

OCIÓN C

OPERATUR

ACCEPTAT

PN189

.G37

c.1

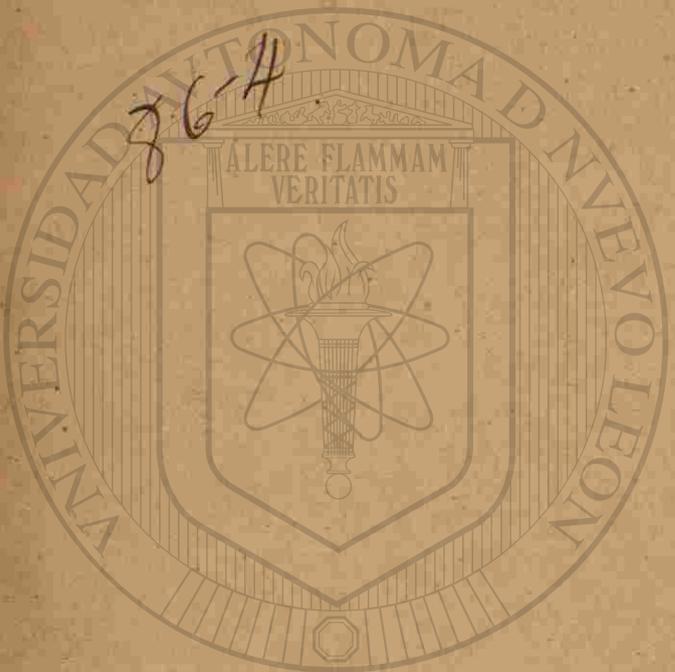
AL

6245c

DELIPE ELIZABETH
GOBERNADORA
Monterrey



1080047608



26-4

E+36460

5.01
60

802

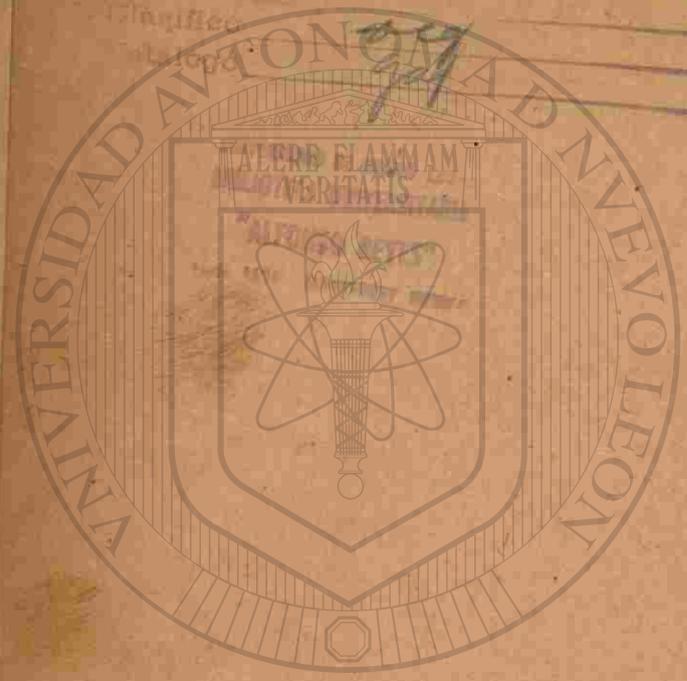
5.01

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Núm. Clas. NL
 Núm. Au. 808
 Núm. A. 6245c
 Procede -1-
 Precio _____
 Fecha _____
 Clasificación _____



COMPENDIO

DE

LITERATURA PRECEPTIVA

ESCRITO POR EL

Dr. Rafael Garza Cantú.

U A N L



Capilla Alfonso

Biblioteca Universitaria

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

MONTERREY.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

Tip. de Ramón Díaz. - Calle de Doctor Alvar Núñez, 80.

1897 FONDO BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO DE NUEVO LEÓN

51474

"ALFONSO REYES"

Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

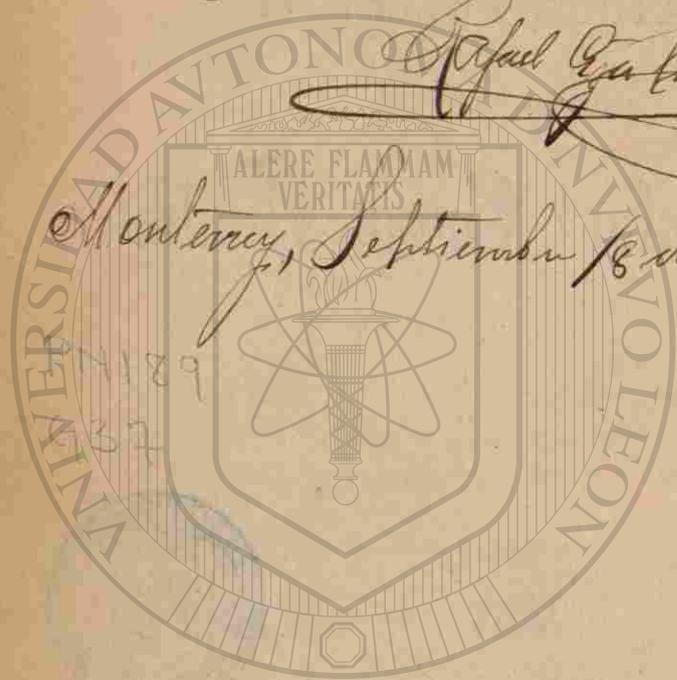
42260

Obsequio a la Biblioteca Pública del Estado:

el autor

Rafael Galante

Monterrey, Septiembre 18 de 1897.



PROLOGO.

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 gran 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 correc-

ción, 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 é 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 elementos: *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 ampliaciones en el cuerpo mismo de la obra, 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 obra, 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 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.

Respecto de los ejemplos, que he procurado multiplicar convencido de que en Literatura, como en cualquiera otra materia de enseñanza vale más el modelo que la doctrina, y que ésta, por mejor que sea, de nada sirve sin aquel; respecto de los ejemplos, repito, debo decir que muchos de ellos, el mayor número tal vez, los he tomado de los autores clásicos, del «siglo de oro» de la Literatura española, pero que no han sido pocos los que he escogido de entre los más distinguidos poetas y literatos de México y de Sud-América, escaseando, sin embargo, los de aquellos que aun viven, por las mismas razones que otros han alegado, esto es: ó «porque no han producido todo lo que son capaces de producir, ó porque el juicio que sobre sus obras se emita pueda ser desacertado, como prematuro.»—Puede criticármese, en fin, el que haya abusado al citar con tanta frecuencia á determinados autores; la razón de esto ha sido, la de que no es fácil encontrar escritores propios al efecto, fuera de aquellos que justamente se consideran como verdaderos modelos en la lengua, pues la mayoría al conformarse con las reglas y el buen gusto en el asunto de que se trata,

presentan al mismo tiempo tantos defectos en otros sentidos que los inhabilitan totalmente. No así, ciertamente, Andrés Bello, Gaspar Núñez de Arce, Manuel Acuña y otros, que si bien puede decirse que «*Aliquando bonus dormitat Homerus,*» deben ser estudiados como verdaderos modelos en el arte.

Multitud de errores en la idea y de incorrecciones en el lenguaje se me habrán escapado probablemente, y que no me ha sido posible evitar, ya por precipitación y descuido, ya por ignorancia; por lo cual estoy dispuesto á oír los consejos de la crítica juiciosa y razonada, de la crítica que enseña, fundada en la razón y en la experiencia; pero no á responder al insulto que zahiere y no ilustra, ni menos á la burla, siempre fácil hasta para el indocto, y que suele tener tanto mayor éxito cuanto menos fundamento tiene, y menor es su eficacia.

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 sí misma, ha sido inspirada por el mejor de los propósitos.

El Autor.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



COMPENDIO

- > DE < -

Literatura Preceptiva

Notión y División de la Literatura Preceptiva.

Ordinariamente la palabra *Literatura* significa Arte Literario, esto es, "serie ó colección de reglas destinadas á facilitar la producción de las obras literarias."

Reglas en las artes son ciertas prescripciones que marcan al artista una manera de hacer determinada, para que en sus obras realice el fin que se propone; estas reglas llevan el nombre especial de literarias, cuando, circunscriptas al escritor ó literato, le señalan los preceptos á que debe sujetarse para realizar en la palabra ó el escrito los distintos fines que persiguen sus facultades anímicas.

