hipébaton*, separando un determinativo del sustantivo, por medio de un apóstrofe, una exclamación y una oración incidental, en esta forma:

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

172. Otro carácter importante del lenguaje poético es el *ritmo*, que consta á su vez de varios elementos: 1.º, *medida*, ó sea la determinación de las partes del ritmo con relación á la unidad, que es la *silaba*; 2.º, *movimiento*, ó rapidez y lentitud del lenguaje, que se marca por medio del *acento oratorio*; 3.º, *tono* ó clave que se adopta para las modulaciones del sonido, efecto del cambio de las ideas y sentimientos; 4.º, *melodía*, ó sea el resultado de todas las leyes rítmicas y harmónicas del lenguaje, del orden y concierto en las ideas y palabras entre sí, y con el fin que en la obra se realiza. Del acuerdo de estos elementos nace la *versificación* (1), que es una *forma*, si no indispensable, cuando menos un *carácter* que marca de modo indeclinable las *tendencias* y los *finés* del género poético.

(1) No todos tienen la misma importancia; algunos de ellos, como el *tono* y el *movimiento*, se refieren principalmente á la lectura ó recitación; mientras que el *ritmo* y *melodía* corresponden exclusivamente al verso.

II

173. Se da el nombre de *versificación* á la *artificiosa* y *constante distribución* de una obra en *porciones simétricas* de *determinadas dimensiones*; y el de *verso*, á cada una de estas porciones, sujetas á medida.—Cierto es, como se ha dicho (§ 172), que la *versificación* no es un carácter esencial de la *poesía*, puesto que la *novela* y hasta el *poema épico* se escriben en prosa (1), sin que por esto pierdan su naturaleza poética, siempre que por la *belleza de los pensamientos* y los *primores del lenguaje*, conserven el *sello especial* que á este género distingue; pero es innegable, también, que por el *ritmo armonioso* del *verso*, la composición recibe el carácter supremo de distinción y belleza literarias.

174. Hay varios sistemas de *versificación*. Entre ellos se distinguen: el *ritmo ideal*, ó *paralelismo hebreo*, que consiste en dividir cada periodo en dos, de miembros iguales ordinariamente, y que se corresponden en significación y sonido; la *aliteración*, que se concreta á servirse de palabras que comienzan con una misma letra; el *griego* y el *latino*, que se fundan en la cantidad silábica y el acento; y, por último, el de las *literaturas modernas*, que se basa en el *número de sílabas*, el *acento* y la *rima*.—El *ritmo ideal* lo usaron los pueblos orientales antiguos, principalmente los hebreos; en él están escritos los salmos; por ejemplo:

Cantad al Señor un nuevo cántico:
cante al Señor toda la tierra.
Cantad al Señor y bendecid su nombre:
anunciad su salud de día en día.

DAVID.—Salmo XCV.

(1) «Los Mártires», de Chateaubriand.

La *aliteración* la usaron los pueblos del norte de Europa y los romanos primitivos; v. g.:

Machina, multa, minax, minatur, maxima, muris.

De la *versificación griega y latina*, que divide las sílabas en *largas y breves*, y se funda en el mayor ó menor tiempo empleado en pronunciarlas, no hay necesidad de citar ejemplos; basta recordar que en ella están escritos los monumentos literarios de los dos pueblos más cultos de la antigüedad.

En las métricas modernas desaparece la cantidad silábica de los sistemas de versificación griego y latino, y aparece el *acento eufónico*, que juntamente con el *número fijo de sílabas* y la *rima* forman los caracteres de la *métrica castellana*.

175. La *métrica castellana* estudia, pues, los elementos que componen el verso, y las combinaciones á que los versos dan origen. Los elementos del verso castellano son, como queda dicho (§ 174), el *número fijo y constante de sílabas*, el *acento* y su colocación, y la *rima*: los dos primeros son esenciales y accidental el último.—Para los efectos del verso, las sílabas se dividen en *largas y breves*. Sílabas *larga* es aquella en que, al pronunciarla, se carga ó eleva la voz; y *breve*, por el contrario, en que no se carga ni eleva la voz; la primera lleva acento prosódico, la segunda no. Son sílabas largas los monosílabos, como *voz, paz, don*; las formadas por diptongos y triptongos; v. g.: *Dios, rey, fuey*; y las que llevan acento *oral ó escrito*; por ejemplo: *aurora*, en la *o*; *alcázar*, en la *a*; *transparente*, en la *e*, etcétera (1).

176. El número de sílabas que componen el verso está indicado por el de las vocales de que consta. Esta regla ofrece las siguientes excepciones:

(1) Estas reglas son generales y ofrecen algunas excepciones, que solamente la práctica y manejo del verso pueden enseñar.

1.^a Las vocales de los diptongos y triptongos forman una sílaba; v. g.:

Corred, valientes, á la lucha fiera

J. P. CONTRERAS.

¿Quién es? ¿Qué atán le guía?

J. SIERRA.

2.^a Cuando se une la última vocal de una palabra á la primera de la voz siguiente; en lo cual consiste la figura llamada *sinalefa*. Por ejemplo:

Tiende la tarde el silencioso manto.

J. A. PAGAZA.

Funda en la Escuela, Anáhuac, tus blasones

F. SOSA.

3.^a Cuando por medio de la diéresis se desliga un diptongo; v. g.:

*Adiós, dicen piando,
el año venidero
retornaremos todas;
mas hoy, fuerza es partir.*

M. PUGA Y ACAL.

4.^a En la *sinéresis*, en que un grupo de vocales que deben pronunciarse separadamente se convierte en diptongo; como en este verso de Lista:

Fulminaste en Siná? y el impio bando

O en este otro, de López García:

Mártires de la lealtad.

5.^a El acento de la palabra final modifica también el número de sílabas que forman el verso: si es aguda, se

cuenta por dos; si es esdrújula, por una sílaba menos; por ejemplo:

Piensa ¡oh patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te *dió*.

S. G. BOCANEGRA.

Véase este otro, en que están unidos los dos casos:

Verás *oropéndolas*
graciosas y bellas,
y lindas doncellas
vestidas de *tul*.

177. Los versos castellanos reciben su nombre del número de sílabas de que constan. Así, comenzando por los de dos sílabas y terminando por los de catorce, toman los nombres siguientes:

Disílabos

Leve
breve
son.

de victoria
de tu gloria
precursor.

F. CALDERÓN.

Trisílabos

Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió,
en blando
concento
del viento
la voz.

ESPRONCEDA.

Pentasilabos

Nunca un pelmazo
llega á entender
lo que no cuadra
á su interés.

MORATÍN.

Hexasilabos

El aire era un velo
de ricos colores,
brotaban las flores
á impulso del sol;
la noche tranquila
que en paz me velaba,
del centil colgaba
su turbio farol.

ZORRILLA.

Cuadrísilabos ó Tetrasilabos

Y mil veces
has oído
su estallido
aterrador,
como un canto

Heptasilabos

Romped, romped el lazo
que al mundo me encadena,
y, de la blanca luna
á la argentada luz,
cruzando con las aves
la atmósfera serena,
llevadme suspendido
sobre la mar azul.

M. PUGA Y AGAL.

Octosílabos

Sobre un caballo brioso
camina un joven guerrero

cubierto de duro acero,
lleno de bélico ardor.
Lleva la espada en el cinto,
lleva en la cuja la lanza,
brilla en su faz la esperanza,
en sus ojos el valor.

F. CALDERÓN.

Eneasilabos

Un eco que agudo parece
del ángel del juicio la voz,
en triple y punzante alarido
medroso y sonoro se alzó.

Decasilabos

En el aire de sangre teñido,
escuadrones de ardientes guerreros
con clarines, banderas, aceros,
discurrir combatiendo se ven.
Despeñados después los recibe
en sus senos el bátraco obscuro:
«¡Ay del pueblo, del templo, del muro!»
«¡Ay de ti, desdichada Salem!»

J. J. PESADO

Hay otra forma de versos de diez sílabas, los cuales pueden dividirse en hemistiquios de cinco; por ejemplo:

Nací entre Juncias—en Alfarache
donde una loba—fué mi nodriza:
cual su lustrosa—piel de azabache
peino una trenza—sedosa y riza.
Yo aprendí en medio—de aquellas lomas
la habla trínada—de los jilgueros,
y la habla amante—de las palomas,
de las abejas—y los corderos.

ZORRILLA.

Endecasílabos

Ofrecen también dos formas. Primera:

¡Inocencia! ¡Niñez! ¡Dichosos nombres!
Amo tus goces, busco tus cariños;
¡Como han de ser los sueños de los hombres
más dulces que los sueños de los niños!

J. DE D. PEZA.

Segunda:

Y allí de Europa las erguidas cumbres
oyen los himnos de alabanza y gozo, etc.

JOVELLANOS.

En que la *cesura*, ó pausa mayor, está después de la quinta sílaba.

Dodecasílabos

Un ángel en tanto voló como un rayo
de Siene hasta el Delta, temblando de enojo,
con la ala derecha tocaba el mar Rojo,
la izquierda tocaba el Líbio arenal.

M. CARPIO.

Aleandrinos ó de catorce sílabas

Tú corre blandamente bajo la fresca sombra
que el mangle con sus ramas espesas te formó,
y duerman tus remansos en la mullida alfombra
que alegre primavera de flores matizó.

I. M. ALTAMIRANO.

Los versos de *dos, tres, cuatro y cinco* sílabas son más bien juguetes que formas rítmicas del lenguaje; de los de *nueve* apenas encontramos muestras dignas de encomio; los de *doce y catorce*, llamados los primeros de *arte mayor*, y los segundos *aleandrinos*, son hoy poco usados. Los versos más importantes, y dotados de más belleza y armonía son: el de seis sílabas, destinado á canciones y endechas; el de siete, propio para odas eróticas y anacreónicas; el de ocho, que se acomoda á los más varios asuntos;

el de diez, en que se escriben los himnos patrióticos y religiosos; y el de once, que por la libertad y soltura que le son propias, por sus formas variadas y sus cortes naturales y graciosos, es el que más se usa en la versificación castellana.

✓ 178. Los otros elementos del verso castellano son: el *acento* y la *rima*. Un número fijo y constante de sílabas no siempre forman verso; y para demostrarlo basta alterar el orden de las voces en el más armonioso que pueda hallarse, y se verá que con el cambio y desconcierto en los acentos desaparece el ritmo y la armonía del verso. No hay necesidad de citar ejemplos para verificar un hecho tan sencillo; lo que si conviene anotar es que el acento en el verso es tan fijo como el número de sílabas, ó que varía sólo en muy estrechos límites: siendo en esto mejor juez el oído que la misma experiencia, la cual no acierta siempre á distinguir cuándo una combinación de sílabas forma verso, y cuándo no. Sin embargo, puede afirmarse que el *disílabo* tiene acento fijo y único en la primera; el *trisílabo*, en la segunda; el *tetrasílabo*, en la primera y tercera; el *pentasílabo*, en la segunda y cuarta, y así hasta los versos de *doce* y de *catorce* sílabas, pudiendo decirse que la *acentuación del verso* obedece á las dos reglas generales siguientes: la primera es que, cualquiera que sea el número de sílabas, lleva siempre acentuada la penúltima; la segunda, que el verso de sílabas en número par tiene sus acentos en las impares y viceversa (1). La *rima*, por último, que es el otro elemento del verso (§ 176), aunque no esencial como los anteriores, consiste en la igualdad ó semejanza de los versos agrupados. Puede ser de dos modos: *rima perfecta* ó *consonancia*, en que las voces finales del verso tienen las mismas letras desde la vocal acentuada; é *imperfecta* ó *asonancia*, cuando solamente las

(1) Está probado que el endecasílabo basta que lleve acentos dominantes en la 4.^a, 6.^a y 8.^a; pero que es más armonioso á proporción que se marcan mejor los acentos en todas las sílabas pares.

vocales son las mismas (1). Por ejemplo: *arena* y *enfrena* son voces consonantes; *morada* y *clava* son asonantes; tal como puede verse en los versos siguientes:

El que muro dió al mar de leve *arena*
la pompa humilla y la ambición *enfrena*.
LOPE DE VEGA.

Los cielos van girando silenciosos,
el hombre busca en ellos su *morada*:
que siempre por oculto sentimiento
alza los ojos y en su azul los *clava*.
REINOSO.

Finalmente, la *rima*, como elemento accidental, puede faltar, y entonces el verso es *suelto*, *blanco* ó *libre*, v. g.:

La ciudad descansaba. De repente
turbó su sueño el lúgubre tañido
de la campana, que con voz sonora
desde la torre á la oración llamando,
en sus vibrantes notas contenía
todo el siniestro horror de aquella noche
negra y glacial, como el ingrato olvido
de la mujer amada...

G. NÚÑEZ DE ARCE.

Lo dicho nos conduce á tratar de las diversas combinaciones de versos, ó sea de la estrofa.

III

179. Los versos se combinan de muy diversos modos, ya los de una misma especie, ya los de especies diferentes, formando grupos musicales que se denominan estrofas.

(1) La teoría de las vocales fuertes y débiles, y de los diptongos y triptongos, explica ciertas asonancias entre voces esdrújulas y llanas, como *Pitades* y *Sirtes*; ó entre dos llanas, como *patria* y *hazaña*.

Estrofa es, así, todo grupo análogo de versos en que se dividen las composiciones. La analogía depende: ya del número de versos que componen la estrofa; ya de las especies de versos que la forman; ya del orden en que éstos se colocan, ó ya de la clase de rima que tienen. Las combinaciones métricas son, pues, numerosas y variadas; sólo enunciaremos las principales.

180. Se llaman *pareados* (dísticos) dos versos unidos entre sí por medio de una misma consonancia. Ejemplos:

Llegaba ya al altar, feliz esposa:
allí la hirió la muerte; aquí reposa.

J. M. LAFRAGUA.

Los *tercetos* están formados por tres versos, de ordinario endecasílabos, y que consonantan alternadamente hasta terminar la composición con un *cuarteto*, para no dejar verso alguno sin consonante; por ejemplo:

Abandona á la historia justiciera
un nombre sin cuidarse, indiferente,
de que ese nombre se eternice ó muera.
Él recoge la masa únicamente,
y cambiando las formas y el objeto,
se encarga de que viva eternamente.

La tumba sólo guarda un esqueleto,
mas la vida en su bóveda mortuoria
prosigue alimentándose en secreto.

Que al fin de esta existencia transitoria
á la que tanto nuestro afán se adhiere,
la materia, inmortal como la gloria,
cambia de formas; pero nunca muere.

M. ACUÑA.

Cuando consta de versos octosílabos, se llama *tercerilla*. En ella, sólo en dos hay consonancia. Ejemplo:

Sus propias espinas fueron
las que mataron á Rosa,
que en esta tumba reposa.

Los *cuartetos* son grupos de cuatro versos endecasílabos, dodecasílabos ó alejandrinos, que riman, ya el 1.º y 4.º, 2.º y 3.º, ya alternadamente. Si los versos son octosílabos, ó de *arte menor*, se llaman *cuartetas* ó *redondillas*. Ejemplos:

Sol de la hispana escena sin segundo,
aquí don Pedro Calderón reposa:
paz y descanso ofrécele esta losa,
corona el cielo, admiración el mundo.

M. DE LA ROSA.

Duerme: tu gloria crecerá entre tanto,
mientras palpita el corazón del hombre,
descansa en paz. Las ondas de Lepanto
eternamente cantarán tu nombre.

S. D. Mirón.

Abrase el sol de Julio las playas arenosas
que azota con sus tumbos embravecido el mar,
y opongán en su lucha, las aguas orgullosas,
al encendido rayo su ronco rebramar.

I. M. ALTAMIRANO.

Redondillas

Si juega por recreación
como noble y caballero,
puede á costa del dinero
encontrar su diversión.

Quizá más fácil le fuera
y mucho más conveniente
otra hallar más inocente
y que menos le expusiera.

E. M. GOROSTIZA.

El *quinteto* es una combinación de cinco versos endecasílabos ó de arte mayor, cuya consonancia queda al arbi-

trio del poeta. Si es de octosílabos, ó de arte menor, el grupo toma el nombre de *quintilla*. Ejemplos:

La tarde iba á morir: del sol poniente
los árboles dorábanse á la luz,
cuando enlutada, pálida y doliente,
te vi en el cementerio, reverente,
arrodillada ante una negra cruz.

C. J. DE LA VEGA.

La secular encina siempre verde,
de sus marchitos frutos se despoja
sin que nadie, mirándola, recuerde
ni el seco ramo, ni la inútil hoja
que en su invisible crecimiento pierde.

G. NÚÑEZ DE ARCE.

Ya no es la virgen india de rústica hermosura
vestida toscamente de plumas y coral:
ya no es la triste esclava con regia vestidura
que á extraños entregaba su blanca frente impura
y, humilde, mendigaba la pompa virreinal.

M. DÍAZ MIRÓN.

Muy ronco silbaba el viento
contra torre gigantesca,
cual si todo el ornamento
de su labor arabesca
diese voces de tormento.

AROLAS.

La *lira* es una estrofa de cinco versos: el 1.º, 3.º y 4.º heptasílabos, y el 2.º y 5.º endecasílabos, rimados de la siguiente manera:

Atormentado sea
mi sueño por la imagen de la muerte:
aun dormido me vea
luchando con la suerte;
halle sólo aficción cuando despierte.

W. ALFUCHE.

La *sextina* consta de seis versos que riman de varias maneras.

Ejemplo:

Voz pavorosa en funeral lamento
desde los mares de mi patria vuela
á las playas de Iberia; tristemente,
en son confuso la dilata el viento;
el dulce canto á mi garganta hiela,
y sombra de dolor viste á mi mente.

G. G. DE AVELLANEDA.

Flor que se agosta al desmayar el día,
fénix, cuya postrera melodía
conmueve y entristece el corazón.
Ave de paso que al cantar lloraba,
porque sólo pesares encontraba
en el mundo infeliz... ¡adiós! ¡adiós!...

J. DÍAZ COVARRUBIAS.

Se llama también *lira* cuando contiene heptasilabos, en esta forma:

¿Y eres Tú el que, velando
la excelsa majestad en nube ardiente,
fulminaste en Siná? Y el impio bando
que eleva contra Ti la osada frente,
¿es el que oyó medroso
de tu rayo el estruendo fragoroso?

A. LISTA.

La *sestilla* sólo se distingue en que consta de versos octosilabos, ó mezclados con otros de menor número:

De la luna á los reflejos
á lo lejos
árabe torre se ve,
y el agua del Darro pura
bate obscura
del muro el lóbrego pie.

ZORRILLA

La *séptima* es un grupo de siete versos que, como el anterior, rima de varios modos; es muy poco usada actualmente. Ejemplo:

Aquesta divina unión
del amor con que yo vivo,
hace á Dios ser mi cautivo
y libre á mi corazón;
mas causa en mi tal pasión
ver á Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

S. TERESA DE JESÚS.

La *octava* es una combinación de ocho versos consonantes. Si son, además, endecasílabos, y riman los seis primeros alternadamente y los dos últimos entre sí, la *octava* se llama *real*. Ejemplo:

Necio, dirán, ¿tu espíritu altanero
donde te arrastra, qué insensato quiere
en un mundo infeliz, perecedero,
vivir eterno mientras todo muere?
¿Qué hay inmortal, ni aun firme y duradero?
¿Qué hay que la edad, con su rigor no altere?
¿No ves que todo es humo, y polvo, y viento?
¡Loco es tu afán, inútil tu lamento!...

ESPRONCEDA.

Hay otras *octavas*, cuyos versos riman de varias maneras, al arbitrio del poeta. Ejemplos:

Cayó en tierra de hinojos Margarita
sin voluntad, ni voz, ni movimiento,
prensado el corazón y el pensamiento
bajo el pie de la santa aparición;
y así quedó, la frente sobre el polvo,
hasta que el eco de la voz sagrada
á el alma permitió purificada
ocupar otra vez su corazón.

ZORRILLA.

Con la misma rima, los versos pueden ser decasílabos:

Ciña ¡oh patria! tus sienes de oliva
de la paz el arcángel divino,
que en el cielo tu eterno destino
por el dedo de Dios se escribió.
Mas si osare un extraño enemigo
profanar con su planta tu suelo,
piensa ¡oh patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te dió.

S. GONZÁLEZ BOCANEGRA.

Si consta de versos octosílabos, ó de arte menor, se llama *octavilla*; por ejemplo:

Así Margarita hablando
con lágrimas en los ojos,
ante la imagen, de hinojos
los sacros pies le besó:
y dejándole las llaves
y encendiendo la bujía,
traspuso la galería,
ganó el jardín y partió.

ZORRILLA.

La *décima* es otra combinación métrica de versos consonantes de ocho sílabas, cuya rima más común es la siguiente:

Eres tú celeste maga
que torna en dulce alegría
la amarga melancolía
del que entre las sombras vaga.
Eres en la vida aeiaga:
rosa en el verjel florido,
en la música sonido,
estrella en el firmamento,
en la mente pensamiento
y en el corazón latido.

C. J. DE LA VEGA.

O de esta manera:

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado:
dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso,
con sólo Dios se compasa,
y á solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.

F. LUIS DE LEÓN.

El *soneto* consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos *cuartetos* y dos *tercetos*. Los versos de los cuartetos tienen unos mismos consonantes y riman 1.º y 4.º, 2.º y 3.º. En los tercetos la rima queda al gusto del poeta. Ejemplo:

Atardece; de un cielo nebuloso
cae impalpable la llovizna lenta,
y el horizonte por doquier presenta
su ropaje monótono y tedioso.

El sendero cubrió barro viscoso;
en turbias aguas el canal revienta,
y el ánade salvaje el vuelo intenta
moviéndose tardío y perezoso.

El arado en el surco detenido,
no en los barbechos húmedos camina;
el mazo junto al yunque no hace ruido,
y sólo en el sopor de la neblina,
charla, asomada desde el alto nido
pegado en el pretil, la golondrina.

M. LARRAÑAGA Y PORTUGAL.

Los versos pueden ser de doce sílabas, y el sexteto final concertar de otra manera. Ejemplo:

Como triste princesa bajo la umbria
penumbra misteriosa de los jardines,
vaga del horizonte por los confines
la noche taciturna, la virgen fría.

Paseando su inmensa melancolia
va, con la negra seda de sus chapines,
hollando las estrellas—blancos jazmines
que abandonó en las nubes el muerto día.

Y cuando al fin se oculta la soñadora
porque no la sorprenda la rubia aurora,
la luz, alegre arroja bajo su paso
rayos tennues y vagos, tibios destellos,
que ella prende en la sombra de sus cabellos
como fragantes lirios de niveo raso.

F. M. DE OLAGUIBEL.

Varios modos de rimar los tercetos en el soneto:

De tu destino ante el horrible arcano,
ante el sepulcro de tu breve gloria,
pregunto al ver tu destrozado pecho:
—¿Qué hay más grande que tú, Maximiliano?
Y serena respóndeme la historia:
«La libertad de un pueblo y el derecho.»

M. CABALLERO

En esta cueva de este monte amado,
me dió la mano y me ciñó la frente
de verde hiedra y de violetas tiernas.

Al prado, y cueva, y haya, y monte, y fuente,
y al cielo, desparciendo olor sagrado,
rindo por tanto bien gracias eternas.

F. DE LA TORRE.

Finalmente, llámase soneto con estrambote cuando se agregan á los catorce versos, tres ó cuatro más, siendo heptasílabo uno de éstos. Ejemplo:

¡Vive Dios que me espanta esta grandeza,
y que diera un doblón por describilla!
porque ¿á quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria en que vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: «Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado:
y el que dijere lo contrario miente.»

Y luego incontinente
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése y no hubo nada.

CERVANTES.

La *silva* es una reunión de versos endecasílabos y heptasílabos, cuya consonancia queda al arbitrio del poeta, pudiendo dejar libre algún verso intermedio. Ejemplo:

¿El genio es por ventura
un signo de expiación sobre la tierra?
¡Humanidad que vas entre ruinas
rastreado las huellas misteriosas
de esas grandes figuras dolorosas
coronadas de espinas!
Tú eres su ideal y su verdugo;
tu hogar calientan con su vida; vierten
en tu cáliz su sangre gota á gota,
y tú les pagas con la cruz ó matas
su alma selecta con tortura ignota.
Llega después el porvenir y cubre
sus cadáveres ¡ay! con refulgente
mortaja de oro y púrpura, y corona
con una rama de laurel su frente;
y sólo entonces al pronunciar sus nombres
sentimos en el pecho
como un inmenso orgullo de ser hombres.

J. SIERRA.

Cuando la *silva* se divide en grupos iguales, todos con la misma rima, reciben éstos el nombre de *estancias*. Ejemplo:

Dijo el necio: «No hay Dios.» Osado un hombre
pretendió sojuzgar el orbe entero
á su arbitrario mando,
y el poder fingió artero

del numen vengador, en cuyo nombre
su imperio levantar. Cayó temblando
y dobló entonces la cerviz al yugo.
La muchedumbre ilusa: «El hombre siente
cual el bruto viviente;
su dios es su albedrío;
su interés es virtud. ¿Dónde está, dónde,
esa deidad que del mortal se esconde?»

Tú, Señor, Dios de Abraham, en cuya isa
saltan los montes de pavor, y en humo
ardiendo sube el suelo,
del sacro templo sumo,
oye mi voz y al insolente mira
que osó mover su lengua contra el cielo.
Tú, Dios, Tú hablas victorias. ¡Oh! delante
de tu faz va la muerte: tu vestido
de llamas guarnecido.
¿Quién á Ti semejante
entre los fuertes es, Jehová guerrero?
Rayos tus ojos son, la voz tu acero.

181. Las principales combinaciones de verso asonante
son las siguientes:

El *romance*, que consta de indeterminado número de
versos, asonantados los pares y sueltos ó libres los impa-
res. La asonancia adoptada al principio del romance, debe
sostenerse hasta el fin de éste. Si los versos son endecasi-
labos, se llama *romance real ó heroico*; si octosílabos, *ro-
mance*; si de menor número, *romancillo*.

Ejemplo de romance heroico:

¿Por qué levanto con osada mano
la losa sepulcral de mis recuerdos?
¿Por qué insensato el fuego de mis iras
procáz lanzo en el polvo de los muertos?
¿Por qué rencor estéril é imprudente
mis memorias estúpido paseo;
si no se han de borrar nuestras vergüenzas,
ni ha de ser nuestro el mutilado suelo?
¿Por qué, si vencedores y vencidos

hoy como hermanos marchan al progreso,
unidos para el bien, y de sus patrias
al porvenir de su ventura atentos?...