Las verdaderas reglas en las artes no son ni pueden ser arbitrarias, como fundadas en la naturaleza misma de las cosas que son objeto de estas artes. Las reglas de la arquitectura, por ejemplo, están fundadas en las eternas verdades de la mecánica y geometría; las de la pintura, en las leyes que rigen los fenómenos de la óp-

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

tica y perspectiva; las de la música y armonía, en las de la acústica, etc. Las reglas literarias, objeto particular de este Compendio, basadas en el análisis y estudio de los fenómenos y leyes del espíritu y en el de su manifestación por medio del lenguaje, son tan necesarias é inmutables como la naturaleza del mismo espíritu, y tan verdaderas y ciertas como los principios de la psicología y lógica, estética y filología.

La división más general de las artes es en útiles y bellas. Artes útiles. Llamadas también artes mecánicas ú oficios porque en ellas domina la fuerza ó práctica de la mano y la rutina, son aquellas que están destinadas á satisfacer las necesidades materiales de la vida; mientras que las artes bellas, denominadas nobles artes, artes liberales y artes imitativas á causa de su fin elevado, y de la libertad racional que reina en su ejercicio y práctica, son las que tienen por objeto volver sensibles las ideas, y producir obras capaces de excitar la emoción llamada caleológica ó estética, de que más adelante trataremos. Entre las primeras, entre las artes útiles, pueden contarse, además de los oficios comunes muchos otros que, como la fotografía, el grabado, etc., tienen mucho de la libertad racional en su ejercicio y práctica, y de la elevación propia de las artes bellas; á las segundas, esto es, á las bellas artes, pertenecen exclusivamente cinco principales: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía, siendo las demás, tales como idumentaria, cerámica, baile, mímica, declamación, etc., accesorias ó derivadas de las principales.

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; pero en la

totalidad de sus caracteres y partes, por la universalidad de su medio de expresión y por la variedad de los fines que persigue, la literatura es un arte especial, extraordinario, único en la utilidad de sus resultados y en la significación é importancia de su objeto.

En sentido distinto del indicado anteriormente, la palabra *literatura* designa la serie de obras producidas en cualquier lugar y tiempo, los principios ó leyes que rigen su producción en épocas diversas, y el estudio ó análisis de esas obras, con expresión de su carácter, significación, perfección ó excelencias y sus defectos. Entonces, la literatura es una ciencia que, como todas las demás, comprende las tres fases ó aspectos indicados: el histórico, ó serie de hechos que son de su dominio; el filosófico, ó serie de leyes que rigen la evolución de estos hechos; y el filosófico-histórico ó crítico, esto es, aplicación de las reglas dictadas por la razón y la experiencia á todas las producciones literarias. Es cierto que esta vasta ciencia no está aún del todo constituida, pero se tienen ya suficientes materiales para augurar, sin temor de equivocarse, que su total y armónica síntesis orgánica está reservada á un porvenir tal vez no muy remoto.

Debe suponerse que aquí no tratamos de la ciencia literaria en general, ni siquiera en alguno de sus aspectos, sino del arte de las letras, llamado también *Literatura Preceptiva*, pues que se limita á prescribir los preceptos encaminados á facilitar la producción de las obras literarias; y sólo incidentalmente nos permitiremos aducir los conceptos científicos indispensables para fundar los preceptos del arte.

“Valiosa es la utilidad é innegable la importancia de estos estudios que, con el nombre de humanidades (*humaniores litterae*), tenían los antiguos en alta estima,” y

que hoy los modernos no descuidan, no obstante las exageraciones de una novísima é importante escuela literaria, que huyendo del convencionalismo enojoso, del apego á la autoridad de los grandes maestros y del *rigorismo* clásico, cayó en un exceso semejante al que criticaba al proscribir todas las reglas bajo el pretexto de que algunas de las contenidas en los códigos literarios, eran manifiestamente inútiles y aun perjudiciales. Ambos extremos son igualmente falsos; y actualmente todos reconocen que tales estudios, aun limitados á la esfera meramente preceptiva, son útiles y dignos de preferente atención en la enseñanza: porque, como parte integrante ó derivada de la ciencia, ejercen benéfica influencia en la vida general humana, pues que el hombre vive siempre á la luz del conocimiento: porque influyen también de modo favorable en cada una de las funciones sociales, toda vez que la literatura se refiere al medio universal de expresión de que se sirven las artes, las ciencias y las profesiones: y porque educan el espíritu, depuran el gusto, corrigen y dan dirección acertada á las pasiones, y desarrollan, perfeccionan y armonizan nuestras facultades anímicas.

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

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

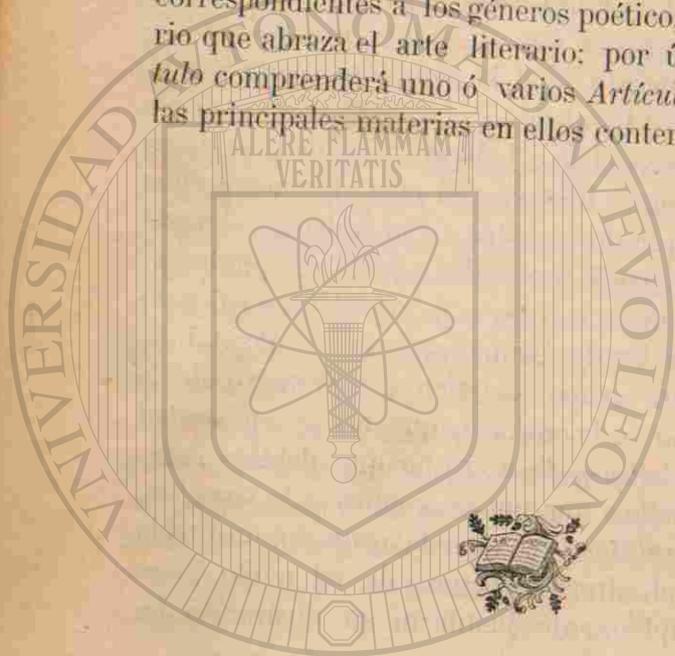
Según los fines que persiguen nuestras facultades, las obras literarias se dividen en poéticas y didácticas. Las primeras expresan de modo principal, si no único, la belleza, conmoviendo y deleitando el ánimo; las segundas, exponen y enseñan la verdad: la belleza es el fin del

sentimiento, como la verdad lo es de la inteligencia. En cuanto al bien, que algunos consideran como un fin especial realizado en las obras morales, no lo creemos de este modo, sino como un fin general, como el más general de los fines que persigue el hombre, resultado del concurso de la belleza y la verdad: tan general como la misma voluntad humana, que no es una facultad individual de nuestro espíritu, sino la compleja expresión de la total actividad del hombre.

Ambos fines especiales, belleza y verdad, se mezclan en todas las obras literarias, si bien algunos de ellos parecen ser siempre dominantes. Sin embargo, algunas veces suelen adunarse y confundirse hasta el punto de ser imposible clasificar las obras en que tal se verifica en uno cualquiera de los dos grupos anteriores. Por tal razón se ha hecho un grupo sintético comprensivo de la *poética* y *didáctica* en la *oratoria*, que no es en verdad más que una *didáctica-poética*; grupo que debiera comprender, la *didascálica* que no es, conforme lo veremos, más que la *poesía didáctica*. Mas la *oratoria*, destinada á la expresión oral, ofrece caracteres de tal modo determinados, que ampliamente justifican su separación en un género distinto.

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 dividen las obras literarias; pero antes de exponer las reglas especiales, es conveniente para la claridad y el método dar á conocer las generales ó comunes á todas las composiciones. Por lo mismo, nuestro estudio queda así dividido en dos *Secciones*: la primera estudiará los elementos, cualidades y reglas comunes á todas las composiciones: la segunda, todo lo relativo á los distintos géneros y variadas es-

pecies que estos géneros comprenden. La primera *Sección* la dividiremos, á su vez, en tres *Capítulos* correspondientes respectivamente á los elementos, cualidades y reglas relativas al *fondo*, á la *forma*, y comunes al *fondo* y *forma* de toda obra literaria: la segunda, en otros tres, correspondientes á los géneros poético, didáctico y oratorio que abraza el arte literario: por último, cada *Capítulo* comprenderá uno ó varios *Artículos* consagrados á las principales materias en ellos contenidas.