G. PRIETO.

Ejemplo de romance:

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia,
y á medida de las manos
dejas volar las palabras;
si en la vega escaramuzas
como entre las damas hablas,
y en el caballo revuelves
el cuerpo como en las zambras;
si el aire de los bohordos
tienes en jugar la lanza,
y como danzas la toca
con la cimitarra danzas;
si eres tan diestro en la guerra
como en pasear la plaza,
y como á fiestas te aplicas
te aplicas á la batalla;
si como el galán ornato
usas la lucida malla,
y oyes el son de la trompa
como el son de la dulzaina;
si como en el regocijo
tiras gallardo las cañas,
en el campo al enemigo
le atropellas y maltratas;
si respondes en presencia
como en ausencia te alabas,

sal á ver si te defiendes
como en el Alhambra agravias;
y si no osas salir solo
como lo está el que te aguarda,
algunos de tus amigos
para que te ayuden saca;
que los buenos caballeros
no en palacios ni entre damas
se aprovechan de la lengua,
que es donde las manos callan;
pero aquí que hablan las manos,
ven y verás cómo habla
el que delante del rey
por su respeto callaba. —
Esto el moro Tarfe escribe
con tanta cólera y rabia,
que donde pone la pluma
el delgado papel rasga.
Y llamando á un paje suyo,
le dijo: «Vete al Alhambra,
y en secreto al moro Zaide
da de mi parte esta carta;
y dirásle que le espero
donde las corrientes aguas
del cristalino Genil
al Generalife bañan.»

Ejemplos de romancillo heptasílabo, llamado también
endechas:

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola.
¿Adónde vas perdida?
¿adónde así te engolfas?

que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas.

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

Igual en las fortunas,
mayor en las congojas,
pequeña en las defensas,
incitas a las ondas.

LOPE DE VEGA.

A veces se mezclan entre sí endecasílabos y heptasílabos, en esta forma:

Aplaca, Rey augusto,
aplaca ya tus manes,
y escucha de tus hijos
las tristes voces y sentidos ayes!

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Es más agradable en esta forma:

Es un recuerdo dulce, pero triste
de mi temprana edad;
mi madre me llevaba de la mano
por la orilla del mar.
Alzábanse las sombras de la tarde
como pardo cendal,
y á gritar comenzaba en la cañada
el huaco pertinaz, etc.

V. RIVA PALACIO.

La *seguidilla* es, también, una modificación del romance, en que se mezclan heptasílabos con pentasílabos.

Tienes ojos azules,
ojos de gloria,
y los míos te piden
misericordia.

O en otra forma:

El amor que te tengo
parece sombra,
cuanto más apartado
más cuerpo toma.
La ausencia es aire,
que apaga el fuego corto,
y enciende el grande.

Hay, en fin, muchas otras combinaciones métricas de verso asonante, entre las cuales se distinguen los *cantos populares*, que son romances octosílabos, en estrofas de cuatro versos. Ejemplo:

El tiempo y el desengaño
son dos amigos leales,
que despiertan al que duerme
y enseñan al que no sabe.

182. Por último, los versos sueltos ó libres se emplean formando estrofas de indeterminado número de versos. Ejemplos:

Déjame, Arnesto, déjame que llore
los fieros males de mi patria; deja
que su ruina y perdición lamente;
y si no quieres que en el centro obscuro
de esta prisión la pena me consuma,
déjame al menos que levante el grito
contra el desorden; deja que á la tinta,
mezclando hiel y acíbar, siga indócil
mi pluma al vuelo del bufón de Aquino.

JOVELLANOS. ®

Se denominan *sáficos*, cuando se mezclan con los pentasílabos, en esta forma:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus
céfiro blando.

Si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y á mi ninfa dile,
dile que muero.

VILLEGAS.

Muchas, en fin, son las estrofas ó estancias líricas que resultan de la mezcla de versos de una medida con los de otra, ya consonantes, ya asonantes, ya sueltos ó libres. Lo cierto es que respecto del número de versos no hay regla, y que en cuanto á la mezcla de ellos, lo más frecuente es enlazar el endecasílabo con el heptasílabo y el pentasílabo, el de ocho sílabas con el de cuatro, y el de siete con el de cinco.

183. Estudiados los caracteres y formas de la poesía, procede ahora el estudio de las especies que este género literario comprende.

CAPITULO II

POESÍA LÍRICA

SUMARIO.—I: 184. Carácter dominante de la poesía lírica; definición.—185. Fondo y forma de la lírica; el tono, el lenguaje y el estilo.—186. Importancia del poema lírico.—187. Variedades del poema lírico.—II: 188. La oda, definición y división.—189. Oda religiosa ó sagrada; caracteres y modelos.—190. Oda heroica; caracteres y modelos.—191. Oda moral ó filosófica; caracteres y modelos.—192. Oda erótica; caracteres y modelos.—III: 193. Elegía; caracteres y modelos.—194. Himno ó cántico; canción.—IV: 195. Balada; definición y ejemplo.—196. Madrigal, Epigrama, Dolora y Letrilla; definiciones y ejemplos.

I

184. La poesía lírica es la poesía subjetiva por excelencia, puesto que expresa las ideas y afectos propios del poeta, pudiendo llegar en esta expresión hasta el punto de prescindir de los sentimientos colectivos. Empero, ordinariamente no hace más que manifestar las impresiones que el mundo exterior determina en el alma del poeta, siendo en algún modo el reflejo individual de un sentimiento general humano. De estos caracteres proceden los diversos conceptos de la *poesía lírica*, según que se le considere como expresión de los sentimientos que la realidad exterior produce en el espíritu, como exposición de los propios afectos, aunque en ella se reflejen sentimientos generales, ó cuando se prescinde de éstos, llegando en este caso hasta el *humorismo*. De todas maneras, la poesía lírica puede definirse diciendo que es la *bella expresión de los estados del alma, por medio de la palabra rítmica*.

185. El fondo del poema lírico es el sentimiento, un sentimiento vivo y profundo que enciende y anima al pen-

Si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y á mi ninfa dile,
dile que muero.

VILLEGAS.

Muchas, en fin, son las estrofas ó estancias líricas que resultan de la mezcla de versos de una medida con los de otra, ya consonantes, ya asonantes, ya sueltos ó libres. Lo cierto es que respecto del número de versos no hay regla, y que en cuanto á la mezcla de ellos, lo más frecuente es enlazar el endecasílabo con el heptasílabo y el pentasílabo, el de ocho sílabas con el de cuatro, y el de siete con el de cinco.

183. Estudiados los caracteres y formas de la poesía, procede ahora el estudio de las especies que este género literario comprende.

CAPITULO II

POESÍA LÍRICA

SUMARIO.—I: 184. Carácter dominante de la poesía lírica; definición.—185. Fondo y forma de la lírica; el tono, el lenguaje y el estilo.—186. Importancia del poema lírico.—187. Variedades del poema lírico.—II: 188. La oda, definición y división.—189. Oda religiosa ó sagrada; caracteres y modelos.—190. Oda heroica; caracteres y modelos.—191. Oda moral ó filosófica; caracteres y modelos.—192. Oda erótica; caracteres y modelos.—III: 193. Elegía; caracteres y modelos.—194. Himno ó cántico; canción.—IV: 195. Balada; definición y ejemplo.—196. Madrigal, Epigrama, Dolora y Letrilla; definiciones y ejemplos.

I

184. La poesía lírica es la poesía subjetiva por excelencia, puesto que expresa las ideas y afectos propios del poeta, pudiendo llegar en esta expresión hasta el punto de prescindir de los sentimientos colectivos. Empero, ordinariamente no hace más que manifestar las impresiones que el mundo exterior determina en el alma del poeta, siendo en algún modo el reflejo individual de un sentimiento general humano. De estos caracteres proceden los diversos conceptos de la *poesía lírica*, según que se le considere como expresión de los sentimientos que la realidad exterior produce en el espíritu, como exposición de los propios afectos, aunque en ella se reflejen sentimientos generales, ó cuando se prescinde de éstos, llegando en este caso hasta el *humorismo*. De todas maneras, la poesía lírica puede definirse diciendo que es la *bella expresión de los estados del alma, por medio de la palabra rítmica*.

185. El fondo del poema lírico es el sentimiento, un sentimiento vivo y profundo que enciende y anima al pen-

samiento, que lo sublima ó eleva, haciéndolo salir de lo bajo y lo vulgar, y que da á sus formas la riqueza, la vida y el colorido propios de la pasión y el entusiasmo. La forma varía: unas veces es la *enunciativa*, y *expositiva*; otras, la *descriptiva*, la *narrativa* y la *dialogada*. En efecto, el poeta lírico expresa su idea ó sentimiento, ya directamente, ya mediante un símbolo ó imagen: ora describiendo los estados de su alma ó los objetos que la inspiran, ora empleando alegorías, ora refiriendo un hecho dramático que sirve de pretexto á aquella expresión. El *tono* y el *estilo* están en consonancia con el fondo sentido y elevado, con su expresión viva y animada. La versificación es de rigor en este género (1).

186. El valor estético del poema lírico es indiscutible, puesto que en sus variadas y ricas manifestaciones recorre la extensísima escala del sentimiento humano, cuyas proporciones se agrandan cada día; pero su utilidad, su importancia social, educativa é instructiva, ha sido negada por muchos, que ven en este género y aún en toda la *poesía* un tan agradable como ocioso pasatiempo. No es aquí lugar apropiado para discutir esta cuestión; por lo mismo bastará recordar que en todos tiempos el poema lírico ha sido manantial abundantísimo de elevadas ideas y generosos sentimientos; y que hoy, del mismo modo que en los remotos tiempos de las civilizaciones oriental, griega y romana, cantan los poetas las emociones que causan en el alma, los misterios de la religión, las maravillas del universo, los progresos de la ciencia, los encantos del arte, ó bien el genio de los grandes hombres, la independencia y libertad de los pueblos, las dulzuras y pesares de la

(1) El poema lírico parece no obedecer á las leyes de unidad, variedad y armonía que caracterizan á toda producción literaria y artística: la unidad aparece como eclipsada por la multitud de aspectos, desde los cuales se ofrece y diversifica la idea capital. En esto consiste el llamado «bello desorden» de la oda, propio de la pasión y el entusiasmo, pero que nunca debe transgredir los naturales límites de la armonía y la belleza, que residen esencialmente en el acuerdo de las partes entre sí y con el todo.

vida, etc.: todo aquello, en fin, que es capaz de impresionar de un modo profundo y vivo el corazón del hombre.

187. De los diversos aspectos que ofrece el sentimiento, nace la variedad del poema lírico. Efectivamente, como este poema es la expresión adecuada y bella de los íntimos afectos del poeta por medio de la palabra rítmica, y como tales afectos los despiertan todos los objetos del mundo interno ó externo, con la diversidad de estos objetos variará la naturaleza del poema. Así, la división más general y comprensiva de la *poesía lírica* es la que se hace de ésta en *religiosa*, *naturalista* y *crítica*, según que se inspira en la *Divinidad*, en la *Naturaleza* ó en las *relaciones sociales*; pero sólo han recibido nombres especiales la *oda*, *balada*, el *madrigal*, la *dolora* y el *epigrama*. Algunas de estas composiciones se dividen á su vez en varias clases, de que va á tratarse á continuación.

II

188. La *oda* encarna, digámoslo así, el poema lírico, pues que si esta palabra significa *lo que se destina al canto*, *oda* designa el *canto mismo*. En este poema, de muy corta extensión generalmente, el poeta expresa con fidelidad sus pensamientos, caldeados al fuego de un sentimiento profundo y vivo. El *estilo* de la oda es el de la *lirica*, con sus imágenes brillantes y atrevidas, sus epítetos enérgicos, sus tropos, su libertad y sus licencias. La oda se divide en *religiosa*, *heroica*, *moral* ó *filosófica*, *erótica* y *elegiaca*. Cada una ofrece caracteres especiales en consonancia con la naturaleza del asunto.

189. La *oda religiosa* ó *sagrada*, llamada también *himno* ó *canto religioso*, es el poema lírico que expresa los sentimientos que despiertan en el alma del poeta los misterios y dogmas de una religión, la contemplación de la Divinidad y todo lo que á ella se refiere. Exige elevación

y nobleza en las ideas, magnificencia y majestad en el sentimiento, y todos los adornos literarios que imprimen movimiento y viveza en la forma externa ó expresión. El *estilo* es ya arrebatado y sublime, ya tierno y apacible, pero siempre apasionado y sentido.—Entre los hebreos se encuentran los mejores modelos de odas sagradas, distinguiéndose entre todas los *salmos* de David, los *cánticos* de Moisés, el de *Débora* y el *Magnificat*. Entre los himnos litúrgicos merecen particular mención el *Dies iræ*, el *Stabat mater*, etc. En la Literatura española hay bellas muestras, como *La Ascención* y *A la Virgen*, de Fr. Luis de León.—*El Diálogo entre el Alma y Cristo su esposo*, de San Juan de la Cruz.—*A Dios*, por Arolas.—*A Jehová*, por Reinoso.—*A la Muerte de Jesús*, por A. Lista, la más bella de cuantas conocemos. En México cultivaron este género M. Carpio y J. J. Pésado (1).

190. La *oda heroica* celebra las hazañas de los héroes, el genio de los grandes hombres, los hechos gloriosos de los pueblos, etc. El fondo de esta oda exige animación, entusiasmo profundo y vivo, gran apasionamiento por el asunto; y en la forma, brillantes imágenes, enérgicos epítetos y las más bellas figuras literarias. Tanto en el desenvolvimiento del asunto ó plan interno de la oda, como en la elección de metros y de rimas, el poeta goza en ella de grandes libertades, que no deben, sin embargo, degenerar en licencia, puesto que el *bello desorden* propio de este género no debe traspasar los límites lógicos del encadenamiento natural en las ideas, y del buen gusto en el arte. El *bello desorden* consiste en la omisión de transiciones y de fases secundarias ó accidentales del asunto, exigida por las pasiones y la rapidez de la expresión.—

(1) A la oda religiosa puede referirse el Ditirambo, que es un poemita lírico que refleja vivamente el sentimiento delirante del poeta por medio de un estilo desordenado y vehemente. Los griegos aplicaron este nombre á un himno cantado en honor de Baco y caracterizado por su ritmo irregular y su frase hiperbólica. Hoy es poco cultivado, y el nombre de dirirambo se aplica en sentido de burla, para calificar los versos ampulosos y ridículos.

Pindaro fué el creador de la *oda heroica*, que de él toma el nombre de *pindárica*. Sus composiciones que celebran á los vencedores en los juegos olímpicos, están llenas de pasión y de entusiasmo. Horacio imitó á Pindaro y aunque no llegó á la altura de su modelo, se distinguió por su estilo sublime, semejante al de su maestro, en sus odas *Ad Romam*, *Nerei Vaticinium de excidium Trojæ*, y otras. En la Literatura castellana son modelos de oda heroica: *A Don Juan de Austria*, *A la Victoria de Lepanto*. *A la Pérdida del Rey D. Sebastián*, de Herrera.—*La profecía del Tajo*, de Fr. Luis de León.—*A las Artes*, de Meléndez Valdés.—*A la Defensa de Buenos Aires*, de N. Gallego.—*A la Invención de la Imprenta*, de M. J. Quintana.—Las de Heredia, *Al Huracán* y *A la Catarata del Niágara*. En México casi todos los autores contemporáneos y muchos de los antiguos han escrito verdaderas odas heroicas, cuyos temas principales son «la Patria y el genio de los grandes hombres», siendo algunas de ellas verdaderos modelos. Navarrete, Acuña, Peón y Contreras, Díaz Mirón, J. Sierra, Larragaña y Peza, son los que más se han distinguido en este género.

191. La *oda moral ó filosófica* es la que celebra asuntos de moral ó de política, de ciencias ó artes; pero se caracteriza, principalmente, por los sentimientos que inspiran nuestras propias reflexiones sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la satisfacción que el hombre encuentra en el cumplimiento de sus deberes, etc. El sentimiento, si bien es elevado y noble, nunca muestra el apasionamiento propio de la *oda heroica*, ni la fantasía sus atrevidos vuelos: el tono es, por lo mismo, sosegado, tranquilo, apacible; su forma externa, sencilla, sin los transportes, digresiones y estilo engalanado y brillante de la anterior (1). En la antigüedad, Horacio nos dejó los mejores modelos. Las composiciones dirigidas *Ad*

(1) Martínez de la Rosa dice con mucho acierto que la *oda heroica* puede compararse á un torrente, y la *moral* á un río.

Licinium, *A Grosphum*, y las que empiezan *Æquam memento* y *Beatus ille que procul negotiis*, son acabadas odas morales. En castellano, Fr. Luis de León es el digno émulo del laureado poeta venusino. Sus odas *De la Avaricia*, *Al Licenciado Juan Grial*, *Las Serenas*, etc., son obras maestras, en el fondo y en la forma, en el sentimiento y el lenguaje. Los hermanos Argensola, Rioja, Francisco de la Torre, Francisco de Medrano, Meléndez Valdés y otros, escribieron primorosas composiciones de esta clase. En México se han distinguido los mismos que en la heroica, y sobre todos Navarrete, Alpuche, Calderón (F.), Pesado, Acuña y Riva Palacio.

192. La *oda anacreóntica* canta los sentimientos que inspiran las emociones vivas, pero ligeras, producidas por los placeres de la mesa, del vino y del amor. Nada hay, por lo mismo, de profundo ó elevado en este poema, en el que todo es ligero y sencillo en el pensamiento, vivo, animado y jovial en el sentimiento. Su forma interna requiere cuadros frescos y risueños, de fácil desenvolvimiento; su forma externa ó expresión ha de ser graciosa, fácil, sembrada de imágenes, sin la brillantez de la heroica, pero con su estilo delicado, vivo, agradable y bello. La llamada *oda erótica* (que es aquella de que tratamos), se distingue de la *anacreóntica* propiamente dicha, en que el amor á los placeres que ambas tienen por carácter, es en la primera la expresión del ardiente afecto que la misma pasión inspira. Su fondo es, así, serio, apasionado y violento; su forma arrebatada, magnífica y brillante.—Anacreonte, poeta griego, fué el creador de este género, siendo sus composiciones fáciles, espontáneas y bellas. La mayor parte de los poetas españoles y muchos hispano-americanos han escrito verdaderas anacreónticas, distinguiéndose entre ellos E. M. Villegas, con sus letrillas y cantinelas, José Cadalso, José Iglesias, Meléndez Valdés, M. de la Rosa. En México, Galván, Pesado, Arróniz, Calderón (F.), Acuña, y Flores escribieron odas eróticas, algunas de ellas verdaderos modelos del idioma.

III

193. La *elegía* es el poema lírico en que el poeta expresa el dolor que le produce un acontecimiento desgraciado. Su verdadero carácter es la expresión de un dolor vivo y profundo, hecha con naturalidad y sencillez. Tal es, por lo menos, el que afecta en los *salmos* de David, en los *trenos* de Jeremías y en los cantos de Calimaco, Simónides, Bion, Mosco y Ovidio. En Tirteo es diferente, sus llamadas *elegías* son verdaderos himnos guerreros destinados á infundir el valor y el entusiasmo. Hoy la *elegía* ha recobrado su primitivo sentido, cantando las aflicciones, dolores y amarguras de la vida. Este poema permite, por efecto de su carácter, cierto abandono en el pensamiento, que puede llegar hasta el descuido ó desaliño en la forma; pues que en él domina el sentimiento, no la razón (1). Los pensamientos sutiles, las disertaciones didácticas, los artificios literarios, son impropios, y deben proibirse en la *elegía* propiamente dicha. Hay, sin embargo, dos clases de *poemas elegíacos*: uno que se inspira en desgracias generales y colectivas, y que se distingue por su tono grandioso y su estilo grandilocuente; el otro, que se concreta á expresar los íntimos dolores del poeta. En este último, el tono y el estilo deben ser naturales y sencillos. Como modelos pueden citarse muchas composiciones de J. Manrique, Garcilaso, Herrera, Rioja, F. de la Torre, Jáuregui, Meléndez, Gallego y Martínez de la Rosa. En México se han distinguido Pesado, Carpio, Alpuche, Acuña y J. Rosas Moreno.

194. El *himno ó cántico* es un poema lírico de corta

(1) Martínez de la Rosa, refiriéndose á la *Elegía*, dice:

Sus cantos son gemidos,
sus ecos sentidos
nacén del corazón, no de la mente.

extensión, destinado á la alabanza de acciones meritorias y de objetos dignos de elogio; su tono y forma están de acuerdo con la naturaleza é importancia del asunto; y como el mayor número, si no todos los himnos, están destinados á cantarse, los versos han de tener un alto grado de sonoridad y armonía (1). Según su fondo, el himno puede ser *religioso, patriótico ó guerrero, elegiaco, etc.*, cuyos caracteres literarios son respectivamente los de las odas *sagradas, heroicas y elegiacas*.—Son sagrados ó religiosos los himnos consagrados á sus dioses por los griegos y latinos, y de que se han hecho varias versiones al castellano, tales como el *Carmen Saeculare* de Horacio, y los dedicados á Mercurio, Apolo, Venus y Ceres, atribuidos á Homero. La Iglesia canta aún himnos latinos en sus *oficios*, como el *Te Deum*, de san Ambrosio; el *Jam Lucis Orto Sidere*, del mismo autor, y varios de Aurelio Prudencio, Fortunato, san Paulino, santo Tomás y Santiago Bendetti. En nuestros tiempos el *himno* ha tomado un carácter popular, guerrero y heroico, que traduce fielmente los sentimientos nacionales; tales como *La Marsellesa* en Francia, el *Himno de Riego*, en España, y el *Nacional Mexicano*.

194 bis. En cuanto á la *canción*, que algunos consideran como un poema lírico especial, no es más que la *oda*, aunque de forma, por lo general, menos grandiosa y elevada. Se distingue del *himno*, en que no está destinada al canto. En verdad que no hay razón ninguna para formar un género especial de la *canción*, distinto de la *oda*, á la cual pertenece por su tono erótico ó elegiaco, por sus pensamientos apasionados ó tiernos, joviales, graciosos ó tristes; sus formas han de ser escogidas, sus versos fáciles. Hay entre estos poemas, escritos con el nombre de canciones, verdaderas elegías, como *La Cierva y la Tortola*, de F. de la Torre; *A la Pérdida del Rey Don Sebas-*

(1) La cuarteta y la octava de versos decasílabos, agudos los pares, son las combinaciones métricas más usadas en castellano para estos himnos. Pero como todos los versos pueden cantarse, no hay razón para que este uso sea exclusivo.

tián, de Herrera. En tanto que *A Don Juan de Austria y A la Batalla de Lepanto*, del mismo autor, son verdaderas odas (1).

IV

195. La *balada* es un poema en que se expresa en cuadros animados y dramáticos, ó en forma expositiva ó narrativa, un sentimiento profundo y delicado, donde se refleja vivamente la personalidad del escritor. Los poetas alemanes, principalmente Burger, Goethe, Schiller, Uhland y Heine escribieron hermosísimas baladas; y á imitación de éstas se han hecho felices ensayos en castellano, dignos de figurar al lado de sus modelos. Las *rimas*, de Bécquer, y muchas de las *doloras*, de don Ramón de Campoamor, satisfacen plenamente las condiciones literarias de la balada. Para mayor claridad, insertaremos una composición de este género.

Sobre los llanos de la tierra mía,
sobre los montes de la tierra extraña,
sobre el abismo de la mar inquieta,
sobre el fúnebre campo de batalla,
como una sombra,
como un fantasma,
¡ah! ¡siempre lejos de tu hogar querido
la sombra de la vida me arrebata!
¡Parece que la fuerza del destino
el cuerpo mío de tu cuerpo aparta,
la senda tuya de mi senda borra,
la vida mía de tu vida arranca,
y lejos hunde
y lejos alza,
el rumbo sin oriente de mi huella
el paso sin reposo de mi planta!

(1) Parece que el carácter externo de la *canción*, reside en dividirla en estancias llamadas coplas, las cuales terminan con un pensamiento delicado, ó con un adagio que contiene la idea capital de la composición. Este es, por lo menos, el carácter que se observa en *La Flor de Gnido*, de Garcilaso; *El Canto del Cosaco*, de Espronceda, y otras.

Sobre la tierra de la patria tuya,
sobre la roca de la tierra extraña,
sobre las ondas del desierto amargo,
sobre el campo sin Dios de la matanza,
como los cielos
y la alborada,
siento en el alma la existencia mía
ligada á la existencia de tu alma.
¡Parece que la fuerza del destino
el cuerpo mío de tu cuerpo arranca!
¡Parece que el Señor ató en la vida
tu alma con mi alma;
y el cuerpo errante sobre el mundo inmenso
sigue la maldición que le arrebató,
y el alma dolorosa y abatida
á tu desierto espíritu se amarra!

R. GUTIÉRREZ.

Como se ve, un pensamiento trascendental y noble, un sentimiento desconsolador y amargo, y una dicción viva y enérgica, son los caracteres dominantes de la balada.

196. Llámase *madrígal* un poema lírico de corta extensión, que se distingue por el ingenio y delicadeza de su fondo y de su forma. Unas veces se inspira en la naturaleza, y otras en el amor. Gutierre de Cetina, Pedro de Quirós, Luis Martín y otros, escribieron bellísimos madrigales, que han servido de modelos á los poetas modernos.

De ejemplo de este género de composiciones, pueden servirnos las siguientes:

Tórtola amante, que en el roble moras
endechando en arrullos quejas tantas,
mucho alivias tus males si es que lloras,
y pocas son tus penas, si es que cantas.
Si de la que enamoras
el desdén te desvía,
no durará el desdén; que tu porfia
está un pecho de pluma conquistando.
¿Podrá un pecho de pluma no ser blando?

¡Ay de la pena mía,
en que medroso y triste estoy llorando,
y enternecer procuro
pecho de mármol, cuanto blanco, duro!

PEDRO DE QUIRÓS.

Nos dijimos apenas ¡hasta mañana!
estrechaste mi mano; de tu ventana
me apartaba callado, triste y sombrío,
en el fondo del alma llevaba el frío
de ese mal de que nunca, nunca se sana.

¡Quién pudiera quedarse junto á tu reja
como queda la fresca rosa bermeja
que el alféizar adorna de tu ventana
para nunca decirnos ¡hasta mañana!
para darte en perfumes mi ardiente queja!

¡Quién pudiera, besando tu celosía
aguardar que llegara la luz del día
como aquel tu jilguero, que canta diana
porque nunca le dices ¡hasta mañana!
porque bebe en tus ojos luz y alegría!