SECCION PRIMERA.

ELEMENTOS, CUALIDADES Y REGLAS COMUNES Á TODAS LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.

CAPITULO I.

FONDO DE LA OBRA.

ARTICULO I.

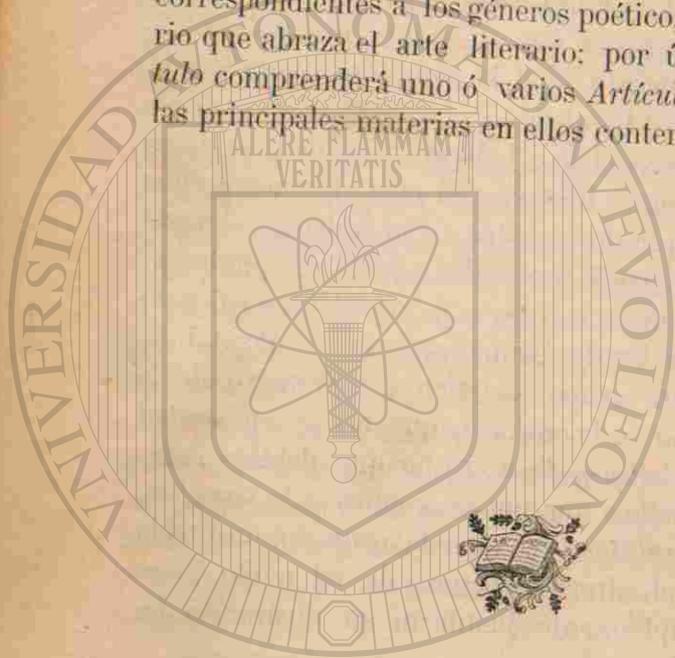
Elementos del Fondo.—Operaciones del Entendimiento.

El fondo de toda obra literaria es una serie de conocimientos, ordenada metódicamente, y que constituye un sistema ú organismo.

El conocimiento, acto ó producto del espíritu, se manifiesta á tres aspectos ó en grados diferentes que toman el nombre genérico de Operaciones del entendimiento, y son: Noción, Juicio y Raciocinio.

Noción ó idea es el conocimiento de un objeto en sí mismo. Ofrece un doble carácter, subjetivo y objetivo, según se le examine en el entendimiento, ó en el objeto conocido. En el primer caso, la idea puede ser clara ú

pecies que estos géneros comprenden. La primera *Sección* la dividiremos, á su vez, en tres *Capítulos* correspondientes respectivamente á los elementos, cualidades y reglas relativas al *fondo*, á la *forma*, y comunes al *fondo* y *forma* de toda obra literaria: la segunda, en otros tres, correspondientes á los géneros poético, didáctico y oratorio que abraza el arte literario: por último, cada *Capítulo* comprenderá uno ó varios *Artículos* consagrados á las principales materias en ellos contenidas.



SECCION PRIMERA.

ELEMENTOS, CUALIDADES Y REGLAS COMUNES Á TODAS LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.

CAPITULO I.

FONDO DE LA OBRA.

ARTICULO I.

Elementos del Fondo.—Operaciones del Entendimiento.

El fondo de toda obra literaria es una serie de conocimientos, ordenada metódicamente, y que constituye un sistema ó organismo.

El conocimiento, acto ó producto del espíritu, se manifiesta á tres aspectos ó en grados diferentes que toman el nombre genérico de Operaciones del entendimiento, y son: Noción, Juicio y Raciocinio.

Noción ó idea es el conocimiento de un objeto en sí mismo. Ofrece un doble carácter, subjetivo y objetivo, según se le examine en el entendimiento, ó en el objeto conocido. En el primer caso, la idea puede ser clara ó

obscura, distinta ó confusa, completa ó incompleta; en el segundo, absoluta ó relativa, sensible ó suprasensible, abstracta ó concreta, individual, particular, universal, colectiva, y simple ó compuesta.

La idea es clara cuando representa ó significa un objeto, de tal suerte que con facilidad lo distinguimos; y se dice que es obscura en el caso contrario. Idea distinta es aquella que lleva su claridad hasta el punto de permitirnos distinguir sus notas ó elementos principales, y confusa la que no nos permite hacer semejante distinción. Completa es la idea que representa todos los caracteres fundamentales de un objeto; incompleta, en el caso contrario.

Casi todas las ideas que empleamos en el trato y comercio ordinario de la vida tienen el grado suficiente de claridad y distinción para comunicarnos; pero solamente las nociones científicas deben tenerse por completas y cuya presencia es indispensable en el género didáctico ó científico; en los demás, esto es, en los géneros oratorio y poético basta la claridad y distinción ordinaria de las ideas, cualidades que unidas constituyen la precisión, que basta para conseguir los fines literarios. No hay que confundir esta claridad y precisión del fondo de la obra con la claridad y concisión del lenguaje, que pertenecen exclusivamente á la forma, como luego veremos.

Idea absoluta es aquella que se refiere á un objeto único en su género, ó que no excita en nuestra mente la idea de otro; v. g.: *Ser, espacio, tiempo*, etc.; y relativa, por el contrario, es la que excita otra idea, como *causa, superior, criatura*, etc., que recuerdan necesariamente las de *efecto, inferior y creador*. Idea sensible es la que representa objetos materiales, á saber, *mesa, papel, árbol*, etc.; é inteligible, la que se refiere á objetos de pura

concepción ó inmateriales; v. g.: *bello, delicado, alma*, etc. Se llama abstracta la idea que representa un objeto despojado de sus notas ó caracteres individuales, ó que considera aisladamente alguna de estas notas ó propiedades, como *virtud, bondad, belleza*; y concreta, si, por el contrario, considera las cualidades unidas á las cosas que representa; por ejemplo: *virtuoso, bueno y bello*. Singular ó individual es la idea que se refiere á una persona ó cosa totalmente determinadas; v. g.: *Cesar, Carlomagno, México*; general ó universal, la que designa una clase entera de seres dotados de propiedades comunes; v. g.: *triángulo, mamífero, metal*; y colectiva, la que designa también muchos objetos, pero que no forman clase, ó que no están dotados de propiedades comunes, á saber, *armada, ejército, biblioteca*, etc. Por último, llámase simple la idea que designa un elemento de un objeto compuesto, ó un objeto constituido por un solo elemento; ejemplo: *línea, punto, unidad, forma*, etc., y compuesta, la que se refiere á objetos que resultan de la combinación de muchos elementos, tales como *cuadrilátero, luz y árbol*.

Todas las ideas contenidas en los grupos anteriores y su clasificación misma, tienen una gran importancia en el análisis lógico de las proposiciones; pero en la Literatura sólo hay que recordar su papel de elementos ó materiales del discurso ó fondo de toda obra, fondo que contiene todo lo que el hombre conoce, supone, siente ó concibe y que enlaza y organiza de mil modos distintos, valiéndose al efecto de otras dos operaciones intelectuales, esto es, del juicio y del raciocinio.

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 y comparación nacen nuestros conocimientos

verdaderos ó falsos, ciertos ó dudosos, pues que entrañan siempre una ó varias afirmaciones ó negaciones. Cuando no hay más que una afirmación ó relación, el conocimiento se denomina juicio; cuando hay varias, raciocinio. Aquello de que afirmamos ó negamos alguna cosa es el sujeto, y lo que afirmamos ó negamos, el predicado. El vínculo que establece la unión entre los dos términos es llamado con toda propiedad cópula. En el juicio el *sol es brillante*, la palabra *sol* representa en el lenguaje la idea de que afirmamos la cualidad *brillante*; el verbo *ser* expresa la idea de unión entre las dos nociones.

El juicio puede ser verdadero ó falso. Estas cualidades resultan, no de los dos términos en sí mismos que significan ideas de una cosa cualquiera, real ó imaginaria, sino de su conformidad ó acuerdo con la naturaleza de las cosas. Así, siempre que haya dos ideas ó nociones ligadas entre sí habrá juicio, esté bien ó mal establecido el vínculo que las une. Si decimos, por ejemplo, que el *sol es opaco*, tal afirmación expresa un juicio, aunque haya una falsa relación ó desacuerdo entre las dos ideas.