¡Quién pudiera en tu alcoba velar tu sueño
siendo siempre tu esclavo, y al par tu dueño:
y pues somos dos almas que amor hermana
nunca, nunca decirnos ¡hasta mañana!
y pasarnos la vida como un ensueño!

Mas si debo marcharme de tu ventana
con el mal de la ausencia, que nunca sana,
haz que escuche muy suave, muy cariñosa,
la promesa bendita que, temblorosa,
me haces todas las noches: ¡Hasta mañana!

F. DE P. MORALES.

El *epigrama* se parece al madrigal en su brevedad y estructura; pero difiere radicalmente del poema anterior en que su fondo es burlesco ó satírico y no tierno ó delicado. Moratín, Iglesias, Alcázar y otros muchos, han dejado graciosos epigramas. Véase el siguiente de Martínez de la Rosa:

Yace aquí un mal matrimonio,
dos cuñados, suegra y yerno;
no falta sino el demonio
para estar junto el infierno.

En la llamada *dolora*, el fondo filosófico predomina sobre el sentimiento poético, ó se combinan en la misma proporción. Campoamor, á quien se debe la creación de este poemita, Selgas, Acuña y casi todos los poetas modernos, han escrito doloras, ya dándoles este nombre, ya otro distinto.

Insertaremos la dolora siguiente de C. Rubio:

Pasó Dios una tarde por el mundo,
y dijo al hombre:--Pídemme una gracia.
--Señor, respondió el hombre, hacedme cuerdo.--
Y Dios repuso:--Lo serás mañana.--
Aquella noche se alejó del mundo
la locura cual reina destronada,
y la razón las riendas del gobierno
asió con mano amarillenta y flaca.
Mas ¡ay! con la locura se fugaron
las modas, las costumbres, la esperanza,
la fe, el orgullo y el amor y el odio...
¡Toda... enterita la comedia humana!
Volvió Dios á pasar á la otra tarde,
y al verle, sublevóse nuestra raza.
--¿Qué quieres, ruin familia? dijo entonces
Dios cruzando los brazos. ¿Qué te falta?--
Y de un extremo á otro de la tierra
todos los hombres á una voz exclaman:
--¡Ah! Señor... la razón nos asesina,
¡vuélvanos locos tu divina gracia!

Por último, la *letrilla* es un poemita lírico que se escribe en versos de seis sílabas, ó de siete ú ocho, y cuyo fondo es satírico, ó erótico y melancólico. El carácter de esta composición es más bien externo, pues que se divide siempre en estrofas simétricas de ciertas dimensiones, las cuales terminan con unos mismos versos que se llaman *estribillo*. Góngora, Quevedo, Iglesias y Meléndez han sobresalido por sus primorosas letrillas. Citaremos dos estrofas de una composición de Góngora, perteneciente á este género.

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
á la guerra van
á su madre dice,
que escucha su mal:
*dejadme llorar
orillas del mar.*

Pues me diste, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
y me cautivaste
de quien hoy se va
y lleva las llaves
de mi libertad:
*dejadme llorar
orillas del mar.*

Algunos preceptistas, confundiendo la forma de los poemas líricos con su fondo ó naturaleza íntima, hacen del *romance*, del *soneto* y de la *endecha*, composiciones líricas especiales cuando sólo son meras combinaciones métricas, según se ha tenido ocasión de ver en su lugar oportuno (§ 181). La misma letrilla, que hemos colocado entre los poemas especiales por conformarnos con la opinión comúnmente seguida en la materia, no parece ser más que una simple combinación de versos de cierta medida.

198. Los elementos de que consta todo poema épico, y que merecen un estudio especial, son los siguientes: *acción, personajes, plan, estilo y lenguaje*. Cada uno exige ciertas condiciones para su perfección, y que constituyen otros tantos puntos importantes que á la *Literatura preceptiva* corresponde determinar.

II

199. La *acción* es una serie de actos internos y externos, enlazados entre sí, de tal suerte, que todos concurren á un fin determinado. Las cualidades de la acción en el poema épico son: *unidad, integridad, grandeza é interés*.

200. La *unidad* consiste en que todos los actos secundarios que forman la acción principal estén íntimamente unidos, de tal manera que produzcan en el ánimo la impresión de una sola cosa. Esta unidad no es lo *simple* puro ni lo *homogéneo*, sino lo *compuesto* y lo *heterogéneo*, la rica variedad de sucesos parciales encaminados á un fin único. Mas para que esta variedad no degeneren en desorden é incoherencia, es necesario que todas las acciones secundarias de que consta la acción principal del poema épico, estén con ésta en relación de *parte á todo*, de *contenido á continente*, y cuya íntima y estrecha dependencia marca las cualidades y relaciones de que depende la belleza y armonioso conjunto de la obra. De esta doctrina se deducen las reglas que se han dado acerca de los llamados *episodios* (1). Así, la naturaleza misma de las cosas exige que éstos guarden íntima relación con la índole propia de la acción del poema; que sean *proporcionados*, esto es, ni tan grandes como la acción principal, que distraigan la atención y desvirtúen el interés y significación que á ésta corresponde, ni tan pequeños que no sean capaces de fijar

(1) Se da en poesía el nombre de episodio á toda acción secundaria que podría separarse de la principal sin perjudicar la integridad de ésta.

CAPÍTULO III

POESÍA ÉPICA.—EPOPEYA

RESUMEN.—I: 197. Definición y caracteres del poema épico.—198. Elementos y partes de que consta este poema.—II: 199. La acción; definición y cualidades.—200. Unidad, variedad y armonía; explicación.—201. La integridad; partes de que consta.—202. Grandeza de la acción en el poema épico.—203. Lo maravilloso; su significación literaria.—204. El interés; sus resortes.—III: 205. Los personajes; definición y división de éstos.—206. Cualidades de los personajes.—IV: 207. Plan, estilo y lenguaje del poema épico.—V: 208. División de este poema.—209. Poema épico-religioso.—210.—Poema épico-humano.—211. Poema épico-naturalista.—212. Poema épico-burlesco.—213. Poemas épico-menores ó épico-mixtos.

I

197. La *poesía épica* tiene por objeto expresar y representar la belleza del mundo externo. La grandeza de la Divinidad, los hechos esclarecidos de la historia, las maravillas de la naturaleza, en suma: todo lo grande y bello que se halla en el mundo real, sirve de fuente abundante de inspiración al poeta. Pero esta realidad no se presenta *tal como es*, sino tal como es concebida é idealizada por el poeta. Podemos definir la *epopeya* ó *poema épico*, diciendo que es la *narración poética de una acción grande, memorable y extraordinaria, capaz de interesar á todo un pueblo, ó á la humanidad entera*. Sus formas son la *narrativa* y la *descriptiva*; y aunque su carácter dominante es el objetivismo, el subjetivismo tiene en este poema legítima cabida, pues que el poeta al reproducir la belleza del mundo externo la eleva y la idealiza conforme la perciben y sienten sus facultades (§ 140).

esta atención y de interesar vivamente. Además, para que la *variedad* y *harmonia* se realicen es necesario que los episodios marquen acciones distintas de la acción principal, pues que la parte es como un relieve de las cosas, y este relieve se ha de distinguir, y debe ayudar y contribuir á la belleza y perfección del todo.—Faltaron á estas reglas: Ercilla cuando refiere en la *Araucana* los amores de Dido y Eneas, que no tienen ninguna relación con la índole propia del poema; Virgilio en la *Eneida* y Tasso en la *Jerusalén*, quienes, con episodios como el de Dido y Eneas, y el de Armida y Reinaldo, tan extensos y tan bellos, desvirtúan la importancia y el interés que corresponde á la acción principal. Muchos ejemplos pudieran citarse de episodios demasiado pequeños, que apenas deleitan; pero basta lo enunciado para comprender la utilidad de las reglas anteriores (1).

201. La *integridad* de la acción exige que en ésta no se comprendan más hechos que los naturalmente comprendidos en su desarrollo y desenvolvimiento sucesivos. Esta cualidad se enuncia diciendo que todo poema épico debe tener *principio*, *medio* y *fin*, ó sea, *exposición*, *nudo* y *desenlace*. En el *principio* ó *exposición* se prepara la acción y se dan los antecedentes necesarios para la acabada inteligencia del asunto; en el *medio* ó *nudo*, se acumulan los obstáculos, se oponen dificultades á la realización del fin, y, por último, en el *desenlace* se lleva la acción á su debido término. Cada una de estas partes exige ciertas condiciones; por ejemplo: la *exposición* ha de ser modesta en lo que al autor se refiere, y grandiosa respecto del asunto; los obstáculos que en el *nudo* se opongan á la empresa del héroe, han de ser suficientes para detener á quien carezca de un ánimo esforzado, pero no insuperables hasta el punto de exigir la máquina ó maravilloso para hacerlo

(1) Con excepción de Homero, Virgilio y Tasso, los demás épicos interrumpen á cada paso la narración con descripciones y reflexiones incongruentes, que constituyen verdaderos episodios, y que por cortos no causan placer.

triunfar, volviendo su triunfo inverosímil, ó empequeñeciéndolo en proporción de su impotencia para vencerlos. El desenlace, en fin, puede ser feliz ó desgraciado, que sobre esto no hay que dictar precepto alguno: lo importante es que sea adecuado al asunto y propio para excitar la admiración de los lectores (1).

202. La *grandeza* exige que tanto la acción principal como las secundarias de que consta, sean de tal naturaleza que eleven el pensamiento y exciten la sensibilidad de los lectores y justifiquen el ostentoso aparato del poema. En él, en efecto, han de reflejarse las costumbres, aspiraciones y tendencias de todo un pueblo, de una raza, ó el ideal de una época (2). Recomiéndase también el que la acción se refiera, en cuanto sea posible, á una época lejana, con el pretexto de que el tiempo cubre los sucesos con un velo misterioso que los avalora y engrandece. Mas sin negar en absoluto el valor y solidez de tal razonamiento, diremos que la grandeza de la acción en el poema épico depende, no tanto del tiempo en que se verifique ó se suponga verificada, cuanto de los sentimientos, aspiraciones é ideales que en ella se condensan ó realicen. Y si no hubiera otra prueba, el solo poema de Goethe, bordado grandiosamente sobre una insignificante leyenda de no muy remoto origen, bastaría para demostrar lo excesivo y aventurado de tal argumento. Finalmente, creen algunos que para dar grandeza á una acción y cierta solemnidad, se requiere la intervención de la Divinidad y de los seres sobrenaturales en el poema épico. Esto es lo que se ha dado en llamar *máquina* ó *maravilloso*. Toca aquí discutir esta cuestión importante.

(1) No es necesario que el desenlace permanezca oculto ó velado, como sucede en el drama; la mayor parte de estos poemas, en efecto, desde el mismo título indican su desenlace, tales como «La Jerusalén Libertada» «El Paraíso Perdido» y otros.

(2) Faltaron á este principio Lucano en «La Farsalia» y Ercilla en «La Araucana», y lo observaron Valmiki en «El Ramayana», Homero en «La Iliada», y Dante en «La Divina Comedia».

203. Hay tres clases de *maravilloso*: 1.^a *divino*, ó sea la intervención de los seres sobrenaturales en la vida del hombre; 2.^a *alegórico*, ó personificación de las fuerzas morales ó materiales; y 3.^a *quimérico*, ó intervención de ciertos hechos ó sucesos extraordinarios que la fantasía popular tiene como sobrenaturales (sueños, presagios, etc.). La primera clase de *maravilloso* (divino), que puede ser gentilicio ó cristiano, ha sido constantemente empleado por los épicos de todos los tiempos y países (Valmiki, Homero, Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, Camoens, Milton, etc.), y en esto se funda sin duda la regla que prescribe su uso. Mas, sin el espacio suficiente para discutir esta cuestión, nos limitaremos á recordar que la belleza y elevación de las grandiosas obras escritas por los autores citados, no estriba en el empleo de esos resortes, que las más veces resultan inútiles ó perjudiciales á la grandeza del héroe y de la acción (de que podrían citarse muchos ejemplos, hasta de Homero y de Virgilio, que tanto rebajan la grandeza de sus héroes con tal intervención), sino que se apoya esencialmente en la energía y propiedad de los afectos meramente humanos, expresados con verdad incontrastable en esas admirables producciones, y en la especie de adivinación que en ellas se manifiesta, y que penetra hasta los más ocultos móviles y velados secretos del corazón humano. Sin embargo, hay poemas en que la naturaleza misma de la acción reclama la presencia de esta clase de maravilloso, tales como «La Divina Comedia», de Dante, y «El Paraíso Perdido», de Milton. Pero entonces lo *divino* no es una intervención, sino el fondo mismo del poema; y la grandeza se deriva de la contemplación misma de tan elevados asuntos, de su concepción sublime, de la irreprochable ejecución de la obra y de sus primores artísticos. Por último, lo *maravilloso alegórico* y el *quimérico* son resortes frios y artificiosos que vuelven pesadas y monótonas las narraciones; sólo deben usarse con prudencia y cordura.

204. El *interés* de la acción reside en que sea capaz

de reflejar la civilización de un pueblo ó de una raza, esto es, sentimientos, ideas, creencias, ó el ideal entero de su vida. El *interés* no es propiamente una cualidad especial de la acción en el poema épico, sino el resultado de todas las demás cualidades: de la unidad y perfecta armonía del asunto, de su *integridad* y *grandeza*, de la elevación y majestad en las ideas, de la energía y viveza en los afectos, en suma: de que la acción sea la fiel expresión de las virtudes, vicios ó pasiones de un pueblo ó de una raza, en un período importante de su historia (1).

III

205. Se llaman *personajes* los individuos encargados de llevar á su debido término la empresa, que sirve de fondo ó asunto al poema épico. Se dividen en *principales* y *secundarios*. Entre los principales se distinguen el *protagonista* y el *contra-protagonista*: el primero sostiene todo el peso de la acción, y es como un centro al rededor del cual giran los demás personajes, ó como una fuente de que mana la unidad del poema; el segundo es el que se opone mayormente á los designios de aquél. Los demás personajes principales, y los secundarios, favorecen ó contrarrestan la empresa en la medida de su poder y valimiento, y deben colocarse en perfecta gradación, concurriendo todos al armonioso conjunto de la obra (2).

206. La razón aconseja que el *protagonista* sea un

(1) «La Iliada» de Homero, «La Divina Comedia», de Dante, son la expresión fiel: la primera, de la civilización de un gran pueblo, en uno de los períodos más brillantes de su historia; la segunda, de la civilización cristiana, en el momento que alcanzó, si no su mayor perfección, sí su mayor poder.

(2) En «La Iliada» son personajes principales, Aquiles, protagonista, y Héctor, contra-protagonista; y secundarios, Patroelo, Priamo, Agamenón, Ulises, Nestor Diómedes, Ajax, Melenao, Andrómaca, Hécuba, Elena, París y Eneas. En ninguna epopeya, tal vez, se encuentran los personajes principales y secundarios tan bien colocados como en ésta, formando un cuadro admirable.

hombre extraordinario, de sentimientos elevados y nobles, apasionado, y singular en sus propósitos. Nunca los demás personajes deben de igualar al héroe, ni menos superarle, pues que dividirían la atención, destruyendo la unidad y armonía del poema. Este defecto se observa en las dos grandes epopeyas que produjera el genio greco-latino, en las que Héctor y Turno, respectivamente, aparecen superiores al colérico Aquiles y al pusilánime Eneas... Todos los personajes, en fin, hasta el más insignificante, han de ofrecer ciertas condiciones, sin las cuales no puede haber belleza ni corrección, en el poema. En efecto, durante todo el curso de la acción, los personajes han de ser *iguales*, esto es, han de estar bien determinados y deben sostenerse de manera que cada uno represente con fidelidad una idea ó un afecto, un carácter, en suma, un hombre que no cambie al antojo del autor, si bien puede modificar sus propósitos y miras según las circunstancias. Pintar caracteres es uno de los dones del genio ó del talento superior, ó un producto de la mayor habilidad artística. En este punto nadie, tal vez, ha igualado á Homero, cuyos personajes, principalmente en «La Iliada», se caracterizan y sostienen de modo admirable. Además, han de ser *congruentes y parecidos* (verosímiles) y de varios modos *diversificados*, es decir: deben expresar ideas y sentimientos propios, no ya de la naturaleza humana, sino también de su edad, sexo, educación, condición social, etc.; conformes con la tradición y la historia, ostentando las cualidades y defectos del hombre, y variados de tal manera, que del contraste y oposición que ofrezcan resulte la belleza y armonía del conjunto.

IV

207. El *plan ó forma interna* del poema épico consta de cuatro partes: *proposición, invocación, narración y exposición*. En la *proposición* se da á conocer el asunto con

todos los antecedentes necesarios para la cabal inteligencia del mismo. Recuérdese lo que hemos dicho á este propósito (§§ 30 y 31), y se comprenderá la importancia de esta parte. En la *invocación*, siguiendo la costumbre de los épicos antiguos, el poeta implora el auxilio de alguna divinidad, de un ser superior, para que le ayude en su empresa. Esta parte no es necesaria, puesto que no forma parte integrante del asunto; de ordinario acompaña á la proposición, pero puede hacerse en cualquier punto del poema y tener por objeto un ser cualquiera, físico ó inmaterial: tal es la bella y grandiosa *invocación* de Milton á la *luz*, que es uno de los más hermosos pasajes que hayan sido escritos en idioma humano. Por último, la *narración* es aquella parte en que el poeta refiere los hechos, desarrollando la acción hasta su fin, y toma el nombre especial de *exposición* cuando estos hechos se ponen en boca de un personaje. Es la que forma el cuerpo mismo del poema, y la que requiere mayor talento y habilidad. Es claro que no exige el orden cronológico de la narración histórica, pues que es de suyo libre y más viva y animada: generalmente se divide, según la naturaleza y extensión del asunto, en un número variable de *cantos ó libros* que contienen las principales partes de la acción.

207 bis. El *estilo* de la *poesía épica* debe ser, según el fondo mismo de esta poesía, *elevado, majestuoso, severo, sublime* en ocasiones; y según la forma, *adornado y elegante*, sembrado de imágenes brillantes, de epítetos enérgicos y valientes, de magníficos tropos y de bellas y patéticas figuras... El *lenguaje* ha de ser limpio, correcto y elegante; el *verso*, rotundo y sonoro; siendo el endecasílabo el más comúnmente empleado en nuestro idioma, á causa de su flexibilidad y de su armonía rica y variada. Sin embargo, el verso no es absolutamente necesario en este poema, como lo es en la *lirica*, pues que basta recordar que fueron escritos en prosa, «El Telémaco» y «Los Mártires». ¿Qué razones hay para que no pueda hacerse lo mismo en castellano?...

V

208. Según el asunto, el poema épico se divide en *religioso*, *humano* y *naturalista*. El primero tiene por objeto los asuntos referentes á la Divinidad y á cuanto con ella se relaciona; el *humano*, se inspira en el hombre y la sociedad, y el *naturalista*, en los cuadros que ofrece la naturaleza y sus fenómenos variados al infinito.

209. El poema *épico religioso* es la expresión artística de la belleza y magnificencia que entrañan las concepciones religiosas. Sus formas conceptivas son el *símbolo* y la *alegoría*; el estilo debe ser *animado*, *grandioso* y *sublime*; el lenguaje, *correcto* y *elegante*; el verso, *pomposo* y *escogido*. Este poema se denomina propiamente *teológico*, si se refiere á la naturaleza de los seres divinos, á la genealogía de los dioses, etc., como «La Divina Comedia», de Dante, y «La Teogonía», de Hesiodo; *histórico-religioso* cuando relata hechos portentosos realizados por Dios y otros seres superiores, hombres y divinidades juntamente; tales como «El Paraíso Perdido», de Milton, «La Mesíada», de Klopstock, «La Cristiada», de Hojeda, y en la antigüedad «Las Metamorfosis», de Ovidio.

210. El poema *épico-humano* es el que expresa artísticamente la belleza de las acciones humanas y de las relaciones sociales; comprende dos clases: el *épico heroico* ó *epopeya*, y el *filosófico social*. El poema *épico heroico* ó *epopeya* es el más conocido y celebrado: relata poéticamente los hechos que nos presenta la tradición y la historia, valiéndose de las más bellas formas del arte. Estos hechos no han de ser vulgares, comunes, semejantes á otros, sino extraordinarios, singulares, de tal manera que sinteticen el ideal entero de una época, de un pueblo ó de toda la humanidad. El poeta, al inspirarse en ellos, y al idealizarlos y embellecerlos, puede formar un fragmento, un canto épico que se transmite por la tradición ó la historia, ó

constituir desde el principio una concepción orgánica completa, que es lo que se llama propiamente *epopeya* (1). Las formas expositivas y expresivas de este poema son variadas y ricas, pomposas y elegantes: *narrativa*, *descriptiva* y *dialogada*; su estilo debe ser *majestuoso*, *adornado*, *magnífico*, *patético*, *sublime*; su lenguaje, *preciso*, *correcto*, *elegante*; el verso *sonoro* y *flexible*. Tales son «La Iliada» y «La Odisea», atribuidas á Homero; «El Ramayana» y «El Mahabarata», que se creen de Valmiki y Veda-Vyasa, respectivamente; «La Eneida», de Virgilio; «La Jerusalén Libertada», de Tasso; «Los Lusíadas», de Camoens; «La Araucana» de Ercilla; «El Bernardo», de Valbuena.

210 bis. El *épico filosófico-social*, perteneciente al poema *épico humano*, según queda expresado (§ 210), es el que celebra á la humanidad, no en sus hechos históricos, sino en sus tendencias y aspiraciones: es la expresión artística de los problemas que encierra la naturaleza y el destino del hombre. Los caracteres de este poema son los siguientes: intervención muy acentuada del elemento lírico, ó sea del *subjetivismo*, como consecuencia necesaria del juicio que el autor emite acerca del problema que plantea en su obra; cierto giro didáctico que afecta en su fondo, y hasta en su estructura íntima; su tendencia al símbolo y á la alegoría; la libertad de que disfruta el poeta en el plan ó forma interna del poema, y por último, la variedad en la importancia de la acción, que puede ser grandiosa y extensísima ó ligera y aun humorística. Sus formas expositivas son variadas también, y de aquí procede la división y clasificación de estos poemas. Así, pueden ser *narrativos*, como «Don Juan», de Lord Byron; *dra-*

(1) Estos dos orígenes han tenido los poemas épico heroicos. De «La Iliada» y «El Ramayana» se supone con algún fundamento que fueron sólo fragmentos, que reunidos llegaron á constituir epopeyas, mientras que «La Eneida», «La Jerusalén Libertada», «La Araucana», etc., fueron concebidas y ejecutadas de una *pieza*, digámoslo así. Sin embargo, es muy difícil explicarse la admirable unidad, sobre todo de «La Iliada», inconcebible, ciertamente, en la hipótesis que dejamos apuntada.

míticos, como «El Fausto» de Goethe, y *mixtos*, como «El Diabolo Mundo», de Espronceda.

211. La *poesía épico-naturalista* tiene por objeto pintar y describir los cuadros, escenas y fenómenos que ofrece la naturaleza. Su carácter es complejo y variado: es *didáctico* cuando expone las leyes que rigen los fenómenos naturales, como el de «Rerum Naturæ», de Lucrecio; «Los Trabajos y los Días», de Hesiodo; «Las Geórgicas», de Virgilio. Por el contrario, si canta los sentimientos que la naturaleza inspira, la *poesía épico-naturalista* contiene un elemento lírico preponderante; como «Las Selvas del Año» (1), de Gracián; «Las Estaciones», de Thompson. Las principales condiciones literarias de este poema son las siguientes: *novedad* en los cuadros, los cuales deben ser variados y diversificados de mil maneras, usando de vivos y ricos colores; el estilo ha de ser pintoresco y natural; el lenguaje, ameno y elegante; variado, flexible y muy armonioso el verso.

212. El poema *épico-burlesco* ó *heroi-cómico* tiene por objeto ridiculizar los hechos de la vida humana, valiéndose de la sátira. En él, la bella realidad cantada por la epopeya aparece perturbada en su armonía por la manifestación de lo cómico. Las formas generales de este poema (expositiva y expresiva) son las de la *poesía épico-heroica*; los principales resortes de lo cómico son los contrastes: 1.º, entre lo grandioso de la forma y lo insignificante del asunto; 2.º, entre lo extraordinario de la acción y las causas que la motivan; 3.º, entre los hechos y la condición de los personajes, y 4.º, entre el ideal de unas épocas con el de otras. Los poemas *épico-burlescos* son de dos clases: unos son verdaderas *parodias* sin más objeto que excitar la risa; los otros son sátiras en que se ridiculiza el ideal en que se inspira el poema heroico.

Son las mejores muestras en este género «El rizo ro-

(1) Este es uno de los más malos poemas que hay en castellano. En él la afectación gongorina y la extravagancia fueron llevadas hasta el delirio.

bado», de Pope; «El facistol», de Boileau; «La Burla de los dioses», de Brachiolini; «La Mosquea», de Villaviciosa; «El Margites», de autor desconocido; «La Batracomiomaquia», atribuida á Homero; «La Novela del Zorro»; «El Morgante» de Pulci; «El Orlando enamorado», de Fajardo; «El Cubo robado», de Fasoni; «Los animales parlantes», de Casti; «La Gatomaquia», de Lope de Vega, y «La Perromaquia», de Nieto de Molina.