El juicio entra como elemento constitutivo de todo pensamiento literario, ó forma por sí solo un pensamiento. Lo común, sin embargo, es lo primero, pues que la inteligencia casi nunca se limita á referir simplemente una idea á otra, sino que une, compara y enlaza las múltiples y diversas relaciones que percibe entre las cosas. De aquí procede el razonamiento ó raciocinio, tercer grado del conocimiento: operación la más elevada de la inteligencia, expresión propia y genuina del discurso ó fondo de toda obra literaria.

El resultado de la comparación entre dos juicios lleva el nombre de inferencia. Esta puede ser de dos maneras: de lo particular á lo general, ó de lo ge-

neral á lo particular. En el primer caso el raciocinio se llama 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 que de esa misma ley se haga á todos los hechos, será por raciocinio deductivo. El primer género de inferencia sirve, principalmente, para aumentar la suma de nuestros conocimientos, descubrir verdades y bosquejar ciencias nuevas; el segundo, para ratificar los conocimientos adquiridos, ligarlos entre sí, y demostrar una tesis. *

El raciocinio inductivo se divide á su vez en generalizado ó dialéctico, según que se limite á formar grupos como en ciencias naturales, ó que se eleve hasta formular una ley, como en el ejemplo anterior. El deductivo afecta multitud de formas, cuyo conocimiento y manejo es de grande utilidad, pero no es oportuno de este lugar enunciarlas, ni menos descender á sus variadas aplicaciones: por lo cual nos limitaremos á advertir que solo en obras científicas y oratorias suelen emplearse estos raciocinios con el rigor lógico que les corresponde, pues que en las poéticas y meramente literarias se manifiestan en formas las más irregulares y variadas. Mas, no por esto deja de aparecer el raciocinio en toda composición, cualquiera que sea su carácter, extensión ó importancia, porque él constituye el fondo de todo pensamiento, de todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe.

El raciocinio puede ser sólido ó fútil, según que pruebe ó no lo que el autor se propone al enunciarlo. Estas cualidades, junto con la verdad ó exactitud de los juicios y la precisión de las ideas, son, en consecuencia, las únicas propiedades fundamentales de toda obra lite-

raria. En cuanto á la belleza y bondad que han sido consideradas como propiedades del fondo, no lo son en realidad; pues la belleza, más que cualidad, es un resultado de las cualidades comunes al fondo y á la forma, y la bondad, en el sentido moral de esta palabra, pertenece al fondo de una especie solamente de las obras didácticas, llamadas por tal razón obras morales; á no ser que se tome la palabra bondad en el sentido de excelencia ó perfección, pues que entonces, confundiéndose en cierto modo con la belleza, es un resultado ó síntesis de todas las propiedades de las obras, ó un fin hácia el que tiende la actividad intelectual entera.

Solo trataremos de la precisión, verdad y solidez de los pensamientos, que respectivamente corresponden á las ideas, juicios y racionios, y de la originalidad, que marca el sumum de excelencia en el fondo de toda obra literaria.



ARTICULO II.

Precisión-Verdad-Solidez de los pensamientos.

Se da el nombre de precisión á la cualidad en virtud de la cual se concibe clara y distintamente una idea ó asunto. Es evidente que sin esta determinación, tan completa y exacta como sea posible, no se pueden conseguir las buenas cualidades de una obra cualquiera; sin ella las más valiosas joyas del arte de hablar y de escribir se convierten en frívolos adornos, en un caos en que todo se mezcla y se confunde. La precisión es la base sólida sobre que debe levantarse todo edificio literario.

La precisión se refiere tanto á la idea fundamental de una composición, como á la serie de ideas que forman su desenvolvimiento sucesivo. Comprende el todo, y las fases, aspectos ó partes que este todo ofrece: la idea principal, y las accesorias que la acompañan concebidas en su orden real de importancia. Se dice, y con razón, que sólo se puede "expresar con claridad aquello que claramente se concibe," lo que no implica que la precisión de la idea y claridad del lenguaje sean iguales, sino que es la misma cualidad aplicada á dos distintos elementos: á la idea y á su expresión, al fondo y á la forma. Habrá, por lo mismo, que imponer una restricción á la máxima, diciendo que se expresa claramente toda idea precisa, siempre que se conozca bien el medio de expresión, esto es, el lenguaje con su múltiple y complicado mecanismo. Es indispensable así no confundir dos importantes cualidades: la exactitud ó claridad en las ideas con la exactitud ó claridad en la elocución.

Por más importante que sea la precisión, no hay ni puede haber reglas para adquirirla, como no hay ni puede haberlas para la adquisición de ninguna propiedad del fondo de la obra. Sencillamente se aconseja estudiar bien el asunto, examinar las ideas en sí mismas y en su combinación y enlace, viéndolas en todas las fases ó aspectos que presenten y colocándolas en el orden que reclama su importancia. Debe huirse así de la precipitación, de cierta facilidad tan funesta á algunos escritores, que no da tiempo para madurar los conceptos, ni para analizar sus elementos, dejándolos perpétuamente confundidos é indistintos. La definición, que circunscribe y limita la significación de las ideas, y la división que señala sus diversas fases ó aspectos, son elementos indispensables de precisión en las obras didácticas; en las poéticas basta la concepción y enunciación de ideas claras y distintas.

La verdad, ya lo hemos dicho, es la conformidad de nuestros juicios con la naturaleza de las cosas. Esta es la verdad absoluta ó científica, de rigor en obras que tratan de ciencias ó artes; pero atendidos los efectos del arte literario en general, que comprende no sólo las obras de enseñanza y de ciencia, sino también las de mero entretenimiento y distracción, se admite un nuevo género de verdad, la verdad poética ó verosimilitud, que es aquella que debe ser de cierto modo, supuestas ciertas condiciones, ó sea, la que se deriva de ciertas situaciones conforme á las leyes lógicas del entendimiento.

Ejemplos de verdad científica ó absoluta son todos los juicios, (y racionios en que entran estos juicios,) fundados en la realidad de las cosas, debidamente comprobados por los métodos y procedimientos de la ciencia; v. g.: *los cuerpos se atraen en razón directa de las masas é inversa del cuadrado de las distancias.* En el

mismo número deben contarse los hechos de la Historia ratificados por la crítica.

De ejemplos de verdad poética pueden servir todos los pensamientos que los buenos autores traen en sus obras, ya enunciados directamente, ya puestos en boca de personajes reales ó ficticios. Es fácil notar que todos los juicios en ellas contenidos, ó son en lo absoluto conformes á la realidad, ó consecuentes con el carácter y condiciones de los personajes que crean ó reproducen en esas obras, y con todas las exigencias de la razón más estricta y esmerada.

Sin embargo, los autores más respetables suelen faltar á la importantísima regla literaria que prescribe la fidelidad más completa á la verdad. 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 de arrojarlos al Tiber, porque si los exponían á las fieras, éstas se volverían más crueles con su contacto, y si los echaban desnudos al río y éste los arrastraba hasta el mar, los cadáveres de tan grandes criminales contaminarían sus aguas." Es claro que nada es capaz de comprobar tan falsas aserciones, tanto más criticables cuanto que se hallan en una composición de tono grave y serio, y de carácter razonador y polemista.

La solidez de los pensamientos, que consiste en que pruebe el autor por medio de ellos lo que se propone, está íntimamente unida á la verdad: porque es evidente que con falsas aserciones nada se puede probar. Mas la solidez del raciocinio 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. En las obras didácticas y oratorias con solo que sea un

poco cerrada y continuada la argumentación, fácilmente se advierten las formas rigurosas del raciocinio lógico. Ejemplo:

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

(TIBERGHLEN.--Trad. por el A.)

En las composiciones netamente literarias, tomada esta última palabra en su sentido vulgar, los raciocinios pierden sus formas lógicas, conservando en medio de sus adornos y elegancias, ó pudiendo conservar, intactas las verdaderas y legítimas relaciones que engendran la solidez del pensamiento. Ejemplo:

"Si los príncipes", dice Saavedra Fajardo, 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. . . . Quien inútilmente ha de pasear por el mundo, poco importa que sea delicado; el que lo ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los críe robustos."