213. Llámanse poemas *épicos menores* ciertas composiciones de corta extensión, y que por lo indeterminado de sus caracteres y lo heterogéneo de sus elementos, no pertenecen á ninguna de las especies anteriores. Se caracterizan, principalmente, por la escasa grandeza del asunto, la corta extensión de la obra, y la mezcla de formas y elementos épicos con los líricos y dramáticos. Además, permiten al poeta una libertad más amplia en el uso de las formas expositivas y expresivas. Algunos de estos poemas han recibido nombres especiales, tales son: el *cuento* ó *poema novelesco*, la *leyenda* y la *balada*. El primero es una novela en verso, que tiene por asunto un hecho ficticio, del que se desprende una enseñanza moral; como «El Moro Expósito», de don Angel Saavedra; «El Estudiante de Salamanca», de Espronceda; «El Vértigo», de G. Núñez de Arce.—La *leyenda* tiene por asunto un hecho histórico ó tradicional, pudiendo ser *heroica*, *religiosa* ó *fantástica*, y casi siempre maravillosa y sobrenatural. Son hermosísimas leyendas: «Creed en Dios», «Los Ojos verdes», «El Monte de las Animas» y «Las Tres Fechas», de Bécquer, y «El Montserrate», de Virués. Los llamados *idilios* de Tenyson son verdaderas leyendas épicas.—Por último, la *balada* es un pequeño poema épico en que se desarrolla un hecho novelesco (legendario ó fantástico), ó en que se describe una escena sencilla, de cualquiera naturaleza. Domina en este poema el subjetivismo de la *lirica*, expresado en un sentimiento vago y melancólico, ó en un pensamiento profundo y filosófico. Como se ve, es difícil distinguirlo del poema lírico que lleva el

mismo nombre (§ 119), si no es por un cierto carácter narrativo y épico que va unido al precitado subjetivismo. Se han distinguido en este género de composiciones Burger, Goethe, Heine, Uhland y Kerner. En cuanto á la *bucolica*, la *fábula*, la *sátira* y otros poemas mixtos, que algunos incluyen, ya en la *épica*, ya en la *lirica*, ya en la *dramática*, según el predominio respectivo de uno ú otro elemento, nos reservamos para tratar de ellos en el capítulo destinado á los *géneros compuestos*, entre los cuales figura en primer término la *poesía didáctica* (véase Cap. V).

CAPÍTULO IV

POESÍA DRAMÁTICA

SUMARIO.—I: 214. Poesía dramática, definición.—215. Importancia del poema dramático.—216. Fondo y forma de este poema.—II: 217. La idea.—218. La acción, sus cualidades.—219. Las tres unidades.—220. Integridad de la acción: exposición, nudo y desenlace.—221. Interés de la acción.—222. Verosimilitud.—III: 223. Los personajes: su división y sus cualidades.—IV: 224. Plan: actos y escenas.—225. Forma externa: diálogo, soliloquio y aparte.—226. El estilo y el lenguaje.—V: 227. División del poema dramático. 228. La tragedia: sus caracteres.—229. La tragedia en la antigüedad y en nuestros tiempos.—230. La comedia: sus caracteres.—231. Diversas clases de comedias: autores cómicos antiguos y modernos.—232. El drama: caracteres.—233. Diversas clases de dramas.—234. El drama en nuestros tiempos.—VI: 235. Poemas dramáticos menores y mixtos.—236. Reglas especiales.

I

→ 214. La *poesía dramática* es como la síntesis de las dos anteriores (de la *lirica* y de la *épica*, cuyos elementos une y combina, adquiriendo, en virtud de esta unión, caracteres propios y exclusivos, que hacen de ella un *género* mejor definido que cualquiera de sus componentes. Consiste, esencialmente, en expresar los hechos de la vida humana, mediante la *representación* de acciones que se manifiestan con los caracteres de la realidad. Esta *representación* exige el concurso de varias artes, como la *mímica*, *declamación*, *pintura*, *indumentaria*, etc. Su forma expositiva es el *diálogo*.

215. La importancia social del poema dramático claramente se deduce de su carácter sintético y complejo, pues que no comprende aisladamente los hechos de la vida humana, ó en uno solo de sus aspectos, sino que se ex-

mismo nombre (§ 119), si no es por un cierto carácter narrativo y épico que va unido al precitado subjetivismo. Se han distinguido en este género de composiciones Burger, Goethe, Heine, Uhland y Kerner. En cuanto á la *bucoólica*, la *fábula*, la *sátira* y otros poemas mixtos, que algunos incluyen, ya en la *épica*, ya en la *lirica*, ya en la *dramática*, según el predominio respectivo de uno ú otro elemento, nos reservamos para tratar de ellos en el capítulo destinado á los *géneros compuestos*, entre los cuales figura en primer término la *poesía didáctica* (véase Cap. V).

CAPÍTULO IV

POESÍA DRAMÁTICA

SUMARIO.—I: 214. Poesía dramática, definición.—215. Importancia del poema dramático.—216. Fondo y forma de este poema.—II: 217. La idea.—218. La acción, sus cualidades.—219. Las tres unidades.—220. Integridad de la acción: exposición, nudo y desenlace.—221. Interés de la acción.—222. Verosimilitud.—III: 223. Los personajes: su división y sus cualidades.—IV: 224. Plan: actos y escenas.—225. Forma externa: diálogo, soliloquio y aparte.—226. El estilo y el lenguaje.—V: 227. División del poema dramático. 228. La tragedia: sus caracteres.—229. La tragedia en la antigüedad y en nuestros tiempos.—230. La comedia: sus caracteres.—231. Diversas clases de comedias: autores cómicos antiguos y modernos.—232. El drama: caracteres.—233. Diversas clases de dramas.—234. El drama en nuestros tiempos.—VI: 235. Poemas dramáticos menores y mixtos.—236. Reglas especiales.

I

→ 214. La *poesía dramática* es como la síntesis de las dos anteriores (de la *lirica* y de la *épica*, cuyos elementos une y combina, adquiriendo, en virtud de esta unión, caracteres propios y exclusivos, que hacen de ella un *género* mejor definido que cualquiera de sus componentes. Consiste, esencialmente, en expresar los hechos de la vida humana, mediante la *representación* de acciones que se manifiestan con los caracteres de la realidad. Esta *representación* exige el concurso de varias artes, como la *mímica*, *declamación*, *pintura*, *indumentaria*, etc. Su forma expositiva es el *diálogo*.

215. La importancia social del poema dramático claramente se deduce de su carácter sintético y complejo, pues que no comprende aisladamente los hechos de la vida humana, ó en uno solo de sus aspectos, sino que se ex-

tiende á toda ella y en todas sus manifestaciones, hiriendo de esta manera vivamente el ánimo, y ejerciendo mayor influjo que otro *género* cualquiera en la vida social y las costumbres. Puede decirse que es el superior y el más difícil de los poemas, y que es actualmente el que disfruta, juntamente con la *novela*, de mayor imperio sobre la sociedad.

216. Los elementos del poema dramático son relativos al *fondo* y á la *forma*. Al fondo pertenecen: la idea ó asunto del poema, y el *fin* que el autor se propone; á la forma, la cual se divide en interna y externa, corresponden: la *acción*, los *personajes*, el *plan*, el *estilo* y el *lenguaje*. Los tres primeros constituyen, propiamente, la *forma interna* de la composición; los dos segundos, la *externa*.

II

217. La *idea* ó *asunto* que sirve de fondo al poema dramático difiere, radicalmente, de la acción ó argumento en que aquella idea ó asunto se realiza. Este fondo puede ser dramático simplemente, ó, á la vez, filosófico y moral, según que el poeta se proponga desarrollar un conflicto entre vehementes pasiones y encontrados intereses, ó desenvolver una tesis, un principio filosófico-moral, que entrañe importantes problemas sociales, políticos ó religiosos. En este último caso, la obra ganará mucho en utilidad é interés.

218. La *acción*, elemento de la forma interna del poema dramático, comprende los varios hechos que realiza el hombre, impulsado por diversas ideas y opuestos intereses. Exige, como la acción del poema épico, ciertas condiciones indispensables para que pueda formar un cuadro completo y bello, y que pueda servir de argumento á la idea que el autor intenta desarrollar en la composición. Estas condiciones difieren de las que deben observarse en la épica, efecto del genio diferente de los dos poemas. La

unidad en la acción, por ejemplo, es más necesaria en el dramático que en el épico, pues que sus cortas dimensiones, su destino á la representación y el breve tiempo que ésta debe durar, exige que aquélla marche con suma rapidez hacia su término, y que los episodios, si los hay, sean muy cortos é íntimamente enlazados á la acción principal. En realidad, los episodios deben ser los indispensables para el perfecto desarrollo de esta acción, y para el exacto cumplimiento de los fines dramáticos que el autor se haya propuesto.

219. Toca aquí tratar de las llamadas *tres unidades*, y sobre las que tanto se ha discutido: *unidad de acción*, *de lugar* y *de tiempo*. Sobre la *unidad de acción* no hay quien difiera de parecer, ni siquiera suponiendo que alguna vez pueda ser sacrificada á otra cualidad; pero sobre las otras dos unidades (de lugar y de tiempo), se ha discutido muchísimo y se discute todavía. Exige la *unidad de lugar*, que no varíe el local escénico desde el principio hasta el fin de la representación; y la de tiempo, que el empleado en ésta sea igual al que se supone tardó la acción en verificarse. Es evidente que el empleo de estas dos unidades, juntamente con la observancia de la principal, que es la unidad de la acción, puede contribuir y de hecho contribuye á la bella y fiel reproducción de las acciones humanas en la escena, siempre que tal observancia no importe el sacrificio de las otras cualidades de esta acción, como su *verosimilitud*, su *integridad* ó su *interés* (1). Puede ser inverosímil, en efecto, que en el breve transcurso de muy pocas horas, y en el mismo lugar, se verifiquen sucesos de diversa índole, á veces muy complicados é inconexos aparentemente, pero indispensables para constituir la verdadera *integridad* de la *acción*, ó para darle el *interés* respectivo. De aquí la necesidad de los cambios de lugar ó escena, con objeto de que puedan suponerse verosímilmente verificados muchos hechos nece-

(1) En el poema dramático, ocupa el lugar de la grandeza en el épico.

sarios para el propósito del autor; y de aquí también la necesidad de prolongar convencionalmente el tiempo en que se supone pasada la acción del drama, con el objeto de darle mayor verosimilitud y de satisfacer las demás condiciones del poema. La *verosimilitud* invocada por los partidarios de las *tres unidades*, se vuelve decididamente contra ellos; y se comprende que, erigidas en regla absoluta, conducirían manifiestamente al absurdo.

220. La *integridad* de la acción, tan necesaria aquí como en el poema épico, exige que ésta forme un todo acabado y completo, ó que tenga (según los términos consagrados), *principio, medio y fin*. En el *principio*, llamado más propiamente *exposición*, se da á conocer clara y sencillamente el asunto y cuanto sea necesario para la acabada inteligencia del mismo; en el *medio* ó *nudo* de la acción, se complica ésta con variadas peripecias ó incidentes, propios para despertar el interés y mover el ánimo de los espectadores, y en el *fin* ó *desenlace*, se desenvuelve la trama urdida en el curso de la obra. Cada una de estas partes requiere ciertas condiciones. En la *exposición* habrá que huir de preámbulos artificiosos y fríos, de la intervención de seres sobrenaturales, de monólogos y diálogos convencionales, que resultan pesados y monótonos, sino que debe hacerse todo lo posible por dar á conocer, desde las primeras escenas del poema, los antecedentes de la acción, los caracteres de los personajes y cuanto sea necesario para la completa inteligencia del asunto. En el *nudo* ó *trama* hay que tener presente la sucesión natural y lógica de los incidentes, dominar el deseo vano de querer sorprender la imaginación á fuerza de acumularlos y de ocurrir á lo imprevisto y maravilloso, pues que tal abuso produce un efecto contrario, esto es: desvía la atención del objeto principal, disminuye el interés y causa la mayor confusión en la marcha del poema, la cual debe ser libre y desembarazada hasta su término. Por último, en el *fin* ó *desenlace*, hay que atender, á diferencia del desenlace ó catástrofe del poema épico, á que sea inesperado;

hay que ocultarlo con esmero durante la marcha de la acción, si bien debe ser en todo caso motivado y lógico: lo inesperado no es lo absurdo, y lo extraordinario suele ser lo más natural en la poesía dramática, siempre que esté de acuerdo con los antecedentes de la acción y con los ocultos resortes que mueven el corazón humano.

221. El *interés* en este poema no reside, como en el anterior, en los hechos ilustres ó singulares que representa, sino en la fuerza y profundidad de los afectos que entraña, en la energía y viveza de las pasiones que entran en juego ante el auditorio, y que hieren fuertemente los sentidos y la imaginación, causando sorpresa, asombro ó estupor. Hay dos medios para dar el mayor interés á un poema dramático: uno consiste en la variedad y riqueza de los lances, peripecias ó incidentes, que mantienen despierta la atención; el otro, en la importancia del problema planteado, juntamente con el vigor y colorido en la pintura de los personajes, cuyos hechos, pasiones y propósitos, nos inspiran vivas simpatías ó profunda aversión. Sin duda que esto último es mucho más difícil que lo primero; pero la obra en que se haga visible la pintura moral de los personajes, ó que entrañe un problema social, habrá adquirido el mayor grado de interés y de belleza á que el arte aspira en este punto.

222. La *verosimilitud* en el poema dramático ocupa el lugar de la *grandeza* en el épico. No se trata, en efecto, de que la acción sea extraordinaria y magnífica, sembrada de incidentes maravillosos que sorprendan la imaginación y cautiven el ánimo, sino de que sea probable, de que tenga el *aire de lo real*, digamos así. Una acción complicada, inconexa ó portentosa, las inexactitudes é impropiedades psicológicas, los anacronismos, los frecuentes cambios de escena, la ausencia de verdaderos caracteres, de propósito ó de fin en el autor y de enlace lógico en los hechos que constituyen la trama del poema dramático, son las causas más comunes de inverosimilitud, y que deben evitarse cuidadosamente. No hay, en efecto,

cualidad más importante en este poema, y de que más se haya abusado en las apreciaciones de una crítica literaria desatinada é injusta. A veces un hecho, en apariencia portentoso, puede estar justificado por los antecedentes de la acción ó por la naturaleza de las pasiones que se desencadenan en ciertos trances difíciles y terribles de la vida; y á veces, también, lo que parece más natural es lo más *inverosímil* en la escena. Para juzgar de las obras literarias de este género, no pueden dictarse reglas; todo depende de la cultura general y especial del espíritu, de su tacto y delicadeza, de su buen gusto. Sólo así puede determinarse, cuándo hay impropiedad ó inexactitud en la pintura de un carácter, y de los resortes ó móviles que impulsan al hombre á obrar de tal ó cual manera, y cuándo está de acuerdo con lo que enseñan la psicología y la lógica; cuándo una acción es inadecuada para la representación dramática, y cuándo es propia para producir el apetecido efecto escénico; en una palabra: cuándo es una monstruosidad, y cuándo es un fingimiento del arte, racional y lógicamente deducido de ciertos antecedentes.

III

223. Los *personajes* del poema dramático se dividen, como los del épico, en *principales* y *secundarios*. Entre los principales descuella el *protagonista*, que debe sobresalir entre todos, ya por su carácter singular, ya por sus especiales propósitos: magnánimo, extraordinario y heroico en la *tragedia*; ridículo sin bajeza, en la *comedia*; distinguido en el *drama* propiamente dicho (V. § 228 y sig.) Lo esencial es que sea un *tipo*, y un *carácter*: *tipo*, en cuanto representa cualidades comunes á muchos individuos, de manera que por extraordinario ó singular que aparezca, no sea una monstruosidad; y *carácter*, en cuanto reúne y compone estas cualidades de modo original y único. Entre

los demás personajes se distinguen los que favorecen los designios y propósitos del protagonista, y los que á ellos se oponen, debiendo contribuir cada uno, según su carácter é importancia, al armonioso conjunto de la obra, y á realizar el fin que en ella se propuso el autor. Lo importante es que estos personajes sean *interesantes*, tanto por la situación en que se hallen colocados, como por sus cualidades personales; *bien dibujados*, esto es, caracterizados de modo que se distingan fácilmente unos de otros; *variados*, ó con muy diversas cualidades; *sostenidos*, ó que no varíen en el curso de la obra, y, finalmente, *verosímiles*, ó conformes con la tradición, la historia ó las leyes que rigen la naturaleza humana.

IV

224. *Plan* es el orden ó distribución de las diferentes partes de que consta una obra cualquiera. Para realizar este orden, el poema dramático exige condiciones especiales de distribución, á causa de su destino á representarse. Las grandes divisiones se llaman *actos*; las pequeñas, *escenas*. Los *actos* se marcan por el tiempo que dura la representación desde que el telón se levanta hasta que cae, y sirven para metodizar el plan, ordenar los materiales de la acción, dar claridad al asunto y proporcionar el necesario descanso á los actores y oyentes. Además (y esto es más importante todavía), la división de este poema en *actos* salva las inverosimilitudes de lugar y de tiempo, la delicadeza y la decencia, y ciertas consideraciones que se deben al público, al suponer acaecidos en los *entre actos* muchos hechos que no deben mostrarse á su vista. El número de actos, en fin, debe de estar de acuerdo con la naturaleza y desenvolvimiento de la acción, debiendo encerrar cada uno cierto hecho notorio é importante, y ser de una extensión proporcionada á la extensión total de la

obra. Las *escenas* son las porciones de la obra en que se sostienen diálogos por unos mismos personajes, y se marcan con la *entrada* de los actores al escenario, ó su salida del mismo. Las *escenas* tienen las mismas ventajas que los actos respecto del orden y fácil desarrollo de la acción, y exigen las mismas condiciones, es decir: han de ser (en número y en extensión) proporcionadas á la magnitud del poema; motivadas, necesarias y bien enlazadas, de manera que constituyan y realicen la *unidad variada* y harmónica en la acción.

225. La *forma externa* propia y exclusiva de la poesía dramática es el *diálogo*, el cual debe ser fácil, natural, vivo y culto, alejado cuanto sea posible de todo elemento estético meramente subjetivo ó lírico. Esta forma contiene el *soliloquio*, ó sea la exposición de los sentimientos é ideas de un personaje, hecha por el mismo. Debe ser natural, provocado por las circunstancias y preparado con grande habilidad; sin estas condiciones resulta siempre pesado, monótono artificioso é inverosímil. Al soliloquio, en fin, se refiere el *aparte*, más inverosímil aún, y más artificioso; pues que acusa claramente la poca habilidad del autor, que no supo dar á conocer oportunamente todo lo necesario para la cabal inteligencia del asunto.

226. El *estilo* de este poema ocupa un término medio entre dos términos externos: el de la *épica* y el de la *lírica*: es menos pomposo y magnífico que el de la *épica* y menos engalanado y brillante que el de la *lírica*. Debe ser fácil, natural, culto sin afectación, oportuno y sencillo. La facilidad y soltura que caracterizan al *estilo dramático* tienen un escollo que debe evitarse con sumo esmero, el de la vulgaridad prosaica ó innoble, que deslucen toda belleza, y en que se pierde todo autor que carezca de un gusto fino y delicado. El *lenguaje* debe estar en consonancia con el estilo, del cual no es más que uno de sus elementos componentes; ha de ser puro, correcto, claro, animado y vivo: grandioso y patético en la *tragedia*; festivo y familiar en

la *comedia*; puro y elegante en el *drama*. El verso no es de rigor; sin embargo, el poema gana, si la natural armonía de una versificación flexible y abundante viene á completar la belleza de un buen plan y de un desarrollo lógico y bien meditado.

En los preceptos anteriores hemos procurado permanecer en la esfera de la *poesía dramática* en general; toca ahora descender á los preceptos de las especies que aquel género comprende.

V

227. Por su origen y caracteres, el poema dramático se divide de modo natural y lógico en tres clases principales: *tragedia*, *comedia* y *drama* propiamente dicho. Hay aún varios poemas del mismo género, cuyos caracteres generales deben ser conocidos, tales como los *dramas teológicos y simbólico-fantásticos*, la *comedia mitológica*, el *sainete*, la *loa*, el *monólogo*, la *ópera* y la *zarzuela*. De todos diremos breves palabras.

228. *Tragedia* es la representación de acciones grandiosas y terribles, que terminan por una desgracia ó catástrofe. Además de las cualidades pertenecientes á toda *acción dramática*, debe ser capaz de inspirar el sentimiento de lo sublime, y de sobresalir de lo vulgar, sin que llegue por esto á tener las grandiosas proporciones y la complicación extraordinaria de la que pueda servir de adecuado asunto á la epopeya. El conflicto que de esta acción resulte debe ser intenso; las pasiones pueden tocar el extremo de la energía y el paroxismo; los *personajes* se distinguen por su elevación, miras profundas, firmes propósitos y gustos singulares. La *tragedia* llamada *clásica* se señala por la sencillez de la acción y la observancia de las *tres unidades*. El *plan* de este poema está sujeto á las mismas condiciones que el de las demás obras dramáticas; su *estilo*

debe ser elevado, noble, grandioso, patético; el *lenguaje*, puro, correcto, grandilocuente, figurado, elegante; la *verificación*, rotunda y armoniosa. El verso, endecasílabo asonantado, aconsonantado ó libre, es el propio, en castellano, para la tragedia.

229. En la antigüedad se distinguieron en la tragedia, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tradicionalmente se ha vuelto célebre la trilogía del primero de los autores citados, titulada «Orestia» («Agamenón», «Coéforos» y «Las Euménides»), traducidas libremente á casi todos los idiomas modernos, é imitadas en todos los países cultos. Debemos decir lo mismo de la trilogía de Sófocles («Edipo rey», «Edipo en Colona» y «Antígona»). En Roma cultivaron este género, Vario, Mecenas y Séneca, muy inferiores á sus modelos helénicos. En los tiempos modernos, Shakespeare es el representante de una *escuela* desigual, inarmónica, amiga de los contrastes más disparatados; que mezcla la luz con las sombras, lo sublime con lo ridículo, pero que ofrece en medio de la impetuosidad y desenfreno de la imaginación, las más bellas muestras de profundidad en la idea, de energía y viveza en los afectos, y de vigor y verdad en las pasiones. Más regular y culta es la tragedia francesa, cuyos representantes más esclarecidos, Corneille y Racine, imitaron las más celebradas de las tragedias antiguas, logrando superarlas en más de un punto. En Italia, cultivaron con éxito este género, Trisino, Alfieri y Metastasio; en Alemania, Goethe y Schiller; en España, Pérez de Oliva, Rojas, Calderón, Huerta, Quintana, Martínez de la Rosa y Tamayo.

230. *Comedia* es la representación de una acción dramática, cuyo fin es la censura de los vicios y ridiculeces de los hombres. En ella el conflicto se debe siempre á la intervención de lo cómico. Su *acción* puede ser más complicada que en la tragedia, si bien debe carecer de la grandeza y apasionamiento propios de la de ésta. Su principal cualidad ha de ser el *interés*. Los *personajes* han de ser *tipos comunes* (aunque no vulgares, bajos ó indecen-

tes), siempre verdaderos caracteres que entrañen un vicio ó preocupación, dignos de ser combatidos y censurados. El *plan* obedece á las reglas comunes á todas las composiciones dramáticas. El *estilo* debe ser familiar, festivo, gracioso, natural; el *lenguaje*, correcto, sencillo y puro, sin adornos ni elegancia, aunque no prosaico ni vulgar. La comedia puede escribirse en prosa y en verso: la primera se presta más al tono del lenguaje familiar, pero es menos bella que el verso, en el cual se exige facilidad, fluidez y soltura. El octosílabo es el que se aproxima más á los sencillos y comunes giros de una conversación, y el que debe, por lo mismo, ser preferido para la comedia.

231. Hay comedias de *carácter*, de *costumbres* y de *intriga* ó *enredo*. La de *carácter* tiene por objeto ridiculizar la manera de ser de algunas personas, mediante la descripción viva y animada que de ellas se hace. Se distingue por su fondo ó tono subjetivo; en tanto que la de *costumbres*, que retrata los vicios ó flaquezas de los hombres, con el fin de criticarlos y corregirlos, tiene un carácter objetivo. Por último, la comedia de *intriga* ó *enredo* es aquella en que el autor se propone sorprender la imaginación con los extraños y variados lances de una acción complicada. Todas estas clases de comedias fueron cultivadas desde tiempos muy remotos por los chinos é indostánicos; pero fueron los griegos, como en la tragedia, los que lograron darles la forma clásica con que hoy las conocemos. En efecto, la canción burlesca y licenciosa consagrada á Baco (Dionisios), fué convertida por Susarion en diálogo satírico; por Epicarmo en sátira contra la religión; por Crates, Cratino y Eupolis en sátira política, y por Aristófanes y Menandro en verdadera comedia de carácter y de costumbres. En Roma, Plauto y Terencio imitaron á los anteriores, y en las naciones modernas ha sido cultivada y perfeccionada, distinguiéndose como escritores de comedias en castellano, Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto,

Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas, Calderón de la Barca y Bretón de los Herreros (1).

232. El *drama* es la representación de una acción interesante y conmovedora, en que el conflicto se resuelve de modo armonioso y sereno, no obstante las pasiones que en sí contiene. Se distingue, pues, de la tragedia en que, de ordinario, no termina por una catástrofe, y de la comedia por su acción patética y, en ocasiones, grandiosa. Los *personajes* han de ser elevados, graves, sin el carácter singular que afectan los de la tragedia, pero sin descender hasta lo familiar y lo festivo, como en la comedia. El *plan*, si bien debe sujetarse á las condiciones generales á que obedece el de todas las composiciones de este género, debe ser más amplio y libre que el de las dos clases que dejamos mencionadas (§§ 230 y 231). El *estilo* ha de ser natural, ameno, variado y vivo; la *versificación*, fluida y armoniosa. Admite gran variedad de metros y de rimas, debiendo ser preferido el verso octosílabo asonantado, ó el romance heroico.

233. El *drama* se divide en *psicológico*, *histórico* y *filosófico-social*, según el asunto y según el aspecto de la naturaleza humana en que el poeta se inspira. Se dice, en fin, que es *tragi-comedia* ó *drama*, según la *cantidad* de elemento cómico que contiene; y *drama trágico* ó *cómico*, según la relativa importancia de la acción y el carácter de su desenlace.

234. El *drama*, expresión genuina de la civilización moderna, parece haber sido desconocido enteramente de la antigüedad clásica. Sin embargo, los indostánicos poseyeron desde muy remotos tiempos los dramas llamados *Sacuntala* y *Vicramorvasi* del poeta Kalidasa. Los *misterios* y las *moralidades*, de la Edad media, parecen ser los precursores del drama, que adquiere ya sus propios rasgos

(1) En México escribieron excelentes comedias, del género de las de Bretón, Gorostiza y José F. de Cuéllar. Las principales comedias de Gorostiza son: *Don Dieguito*, *El Jugador* é *Indulgencia para todos*.

en el Renacimiento. En seguida, Lope de Vega en España, y Shakespeare en Inglaterra acaban de darle su forma característica. Hoy todas las obras serias que se escriben para el teatro, así como las de los autores del *Siglo de Oro* de la Literatura española (muchas de ellas bautizadas con el nombre de comedias), son verdaderos dramas, en el sentido literario que recibe en la actualidad esta palabra. La tragedia clásica, más artística, pero menos próxima á los accidentes ordinarios de la vida, pierde así todo el terreno que gana diariamente el drama. Nos resta aún que mencionar ciertas variedades del poema dramático, que podríamos llamar poemas dramáticos menores.