Los pensamientos en que se falta á la verdad y solidez se denominan respectivamente falsos y fútiles.

Ejemplo de pensamientos fútiles:

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,
Opimo fruto que obediente ofrece.
Es del "señor", pues si fecundo crece,
Se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrónes,
Que hijos del alma son, partos del pecho,
Será razón 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.

Sor J. I. de la Cruz.

Fútil argumento es, en verdad, el invocar en apoyo de que debemos consagrar pensamientos y afectos á nuestros bienhechores una bárbara costumbre, consignada en una ley manifiestamente inicua, y que, aún admitida, nada probaría en el caso.

La regla fundamental en este punto es que en todas las obras trascendentales, de carácter serio y grave, los pensamientos han de ser siempre verdaderos y sólidos: para esto son indispensables la meditación, el estudio y un dominio completo del asunto, esto es, ciencia, conocimientos generales y especiales sobre la materia.

Sólo en obras festivas y ligeras son admitidos los pensamientos falsos y fútiles, y siempre que sean hijos del ingenio y no procedentes de la ignorancia ó del descuido ni menos aún del propósito deliberado de engañar. Por tal razón M. Acuña en "La vida del campo", composición festiva, pudo decir:

Después de una hora larga,
De correr y correr á la ventura,
A despecho y pena de mi andadura
Que protestaba ya contra la carga,
Más pesada que 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 rancharía,
Dimos por fin con una,
Donde cansados ya de correr tanto,
Mí animal se alzó y dijo: ¡qué fortuna!
Y me bajé y dije: aquí me planto.

Como vemos, lo falso y lo fútil, oportunamente usados, vienen á ser el principal resorte de lo cómico.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Año. 1625 MONTERREY, MEXICO

ARTICULO III.

La originalidad-Genio.

La originalidad es la cualidad en virtud de la cual el autor de una obra crea con especial carácter la idea ó asunto que le sirve de fondo, las fases ó aspectos que constituyen su desenvolvimiento sucesivo, así como las formas adecuadas para su perfecta expresión. Esta cualidad es de difícil realización, y la más valiosa de todas ya que con ella se llega á la perfección á que el arte aspira en todas sus manifestaciones.

La originalidad no es la extravagancia, vicio en que incurren los que sin tener las dotes necesarias aspiran á distinguirse, falseando la naturaleza y pervirtiendo los fines del arte; ni menos aún la novedad en la forma, cualidad exclusiva del lenguaje: sino que es aquel sello particular de elevación y grandeza que el genio imprime en todas sus obras.

La originalidad, tal como aquí la estudiamos, no excluye ni la verdad en los juicios, ni la solidez del raciocinio, ni las galas y primores del lenguaje, pues estriba esencialmente en la alteza incomparable de la razón, en la penetración del entendimiento, en la delicadeza sin igual de una exquisita sensibilidad, en la fecundidad y riqueza de una fantasía viva y creadora, en suma: en el acopio de todas aquellas facultades que directa ó indirectamente contribuyen á la producción literaria, y que forman el distintivo del genio.....Porque, sólo él es capaz de percibir esas relaciones delicadas, esas leves analogías

y diferencias de las cosas; sólo él es capaz de sorprender el secreto de los seres y de sus variadas manifestaciones; sólo él es capaz de sentir amplia y profundamente las maravillas del universo, concentrando en su espíritu la armonía general de todos los seres, y la que hasta en sus más pequeños detalles se ostenta primorosa.

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, crisol en que se depuran las ideas ó creencias, sentimientos ó pasiones de un pueblo ó de una raza, y á las veces de una civilización entera, no es, según opinan clásicos y románticos, una cosa sobrenatural é inexplicable, una especie de delirio ó entusiasmo supremos, algo así como la intervención de lo divino ó de la gracia cristiana, de la musa ó de lo infinito en el alma, (que todas estas opiniones y otras muchas han sido prohijadas por autores respetables); no, 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: género de habilidad natural, facultad de invención ó de creación que produce obras dignas de ser imitadas y que forman un perpetuo modelo literario.

No hay que creer por esto que el genio sea el patrimonio exclusivo del poeta ó del artista, puesto que la originalidad, que es la fuente de que manan todas las bellezas en el arte, es también el germen de que se derivan todos los progresos y adelantos, penetrando hasta la verdad en la ciencia, hasta el bien en la moral, y hasta la utilidad y las comodidades de la vida en la industria..... No son, pues, las bellas artes solamente, ni menos la poesía, las únicas manifestaciones del espíritu que ten-

gan 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 artes industriales de él disfrutan, y son capaces de producir en sus dilatadísimos dominios individualidades extraordinarias que reúnan en un carácter único, sin semejante, las múltiples necesidades y variados aspectos de la vida individual y social. Y así como justamente se celebran las obras maravillosas de Homero, Virgilio, Dante, Tasso, Milton y Goethe en el género épico, las de Esquilo, Sófocles, Shakespeare y Schiller en el dramático, las de Píndaro, Horacio, Rioja y Fr. Luis de León en el lírico, las de Miguel Angel y Montañés en escultura, las de Rafael, Leonardo de Vinci, Velásquez y Murillo en pintura, del mismo modo y por causa idéntica se han celebrado en todas las edades cultas las producciones de Platón y de Aristóteles, de Descartes y Leibnitz en filosofía, las de Tolomeo Aristarco, Arquímedes, Copérnico, Kepler, Galileo y Newton en astronomía y matemáticas, las de Franklin, Faraday, Ampère, Lavoissier, Bertollett y Scheel en ciencias físicas y químicas, como se celebran, aplican y utilizan los inventos de Palissi, Watt, Fulton, Morse y Edison, de todos aquellos, en fin, que se han apartado de los caminos trillados, imprimiendo su huella vigorosamente en el progreso general de la humanidad.

La originalidad, pues, que no se atiende 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, que huye de la opinión arbitraria, de los medios y procedimientos coercitivos, del precepto estrecho y rígido; la originalidad, que no se limita á crear bellezas en el arte, sino que libre y de acuerdo con

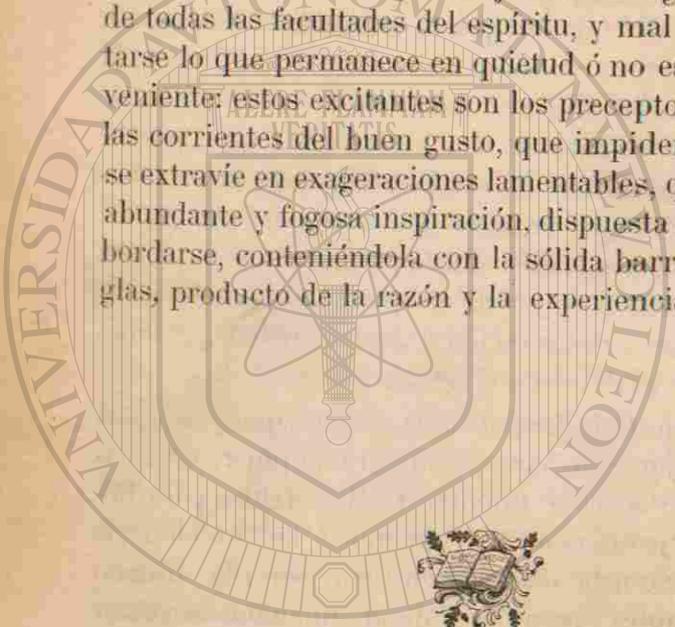
la razón y el buen sentido, desconocidos de ordinario por el vulgo, permite al genio desplegar las alas poderosas de su fecunda inspiración por los espacios infinitos de la verdad, del bien y la belleza.

En todos estos espacios en que se mueve la actividad humana, y principalmente en el arte literario, se distingue el genio del talento por la originalidad, elevación y grandeza: porque produce y crea lo extraordinario, al paso que el talento imita, si bien suele crear imitando. Sin embargo, el talento se hace notar, más que por lo grande y extraordinario de sus producciones, por su discreción y cordura, por su tacto delicado y su buen gusto; pero no hay ni puede haber límite preciso entre estas dos denominaciones en la práctica, que la novedad en las formas literarias, su discreción y gusto pueden pertenecer y de hecho pertenecen al genio.

Después de todo lo que se ha dicho, ¿qué preceptos podrán aconsejarse en sana razón para adquirir originalidad? Ridículo sería el intentarlo. Dar reglas para llegar á obtener junto con la originalidad las excelencias y perfección que esta cualidad entraña, sería lo mismo que dictar 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.»

Esto no indica que la Literatura Preceptiva sea inútil para todos, ni siquiera para aquellos seres dotados de privilegiadas facultades naturales que se llaman genios; porque si es verdad que la observación constante y atenta de la naturaleza y sociedad y la cultura general del espíritu bastan para adquirir todas las nociones que son indispensables para formular juicios acertados y sólidos

raciocinios, lo es también que la habilidad técnica y práctica del arte literario solo se adquiere mediante el conocimiento de los elementos y formas consignados en la Literatura, y el asiduo ejercicio de composición. Por lo demás, como se ha dicho, 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 convenientemente: estos excitantes son los preceptos, que señalan las corrientes del buen gusto, que impiden que el genio se extravíe en exageraciones lamentables, que encauzan la abundante y fogosa inspiración, dispuesta siempre á desbordarse, conteniéndola con la sólida barrera de las reglas, producto de la razón y la experiencia de los siglos.



CAPITULO II.

FORMA DE LA OBRA LITERARIA

ARTICULO I.

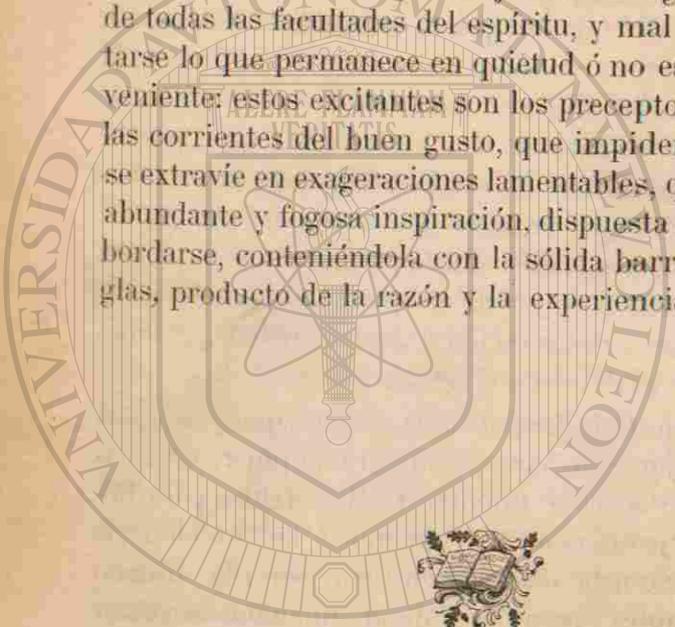
Elementos del Lenguaje.—Palabras.—Oraciones y Cláusulas.

Se da el nombre de lenguaje fonético, ó simplemente lenguaje, á la serie ordenada de sonidos, producidos en el aparato bucal, por medio de los cuales los hombres comunican entre sí sus ideas y afectos. Sus elementos generales son las palabras, las oraciones y las cláusulas.

La palabra ó vocablo es un sonido ó serie de sonidos articulados, unidos entre sí según las leyes del espíritu, y destinados á expresar una idea ó afecto.

Por su composición las palabras se dividen en primitivas y derivadas, simples y compuestas; por su origen, en puras, castizas, traducidas, y cultas; y por su significación, en equívocas, homónimas, sinónimas, técnicas, de sentido recto ó figurado, é imitativas.

raciocinios, lo es también que la habilidad técnica y práctica del arte literario solo se adquiere mediante el conocimiento de los elementos y formas consignados en la Literatura, y el asiduo ejercicio de composición. Por lo demás, como se ha dicho, 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 convenientemente: estos excitantes son los preceptos, que señalan las corrientes del buen gusto, que impiden que el genio se extravíe en exageraciones lamentables, que encauzan la abundante y fogosa inspiración, dispuesta siempre á desbordarse, conteniéndola con la sólida barrera de las reglas, producto de la razón y la experiencia de los siglos.



CAPITULO II.

FORMA DE LA OBRA LITERARIA

ARTICULO I.

Elementos del Lenguaje.—Palabras.—Oraciones y Cláusulas.

Se da el nombre de lenguaje fonético, ó simplemente lenguaje, á la serie ordenada de sonidos, producidos en el aparato bucal, por medio de los cuales los hombres comunican entre sí sus ideas y afectos. Sus elementos generales son las palabras, las oraciones y las cláusulas.

La palabra ó vocablo es un sonido ó serie de sonidos articulados, unidos entre sí según las leyes del espíritu, y destinados á expresar una idea ó afecto.

Por su composición las palabras se dividen en primitivas y derivadas, simples y compuestas; por su origen, en puras, castizas, traducidas, y cultas; y por su significación, en equívocas, homónimas, sinónimas, técnicas, de sentido recto ó figurado, é imitativas.

Palabras primitivas son las que constan de un pequeño número de afijos, esto es, de la raíz ó parte invariable, y son consideradas como el tronco de las que teniendo esta misma raíz sólo se distinguen por sus afijos y partes variables; v. g.: *creer, dolor, ciencia*; mientras que *credo, crebulo, creencia creyente; duelo, dolorido, doloroso, doliente; científico, consciencia, conscienzudo, etc.* son palabras derivadas de las anteriores por simples modificaciones ó accidentes.

Palabras simples son las que constan de un solo vocablo v. g.: *bien, virtud, amor, etc.*; y compuestas, las que se forman de dos ó más simples, como *magnánimo, benéfico satisfecho*, en que se advierte con toda claridad el origen latino de sus vocablos componentes; pero hay otras, á saber, *pellinero, cejijunto carirredondo, y ferrocarril*, en que los vocablos simples que las constituyen son voces castellanas que han sufrido ligeras variaciones. No sucede de la misma manera con las palabras *Nuevo-León, corta-plumas, etc.* cuyos vocablos componentes no han sufrido alteración alguna.

Las voces ó palabras puras son las que pertenecen al idioma en que se usan; y castizas, las que se derivan del lenguaje primitivo; ambas especies se denominan usuales ó corrientes. A la primera de estas dos especies, esto es, á las puras, pertenecen las que se han dado en llamar palabras traducidas, sin duda por su origen reciente, y que son aquellas que una lengua toma de otra, amoldándolas á su carácter. Casi todas las palabras usadas por los buenos autores son ley y regla en este punto. Algunos, sin embargo, suelen descuidarse, empleando las voces *soirée, toilette, bouquet, début*, que no han sido aún acomodadas al genio del idioma y cuyos equivalentes más expresivos existen en él; v. g.:

sarao, tocado, ramillete, estreno. Solo se autoriza el uso de vocablos extranjeros en el caso de que no haya una palabra adecuada para expresar la idea que se desea comunicar. Tal sucede con las palabras que significan inventos ó descubrimientos recientes y con los términos técnicos, principalmente de ciencias físicas y naturales, que, aunque de una estructura propia del lugar en que tienen su origen, muy pronto se comunican á todos los idiomas.

Otra forma de las palabras traducidas, ó una especie de éstas, son las llamadas cultas ó sabias, y que derivadas caprichosamente del latín ó griego no han recibido la sanción del uso. Hoy son menos empleadas que en la época de la decadencia de la Literatura española, en que este vicio dió el nombre á una generación de escritores, que llamaban *vultus* al semblante, *escapeda* al estribo, *cansivo* al maldiciente, etc., y que junto con las metáforas hinchadas, abuso de hipérbolos, inversiones violentas, sutilezas y retruécanos, convirtieron el lenguaje poético en una jerigonza ininteligible, en que se immortalizaron tan tristemente Góngora y sus admiradores y adeptos.

Palabras equívocas son las que ofrecen dos ó más sentidos; v. g.: la palabra *hoja* 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. El empleo de estas voces en dos sentidos fué también un vicio favorito de los *culteranos*.

Ejemplo:

Parecer quiere el denuedo
De vuestro *parecer* loco,
Al niño que pone el coco
Y luego le tiene miedo,

(S. J. I. de la Cruz.)

En donde la palabra *parecer* está usada en dos sentidos: el de semejanza y el de opinión.