VI

235. El *drama teológico* es la representación artística de una acción realizada por dioses, semidioses y demás seres superiores. No tiene más objeto que expresar en la forma dramática un dogma ó un hecho prodigioso dependiente de la religión. La concepción de este poema es más bien épica que dramática. Cuando los personajes que intervienen en la acción son todos sobrenaturales, como en el «Prometeo encadenado», de Esquilo, el drama es propiamente teológico; cuando se mezclan los humanos y los divinos, como en los dramas que se refieren á Jesucristo, se aproxima al verdadero drama. El *auto* sólo difiere del drama teológico en que adopta la forma alegórica. Muchos de los dramas escritos por Calderón de la Barca son verdaderos autos. El *drama simbólico-fantástico* participa de los caracteres del poema *épico filosófico-social*, del cual sólo es una forma dramática. Su acción es fantástica; los personajes son verdaderas alegorías, tales son las que figuran en el «Manfredo», de Lord Byron, y en el «Desengaño en un Sueño», del Duque de Rivas. En cuanto á las llamadas comedias, puede decirse que la *mitológica* es un drama

teológico, del que difiere por el predominio que en ella tiene el elemento cómico y por su carácter burlesco; que la de *magia* es una composición fantástica que tiene por objeto representar acciones maravillosas, producidas por todo cuanto sirve para exhibir en la escena trajes y decoraciones sorprendentes, como la «Redoma encantada», de don J. E. Hartzembusch. El *sainete* es una comedia de cortas dimensiones, cuyos caracteres y formas se exageran hasta lo ridículo. La *loa* y el *monólogo* son serios y muy cortos: la primera está destinada á conmemorar ó enaltecer un fausto suceso, ó una personalidad célebre; el segundo se pone en boca de un solo personaje, quien expone toda una acción dramática, pero cuyo carácter literario es más bien lírico que dramático. Por último, la *ópera* y la *zarzuela* son poemas dramáticos *mixtos*, pues que se destinan para la representación y el canto. De sus dos elementos componentes, la música domina en la *ópera*, siendo en ella la literatura cosa secundaria; mientras que en la *zarzuela* sobresale el elemento literario.

236. Las reglas á que obedecen todos estos poemas, algunos de ellos verdaderamente insignificantes, son las mismas que se han indicado á propósito de los géneros principales en que se divide la poesía dramática, modificadas naturalmente según el carácter del asunto y las dimensiones del poema. No volveremos sobre lo ya conocido. En cuanto á los preceptos relativos á los poemas musicales, que tan grande importancia han adquirido en nuestros tiempos, debe decirse que en tales poemas el literato se sujeta enteramente á las exigencias del arte musical, principalmente en lo que se refiere á la elección del asunto, extensión de la acción, y hasta en la creación de los personajes, naturaleza del estilo y cualidades de la versificación. De cualquier modo, se recomienda, con razón, que la acción sea, sobre todo en la *ópera*, más rápida, animada é interesante que en el drama ordinario, que los *personajes* estén más vigorosamente dibujados que en éste, y que los *versos* sean cantables en el más alto

grado. La *zarzuela* sólo se distingue de la *ópera* en que el canto no acompaña constantemente á la acción, pues que la declamación alterna con aquél (1). Según el asunto, ambos poemas pueden ser *históricos*, de *costumbres*, *trágicos*, *burlescos*, etc., obedeciendo en cada una de estas clases á los preceptos que rigen á los demás poemas dramáticos.

(1) Se ha criticado á la zarzuela, calificándola de género híbrido, que carece de la belleza propia de cada uno de los elementos componentes. Lo cierto es que al alternar música y declamación adquiere un carácter de inverosimilitud muy marcado, que no tienen ni la *ópera* ni el drama. Además, es menos bella é imponente que la primera, y menos real ó natural que el segundo.

CAPÍTULO V

GÉNEROS COMPUESTOS.—POEMA DIDASCÁLICO

SUMARIO.—I: 237. Géneros compuestos; carácter sintético del poema didascálico.—II: 238. La sátira; definición.—239. Condiciones de una buena sátira.—240. Diversas clases de sátira; principales autores satíricos.—III: 241. La epístola; definición y especies.—242. Verdadero carácter de la epístola; reglas.—IV: 243. La poesía bucólica; definición y caracteres.—244. Condiciones del poema bucólico.—245. Diversas clases de poemas bucólicos; églogas é idilios; principales poetas bucólicos.—V: 246. La fábula ó apólogo; definición y caracteres.—247. Fondo y forma de la fábula; reglas.—248. Origen de la fábula y demás poemas alegóricos; principales autores.—VI: 249. El poema didascálico; definición, fin y carácter.—250. Fondo de este poema; caracteres del asunto.—251. Forma externa del poema didascálico; resumen.—252. Origen; principales obras y autores en este género.

I

237. Los géneros que hemos estudiado, lírico, épico y dramático, presentan caracteres especiales tan bien determinados, que permiten separarlos, formando grupos de composiciones dotadas de una gran semejanza, por varios que sean los asuntos á que puedan referirse. Pero hay muchas de estas composiciones que no tienen marcadamente ninguno de aquellos caracteres dominantes que sirven para hacer su estudio, análisis y clasificación; sino que, por el contrario, unen y mezclan de tal manera sus elementos líricos, épicos y dramáticos que no es posible determinar á qué grupo pertenecen. Por tal razón, se ha formado un grupo mixto, con el nombre de géneros compuestos, y que comprende la sátira, la epístola, la bucólica, la fábula ó apólogo y el poema didascálico. Mas no todos estos poemas son compuestos de una misma naturaleza, ni

II

238. Se da el nombre de sátira al poema que tiene por objeto la censura profunda ó ligera de los vicios y faltas de los hombres. Algunos creen que domina en este poema el subjetivismo propio de la lírica; pero lo cierto es que participa del objetivismo de la realidad exterior, constituido por los vicios y defectos de los hombres, y en los cuales se inspira el poeta al componer su obra. De esta manera opone el autor su modo de pensar y de sentir á las costumbres, preocupaciones, errores y caprichos que forman la vida social, y procura su mejoramiento y corrección (1).

239. Las principales condiciones de una buena sátira.

(1) Hay quien suponga, en fin, que la sátira no es una especie de poesía, sino un elemento estético que puede encontrarse en todos los géneros.

son las siguientes: 1.^a Ha de atacar duramente los vicios, evitando cuidadosamente herir á las personas. 2.^a No debe mostrarse licenciosa ó desenvuelta, hasta el punto de provocar ella misma la corrupción que trata de corregir. 3.^a Ha de ser, por lo mismo, comedida y moral, procurando no excitar la malignidad humana con ataques á objetos nobles y dignos de veneración ó respeto. 4.^a El lenguaje que en ésta se emplee debe ser noble, culto, severo sin acritud, enérgico sin violencia.

240. La *sátira*, según los varios asuntos sobre que versa, puede ser *moral, religiosa, científica, artística, literaria, política, etc.*, variando su *tono*, sus *formas* y su *estilo* en consonancia con ellos. No se emplea el mismo *tono*, por ejemplo, cuando se critican los leves defectos y las preocupaciones de los hombres, que cuando se atacan duramente los vicios y la depravación general de las costumbres: la *sátira filosófica*, que tiende á moralizar, usa de un tono serio y grave; la *burlesca*, que tiende á divertir, emplea el festivo y ligero. Para la *sátira jocosa* son preferibles los versos menores; para la *filosófica*, los endecasílabos en tercetos libres. Por último, la *sátira* puede ser *objetiva y humorística, afirmativa y negativa, rimada y prosaica*, variando en todos estos casos el *tono*, las *formas* y el *estilo*. A la *sátira* pertenecen: la *letrilla*, la *fábula satírica*, el *epigrama*, la *semblanza*, los *cuadros de costumbres*, los *retratos* y *artículos críticos*. En Grecia se distinguieron Alceo, Arquíloco y Luciano. En Roma, Horacio, Juvenal y Marcial. En España, Quevedo, Vargas Ponce, Moratín, Larra, y principalmente Jovellanos. En México, Gorostiza, Fernández Lizardi y otros.

III

241. La *epístola* es una composición en que el poeta desenvuelve en forma de carta, ya una tesis moral de carácter práctico, ya los principios ó reglas pertenecien-

tes á una ciencia ó arte. Su naturaleza, su *tono*, su *estilo*, varían con el asunto. Ya es netamente didáctica: *literaria*, si se refiere al arte de las letras, como la de Horacio *Ad Pisones*; *filosófica*, si hace observaciones profundas acerca de trascendentales asuntos de sociología é historia, como la de Moratín *A un ministro*; *moral*, si desenvuelve una tesis de este género, tal es la justamente célebre de Rioja *A Fabio*. Finalmente, puede ser *satírica, burlesca, elegiaca, etc.*; de las cuales es fácil encontrar muchos ejemplos en la Literatura castellana.

242. Como se acaba de ver, las composiciones epistolares son más bien formas capaces de contener toda clase de asuntos, que un género especial. De cualquier modo, el carácter *didáctico* que siempre afectan en el *fondo*, y su *forma* netamente *lirica*, justifican plenamente su mención en este punto; y si bien carecen de reglas especiales, á causa de su carácter complejo é indeterminado, es claro que están sujetas á las generales de todo poema, y á las peculiares de sus elementos componentes. Así, su fondo didáctico obedece en su estructura y método á las leyes que rigen al *poema didascálico*, de que se hablará más adelante (§ 249), y sus formas interna y externa, esto es, su *plan, estilo y lenguaje*, deben amoldarse á las formas generales del poema lírico.

IV

243. La *poesía bucólica* tiene por objeto celebrar los goces de la vida del campo, los sencillos y francos afectos de rústicos pastores, los encantos de la agricultura, etcétera. Es, así, la expresión artística de la belleza de la vida humana, desarrollada en íntimo contacto con la naturaleza. Es uno de los géneros más complejos, puesto que es, á un tiempo mismo, *lirico, épico y dramático*. En efecto, el subjetivismo ó lirismo nace de la contemplación de objetos tan bellos, como son los del campo; el elemento *épico*

→ procede de los hechos que en él se relatan ó mencionan, y el *diálogo* y la *forma dramática* alternan, en fin, en este poema con la descriptiva y narrativa, dándole un carácter mixto muy marcado.

244. Las principales condiciones del *poema bucólico* son las siguientes: un sentimiento vivo y delicado ha de difundirse por todo él; el lugar de la escena, que es necesariamente el campo, ha de ser descrito con primor y exactitud; á las descripciones debe dárseles variedad y belleza; la escena debe estar siempre en consonancia con el asunto: risueña ó melancólica según sea éste; el *lenguaje y estilo* deben variar con las situaciones, huyendo en ellos de todo refinamiento impropio de campesinos, así como de la rusticidad grosera, contraria del arte. El poeta goza de amplia libertad en la elección del verso y en la combinación métrica.

245. Las composiciones bucólicas pueden ser *pastoriles*, *piscatorias*, *venatorias*, según el asunto especial que desenvuelvan; pero todo esto no tiene importancia para los fines literarios; todas tienen los mismos caracteres y están sujetas á las mismas condiciones. Lo mismo puede y debe decirse de la división que de los poemas bucólicos hacen los preceptistas, en *églogas* é *idilios*. Distingúense las primeras, por su mayor extensión y su *forma narrativa*, y los últimos, que son más pequeños, por su *forma dialogada*. En nada varía, en efecto, la extensión de un asunto su propia naturaleza, ni la *forma narrativa* ó *dialogada* puede cambiar su esencia. Esta distinción infundada procede de que Virgilio dió el nombre de *Églogas* esto es, *selectas* ó *elegidas*, á algunos de los idilios que había escrito á imitación de los poemas bucólicos de Teócrito. Lo único importante es que en todas estas composiciones, cualquiera que sea su extensión y su forma (narrativa ó dramática), se cumpla el fin que el autor se ha propuesto: el de deleitar el ánimo de los lectores con cuadros frescos y risueños. Este género es uno de los más antiguos. Una de las ocupaciones más útiles y agradables del hombre du-

rante las edades primitivas fué el trabajo de los campos (ganadería, agricultura); así es que los primeros poemas de los pueblos fueron bucólicos: los Vedas, de los Aryas; el «Génesis» de Moisés. En Grecia, los más célebres autores fueron Bion, Mosco y el incomparable Teócrito. Virgilio en Roma no hizo más que imitar á Teócrito, pero tan hábilmente que superó en muchos puntos á su modelo. En los tiempos modernos se han distinguido Sanazaro y Marini, en Italia; Pope en Inglaterra; Chenier en Francia; Gessner, en Suiza; Garcilaso de la Vega, Figueroa, Francisco de la Torre, Villegas, Iglesias y Meléndez Valdés, en España.

V

→ 246. *Fábula* ó *apólogo* es un poema alegórico de muy cortas dimensiones, en que se desarrolla un principio moral por medio de una acción dramática, cuyos personajes pueden ser hombres, animales irracionales, seres inanimados, y de la cual se deduce una enseñanza de carácter práctico. Es claro que la fábula tiene un carácter didáctico dominante; pero al mismo tiempo tiene también un pronunciado *sabor dramático*, por su forma dialogada, sus personajes y su acción.

247. El argumento de estas composiciones debe ser siempre sencillo y breve, conforme lo exige su corta extensión; pero con su indispensable *integridad*, ó sea, *posición, nudo y desenlace*. Los caracteres de los personajes han de estar de acuerdo con la idea que tenemos de los seres animados, según sus instintos y tendencias; y de los inanimados, según sus propiedades físicas. La doctrina ó enseñanza que se pone en forma de *adagio*, *máxima* ó *sentencia* (moraleja), ya al principio (afabulación), ya al fin (postfabulación), debe brotar espontáneamente de la narración, de tal manera que no sea posible sustituirla por otra. El mayor mérito de la *forma externa* reside en la

naturalidad y sencillez: la *versificación* varía desde el metro de cuatro sílabas hasta el de catorce, en que han sido escritas muchas de las mejores fábulas que tenemos en nuestro idioma. Pueden también escribirse en prosa; las *parábolas* son verdaderas alegorías en que se produce una enseñanza por una acción fingida entre varios personajes. En resumen: *acción* íntegra, interesante y bien imaginada; *personajes* bien dibujados y conformes con la idea que de ellos se tiene; *estilo* y *lenguaje* naturales y sencillos; *enseñanza* bien deducida; *versificación* fácil y armoniosa, tales son las condiciones á que está sujeta la *fábula*.

248. Como de todos los poemas alegóricos, el Oriente fué la cuna de la fábula. Son notables las parábolas hebreas del *Sembrador*, de la *Zizaña*, de la *Oveja extraviada*, del *Hijo pródigo*, etc., por medio de las cuales procuró inculcar Jesucristo muchos principios morales y religiosos, volviendo sensibles las ideas abstractas, tan impropias para hacerlas penetrar en la ruda inteligencia de las muchedumbres. Los indostánicos son notables también por sus hermosas fábulas, las cuales han tenido el privilegio de recorrer las literaturas de todos los pueblos cultos (1). Esopo en Grecia, Fedro en Roma, La Fontaine en Francia, Iriarte y Samaniego en España, han sido los autores más distinguidos de este género en occidente. En México han escrito bellas fábulas Rosas Moreno y Riva Palacio.

249. La verdadera *poesía didáctica* (poemas didascálicos), son composiciones descriptivas y narrativas en que el autor encierra los principios ó leyes fundamentales de una ciencia ó arte. El fin primordial de este poema es la *verdad*, pero adopta las formas y recursos propios de la *poesía*

(1) La fábula de la «Lechera» es de origen indostánico.

para embellecerla. Creen algunos que con esto se subordina el fin artístico en la poesía didáctica á propósitos extraños. No nos parece acertada esta opinión; antes al contrario, suponemos, con fundadas razones, que este *género* es el más comprensivo, sintético y perfecto de todos, por más incompleto que sea aún en su desenvolvimiento: el único verdaderamente *compuesto* y *armónico*, puesto que los demás de que hemos tratado lo son en su *forma* solamente, mientras que éste lo es también en su *fondo*.

250. El *argumento* de este poema ha de ser de tal naturaleza que se preste á recibir las galas poéticas más bellas; tal es, por ejemplo, todo lo relativo á las bellas artes y á los trabajos del campo; asuntos que han sido en todos tiempos los temas favoritos de los autores de mayor mérito. Mas, en ningún caso, cualquiera que sea el asunto, exige este *poema* un método tan riguroso como la *obra didáctica prosaica*, ni doctrina tan bien organizada y completa; puesto que el *elemento poético* y *bello* debe siempre superar á la árida regularidad y monótona simetría de las exposiciones científicas. Las ideas han de ser claras y bien determinadas; los juicios verdaderos, los raciocinios sólidos; esto basta para dar un fondo digno á las composiciones de esta clase, siempre que se sepa vestir las de lozanía y elegancia en la expresión.

251. Uno de los recursos más adecuados para dar variedad y belleza al de por sí árido asunto del *poema didascálico*, es el uso de frecuentes digresiones, de episodios y cuadros descriptivos, que cuando son oportunos y están bien trabajados, contribuyen poderosamente á infundirle animación, vida y colorido. El *estilo* ha de ser rico, bello, abundante; la *versificación*, fácil, siendo el verso endecasílabo, ya libre, ya formando diversos grupos, el más empleado en nuestra lengua á causa de su flexibilidad y armonía. En resumen; las reglas á que obedece el *poema didascálico* son las siguientes: doctrina verdadera y sólida en su fondo, aunque no tenga los caracteres de un organismo didáctico completo; método racional, si bien no tan

minucioso como en la *didáctica*; episodios y descripciones oportunos y bellos; *estilo* fácil y abundante, *lenguaje* ameno y rico, *versificación* harmoniosa.

252. Esta poesía aparece, como la épica, en forma de fragmentos, tales como *inscripciones*, *proverbios*, etc., hasta que llega mucho tiempo después á tomar forma orgánica completa. Son modelos de poemas didascálicos: el libro de los «Proverbios», el «Eclesiastés», en la literatura hebrea.—Los «Trabajos» y los «Días», de Hesiodo, entre los griegos.—El poema «De Natura rerum», de Lucrecio, y las bellísimas «Geórgicas» de Virgilio, entre los romanos.—El «Ejemplar poético», por Juan de la Cueva; el «Arte de la Pintura», por Céspedes; el de la «Música», por Iriarte; la «Poética», por Martínez de la Rosa, y otros, en España.

CAPÍTULO VI

LA NOVELA

SUMARIO.—I: 253. La novela; definición.—254. La novela y los demás poemas: analogías y diferencias.—II: 255. Acción de la novela; caracteres.—256. Los personajes; condiciones del protagonista.—257. El plan y formas internas y externas.—III: 258. Varias clases de novelas: psicológica, filosófico-social, histórica y de costumbres; definición y modelos.—259. Novela picaresca, de aventuras, fantástica, caballeresca, heroica, pastoril y didáctica; caracteres y modelos.—260. Origen de la novela; su importancia en los tiempos modernos; principales autores en este género literario.

I

253. Se da el nombre de *novela* á la obra literaria en que se expresa artísticamente la vida humana, por medio de una acción interesante narrada en lenguaje no rimado. Por su *fin*, por su *fondo* y aun por su *forma*, la *novela* pertenece á la *poesía*; pero ofrece un carácter muy complejo.

254. La *novela*, en efecto, es *narrativa* y *épica*, pues que relata hechos que forman la vida externa y social; pero por la viva y animada expresión de los afectos, la oposición y lucha de sentimientos é intereses, el antagonismo de caracteres y la preponderancia del diálogo, adquiere un marcado sabor *dramático*. Además, el *subjetivismo* propio de la *lirica* tiene en la novela un campo vastísimo en que mostrar su alteza de sentimientos é ideas, sin que pierda por esto la natural forma prosaica. Sin embargo, la novela no se limita á reproducir la vida pública y colectiva, como la *épica*, ni se encierra en el tono solemne y majestuoso de ésta, sino que desciende hasta las intimidades de la vida privada y común; no está sujeta

minucioso como en la *didáctica*; episodios y descripciones oportunos y bellos; *estilo* fácil y abundante, *lenguaje* ameno y rico, *versificación* harmoniosa.

252. Esta poesía aparece, como la épica, en forma de fragmentos, tales como *inscripciones*, *proverbios*, etc., hasta que llega mucho tiempo después á tomar forma orgánica completa. Son modelos de poemas didascálicos: el libro de los «Proverbios», el «Eclesiastés», en la literatura hebrea.—Los «Trabajos» y los «Días», de Hesiodo, entre los griegos.—El poema «De Natura rerum», de Lucrecio, y las bellisimas «Geórgicas» de Virgilio, entre los romanos.—El «Ejemplar poético», por Juan de la Cueva; el «Arte de la Pintura», por Céspedes; el de la «Música», por Iriarte; la «Poética», por Martínez de la Rosa, y otros, en España.

CAPÍTULO VI

LA NOVELA

SUMARIO.—I: 253. La novela; definición.—254. La novela y los demás poemas: analogías y diferencias.—II: 255. Acción de la novela; caracteres.—256. Los personajes; condiciones del protagonista.—257. El plan y formas internas y externas.—III: 258. Varias clases de novelas: psicológica, filosófico-social, histórica y de costumbres; definición y modelos.—259. Novela picaresca, de aventuras, fantástica, caballeresca, heroica, pastoril y didáctica; caracteres y modelos.—260. Origen de la novela; su importancia en los tiempos modernos; principales autores en este género literario.

I

253. Se da el nombre de *novela* á la obra literaria en que se expresa artísticamente la vida humana, por medio de una acción interesante narrada en lenguaje no rimado. Por su *fin*, por su *fondo* y aun por su *forma*, la *novela* pertenece á la *poesía*; pero ofrece un carácter muy complejo.

254. La *novela*, en efecto, es *narrativa* y *épica*, pues que relata hechos que forman la vida externa y social; pero por la viva y animada expresión de los afectos, la oposición y lucha de sentimientos é intereses, el antagonismo de caracteres y la preponderancia del diálogo, adquiere un marcado sabor *dramático*. Además, el *subjetivismo* propio de la *lirica* tiene en la novela un campo vastísimo en que mostrar su alteza de sentimientos é ideas, sin que pierda por esto la natural forma prosaica. Sin embargo, la novela no se limita á reproducir la vida pública y colectiva, como la *épica*, ni se encierra en el tono solemne y majestuoso de ésta, sino que descende hasta las intimidades de la vida privada y común; no está sujeta

á los estrechos límites de la representación escénica, pues que se extiende por el vasto escenario de la vida, gozando de una amplia libertad en el arreglo y distribución de las partes que forman su asunto, desligada enteramente del canon rígido y estrecho propio del verso. Aspira á reproducir la vida humana en sus múltiples relaciones y complicados mecanismos; y de aquí nace la importancia de este género literario que, como la *Prensa*, ha sido llamado por algunos *Cuarto Poder del Estado*, y por otros, *Epopeya del presente*. En la novela, como en los poemas épico y dramático, estudiaremos la *acción*, los *personajes*, el *plan*, el *estilo* y el *lenguaje*. Sólo haremos notar las diferencias que hay entre estos elementos de la novela y los de los poemas citados.

II

255. La *acción* de la novela, aunque está sujeta á las condiciones generales de *unidad*, *variedad* y *harmonía*, sin las cuales dejaría de ser artística y bella, disfruta de mayor amplitud que en los poemas épico y dramático, pudiendo admitir episodios, lances, digresiones, que serían intolerables en cualquiera de éstos. La *integridad* y el *interés* son aquí tan importantes como allá, y sólo la *grandeza* (indispensable en la epopeya) varía en la *novela*, como en el *poema dramático*, en relación con el asunto, el cual puede presentar la pompa, aparato y majestad épicos, ó, por el contrario, reducirse á las humildes proporciones de un hecho insignificante.

256. Como en los poemas mencionados, los *personajes* de la novela han de estar bien *caracterizados*, y deben *sostenerse* en todo el curso de la obra; y como allá, se dividen en *principales* y *secundarios*. Entre los primeros se distingue el *héroe* ó *protagonista*, á quien se refiere la acción, y que es, por lo mismo, el personaje que exige mayor cuidado y atención del autor, y aquel cuya pintura debe ser

más correcta y esmerada. Su condición social y su carácter pueden variar muchísimo: del héroe al vulgar *perdonavidas*, del magnate al labriego, del modelo de virtud y honor hasta el malvado repugnante, verdadera calamidad social. Lo único indispensable es que justifique el aparato del poema, y satisfaga los fines literarios que el autor se propuso al escogerlo. El número, importancia y demás condiciones de los otros personajes, varían mucho más que en el poema dramático y hasta que en el épico, dado el carácter de complejidad y la extensión que puede afectar la acción propia de la novela, así como la libertad de que goza en su desenvolvimiento.

257. El *plan* y *formas internas* ó *conceptivas*, *afectos*, *acciones*, etc., de la novela, obedecen á las leyes generales de todos los poemas, pues que, á diferencia de la *Didáctica* y *Oratoria*, constituyen verdaderas creaciones libres, y sujetas tan sólo á las leyes lógicas del pensamiento. En cuanto á las formas *interno-externas*, varían en relación con el asunto y el fin que el autor se propone al desarrollarlo. La más común es la *narrativa*, en que el autor expresa directamente los hechos que forman la trama de la composición. Ella se combina con la forma *dialogada*, en la cual se desenvuelve el argumento por medio de conversaciones entre los varios personajes del poema. En fin, puede hacerse uso de la *epistolar*, en la cual los mismos actores transmiten sus impresiones y lances por medio de cartas. De estas clases tenemos ejemplos en todas las Literaturas de los pueblos cultos, y cada una presenta ventajas é inconvenientes. En efecto, la *forma narrativa* es natural y sencilla, favorece la unidad de la acción, pero puede determinar monotonía y languidez; la *dialogada*, da viveza y calor al estilo, pero perjudica grandemente á la unidad, y obliga á frecuentes repeticiones; y la *epistolar*, que proporciona cierta novedad, y da un carácter de intimidad y de encantadora sencillez á los afectos, tiene el defecto de entorpecer la acción y de obligar á decir cosas inútiles. Lo mejor será mezclarlas, pre-

firiendo en cada caso la forma que sea más oportuna y natural.—Del mismo modo que las *formas*, el *lenguaje* y el *estilo* varían mucho, pudiendo ser grandiosos, patéticos, sublimes, ó humildes, familiares, sencillos, sin que sobre esto sea posible dictar más precepto, que el de que estén de acuerdo con el tono del asunto, el carácter de los afectos y la situación de los personajes.

III

258. La *novela* se llama propiamente *psicológica*, cuando pinta caracteres humanos, ó expresa las luchas de la conciencia. Se divide, á su vez, en *sentimental*, *humorística*, etc., según el tono y carácter del asunto. A esta misma clase pertenece la *filosófico-social*, que tiene por único fin reproducir la vida en todos sus aspectos, planteando trascendentales problemas (1). La *histórica* es aquella que tiene por fin principal exponer ciertos hechos verdaderos, enlazados con otros fingidos que sirven para realzar y embellecer á los primeros. Nadie ha superado, ni igualado tal vez, al creador de esta novela, á W. Scott, cuyas vivas pinturas y fieles descripciones de personajes, y de edades que pasaron, son propiamente inimitables. Forma especie aparte la *novela de costumbres*, que busca sus asuntos y personajes en la vida común, y expone ingeniosamente cuadros verosímiles, que entrañan á veces importantes y muy útiles enseñanzas; es la que exige mayor conocimiento del corazón humano y miras más profundas, capaces de desentrañar las preocupaciones sociales más arraigadas, y los vicios más frecuentes y perjudiciales. Unas veces es seria, grave, como «Los Miserables», de Victor Hugo; otras, cómica y burlesca, como la de Miguel de Cervantes Saavedra, intitulada «El Ingenioso

(1) Este es el giro que sigue hoy la novela, y los autores que sólo procuran distraer el ánimo, pierden más y más cada día su notoriedad y aceptación

Hidalgo Don Quijote de la Mancha», obra que creemos, sin embargo, distinta de todas las demás, de un género especial, extraordinario: especie de *poema épico-burlesco*; una de las más originales de la literatura moderna, y la más perfecta sin duda de cuantas se han escrito de esta clase en castellano.

258. La *novela de costumbres* toma el nombre especial de *picaresca*, cuando se concreta á bosquejar cuadros que reproducen la vida de las ínfimas clases de la sociedad, como «El Lazarillo de Tormes», de Hurtado de Mendoza; «Guzmán de Alfarache», de M. Alamán; «El Diablo Cojuelo», de Vélez de Guevara; «El Periquillo Sarniento», de Fernández Lizardi. Las demás novelas que han recibido nombres especiales, como la de *aventuras* y la *fantástica*, que tratan de sorprender el ánimo con multitud de lances, y que comprende la *caballescaca* y la *heroica* con sus hadas, mágicos, encantadores, duendes, trasgos, brujas, héroes y hazañas inconcebibles, como «Carlomagno y sus Doce Pares», «El Rey Artús y los Caballeros de la Tabla Redonda», «Amadís de Gaula», y mil más de anónimos autores, no tienen importancia en la actualidad, y acusan claramente la infancia del arte. Debe decirse lo mismo de la *novela pastoril*, que no es más que la forma prosaica del poema *bucólico*, y que coloca la escena en el campo, eligiendo sus personajes de entre los rústicos que lo habitan; tales como «La Galetea», de Cervantes; «La Arcadia», de Lope de Vega, y «El Siglo de Oro», de Valbuena. Sólo la *novela didáctica*, en la cual por medio de fingida trama se van sembrando verdades y conocimientos en ciencias y artes, es la que hoy comienza á dividir con la *psicológica* y la de *costumbres* su dominio entre el público aficionado y culto. Su cultivador más asiduo y competente ha sido el francés J. Verne.

260. La *novela* comenzó por el cuento *oral*, relato de hechos maravillosos conservados en la memoria, transmitidos de padres á hijos, y que tanto halagan y divierten á los niños, y á los pueblos en la infancia de la civilización.

El carácter de los pueblos y de las razas, de su civilización, en fin, se refleja fielmente en estos poemas, fantásticos y maravillosos unas veces; reposados, tranquilos y de profundo sentido moral, otras. Son célebres los cuentos orientales por el vigor de una imaginación exuberante, y en los que se cuida más de la ostentación y del deleite, que de la solidez y verdad. Los griegos y los romanos, no obstante su cultura, descuidaron el cultivo de la novela: fenómeno tanto más extraño cuanto más rica es la Literatura de estos pueblos en los demás géneros. Sólo nos dejaron las tituladas «Dafnis y Cloe», de Longo, y el «Asno de Oro», de Apuleyo. En la Edad Media aparecen las novelas caballerescas y heroicas, las pastoriles, las truncanescas; hasta que por fin, inicia Cervantes las de costumbres. En los tiempos modernos, estas últimas y las históricas, las psicológicas y las filosófico-sociales son las preferidas por un público amante del saber y de la belleza. Elliot, Tackeray, Dickens, en Inglaterra; Gogol, Turgueneff, y Tolstoi, en Rusia; Freitag, Nordau, en Alemania; Zola y Daudet, en Francia, han sido y son los autores favorecidos del público docto, y los que han dejado más profundas huellas en la Literatura del presente siglo (1).

(1) En México, desde la Independencia hasta el presente, han sido escritas muchas novelas, principalmente históricas y de costumbres. Los autores que más se han distinguido en este género son Fernández Lizardi, Cuéllar y Rabasa.

SECCIÓN SEGUNDA

GÉNERO DIDÁCTICO.—DIDÁCTICA

CAPÍTULO I

CARACTERES Y FORMAS DE LA DIDÁCTICA

DIVISIÓN

SUMARIO.—I: 261. Objeto, importancia y caracteres de la Didáctica.—262. Definición de este género literario; caracteres del fondo.—263. Plan; sus caracteres.—264. Formas literarias, internas, ó interno-externas en la Didáctica.—265. Tono y estilo; caracteres.—266. El lenguaje, términos técnicos; condiciones literarias.—II: 267. División de las obras didácticas.—268. Los Elementos: definición y caracteres.—269. Obras magistrales; definición y caracteres.—270. Obras populares y eruditas; caracteres.

261. El objeto de la *Didáctica* es la exposición de la *verdad* por medio de la palabra. Pertenece al arte literario, pues que emplea el lenguaje, oral ó escrito, para realizar los fines que persigue. Sólo es cierto que es el menos literario de todos los géneros, puesto que en él se subordina la *belleza* á la *verdad*, la *forma* al *fondo*. No por esto es menos importante; antes al contrario, es el más útil y digno de cultivo y aprecio. Recuérdese que toda la ense-

El carácter de los pueblos y de las razas, de su civilización, en fin, se refleja fielmente en estos poemas, fantásticos y maravillosos unas veces; reposados, tranquilos y de profundo sentido moral, otras. Son célebres los cuentos orientales por el vigor de una imaginación exuberante, y en los que se cuida más de la ostentación y del deleite, que de la solidez y verdad. Los griegos y los romanos, no obstante su cultura, descuidaron el cultivo de la novela: fenómeno tanto más extraño cuanto más rica es la Literatura de estos pueblos en los demás géneros. Sólo nos dejaron las tituladas «Dafnis y Cloe», de Longo, y el «Asno de Oro», de Apuleyo. En la Edad Media aparecen las novelas caballerescas y heroicas, las pastoriles, las truncanescas; hasta que por fin, inicia Cervantes las de costumbres. En los tiempos modernos, estas últimas y las históricas, las psicológicas y las filosófico-sociales son las preferidas por un público amante del saber y de la belleza. Elliot, Tackeray, Dickens, en Inglaterra; Gogol, Turgueneff, y Tolstoi, en Rusia; Freitag, Nordau, en Alemania; Zola y Daudet, en Francia, han sido y son los autores favorecidos del público docto, y los que han dejado más profundas huellas en la Literatura del presente siglo (1).

(1) En México, desde la Independencia hasta el presente, han sido escritas muchas novelas, principalmente históricas y de costumbres. Los autores que más se han distinguido en este género son Fernández Lizardi, Cuéllar y Rabasa.

SECCIÓN SEGUNDA

GÉNERO DIDÁCTICO.—DIDÁCTICA

CAPÍTULO I

CARACTERES Y FORMAS DE LA DIDÁCTICA

DIVISIÓN

SUMARIO.—I: 261. Objeto, importancia y caracteres de la Didáctica.—262. Definición de este género literario; caracteres del fondo.—263. Plan; sus caracteres.—264. Formas literarias, internas, ó interno-externas en la Didáctica.—265. Tono y estilo; caracteres.—266. El lenguaje, términos técnicos; condiciones literarias.—II: 267. División de las obras didácticas.—268. Los Elementos: definición y caracteres.—269. Obras magistrales; definición y caracteres.—270. Obras populares y eruditas; caracteres.

261. El objeto de la *Didáctica* es la exposición de la *verdad* por medio de la palabra. Pertenece al arte literario, pues que emplea el lenguaje, oral ó escrito, para realizar los fines que persigue. Sólo es cierto que es el menos literario de todos los géneros, puesto que en él se subordina la *belleza* á la *verdad*, la *forma* al *fondo*. No por esto es menos importante; antes al contrario, es el más útil y digno de cultivo y aprecio. Recuérdese que toda la ense-

fianza que se imparte en las escuelas, colegios y liceos se hace por medio de las obras de texto, puramente didácticas, y esto basta para denotar su valimiento y significación. Creer que la sola posesión de la verdad científica basta para transmitirla á los discípulos y difundirla entre las masas populares, es ignorar enteramente el principio fundamental de la instrucción, y desconocer las ventajas que proporciona el orden, el método y la fácil y clara expresión por medio del lenguaje. La *Didáctica* es, pues, literatura, y literatura importantísima, ya que en ella está vinculada la ciencia y cuanto puede servir para su difusión y su adelanto.

262. Podemos definir la *Didáctica* diciendo que «es la expresión artística de la verdad científica por medio de la palabra escrita». Las condiciones literarias de este género se refieren tanto al *fondo* como á la *forma*. Al *fondo* pertenecen la unidad y variedad, el enlace y proporción de los hechos y principios que constituyen la doctrina, bajo la ley primordial y superior de armonía, sin la cual no puede haber belleza ni verdad; á la *forma*, el plan, el estilo y el lenguaje. La doctrina en toda obra didáctica debe ser, en efecto, *una, varia, íntegra y armoniosa*, esto es, no deben añadirse nociones ajenas del asunto, ni suprimirse las que le pertenecen manifiestamente, cuidando, sobre todo, de que todos los aspectos y elementos de que consta, estén bien unidos por medio del vínculo estrecho de un razonamiento sólido. En ningún género literario se recomienda con más razón que en éste, la *claridad* y *precisión* en las ideas, la *verdad* en los juicios, la *solidez* en los raciocinios; en ninguno se exige mayor encadenamiento lógico y más rigor en el *plan* ó forma *interna* de la composición.

263. El *plan* en la *Didáctica* ha de ser siempre lógico y sostenido con vigor, debiendo ir en él, de lo conocido á lo desconocido, de lo simple á lo compuesto, para hacer que lo estudiado y aprendido sirva de base y necesario antecedente á lo demás. Como se verá (§§ 268 y 269), va-

ría el rigor con que se aplique este precepto en las varias clases de obras didácticas, según sus asuntos y según que estén consagradas á la enseñanza, á personas versadas en las ciencias ó artes de que tratan, ó puramente á la ampliación de puntos científicos ó artísticos determinados. Pero en ningún caso deberá prescindirse del enlace lógico y metódico del asunto, enlace que es como la expresión misma de la *racionalidad* del espíritu en el más profundo y *racional*, digamos así, de los *géneros literarios*.

264. Las *formas literarias* más comúnmente usadas en las obras didácticas son las *directas* ó *expositivas* (§ 162), puesto que las internas ó conceptivas, *imágenes, símbolos, alegorías* y ficciones de todas clases, que tienen tanta importancia en la *Poesía* (§ 170), son absolutamente impropias en el género de que tratamos. En efecto, en la *Didáctica* no hay *creación* ni *invención*, y solamente los *esquemas* ó *diagramas*, verdaderas representaciones simbólicas de conceptos suprasensibles y de los grupos abstractos de las clasificaciones, tienen alguna vez en ella legítima cabida; mas, en todo caso, deben subordinarse siempre á las exigencias del pensamiento científico. Sin embargo, las formas conceptivas propiamente dichas, la *imagen*, la *alegoría*, etcétera, pueden ser las más adecuadas para difundir ciertas ideas y ciertos conocimientos entre las clases populares.—Del mismo modo, las formas *interno-externas*, ya mencionadas, tienen diferente aplicación según la naturaleza de las obras didácticas y su destino. Así, la forma *expositiva*, propiamente dicha, conviene principalmente á los *Tratados* de ciencias matemáticas y fisico-químicas; la *narrativa*, á los de historia política, civil y económica; la *descriptiva*, á los mismos de historia y á los de ciencias naturales; la *dialogada* y la *epistolar*, á los de moral, filosofía y crítica. Estas dos últimas formas (dialogada y epistolar), son las más usadas en obras consagradas á la enseñanza de las *primeras letras* y á la recreación, las cuales, en tal caso, toman el nombre especial de obras *recreativas*.

265. El *tono* de la *Didáctica* debe ser severo, grave

siempre, y á veces, conforme lo permita la naturaleza del asunto, puede elevarse hasta la majestad y grandeza. El *estilo* puede llegar hasta la *grandilocuencia*, la *belleza* y la *sublimidad*, pero en raras ocasiones; de ordinario se limita á ser *claro*, *sencillo*, sin figuras ni apasionamientos. Natural es que varíe con el asunto: *severo*, *grave*, *árido* en obras destinadas á la exposición de ciencias filosóficas y matemáticas, puede admitir algunos adornos en las de moral, política y religión, hasta convertirse en figurado y patético en las de carácter netamente popular y en las de crítica artística y literaria.

266. El *lenguaje* ha de ser claro, propio, correcto, limpio, sin tropos ni licencias, adecuado á la gravedad del pensamiento científico que expresa. Su carácter distinto es el *tecnicismo*, ó sea el uso de vocablos propios y de giros adecuados, que concretan en una forma lacónica y precisa las clasificaciones científicas y los conceptos racionales. Para que puedan cumplir esta función importante, los *términos técnicos* deben ser *necesarios*, esto es, no debe haber en el idioma otra palabra que exprese con mayor ó igual propiedad y exactitud el concepto científico que se desea dar á conocer; deben estar formados por raíces propias (del mismo idioma en que se emplean), si fuere posible; en caso contrario, de aquellos que le son afines. Por último, si hubiere necesidad de tomar estos términos de otra lengua, habrá que acomodarlos al genio de la nuestra, tal como se ha indicado en otro lugar (§ 77), procurando que no parezcan traducidos, sino *creados*, para satisfacer las necesidades de la ciencia.

II

267. Las obras didácticas se dividen: según su extensión y naturaleza, en *elementales* y *magistrales* ó *fundamentales*; por su destino, en *populares* y *eruditas*; por el asunto, en *históricas*, *filosóficas*, *morales*, *político-sociales*,

naturales, etc.; finalmente, por el carácter que reviste su exposición, en *diálogos*, *cartas*, *artículos doctrinales*, *económico-políticos* de periódicos y revistas, *disertaciones*, *monografías* ó *conferencias*, etc. En este lugar sólo trataremos de las *obras elementales* y *fundamentales*, *populares* y *eruditas*, reservando para el capítulo siguiente todo lo relativo á las otras dos divisiones.

268. *Elementos*, ó *Tratados elementales*, son las obras didácticas destinadas á la enseñanza principalmente, y que contienen los principios esenciales de una ciencia ó de un arte cualquiera. Sus condiciones literarias son las siguientes: la exposición de la doctrina ha de ser clara, ordenada, metódica, sin vacíos ni inversiones, esto es: no se deben omitir aquellas ideas intermedias que sirven para el completo y perfecto conocimiento del asunto, ni deben colocarse las nociones de tal modo, que sean incomprendibles á falta de otras anteriores. El *estilo* debe ser grave, serio, natural y sencillo, sin arranques patéticos, sin digresiones de ningún género; el *lenguaje* ha de ser puro, correcto, claro; los *términos*, propios y precisos; toda voz que encierre un concepto científico importante debe ser cuidadosamente definida (1).

269. Obras *magistrales* ó *fundamentales* son las que abrazan en toda su profundidad y extensión la ciencia ó arte á que se refieren. Están destinadas á individuos ya iniciados en los conocimientos que ellas contienen, y cuyo objeto se reduce á ampliarlos y perfeccionarlos, mediante su desenvolvimiento y concienzudo análisis. Sus condiciones literarias se deducen de su fin y objeto. Pueden reducirse á lo siguiente: la exposición de la doctrina debe ser metódica y ordenada, sin necesidad de que presente el rigor lógico de los *Elementos*, pudiendo el autor omitir las

(1) A las obras elementales se pueden referir los *Compendios*, que no son otra cosa que extractos ó sinopsis de los principios, leyes, ó hechos de una ciencia ó arte. Sus condiciones literarias son aún más rigurosas que en los *Elementos*, por la exposición y por el método que exigen.

ideas intermedias, que se suponen sabidas. Se ha de reflejar en estas obras, de modo fácil y claro, su plan vasto y profundo, en consonancia con las altas cuestiones de la ciencia y sus elevados y difíciles problemas. El *tono* debe ser grave, serio, en ocasiones majestuoso; el *estilo*, limpio, no exento de elegancia; el lenguaje, puro, correcto, claro, y cuando el asunto lo permita, magnífico, figurado y patético.

270. Se ha dicho (§ 267), que las obras didácticas se dividen, según su extensión y naturaleza, en *elementales* y *magistrales* ó *fundamentales*; y según su destino, en *populares* y *eruditas*. Estas dos divisiones en algún modo se confunden. En efecto, las *obras magistrales* ó *fundamentales* exponen sólida y profundamente la materia científica, como las *eruditas*, dirigiéndose ambas á personas ya iniciadas en los rudimentos de la misma; mientras que las *elementales* del mismo modo que las *populares*, se destinan á personas que aspiran á ser cultas, y expresan los principios y rudimentos de las ciencias, sin alcanzar la extensión y profundidad de las primeras. Hay, sin embargo, diferencias muy marcadas entre estas últimas (no así entre las primeras); y es que las *obras didácticas elementales* están consagradas exclusivamente á la enseñanza en los *liceos*, *colegios* y *escuelas*, son rigurosamente metódicas y exigen la explicación del profesor; al paso que las *populares*, meramente recreativas, están consagradas á difundir entre las masas algunos conocimientos útiles, á mostrarles algunas leyes sencillas, de fácil inteligencia y de variadas é importantes aplicaciones, pero sin el rigor lógico y metódico de las anteriores.

CAPÍTULO II

DIVERSAS CLASES DE OBRAS DIDÁCTICAS

SUMARIO.—I: 271. Las obras didácticas según el asunto.—272. Obras históricas; diversos conceptos de la Historia.—273. Caracteres literarios de la Historia; sus divisiones por la extensión y por el tiempo que comprenda.—274. División por la materia y por el modo de consignar los hechos.—275. Moderno carácter de la historia; cualidades del historiador.—276. Formas literarias de la Historia; tono, estilo y lenguaje.—277. Modelos.—II: 278. Obras no históricas.—279. Fondo y forma en este grupo.—280. Caracteres especiales de las principales obras didácticas no históricas.—III: 281. Monografías, disertaciones, conferencias, etc.; su lugar en la Literatura.—282. Caracteres especiales de este grupo.—283. Los diálogos y las cartas.—284. Caracteres del diálogo didáctico.—285. Caracteres literarios de las cartas; sus diversas clases.—286. Las cartas científicas y literarias; sus caracteres; principales modelos de unas y otras.

I

271. Vamos á tratar de los diversos grupos de obras didácticas, formados según el asunto de que tratan y los caracteres que afecta su exposición. El primer grupo lo forman las obras didácticas propiamente dichas (*elementales* ó *magistrales*, *populares* ó *eruditas*), *históricas*, *filosófico-morales*, *político-sociales*, *biológicas*, *físico-químicas*, *matemáticas*, etc.; el segundo, las *disertaciones* ó *conferencias*, las *memorias* y los *artículos*, *cartas* y *diálogos científicos*. De todas estas clases debemos decir algunas palabras.

272. *Obras históricas* son aquellas que tienen por objeto narrar los hechos más importantes, verificados por el hombre en los diversos períodos de su civilización; pero en su sentido más lato y completo, son las que contienen una serie ó colección de hechos, como las *obras filosóficas* son las que encierran las series ordenadas y metódicas de

ideas intermedias, que se suponen sabidas. Se ha de reflejar en estas obras, de modo fácil y claro, su plan vasto y profundo, en consonancia con las altas cuestiones de la ciencia y sus elevados y difíciles problemas. El *tono* debe ser grave, serio, en ocasiones majestuoso; el *estilo*, limpio, no exento de elegancia; el lenguaje, puro, correcto, claro, y cuando el asunto lo permita, magnífico, figurado y patético.

270. Se ha dicho (§ 267), que las obras didácticas se dividen, según su extensión y naturaleza, en *elementales* y *magistrales* ó *fundamentales*; y según su destino, en *populares* y *eruditas*. Estas dos divisiones en algún modo se confunden. En efecto, las *obras magistrales* ó *fundamentales* exponen sólida y profundamente la materia científica, como las *eruditas*, dirigiéndose ambas á personas ya iniciadas en los rudimentos de la misma; mientras que las *elementales* del mismo modo que las *populares*, se destinan á personas que aspiran á ser cultas, y expresan los principios y rudimentos de las ciencias, sin alcanzar la extensión y profundidad de las primeras. Hay, sin embargo, diferencias muy marcadas entre estas últimas (no así entre las primeras); y es que las *obras didácticas elementales* están consagradas exclusivamente á la enseñanza en los *liceos*, *colegios* y *escuelas*, son rigurosamente metódicas y exigen la explicación del profesor; al paso que las *populares*, meramente recreativas, están consagradas á difundir entre las masas algunos conocimientos útiles, á mostrarles algunas leyes sencillas, de fácil inteligencia y de variadas é importantes aplicaciones, pero sin el rigor lógico y metódico de las anteriores.

CAPÍTULO II

DIVERSAS CLASES DE OBRAS DIDÁCTICAS

SUMARIO.—I: 271. Las obras didácticas según el asunto.—272. Obras históricas; diversos conceptos de la Historia.—273. Caracteres literarios de la Historia; sus divisiones por la extensión y por el tiempo que comprenda.—274. División por la materia y por el modo de consignar los hechos.—275. Moderno carácter de la historia; cualidades del historiador.—276. Formas literarias de la Historia; tono, estilo y lenguaje.—277. Modelos.—II: 278. Obras no históricas.—279. Fondo y forma en este grupo.—280. Caracteres especiales de las principales obras didácticas no históricas.—III: 281. Monografías, disertaciones, conferencias, etc.; su lugar en la Literatura.—282. Caracteres especiales de este grupo.—283. Los diálogos y las cartas.—284. Caracteres del diálogo didáctico.—285. Caracteres literarios de las cartas; sus diversas clases.—286. Las cartas científicas y literarias; sus caracteres; principales modelos de unas y otras.

I

271. Vamos á tratar de los diversos grupos de obras didácticas, formados según el asunto de que tratan y los caracteres que afecta su exposición. El primer grupo lo forman las obras didácticas propiamente dichas (*elementales* ó *magistrales*, *populares* ó *eruditas*), *históricas*, *filosófico-morales*, *político-sociales*, *biológicas*, *físico-químicas*, *matemáticas*, etc.; el segundo, las *disertaciones* ó *conferencias*, las *memorias* y los *artículos*, *cartas* y *diálogos científicos*. De todas estas clases debemos decir algunas palabras.

272. *Obras históricas* son aquellas que tienen por objeto narrar los hechos más importantes, verificados por el hombre en los diversos períodos de su civilización; pero en su sentido más lato y completo, son las que contienen una serie ó colección de hechos, como las *obras filosóficas* son las que encierran las series ordenadas y metódicas de

principios. Así, *Historia natural* es la colección de los hechos de la naturaleza; *Historia* propiamente dicha, es la serie de hechos realizados por la humanidad en el espacio y en el tiempo, con expresión de las leyes que rigen su desenvolvimiento. Literariamente considerada la *Historia* es la fiel é interesante narración de estos hechos. En este último sentido la estudiamos en esta obra.

273. La *Historia* se distingue de la *poesía* en que no vive de ficciones, sino de la verdad; su objeto es instruir y servir de maestra á los hombres. Por su extensión, la *Historia* se divide en *general*, *particular* é *individual*. La *Historia general* examina los hechos más importantes verificados por el hombre en todos los tiempos; la *particular* comprende los relativos á una época, raza ó nación determinadas; la *individual* se refiere á un hecho ó á una persona sola. En este último caso toma el nombre especial de *biografía*.—Por el tiempo que comprende, la *Historia* se llama *Antigua*, si comienza en los tiempos más remotos y termina con la disolución del Imperio romano de Occidente; de la *Edad Media*, si abraza desde la caída de este Imperio hasta la del de Oriente (1), y *Moderna* desde este último periodo hasta nuestras días. Hoy, además, por ser muy importante lo relativo á la *Revolución francesa* y al establecimiento de los gobiernos constitucionales en Europa, se hace una nueva división de la *Historia Moderna*, en *Moderna* propiamente dicha, y *Contemporánea*.

274. Por razón de la materia ó género de hechos de que trata, la *Historia* puede ser *externa* ó *interna*: la primera examina los hechos exteriores, guerras, conquistas, sucesos de varia índole que se describen ó pintan; la segunda, los principios é ideas que determinan aquellos hechos. Por el modo de consignar estos hechos, la *Historia* es *narrativa*, si los relata en el orden cronológico; *descriptiva*, si á lo anterior añade animadas y pintorescas descripcio-

(1) Algunos, con mayor razón, terminan este periodo en el descubrimiento de América.

nes de cosas, lugares y personajes; *pragmática*, si enuncia solamente las principales causas de los acontecimientos y sus consecuencias, deduciendo *prácticas enseñanzas*, y *filosófica* si se aquilatan y examinan los hechos internos y externos, si se investigan las causas más insignificantes, si se muestran sus efectos, y se reconocen y determinan las leyes á que obedecen.

275. Antiguamente se escribía la *Historia* con los nombres de *anales*, *efemérides*, *crónicas*, etc, consignando los hechos por su orden cronológico, sin atender á las causas que los producen ni á las leyes que los rigen. Hoy, por el contrario, se procura deducir de su estudio útiles y trascendentales enseñanzas, haciendo de la *Historia* una verdadera ciencia (*sociología*), que exige en el historiador cierto número de cualidades que raras veces, por desgracia, suelen hallarse reunidas; tales son: *ciencia*, *discernimiento*, *imparcialidad* y *libertad*. En efecto, el historiador verdaderamente digno de este nombre, necesita para poder cumplir su misión, gran caudal de conocimientos relativos á todo el saber humano, erudición vasta y profunda, paciencia y laboriosidad para ordenar y componer los materiales, juicio seguro y recto, gran penetración, elevación de ideas y sentimientos, despreocupación, tolerancia, consagración completa á la verdad y buena suma de entereza y de valor para decirla.