En las obras cómicas este vicio puede convertirse en un recurso para conseguir el objeto que en ellas se propone el autor, que es el de excitar la risa.

Ejemplo:

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.

(Quevedo.)

Palabras homónimas son las que tienen dos significaciones diferentes, como las anteriores, distinguiéndose de las equívocas en que sólo incidentalmente, por meras desinencias gramaticales, llegan á escribirse y pronunciarse del mismo modo; v. g.: *amo, vino, remo*, etc., tiempos de verbo y nombres substantivos al mismo tiempo.

El empleo de la homonimia es propio de las obras ligeras, debiendo proscribirse por completo en toda obra seria.

Palabras sinónimas son aquellas que parecen tener una misma significación, y que difieren sin embargo por ciertas circunstancias ó matices de esta misma significación. Las voces *pena, congoja* y *sufrimiento*, por ejemplo, que vemos usadas indistintamente, tienen diversas significaciones: *pena*, significa un sentimiento interior grande; *congoja*, añade á la idea anterior la de una suprema angustia; y *sufrimiento*, expresa, al contrario, la

idea de cierta resignación que acompaña la pena. *Hacer, realizar, efectuar* y *ejecutar* que aparentemente tienen el mismo significado, varían en los matices de la actividad que expresan: *hacer* expresa esta actividad de una manera absoluta ó sin relación á otra cosa; *realizar*, considera como real y efectivo aquello que conforme á ciertos indicios esperamos; *efectuar*, indica mayor solidez, y no simples indicios de que se cumplirá un hecho; y, por último, la voz *ejecutar* supone un proyecto, un plan formado previamente, y representa el hecho en relación con la idea que precedió á la ejecución.

Del mismo modo, las palabras *diferente, diverso, distinto; bello, bonito, lindo, hermoso* y muchas más: pudiendo afirmarse con entera verdad que no hay palabra en el idioma que no tenga una ó varias voces sinónimas. cuyo conocimiento es indispensable á todos aquellos que aspiran á expresarse con la propiedad y exactitud que tanto admiramos en los buenos hablistas y escritores.

Se da el nombre de voces técnicas á las que están consagradas á designar los objetos de ciencias ó artes, voces cuyo número aumenta cada día á proporción que aquellas se desarrollan y extienden. Su definición y explicación es uno de los objetos principales de las obras didácticas, en que el uso de estas palabras es de rigor; no así en las meramente poéticas, en que debe proscribirse su empleo. Sin embargo, muchas voces técnicas pertenecientes sobre todo á las bellas artes y á las ciencias que les sirven de fundamento, tales como *arquitrabe, ábside, tonos, matices, claro-oscuro, escorzo, imágenes*, etc. que ora por haberse vulgarizado, ora por llevar como impregnada en su expresión la idea de belleza, ó por sonido ú otra causa cualquiera, son á menudo empleadas en obras poéticas. En éste, como en otros muchos puntos

de mero detalle, no es posible establecer reglas generales, quedando todo sujeto al gusto y buen sentido del escritor.

Palabras de sentido recto son las que designan ó significan el objeto ó idea para que fueron creadas, y de sentido figurado ó translaticio, las que son derivadas del sentido primitivo para designar ó significar objetos é ideas distintas, en virtud de cierta relación que guardan entre sí. De estas trataremos en su lugar oportuno.

En fin, se llaman palabras armónicas ó más propiamente imitativas, las que representan por medio de sus sonidos ciertas cualidades de las cosas que significan; v. g.: *silbido, murmullo, susurro, chisporroteo, relincho, estruendo*, etc., que son valioso recurso del lenguaje poético, como más adelante lo veremos.

Los gramáticos dividen las palabras, según el oficio que éstas desempeñan en la oración y en el período, en diez grupos ó clases, pero aquí, desde el punto de vista literario en que estudiamos esta materia, sólo recordaremos que hay tres partes fundamentales del discurso, únicas que expresan oralmente y por escrito las tres operaciones del entendimiento de que hemos hablado. (Sección primera.—Capítulo I.) Estas partes son: el nombre, el verbo y la conjunción. Cada una de ellas es modificada ó determinada por otras, que pueden verse como partes accesorias ó secundarias de la oración.

Así, por ejemplo, el nombre expresa la noción ó idea, ó bien, la primera operación del entendimiento; y tiene por voces complementarias ó auxiliares las 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 son también auxiliares

del nombre, al cual reemplazan; y, por último, los adjetivos calificativos, que indican los atributos propios del objeto significado por el nombre, y los adjetivos determinativos, que expresan los atributos del objeto en relación con el lugar, posesión, número, pluralidad indefinida ó totalidad.

El verbo es otra parte fundamental del discurso, porque expresa la operación del entendimiento en virtud de la cual percibimos una relación cualquiera entre dos ideas ó nociones; y tiene por complementarios ó auxiliares al adverbio y á 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. Sin embargo, la preposición tiene una función más general, que la asimila al verbo, y es la de expresar las relaciones más simples que percibimos entre las ideas ó nociones. Por tal razón, cuando el sujeto ó el atributo son complejos, sus diferentes partes se ligan entre sí por medio de la preposición.

En fin, la conjunción es la expresión de la operación intelectual más elevada, del razonamiento ó discurso. Como la preposición y como el verbo, las conjunciones expresan siempre una relación; pero no una relación simple entre dos ideas, sino una relación de relaciones, una relación que reduce á la unidad todas las que pueden figurar en nuestros pensamientos.

Por lo que acabamos de decir, se comprenderá que la unión ó enlace de las palabras que forman el discurso puede hacerse á dos grados: en el primer grado, constituyen la proposición lógica ú oración gramatical; en el segundo, la cláusula, que algunos suelen llamar impropriamente período. La oración es la expresión del juicio,

y se caracteriza en el lenguaje por el verbo; la cláusula es la forma externa del razonamiento, y se concreta en la conjunción ó en las locuciones y partículas que hacen sus veces.

Los elementos esenciales de la oración son los del juicio ó proposición lógica: sujeto, cópula y predicado ó atributo. El sujeto es la palabra que expresa la idea de que afirmamos ó negamos alguna cosa; el atributo representa lo que afirmamos y negamos, y la cópula une y enlaza estos dos términos. De donde se deduce que el único verbo que lleva propiamente tal nombre es el verbo sustantivo *ser*, por cuanto los llamados atributivos contienen este verbo, más una cualidad concerniente al sujeto ó que le pertenece. 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 exacta y propiamente complementos.

Las oraciones se dividen, según su estructura y su relativa importancia en el discurso, en complejas é incomplejas, simples y compuestas, principales y accesorias.

Oraciones complejas son aquellas que van acompañadas de algunas modificaciones, ya en el sujeto solamente, ya en el predicado, ó en ambos términos; v. g.: "la mayor felicidad en esta vida es contentarse con los propios goces." Y oraciones incomplejas son, por el contrario, las que constan de un solo elemento en ambos términos; v. g.: "el universo es infinito."

Oraciones simples son las que forman por sí solas sentido perfecto; por ejemplo: "la tierra es planeta;" y compuestas, las que terminan en otra oración ó de ella de-

penden v. g.: "cuando amanece, la tierra alborozada saluda á su bienhechor."

Se llaman oraciones principales las que anuncian el sentido dominante de la frase ó período; y accesorias ó secundarias, las que sirven para completar el sentido de las principales. Las accesorias se dividen á su vez, en separables y subordinadas ó inseparables, según que se refieran á una sola palabra ó elemento de la oración principal, ó á toda ella.

Ejemplos de oraciones principales y accesorias, separables:

"Esta gracia del bien hablar se alaba mucho en Antístenes, 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 Anfión se compusieron por sí mismas todas 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 representaban las aguas corrientes de los caudalosos ríos."

J. de PINEDA.

Aquí sólo hay una oración principal, cuyo verbo es el pronominal *se alaban*; todas las demás son oraciones accesorias, representadas por los verbos *era*, *llevaba*, *significaron*, *diciendo*, *compusieron*, *se iban*, *se representaban*; y de estas últimas todas son separables, pues que la primera accesoría es una ilustración del complemento indirecto, *Antístenes*, la segunda lo es de la anterior, y todas las restantes son ampliaciones de la misma.