276. Las condiciones literarias de la *Historia* se refieren á las *formas internas* y *externas*, esto es, al *plan* al *estilo* y al *lenguaje*. El *plan* está sujeto de modo absoluto á las leyes de *unidad*, *variedad* y *harmonía*, sin las cuales no puede haber ni orden, ni verdad, ni belleza. Esta cualidad es de una realización difícil en la *Historia general*, ó universal, á causa de la multitud de hechos y asuntos de que trata.—La *narración* ha de ser breve, concisa, digna y ordenada; la *descripción* de hechos, lugares y costumbres, fiel y animada; en los retratos, sobre todo, es donde debe mostrarse un profundo conocimiento del corazón humano. El *tono* debe ser grave, serio; el *estilo* variable: ani-

mado y vivo en las narraciones, conciso, enérgico y pintoresco en las descripciones, profundo y sentencioso en las reflexiones y juicios. Varía también con el género que se escribe. La *Historia* de un solo acontecimiento, por ejemplo, y las *biografías*, admiten mayor viveza, animación y colorido en el estilo y el lenguaje que la *particular, general ó universal; la externa ó política*, más que la *interna ó psicológica; la narrativa* es más fría y árida que la *descriptiva*, cuyo estilo puede llegar á ser elegante. Por último, la *Historia* de sucesos, hazañas, guerras y conquistas permite mayores galas literarias que la *filosófica*, tan severa en su forma, como profunda en su fondo.

277. Casi todas las obras notables de historia general ó universal son extranjeras. Sin embargo, hay en nuestro idioma varias de esta especie, y principalmente *historias particulares é individuales*, que pueden ser consideradas como modelos; tales como «La Historia de España», por don Modesto de la Fuente, continuación de la que lleva el mismo título de Mariana; las obras de A. de Morales, Hurtado de Mendoza, Moncada, Coloma, Solís, etc. En México son notables como historiadores Clavijero, Sigüenza, Bustamante, Alamán, Orozco y Berra, Ramírez (Fernando), Zárate, J. M. Vigil y J. García Icazbalceta.

II

278. Es tan importante la *Historia* entre las obras didácticas, que se ha formado con ella un grupo con el nombre de *obras históricas*, cuyas condiciones literarias quedan enumeradas en los anteriores párrafos. Estas condiciones son las mismas en las obras *no históricas*, puesto que todas pertenecen á la *Didáctica*, y como tales tienen caracteres genéricos comunes. Mas como están consagradas á exponer diversos asuntos de *filosofía, moral, política, sociología*, ó de *ciencias matemáticas, naturales y biológicas*, las cualidades literarias de las obras que forman este grupo, varían

en relación con sus asuntos. En todas ellas, además, á diferencia de las obras históricas, se subordina enteramente el elemento literario y artístico al científico, y los caracteres propios de la *belleza* van perdiendo terreno á proporción que lo gana la *verdad*.

279. Con el anterior concepto, fácil es comprender las condiciones literarias de estas obras. En lo que se refiere al *fondo*, no puede haber diferencia respecto á las condiciones propias de la *Didáctica*. Todas, cualquiera que sea el asunto, están sujetas á las condiciones de orden y método, al enlace lógico y á ese encadenamiento racional de las nociones que forma como el núcleo y el alma misma de la ciencia; mientras que sus *formas* (internas, interno-externas y externas) varían mucho, según el asunto. Unas, como las *obras de matemáticas y de filosofía pura*, rechazan en lo absoluto los primores y galas del estilo y del lenguaje; al paso que las de *teología, moral y crítica*, admiten estos adornos.

280. Resumiendo, pues, todo lo que la razón y la experiencia enseñan acerca de las *obras didácticas* en particular, podemos decir que las *teológicas y místicas*, cuyo objeto es exponer la idea que se tiene de lo sobrenatural y lo divino, pueden contener las bellezas de la más alta y pura poesía; que las *obras morales*, que se refieren á las costumbres y prácticos fines de la vida, son también capaces de encerrar las mejores galas de retórica; que las *jurídicas, político-sociales y económicas*, que estudian y examinan los principios de la justicia y del derecho, las bases de la organización social, su desarrollo y su progreso, aunque demasiado técnicas y abstractas, pueden adquirir ciertas condiciones estéticas á causa del apasionamiento que engendran sus avanzadas y á veces extrañas teorías; que las obras de *ciencias naturales y biológicas*, que clasifican y analizan los seres y fenómenos de los cuerpos inanimados y vivos, son de por sí áridas, y no permiten más adornos que las descripciones pintorescas de algunos objetos; y por último, que las de *matemáticas y de filosofía*

pura, con sus abstracciones de formas y de seres, exigen un estilo grave, natural y sencillo, y un lenguaje preciso y claro, sin adornos ni elegancias.

III

281. Las *monografías*, *disertaciones*, *conferencias* ó *memorias*, así como los *artículos doctrinales*, *económico-políticos* y *sociales* publicados en periódicos y revistas, y aun los *diálogos* y ciertas *cartas*, son también composiciones didácticas, sujetas, por lo mismo, á las condiciones literarias apuntadas. Conviene, pues, tratar aquí de todas ellas, aunque algunas estén destinadas principalmente á pronunciarse y, por tal razón, pertenezcan á la *Oratoria didáctica* (§ 329). Sin embargo, sus principales condiciones literarias se refieren á la Didáctica.

282. Las *monografías*, *disertaciones*, *conferencias* y *memorias*, son composiciones didácticas que examinan y desenvuelven más ó menos profunda y ampliamente un punto determinado de una ciencia ó arte. En ellas debe exponerse el asunto con precisión, claridad y sencillez; pero como todas van dirigidas á personas ilustradas, y aun competentes, lo que debe preocupar más es el fondo. Este exige miras amplias y profundas, gran copia de ideas originales, ó cuando menos, de aspectos nuevos y de nuevas relaciones y armonías en los conocimientos ya adquiridos; haciendo un resumen completo y brillante de todo lo que se ha dicho sobre el tema propuesto. Las *disertaciones* y *conferencias*, que están consagradas (á diferencia de los artículos y monografías) á pronunciarse ante un público ó corporación docente, admiten mayor vigor y entusiasmo en el estilo, conforme al genio propio de la *Oratoria* (§§ 330, 331 y sig.).

283. En cuanto á los *diálogos* y *cartas*, diremos que no son verdaderas obras didácticas, con propios caracteres (como las anteriores), sino formas de exposición, llama-

das *dialogada* y *epistolar*. Mas como el asunto puede ser predominantemente científico, toca en este punto hablar de las reglas á que deben sujetarse.

284. El *diálogo didáctico* es, así, una composición en que intervienen varios personajes, que discuten entre sí materias instructivas de ciencias ó artes. Sus principales condiciones literarias se deducen de la *forma dramática* que afectan. Así, la conversación debe ser motivada y natural, como en el *drama*. Los *interlocutores* deben estar bien *dibujados* y han de *sostenerse*, cuidando de que su número no sea tan reducido que produzca languidez, ni tan grande que origine confusión. Los *episodios*, ideas y circunstancias extrañas al asunto, deben relacionarse de modo tan hábil, que no se conozca el artificio. Igual arte y habilidad habrá que desplegar en las transiciones y cambios, sin los cuales se convierte en un pesado y monótono martilleo, durante el *diálogo*, la repetición constante de unos mismos nombres. Son modelos excelentes los *Diálogos*, de Platón.—«De Oratore», «De Natura Dorum», «De Amicitia, y los intitulados «De Senectute», de Cicerón.— En nuestro idioma, «De la Dignidad del Hombre», por Pérez de Oliva; «Los Nombres de Cristo», por Fr. L. de León; «El Porfiado», por Mejía; «El Demócrates», por Sepúlveda.

285. Las *cartas*, en fin, son verdaderos *diálogos* ó conversaciones sostenidas entre personas ausentes, mediante la palabra escrita. En la forma prosaica y común de que tratamos, las *cartas* están consagradas al arreglo de los asuntos ordinarios de la vida social, ó tienen un fondo científico ó literario muy marcado. En el primer caso, toman los nombres de cartas de *enhorabuena*, de *pésame*, de *oficio*, de *recomendación* y *familiares* propiamente dichas, que no hay necesidad de definir; en el segundo, el de cartas *científicas* ó *literarias*. Las cartas comunes, aunque muy útiles, apenas presentan condiciones literarias. En ellas lo importante es no olvidar á *quién se dirige la carta* y *sobre qué asunto*. Del grado de franqueza, consideración

y respeto que medie entre ambos corresponsales, se derivan el tono, estilo y lenguaje. De todos modos, una carta ha de reflejar, en cuanto sea posible, la naturalidad y soltura de la conversación, procurando evitar en ellas lo artificioso y estudiado.

286. En cuanto á las cartas *científicas* y *literarias*, que son objeto preferente de estudio en este punto, conviene recordar que, si bien imitan á las *familiares* en la naturalidad y sencillez del tono, del estilo y del lenguaje, suelen elevarse y comúnmente se elevan por cima de éstas, ostentando las más gallardas formas literarias. Esto depende de que estando, como están, destinadas á publicarse, y versando sobre los más profundos y grandiosos temas, ofrecen á la erudición é ingenio del escritor un vasto campo en que lucir sus dotes. Existen bellísimos modelos de cartas familiares y didácticas entre antiguos y modernos. Bástenos citar las de Cicerón y Plinio el joven, entre los romanos; las del Padre Islas, Jovellanos, Larra y Moratin, entre los españoles. En México dejó excelentes modelos J. García Icazbalceta, uno de nuestros más cultos escritores y eruditos *historiógrafos*.

SECCIÓN TERCERA

GÉNERO ORATORIO.—ORATORIA

CAPÍTULO I

EL ORADOR Y EL DISCURSO

SUMARIO.—I: 287. La oratoria; su objeto y definición.—288. La oratoria y la elocuencia.—289. Carácter sintético de la oratoria.—290. Complejidad é importancia de este arte.—II: 291. Cualidades físicas del orador; voz y acción.—292. Cualidades intelectuales y morales: cultura, instrucción.—III: 293. Fondo y forma del discurso; partes de que consta.—294. Lo esencial en el discurso; diversas clases de pruebas: cualidad general del argumento.—295. Recursos oratorios.—296. Formas del discurso: plan, estilo y lenguaje; voz, gesto y acción.—297. El plan; sus cualidades.—298. El exordio; caracteres generales.—299. Diversas clases de exordio.—300. Condiciones literarias del exordio.—301. La proposición; caracteres.—302. Varias clases de proposición.—303. La confirmación; caracteres.—304. Importancia de la confirmación; verdadero resorte de la elocuencia.—305. El epílogo; caracteres.—306. Papel relativo de las partes del discurso; su colocación.—307. El estilo de la oratoria.—308. Pronunciación oratoria.—309. Resumen del capítulo.

I

287. En la *Oratoria* el autor se propone exponer la verdad y el bien (el bien general ó especial), valiéndose al efecto de las bellas formas literarias y de la palabra oral; su objeto es convencer y persuadir, mover el ánimo de los oyentes para conseguir un fin determinado; por esto

y respeto que medie entre ambos corresponsales, se derivan el tono, estilo y lenguaje. De todos modos, una carta ha de reflejar, en cuanto sea posible, la naturalidad y soltura de la conversación, procurando evitar en ellas lo artificioso y estudiado.

286. En cuanto á las cartas *científicas* y *literarias*, que son objeto preferente de estudio en este punto, conviene recordar que, si bien imitan á las *familiares* en la naturalidad y sencillez del tono, del estilo y del lenguaje, suelen elevarse y comúnmente se elevan por cima de éstas, ostentando las más gallardas formas literarias. Esto depende de que estando, como están, destinadas á publicarse, y versando sobre los más profundos y grandiosos temas, ofrecen á la erudición é ingenio del escritor un vasto campo en que lucir sus dotes. Existen bellísimos modelos de cartas familiares y didácticas entre antiguos y modernos. Bástenos citar las de Cicerón y Plinio el joven, entre los romanos; las del Padre Islas, Jovellanos, Larra y Moratin, entre los españoles. En México dejó excelentes modelos J. García Icazbalceta, uno de nuestros más cultos escritores y eruditos *historiógrafos*.

SECCIÓN TERCERA

GÉNERO ORATORIO.—ORATORIA

CAPÍTULO I

EL ORADOR Y EL DISCURSO

SUMARIO.—I: 287. La oratoria; su objeto y definición.—288. La oratoria y la elocuencia.—289. Carácter sintético de la oratoria.—290. Complejidad é importancia de este arte.—II: 291. Cualidades físicas del orador; voz y acción.—292. Cualidades intelectuales y morales: cultura, instrucción.—III: 293. Fondo y forma del discurso; partes de que consta.—294. Lo esencial en el discurso; diversas clases de pruebas: cualidad general del argumento.—295. Recursos oratorios.—296. Formas del discurso: plan, estilo y lenguaje; voz, gesto y acción.—297. El plan; sus cualidades.—298. El exordio; caracteres generales.—299. Diversas clases de exordio.—300. Condiciones literarias del exordio.—301. La proposición; caracteres.—302. Varias clases de proposición.—303. La confirmación; caracteres.—304. Importancia de la confirmación; verdadero resorte de la elocuencia.—305. El epílogo; caracteres.—306. Papel relativo de las partes del discurso; su colocación.—307. El estilo de la oratoria.—308. Pronunciación oratoria.—309. Resumen del capítulo.

I

287. En la *Oratoria* el autor se propone exponer la verdad y el bien (el bien general ó especial), valiéndose al efecto de las bellas formas literarias y de la palabra oral; su objeto es convencer y persuadir, mover el ánimo de los oyentes para conseguir un fin determinado; por esto

se dice también que la *Oratoria* «es el arte de emplear la palabra y el pensamiento para conseguir un fin que depende de la voluntad humana».

288. Hay que distinguir la *oratoria* de la *elocuencia*: ésta «es el don feliz de comunicar á otros con brillantez de colorido, nobleza y vigor, nuestras ideas y sentimientos»; mientras que aquélla es un arte, «el arte ó método más adecuado para el desarrollo ó perfeccionamiento de esta facultad natural de expresar las ideas con lucidez y energía. «La elocuencia ha existido siempre, dice un autor, pero sólo ha podido ser cultivada y desarrollada en épocas y condiciones favorables...» «porque siempre hubo hombres de clara inteligencia, apasionados sentimientos y palabra fácil, calurosa y pintoresca; mas, necesita de circunstancias prósperas para alcanzar todo su esplendor, porque es un hecho histórico probado repetidas veces, que la tiranía la ahoga, mientras que la libertad la vivifica y la engrandece.»

289. El carácter de la *Oratoria* es la unión del elemento bello, propio de la *Poesía*, con la verdad de la *Didáctica*, que predominan respectivamente en la forma y fondo de la misma. Ella exige que la verdad y bondad de la doctrina de esta última sean acompañadas del sentimiento vivo y de la pasión arrebatada, de las imágenes brillantes, de valientes tropos y de todas las bellas formas y gallarda dicción de la primera. Ella exige la *elocuencia*, ó sea el don de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro; cualidad que puede encontrarse en cualquier género literario, y hasta en la conversación ordinaria, si bien en la *Oratoria* se muestra más ostensible, toda vez que tiende á conseguir tal fin.

290. La *Oratoria* es, así, muy compleja, pues que requiere el auxilio de los varios elementos de otros géneros literarios, y aun la ayuda ó apoyo de otras artes, tales como la *declamación* y la *mímica*, las cuales cooperan eficazmente á convencer y persuadir al auditorio, imprimiendo

en el discurso los sentimientos que animan al autor. De aquí la importancia y dificultades de este género, que ejerce inmenso poder sobre las masas y decide de modo maravilloso, y en momentos supremos, de la vida y felicidad del individuo, así como de la prosperidad y grandeza de los pueblos.

El agente de la obra es el *orador*; la obra es el *discurso*; conviene estudiarlos separadamente.

II

291. Para que el *orador* desempeñe con acierto su misión, debe hallarse adornado de varias cualidades físicas, intelectuales y morales, y de las que nacen de sus relaciones con el público. El *orador*, en efecto, necesita voz extensa y sonora, rica en modulaciones, capaz de llenar un vasto espacio y de expresar varios y aun contrapuestos afectos. Un ejercicio graduado y continuo la mejora, dando á la voz más débil, sonoridad y amplitud. La *pronunciación* ha de ser clara y distinta, expresiva y bien modulada: ni demasiado uniforme que se convierta en monótona, ni muy variada que pueda rayar en afectación, revelando la vanidad y artificio de quien habla. En fin, la *acción* (gestos y ademanes) debe aclarar la palabra, procurando siempre que sea adecuada y noble y, sobre todo, natural; pero esta naturalidad es la *difícil facilidad* de todo arte, y que sólo se adquiere debido á excelentes disposiciones y á un ejercicio constante y bien dirigido.

292. Las *cualidades intelectuales y morales* suponen razón clara, entendimiento agudo y penetrante, viva imaginación, ardientes afectos, feliz y tenaz memoria, prudencia, oportunidad, dominio de sí mismo, valor, benevolencia y dignidad. Además, el talento del orador ha de ser práctico; esto es, ha de consistir en una gran experiencia de la vida, conocimiento de la sociedad en que vive, y del carácter, cultura, preocupaciones del audito-

rio, para poder dominarlo, para granjearse sus simpatías, sin menoscabo de la verdad y de la justicia. En caso necesario sabrá arrostrar sus animadversiones y sus iras con valor y entereza, ó se aprovechará de sus vacilaciones y sus dudas para hacer triunfar la razón y el derecho. Su instrucción comprenderá la cultura general del espíritu y la particular del arte que ejerce, basada en el estudio de las ciencias y artes sobre que versan sus discursos.

III

293. Vengamos ahora al *discurso*. Como en toda obra literaria, hay que distinguir en un discurso dos aspectos: el *fondo* y la *forma*. Al *fondo* pertenecen los medios racionales de que se vale el orador para convencer al auditorio; la *forma* contiene tres partes: *disposición*, *elocución* y *pronunciación*, como se decía antiguamente, ó sea: el *plan*, el *estilo* y el *lenguaje*; la *voz*, *gesto* y *acción* con que el discurso debe pronunciarse.

294. Lo esencial en el *discurso* es probar la doctrina, y para esto se necesita estar profundamente convencido de su verdad, y saberla inculcar de modo seguro y poderoso en la inteligencia de los oyentes, valiéndose al efecto de las *pruebas* ó *argumentos*. Los *argumentos* ó pruebas oratorias, que se reducen á las argumentaciones lógicas, han recibido diferentes nombres. Se llaman *argumentos positivos*, si consisten en un principio ó noción admitidos por todos; *condicionales*, si se fundan en una suposición, en un hecho ó principio congetural é hipotético; *personales* ó *ad hominem*, si se apoyan en un hecho ó dicho del contrario; *ejemplos*, si se aducen como pruebas algunos hechos particulares de la misma especie del que se intenta probar; *inductivos* ó *analógicos*, si se generalizan estos hechos particulares, etc. Lo único importante es que todos estos *argumentos* sean *sólidos*, ó que prueben lo que el autor desea; si no lo hacen, deben desecharse inexorablemente,

por brillantes que á causa de sus adornos retóricos parezcan.

295. Es frecuente en ciertas clases de *oratoria*, sobre todo en la *parlamentaria* (§ 312), tener que contestar á violentas interpelaciones y á objeciones rápidas, para lo cual se recomienda no gastar, digámoslo así, todo el caudal de pruebas ó razones que se tenga en favor de una tesis; mas, sin negar la utilidad de tal recomendación, advertiremos que lo mejor será tener bien estudiado el asunto que se discute, ejercitarse mucho en el manejo de las formas lógicas del raciocinio, y en el uso de la palabra ante corporaciones ó públicos más ó menos numerosos é ilustrados. Esto vale más que todos los preceptos anteriores.

Como se ha dicho (§ 293), las *formas* del discurso eran llamadas en la antigüedad con los nombres de *disposición*, *elocución* y *pronunciación*, y que hoy corresponden á los más genéricos, claros y expresivos de *plan*, *estilo*, *lenguaje*, *voz*, *gesto* y *acción*.

297. El *plan* de todo discurso debe satisfacer las invariables leyes que rigen el pensamiento humano en todas sus obras: *unidad*, *variedad* y *harmonía*, *enlace* y *proporción* de todas sus partes entre sí, y con el todo que estas partes forman. La *unidad* se caracteriza por el asunto ó idea fundamental del discurso; la *variedad*, por las partes generales y multitud de aspectos especiales en que aquella idea se descompone; y la *harmonía*, el *enlace* y la *proporción*, por el vínculo del razonamiento que ha de atar y unir todas estas partes de un modo vigoroso, acabado, perfecto y racional. Las partes principales del discurso son: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *epílogo*.

298. El *exordio* tiene por objeto principal fijar la atención de los oyentes, y prevenir al público en favor del orador. Para conseguir esto, el orador debe hablar con modestia de sí mismo, y con respeto de las cosas que aprecia y venera el auditorio, procurando vencer con suma habilidad las preocupaciones que éste tuviere en con-

tra suya y del asunto de que habla. De ordinario, es tranquilo y sencillo, á no ser que medie la circunstancia de hallarse el orador vivamente emocionado, en el cual caso puede y debe el exordio contener los más vivos afectos y las pasiones más violentas: tal fué la célebre explosión del «príncipe de los oradores romanos», con motivo de la no menos célebre conspiración de Catilina. Además, en ciertas piezas oratorias, en razón de la solemnidad del lugar, lo imponente del asunto y otras circunstancias, el exordio puede estar lleno de pompa y de galas; tal es el de la «Oración fúnebre», de Bosuet, en la muerte de la Duquesa de Orleans.

299. En consecuencia: el exordio es *simple* ó *sencillo*, cuando se sujeta, como en los casos comunes, á las condiciones ordinarias de fijar la atención y captarse la benevolencia de los oyentes; de *insinuación*, cuando en él se vale el orador de ciertos rodeos para conseguir su objeto, por estar prevenidos en contra suya los oyentes; *vehemente* ó *ex abrupto*, si es enérgico por efecto de suponer inflamado al auditorio en los mismos sentimientos que le agitan; y *pomposo* ó *engalanado*, cuando contiene la elevación de tono de lo patético, y el estilo magnífico y florido del resto del discurso.

300. El *exordio* debe ser interesante en el *fondo* y correcto en la *forma*, pues quien tiene ganadas la atención y benevolencia del auditorio desde el principio, ha conseguido gran parte del fin que se propone; por lo mismo, debe estar cuidadosamente trabajado, pues difícilmente lograría destruirse en todo el resto del discurso, por extenso y bello que se le suponga, la mala impresión que al comenzar se produzca en el ánimo impresionable de un público. En fin, debe guardar en su extensión una conveniente y harmónica proporcionalidad con las demás partes del discurso, y con la oración entera. El exordio no es una parte indispensable del discurso, puede suprimirse, y de hecho se suprime, cuando la justicia, importancia, verdad y notoriedad del asunto lo recomiendan por sí mismo,

ó se muestre decidido el auditorio en favor del orador; ó cuando ya conocida la materia, como en los parlamentos, no sólo se suprime la enunciación de ésta, sino también el exordio con sus insinuaciones y rodeos, quedando reducido el discurso á sus partes fundamentales, como luego veremos (§ 306).

301. La *proposición* expresa el asunto de que se va á hablar; sólo falta, como el exordio, cuando se ha anunciado de antemano la materia como en los parlamentos (§ 300); pero en la mayor parte de las oraciones, sobre todo si éstas son extensas y sobre puntos importantes, es indispensable indicar, é indicar con claridad y precisión, y de un modo completo y breve, la materia del discurso. A veces está contenida en el exordio; pero de ordinario forma una parte especial, interesante, que exige peculiar cuidado y atención.

302. La *proposición* puede ser de dos maneras: *simple* y *compuesta*, según que encierre un solo punto, ó dos y más. En la *proposición compuesta* se verifica la *división*, cuando se enuncian los diversos puntos que comprende y de los cuales se va á tratar separadamente. Esta se llama *ilustrada*, si para la cabal inteligencia del asunto, se refieren hechos, se hacen reflexiones ó se ponen ejemplos aclaratorios, en lo cual consiste lo que los retóricos denominan *narración*. Mas, lo importante no es saber estos nombres, sino hacer una sucinta, clara, precisa y completa exposición del asunto, conste éste de un solo punto ó de varios, haya que narrar hechos, ó ilustrarlos con adecuados ejemplos; y eso sólo se consigue por medio de un estudio detenido de la materia, y de todo aquello que con ella se relacione directa ó indirectamente, y con la atenta lectura de los modelos, entre ellos los de Cicerón, cuyas *proposiciones* son dechados de perfección en el arte literario.

303. *Confirmación* es aquella parte del discurso en que se demuestra ó prueba lo que se desea; es, en consecuencia, la parte esencial ó fundamental del mismo y sin la que no puede subsistir aquél. En ciertas circunstancias,

cuando los hechos son dudosos, ó cuando el adversario alega especiosas razones, no basta al orador probar la tesis propuesta, sino que debe, para producir pleno convencimiento en el ánimo de sus oyentes, destruir las pruebas del contrario, contestando satisfactoriamente las objeciones que se le hagan; en tal caso, la *confirmación* lleva propiamente el nombre de *refutación*. En otras circunstancias, cuando el orador se hace á sí mismo objeciones que procura combatir, la refutación es sólo un recurso artificioso, que suele producir efecto en manos de un ingenio agudo y penetrante, como el de Cicerón; pero que, como de todo artificio, bueno es no abusar de él, por temor de que degenerare en un juego indigno de la majestad de la oratoria.

304. Como se ha dicho en otro lugar (§ 294), lo importante en la *oratoria* son las razones, las pruebas, los argumentos; si se carece de éstos, enhorabuena que se recurra á todos los artificios, á todas las figuras de pensamiento, á todas las ampliaciones de lenguaje, y á todos los adornos de la dicción, no se logrará jamás conmover el ánimo del auditorio, por poco ilustrado que se le suponga; mientras que si se ha meditado bien el asunto, si se tienen en apoyo de la tesis, no palabras sino buenos y sólidos argumentos, bastará la naturalidad y claridad de lenguaje, su elegante sencillez y limpieza; y luego, cuando las circunstancias lo permitan, si el asunto es trascendental ó patético, insensiblemente se verá encendida la palabra en el fuego de los afectos, y se desbordará como río de encendida lava, consumiendo y arrollando todo lo que se encuentra á su paso. Eso es la elocuencia, y eso es lo que ha de contener la confirmación. Esto es lo que las reglas, expuestas con enfadosa polijidad por los retóricos, no lograrán jamás comunicar á quien no sepa pensar y sentir profunda y hondamente. Así, todo eso de que los argumentos débiles procuren apoyarse, como ocultándolos de las miradas del público, y con más razón del adversario; de que se insista en los sólidos y convincentes; de que se

presenten por el aspecto más favorable á nuestros propósitos, son, con otros muchos que callamos, pobres é inútiles consejos, si se carece de buenas razones, de buen gusto y de cultura literaria, y si no se sabe vestir el descarnado esqueleto de la argumentación lógica con la carne de la elocuencia, haciendo que en él se sienta latir y palpitar la vida.

305. El *epílogo*, por último, es el lugar en que se recapitulan los principales pensamientos del discurso; cuando en él se inflaman ó concitan las pasiones, toma el nombre especial de *peroración*. Su objeto es presentar el asunto de *una pieza* digámoslo así, y hacer con esto una impresión profunda en el ánimo del auditorio. Lo principal es que sea breve, que esté bien preparado, que se omitan todas las digresiones y circunstancias accesorias, insistiendo solamente sobre la razón ó razones convenientes ó capitales, sin concitar con ánimo deliberado los afectos, sino cuando la ocasión sea oportuna, y lo exija la naturaleza misma del asunto.

306. El *epílogo*, como el exordio y la proposición, pueden faltar en algunas piezas de escasas proporciones, ó en ciertas circunstancias, ya por la naturaleza misma del asunto, ya por otras causas; pero todos los discursos, por breves que sean, cualquiera que sea el asunto, contienen, cuando menos, una ó varias frases que se pueden referir sin violencia alguna al exordio, otras que indican la materia de qué se trata, y que en consecuencia, corresponden á la proposición, y uno ó varios puntos en que se inflaman ó concitan las pasiones y se recapitulan los principales pensamientos. Lo que sucede, pues, es que tales miembros dejan de existir como partes separadas del discurso; pero en rigor no pueden faltar, como fundadas en la naturaleza misma de esta composición literaria. Podemos decir más, y es que una pieza oratoria será tanto más perfecta, supuestas las demás necesarias condiciones, cuanto menos separación se note en las partes citadas, al formar un todo enlazado y perfectamente harmónico.

Suele suceder, también, que por el concurso de peculiares circunstancias, que no es posible determinar *á priori*, el autor se vea obligado á dislocar los miembros del discurso oratorio; sin que esto lleve á suponer que es permitido, como acontece de ordinario á los principiantes, comenzar por el epílogo creyendo que es exordio, y terminar con este último, equivocándole con el epílogo; pero sí, que hay en el acostumbrado al manejo de estas formas una multitud de recursos ignorados por el indocto, y que sólo se aprenden con la lectura atenta de los modelos y la aplicación reflexiva y concienzuda de las reglas del arte.

307. El *estilo* de la *oratoria* es un término medio entre el florido y patético propio de la *poesía*, y el severo, grave, árido y profundo de la *didáctica*; su tono varía con el asunto. En cuanto al *lenguaje*, diremos que debe ser claro, culto, y, en ciertas ocasiones, figurado, elegante y patético, ocupando un lugar intermedio también, entre la precisión y concisión científicas y la amplificación propia de la frase poética.

308. Por último, *pronunciación oratoria* es el arte de decir las composiciones oratorias; sus elementos son tres: *voz, gesto y acción*. La *voz* supone volumen ó intensidad, cualidad ó timbre, modulación ó buenas entonaciones. En efecto, ha de llegar sin *esfuerzo* ni *violencia* hasta los oyentes más distantes: ha de ser eufónica, ó de buen sonido, por su timbre ó por sus modulaciones; por lo que habrá que elegir un tono medio entre la voz hueca ó campanuda, que acusa presunción, y la chillona ó atiplada que molesta el oído. La voz media, diversificada según las ideas y afectos, satisface plenamente las exigencias del ritmo y la armonía. Las entonaciones, en fin, del mismo modo que el gesto y la acción, deben ser naturales.

309. Recapitulando lo anterior, diremos que para conseguir el fin propuesto en este *género*, debe el orador poseer, ante todo, profunda y sana doctrina, basada en sólidos argumentos; distribuir la materia, ordenar las ideas y concitar, en caso necesario, los afectos y pasiones, valién-

dose para ello del tono, estilo y lenguaje en consonancia con estas mismas pasiones y afectos; que éstos deben reflejarse con toda fidelidad en la voz, gesto y acción del orador, y, finalmente, que puede emplear las más vivas representaciones de las cosas, las imágenes más animadas y los signos más expresivos, pero que á todo debe presidir la oportunidad y el buen gusto.

II

311. La *Oratoria parlamentaria* es la que tiene por fin y objeto «exponer y dilucidar los principios constitucionales, las opiniones de los partidos y todo lo que se refiere á la organización y gobierno de la sociedad». Su carácter dominante es el arrebató y vehemencia de la pasión.

312. El *orador* en el parlamento debe tener, además de las condiciones generales del orador, y de la cultura general y especial del arte literario, un conocimiento vasto y profundo de las leyes de su país y de las principales naciones extranjeras, no siéndole extraña ninguna de las ciencias sociales, especialmente la economía política, la diplomacia, los sistemas de hacienda y administración y cuanto se relacione directa ó indirectamente con su cometido. En esta *Oratoria* es, principalmente, en la que el orador necesita las cualidades siguientes: presencia de ánimo, serenidad y valor para arrostrar las iras del público, atacar de frente las preocupaciones y soportar los desmanes del Poder; entendimiento agudo y penetrante y gran facilidad de locución, para contestar segura y prontamente las interpelaciones que se le dirijan y las objeciones que se le hagan; juicio recto y gran dosis de discreción, para aprovecharse de las vacilaciones ajenas y no mostrar las propias debilidades.

313. En efecto, en el parlamento, el orador está en una situación especial, sin análogo en ningún otro género. Allí no hay juez que decida conforme á la ley, ni dogmas aceptados por todo el auditorio, ni principios científicos indiscutibles; entre él y los demás no habrá más juez que la posteridad: no está, por lo mismo, obligado á respetar á nada ni á nadie, sino lo que cree verdadero, y el propio decoro y la propia dignidad que le vedan herir la dignidad de sus adversarios y rebajarse hasta la burla, el escarnio y el insulto.

CAPITULO II

DIVERSAS CLASES DE ORATORIA

SUMARIO.—I: 310. Divisiones de la oratoria.—II: 311. Objeto y definición de la oratoria parlamentaria.—312. Cualidades especiales del orador en el parlamento.—313. Situación del orador en el parlamento.—314. Condiciones del exordio en estos discursos.—315. El tono.—316. División de la oratoria parlamentaria; la militar y la periodística.—317. Modelos de este género de oratoria.—III: 318. Oratoria forense; objeto y definición.—319. Cualidades del orador en el foro.—320. Caracteres del discurso forense.—321. Partes del discurso; sus condiciones.—322. Principales modelos en esta oratoria.—IV: 323. Oratoria sagrada ó religiosa; objeto y definición.—324. Diversas clases de discursos religiosos.—325. Verdadero carácter de la oratoria sagrada.—326. Las partes del discurso; condiciones.—327. Importancia y verdaderos fines de la oratoria religiosa.—328. Principales modelos.—V: 329. La oratoria académica; objeto y definición.—330. Caracteres generales de la oratoria académica.—331. Caracteres especiales; fondo y forma.—332. Importancia de este género de oratoria en nuestros tiempos.

I

310. Los antiguos dividían la *Oratoria* en tres géneros: *demostrativo*, *deliberativo* y *judicial*, según que tenía por objeto alabar ó reprender, aconsejar ó disuadir, acusar ó defender; división que no presenta caracteres suficientemente marcados para distinguir las composiciones oratorias, pues que en el *deliberativo* se aconseja ó disuade, como en el *demostrativo*; en el *judicial* se *delibera*, etc., mezclándose y confundiéndose tales fines, como secundarios ó accesorios que son. Hoy los modernos, fijándose en los fines principales de las composiciones oratorias, en la importante participación que toman en el funcionamiento de ciertos órganos sociales, como la *política*, la *justicia* ó el *derecho*, la *religión* y la *ciencia*, han dividido la *Oratoria* en *parlamentaria*, *forense*, *religiosa* y *didáctica* ó *académica*.

314. En el *discurso político*, el *exordio* debe contener la razón ó razones que impulsan al orador á intervenir en el asunto: la *proposición* suele ser innecesaria por estar fijado de antemano el punto á discusión, ó en caso contrario, debe ser clara, rápida y expresiva: la *confirmación* requiere argumentos positivos, en cuanto sea posible basados en la ciencia ó ciencias que más directamente se relacionan con la materia; ó si esto no lo fuere, en la historia ó experiencia de los siglos; el *epilogo*, en fin, debe ser claro, preciso y comedido.

315. El *tono* de la *Oratoria parlamentaria* varía: ya es grave, reposado, serio, cuando la cuestión no interesa los fundamentos y bases sociales, ya, por el contrario, se eleva, adquiriendo pompa y majestad, ya se vuelve arrebatado y vehemente cuando se atacan preocupaciones inveteradas y se trata de conmover hasta en sus cimientos el edificio del Estado; entonces, en los momentos de crisis, la palabra se acalora y se enciende en el fuego de las pasiones, y llega á tener el vigor y la energía del lenguaje poético. La fina ironía, las amplificaciones, prosopopeyas, los apóstrofes, las valientes imágenes, los tropos atrevidos, constituyen el arsenal literario favorito del orador en el parlamento, que aspira á persuadir á un auditorio rebelde á sus insinuaciones, á la bondad y excelencia de sus doctrinas, á veces de trascendental importancia para todo un pueblo; por eso recurre á todos los medios oratorios, por eso emplea el animado y vivo lenguaje de la imaginación y las pasiones.

316. La *Oratoria política* comprende tres ramas principales: la *parlamentaria* propiamente dicha, y la *militar* y la *periodística*. La primera comprende los discursos pronunciados en las cámaras legislativas, parlamentos, *clubs* ó reuniones políticas; la segunda se refiere á las arengas y órdenes dirigidas por los jefes al ejército; la tercera á los artículos doctrinales publicados en los periódicos, que si suelen tener un fondo didáctico, pertenecen manifiestamente á la *Oratoria* por la forma. Ambas, en fin, tanto la

Oratoria militar, como la *periodística*, deben recomendarse por su concisión y energía. Se permiten en ella ciertos descuidos, intolerables en otro género de escritos, á causa de la brevedad del tiempo de que se dispone para meditar y redactar los asuntos, ya enunciados, que comprende.

317. Son modelos en la *Oratoria parlamentaria*: Demóstenes y Esquines, en Grecia; Catón, Hortensio, Julio César, y, sobre todos, Cicerón, en Roma. Durante la *Edad Media* desapareció enteramente en medio la rudeza de costumbres y desorganización social de aquellos tiempos; el *Renacimiento*, que tan grande impulso dió al espíritu humano en ciencias y artes, dejó á este género de *Oratoria*, que tanto necesita del aire de la libertad para vivir, en la misma situación en que antes se hallaba, pues que entonces se constituían en toda Europa las monarquías absolutas que iban á durar tres largos siglos. Se necesitó la revolución que llevó al trono de Inglaterra á Guillermo de Orange, y la gloriosa de Francia, de que arrancan las modernas libertades públicas y los gobiernos constitucionales, para que despertara de su profundo sueño, despidiendo desde entonces las tribunas de Occidente los mismos vivos resplandores con que brillaran en los más bellos tiempos de la docta antigüedad. Desde entonces al presente, es incalculable el número de oradores políticos que, tanto en uno como en otro hemisferio, han dejado sus nombres en las letras. Baste citar los de Pitt, Fox, Lord Chatam, Sheridan y O'Connell, que han sobresalido en la tribuna inglesa; Vergniaud, Danton, Mirabeau y la pléyade de la Revolución, junto con los de Perier, Constant, Lamartine, Thiers y Favre, del presente siglo, en Francia; los de J. María López, Cortés, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Aparisi Guizarro y el gran tribuno que ha asombrado al siglo, en España. En nuestra República, en medio de nuestras luchas intestinas y extranjeras se han distinguido el padre Mier, Ramos Arizpe, Olaguibel, Llaca, Otero, Cuevas, de la Fuente, Ramírez, Prieto, Arriaga, Mata y Altamirano.

III

318. La *Oratoria forense* tiene por objeto «discutir los asuntos de derecho civil y práctica criminal; y comprende los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia».

319. El orador ha de conocer la legislación de su país, y debe hacer en cada caso un estudio minucioso de los hechos y circunstancias que contribuyen á esclarecer el punto de que se trata, probando ó negando con muy buenas razones el objeto del debate. Todo, pues, se reduce á probar, y probar con sólidos argumentos, la tesis que se cree verdadera, usando de los recursos del arte sólo para volver más convincente, claro y persuasivo lo que se intenta probar.

320. Lo principal en un discurso forense es la lógica, esto es, la precisión, exactitud y solidez en el *fondo*, y la claridad, sencillez, limpieza y corrección en la *forma*. *Tono, estilo y lenguaje* se modifican, sin embargo, como debe suponerse, en las dos especies que comprende este género: severos, sencillos, concisos, claros los discursos presentados ante los tribunales civiles, pueden convertirse en apasionados, vehementes, figurados y patéticos los que se pronuncian ante un jurado de lo criminal, cuando la naturaleza del delito, las circunstancias del hecho ó las dificultades de la prueba, permitan y hasta exijan verdaderos raptos de entusiasmo y de pasión.

321. En las piezas oratorias destinadas al foro, el *exordio* ha de ser, más tal vez que en ninguno de los otros géneros, comedido, atinado y modesto, propio para granjearse la benevolente atención de los jueces; que, cautivando su interés y buena voluntad, mucho se tiene ganado también en pro de la causa que se defiende. La *proposición* debe ser clara, concreta, conteniendo su *división* y *narración* correspondientes, para todo lo cual se requiere no poco tacto y habilidad; la *confirmación* encerrará las

pruebas en que debe confiarse para demostrar la verdad y rectitud de lo que se pretende, sin recurrir á esos débiles y fútiles argumentos, estudiados con enfadosa prolijidad por la escolástica con los nombres de *ad verecundiam, ad ignorantiam, ad equipollentibus, exempla à pari, à fortiori, à contrario*, etc.: lo interesante es tener pruebas ó argumentos derivados de la naturaleza misma de las cosas sobre que versa la cuestión, ó deducidos del texto de la ley. Por último, el *epílogo*, además de recapitular los principales argumentos, ha de encerrar la moción de afectos, siempre que el caso y las circunstancias del hecho lo permitan.

322. En este género de Oratoria se distinguieron entre los griegos, Antifón, Isócrates, Iseo y Demóstenes, y entre los romanos, Marco Antonio, Craso, Hortensio y Cicerón. Son innumerables entre los modernos los que en el foro se han distinguido, desde que el establecimiento del Jurado en Inglaterra, imitado por casi todas las naciones cultas, les ha permitido desplegar sus dotes en este vasto campo abierto á la Oratoria. Jovellanos y Meléndez han dejado los mejores modelos en nuestro idioma.

IV

323. La *Oratoria religiosa* tiene por objeto «exponer, propagar y difundir los dogmas y principios morales de las religiones; y comprende los discursos dirigidos á los fieles con motivo de las ceremonias y celebración del culto».

324. Los discursos religiosos se llaman *pláticas*, cuando son populares; y *sermones*, si tienen una forma artística. Los *sermones*, á su vez, se dicen *dogmáticos*, que son los consagrados á la exposición de los dogmas ó principios fundamentales de una religión; *morales*, si se refieren á nuestros deberes y á la reforma de las costumbres; *panegíricos*, si están destinados á celebrar la vida de los santos,

encomiar sus virtudes, etc.; y *oraciones fúnebres*, cuando se pronuncian con ocasión del fallecimiento de alguna persona ilustre.

325. El carácter de esta *Oratoria* es la unción ó el entusiasmo religiosos; variando sus condiciones literarias según el tema que se propone desarrollar y el auditorio á que se dirige. Cuando es *dogmático* ó *doctrinal*, destinado á instruir al pueblo, tiene un carácter didáctico muy marcado, si bien el tono, estilo y lenguaje deben estar en relación con la cultura de los que escuchan; pero si el asunto es de moral, ó es un panegirico ú oración fúnebre, cambia su tono, estilo y lenguaje, hasta tener un carácter poético, en que puede hacerse gala de todos los adornos de retórica.

326. En lo general, el *exordio* no se dirige, como en los discursos de otros géneros, á captarse la benevolencia del público, pues ya el orador cuenta de antemano con ella, sino que presenta algunas consideraciones generales sobre el asunto, que desarrollará después con más determinimiento; cuando existe, el *exordio* ha de ser breve, natural y majestuoso. La *proposición* consta, por lo general, de puntos y capítulos, ó es esencialmente narrativa. La *confirmación* suele contener la refutación de las principales objeciones que se hacen á la doctrina expresada, cuando el discurso es *dogmático*; la expresión de virtudes, deberes anexos á la religión, etc., cuando es *moral*, ó el cuadro de la vida ejemplar de algunos santos, que se ponen como modelos dignos de imitarse; en fin, el *epílogo* suele ser una plegaria ó invocación fervorosa dirigida á la Divinidad, implorando sus favores en beneficio de los fieles.

327. El *discurso* ha de ser claro y sencillo, pero no desaliñado, culto sin afectación, y elegante; su *estilo* y *lenguaje* han de estar siempre en relación con la cultura del auditorio. Son incongruentes, por lo mismo, «las numerosas citas y textos en latín en pláticas dirigidas á las clases populares», que desagradan tanto, como un lenguaje rudo é inculto ante personas ilustradas. No ha de

tratar de asuntos ajenos á la religión y á la moral, como la política, convirtiendo la cátedra sagrada en tribuna de un *club* sedicioso ó asiento de un partido, ni menos abusarse de la credulidad é ignorancia de las gentes, para falsear la religión y la moral con exageraciones que conducen á la realización de reprobados fines. De todo esto, por desgracia, se han visto numerosos ejemplos en épocas de lucha, y que la historia ha recogido en sus páginas. No hay, probablemente, una cosa que haya perjudicado tanto á la religión como este abuso de la *Oratoria religiosa*, desviada maliciosamente de sus naturales y legítimos fines, en cuya persecución ejerce una misión social tan elevada, importante y respetable.

328. La verdadera *Oratoria religiosa* comenzó con el Cristianismo, con Jesucristo y los apóstoles, con los enviados que anunciaron la *buena nueva* en Palestina y todo el Oriente; luego aparecen, después de los apologistas, los Padres de la Iglesia griega, san Gregorio, san Atanasio, san Basilio, san J. Crisóstomo, en cuyo tiempo brilla la elocuencia cristiana con vivos resplandores. En el mismo siglo IV se hacen notar, en el Imperio romano de Occidente, san Ambrosio, san Gerónimo y san Agustín. Rómese, casi por completo, el hilo de oro de esta elocuencia después de la invasión de los bárbaros, en que sólo brillan como estrellas aisladas en medio de las densas tinieblas que cubren los siglos medioevales, Isidoro, Leandro, Fulgencio y san Bernardo, hasta que por fin se reanuda por san Francisco y santo Domingo, con los tiempos posteriores al Renacimiento y la Reforma, en que esta última, principalmente, vino á darle un carácter polemista y científico sin perder su fondo de unción edificante. En ese tiempo se distinguieron en España, Juan de Ávila, llamado el Apóstol de Andalucía, Fr. Luis de Granada, Roa, Sigüenza y Fr. Diego de Cádiz. Pero por bellas que sean las obras de los predicadores citados, de Fr. Luis de Granada, sobre todo, que dió al castellano su armonía, y señaló el corte y giro de la frase, no son compara-

bles en el fondo y perfección artística de la forma con los discursos de Bosuet, Bourdaloue y Masillon, en Francia, verdaderas obras maestras de elocuencia sagrada ó religiosa.

329. La *Oratoria didáctica* tiene por objeto «exponer la verdad científica, discutir las doctrinas, ampliar, ó simplemente dar á conocer los inventos y descubrimientos de la ciencia, ó señalar las nuevas corrientes en las artes». Comprende los discursos pronunciados con este objeto en los centros científicos y literarios, y los destinados á leerse en las grandes solemnidades científicas, artísticas ó literarias, y las conferencias ó explicaciones dadas en los centros de enseñanza.

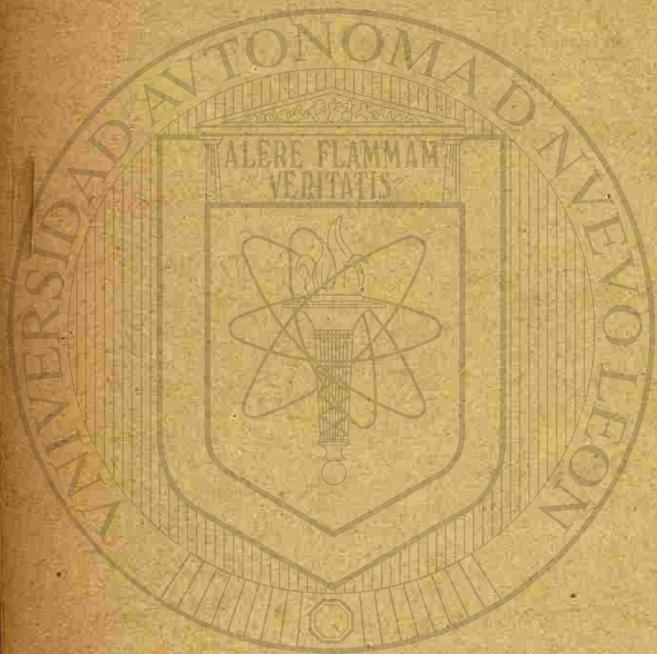
330. Eminentemente didácticos, estos discursos deben ser severos, metódicos, razoradores en el fondo, claros, sencillos, limpios, correctos en la forma. Mas cuando tratan de asuntos relativos á la política y organización social, á la filosofía, religión y bellas artes, el tono puede ser, ya apasionado y vehemente, ya majestuoso é imponente, ya entusiasta y patético; y aunque versen sobre asuntos áridos y escuetos, la circunstancia de ser pronunciados ante un concurso ilustrado, y la de ser preparados por hombres versados en las ciencias y en las letras, exigen esmero y corrección, para poder presentarse como verdaderos modelos.

331. Así, además del *fondo*, que ha de contener muy buena y profunda doctrina, enteramente nueva, ó aspectos nuevos de lo ya conocido en la ciencia ó en el arte, el *plan* ó *forma interna* de todo discurso didáctico ha de obedecer á las leyes generales de proporción, enlace y armonía; procurando que el *exordio*, *proposición confirmación* y *epílogo* formen un mismo todo, cuyas partes, aunque distintas, no estén separadas, sino estrecha é íntimamente

unidas; que sus *formas externas* (estilo y lenguaje) estén en relación con el asunto, y llenas de esa sencillez elegante que tan bien sienta á la verdad; que todo, en suma, sea un modelo digno de ser estudiado é imitado.

332. Ciertamente es que á veces aparecen estas obras pobladas de quimeras, de utopías brillantes y atrevidas, de teorías que atemorizan al espíritu estrecho y mezquino, apegado á las antiguas fórmulas y á las prácticas rutinarias de la *ciencia oficial* (quien sepa la oposición hecha á Fulton, Amper, Dumas y mil otros, comprenderá la verdad de este aserto); pero con el tiempo la quimera se convierte en verdad, la utopía en hecho y la teoría en fuente de bienestar y progreso para la humanidad. Esta *Literatura*, casi enteramente desconocida de los antiguos, es uno de los caracteres distintivos de nuestros tiempos, en los que la ciencia ha conquistado un puesto tan importante en la vida; y es tan grande el número de los que hoy en Academias, Ateneos y Asociaciones se consagran á este *género literario* en todas las naciones cultas, que sería imposible señalar los principales solamente. Ellos, los obreros infatigables, elaboran, preparan, reúnen los materiales destinados á formar parte más tarde del vasto, majestuoso é inacabable edificio de la ciencia.

FIN.



ÍNDICE

	PÁGS.
PRÓLOGO.	5
Noción y división de la Literatura preceptiva.	11

LIBRO I

Elementos, cualidades y reglas comunes á todas las obras literarias.	23
--	----

SECCIÓN PRIMERA

FONDO DE LA OBRA LITERARIA

CAP. I.—Elementos del fondo.	25
» II.—Precisión.—Verdad.—Solidez.	36
» III.—La originalidad y el genio.	57

SECCIÓN SEGUNDA

FORMA DE LA OBRA LITERARIA

CAP. I.—El lenguaje.—Sus elementos.	57
» II.—Oraciones y cláusulas.	72
» III.—Claridad del lenguaje.	85
» IV.—Energía del lenguaje.	103
» V.—Elegancias del lenguaje.—Harmonía.	118
» VI.—Tropos.—Novedades del lenguaje.	133

SECCIÓN TERCERA

FONDO Y FORMA DE LA OBRA.—PENSAMIENTO LITERARIO

CAP. I.—Pensamientos naturales y oportunos.	147
» II.—Belleza y sublimidad.—Pensamientos bellos y sublimes.	160
» III.—Figuras de pensamiento.	171
» IV.—El estilo.	190
» V.—Producción literaria.—Crítica.	196

LIBRO II

Diversos géneros literarios	206
---------------------------------------	-----

SECCIÓN PRIMERA

GÉNERO POÉTICO.—POESÍA

CAP. I.—Caracteres y formas de la Poesía	207
» II.—Poesía lírica	233
» III.—Poesía épica.—Epepeya	243
» IV.—Poesía dramática	259
» V.—Géneros compuestos.—Poema didáctico	274

SECCIÓN SEGUNDA

GÉNERO DIDÁCTICO.—DIDÁCTICA

CAP. I.—Caracteres y formas de la Didáctica	289
» II.—Diversas clases de obras didácticas	295

SECCIÓN TERCERA

GÉNERO ORATORIO.—ORATORIA

CAP. I.—El orador y el discurso	303
» II.—Diversas clases de Oratoria	314

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