Ejemplos de oraciones principales y accesorias, inseparables:

"Por este dote de bien hablar dicen muchos sabios que, como el hombre excede á las bestias en el ser, así los bien hablados á los toscos en casi igual grado."

J. de PINEDA.

En este ejemplo hay una oración principal, cuyo verbo es *dicen*, y cuyo complemento directo ó acusativo lo constituyen dos oraciones, la que precede y la que sigue

al verbo principal, que como complementarias no son incidentales ó separables, sino inseparables.

Las oraciones secundarias se denominan paréntesis cuando interrumpen el sentido de las principales, al cual no afectan ni modifican en lo más mínimo; v. g.: «En un lugar de la Mancha (de cuyo nombre no quiero acordarme) no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo,» etc.

Del mismo modo que la oración resulta de la unión de las palabras, del enlace de las oraciones resulta la cláusula.

Cláusula es, pues, la serie de oraciones que forman sentido perfecto. A veces una oración sola parece formar sentido perfecto en el discurso; pero si bien se reflexiona, notaremos que en tal caso es siempre una consecuencia de lo que antes se ha dicho, ó una proposición lógica que exige prueba, mediante el establecimiento de nuevas relaciones. La verdadera cláusula es siempre la expresión de un razonamiento. Su signo en el lenguaje es la conjunción.

Las cláusulas se dividen en cortas y largas, simples y compuestas. Se denominan cortas cuando constan de una ó varias oraciones principales, siempre que éstas no estén modificadas por otras secundarias. En el caso contrario, esto es, cuando la oración ú oraciones principales se hallan modificadas por otras secundarias ó accesorias, las cláusulas se dicen largas.

Ejemplos:

“Si tuvieses prosperidad, donde quiera *hallarás* parientes y amigos; si te viniese adversidad, solo te *cuidarás* y nadie *se dará* por tu amigo. El juego *apura* el oro y *hace* polvo la paja. 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” [F. D. de Baltarás.]

En este ejemplo todas las cláusulas son cortas, aunque compuestas, pues que constan de varias oraciones principales. En el siguiente, constando de una oración principal, la cláusula es larga sin embargo.

“Consagrado desde mis mozos iudes, en periódicos y libros, en tribunals 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 el calor del sentimiento y de la vida.”

E. CASTELAR.

Las primeras se denominan también sueltas, la segunda toma el nombre de periódica; aquellas son compuestas, esto es, formadas por varias oraciones principales; la última es simple, porque consta de una oración principal, cuyo verbo es *creo*, siendo todo lo demás ilustraciones hasta terminar la cláusula.

Las cláusulas compuestas llevan el nombre de miembros, etc., según el número de oraciones principales que encierran, las cuales se llaman miembros en tanto que los incisos ó comas son ilustraciones de alguno de los elementos esenciales de la cláusula. Algunas veces las cláusulas compuestas, cuando contienen muchos miembros é ilustraciones, toman las proporciones de un discurso; pero todas, por mayores que sean, constan de los mismos elementos: miembros ó colonas separados por punto y coma en la escritura, é incisos ó comas, conforme 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 lindos los valles; obe lece 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 misterios se ha creído encontrar, ya un genio angelical ó ya un prototipo demotio, extrae de todas las cosas su esencia, y siente en sus nervios, agitados como una ar-

42260 "ALFONSO REYES"
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO

pa 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 surgiera la *Transfiguración* y el *Pasmo*, ningún ruisenior en su garganta y ningún arroyo en sus susurros melodías como las melodías escapadas de las liras 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.

E. CASTELAR.

Del enlace de las cláusulas resulta el discurso ú obra literaria, que en su forma externa no es más que el encadenamiento sistemático y metódico de cláusulas, encaminado á expresar todas nuestras ideas, juicios y racionios. Las cualidades de las cláusulas son las cualidades del lenguaje, de que trataremos en los artículos siguientes.



ARTICULO II

Claridad del Lenguaje.

La claridad del lenguaje, una de las cualidades más importantes en toda 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 composición se destina. Exige, por lo mismo, un examen minucioso y concienzudo, tan completo como sea posible, de los elementos que constituyen aquella cualidad.

El primer elemento de la claridad es la pureza del lenguaje, ó conformidad con el uso de los buenos autores. Puras son, pues, las voces, locuciones y cláusulas propias de una lengua; éstas se llaman, además, castizas, si pertenecen al idioma originario y primitivo; puras, simplemente, si careciendo de esa condición han sido ya aceptadas por los buenos autores, tomando en los dos casos los nombres de usuales ó corrientes. (Véase el art. I. página 32.)

De palabras usuales ó corrientes no hay necesidad de citar ejemplos: todas las palabras empleadas por los buenos escritores son de ese género. Sin embargo, hay muchos vocablos que designan objetos y productos naturales, usados por poetas sud-americanos, y que

no sería racional proscribir porque no los ha aceptado aún la Academia; pues que solo las voces y locuciones anticuadas, ó las palabras pertenecientes á otros idiomas y no acomodadas al genio de la lengua, deben desecharse inexorablemente, cualquiera que sea la notoriedad de los escritores que las usen. A nadie es permitido emplear *defender por prohibir*, *seña por estandarte*, ni giro alguno del romancero, y demás obras de autores españoles anteriores al siglo XVI; v. g.: *darte han por te darán los sus vasallos por los vasallos suyos*, *trovas de gesta por cantares históricos*, etc.

Más reprehensible es aún el uso de voces y locuciones extranjeras, como *aliaje por mezcla*, *aprovisionar por proveer*, *avalancha por alud*, *banalidad por vulgaridad*, *debutar por estrenar*, *bouquet por ramillete*, etc. y multitud de giros, como *dar furor por entusiasmarse*, *hacerse ilusiones por forjarse ilusiones*, muy comunes hoy en nuestro idioma á causa de la preponderancia de la literatura francesa en la actualidad.

Arcaísmo y barbarismo, que consisten respectivamente en el empleo de voces y locuciones anticuadas y extranjeras, son verdaderos vicios que desnaturalizan el carácter y amenguan la belleza y tersura del idioma, obscureciendo á la vez su claridad; no así el neologismo, ó empleo de voces y locuciones nuevas, destinado á significar inventos ó descubrimientos, ideas y objetos nuevos en ciencias y artes, que lejos de ser un vicio es en ocasiones una necesidad; exigiéndose solamente que tales palabras se acomoden ó ajusten á las reglas gramaticales y al genio de la lengua.

Hay tres especies de neologismos: por derivación, por traducción y por composición. En los primeros hay que atender á las terminaciones; por ejemplo: *experimen-*

tabilidad se refiere á la aptitud abstracta; *experimentable*, á lo concreto; *experimentativo*, al sujeto abstracto; y *experimentador*, al concreto; *experimentación*, á la acción de experimentar; *experimento*, al acto; y *experiencia*, á la ley lógica ó fórmula inteligible. Sólo sabiendo la idea que entrañan tales terminaciones, se podrá formar un buen neologismo por derivación. Lo mismo puede decirse del traducido, porque cada lengua tiene sus propias desinencias ó terminaciones con su significación especial.

En cuanto á los neologismos por composición, basta recordar que casi todos se originan de voces latinas y griegas, y sirven para significar objetos é ideas de artes y ciencias. En este punto el descuido ha sido llevado hasta dar á las palabras una significación contraria á la que tienen en la lengua primitiva, tales son las formadas por los términos latinos *deci*, *centi*, *mili*, que significan respectivamente diez, ciento, mil, y en los vocablos castellanos *decímetro*, *centímetro*, *milímetro*, se les hace significar *décima*, *centésima* y *milésima parte*, cuando expresan lo mismo que decámetro, hectómetro y kilómetro. Con las palabras *oxígeno* é *hidrógeno* se quiere significar engendradores de ácidos y de agua, cuando se dice todo lo contrario con ellas, esto es, engendrados por los ácidos y por el agua: *bibliófilo* no significa el aficionado á los libros, sino el amado de los libros, pues la raíz *philo*, para tener el sentido activo, debe anteponerse; por esto, filósofo, filántropo y filarmónico están bien formadas.

Por lo que toca á los neologismos de significación común, solo debemos recordar que, de ordinario, están formados de una partícula latina ó griega de significación determinada; v. g.: *ab* y *abs* denotan segregación y separación; *ante*, prioridad de lugar ó tiempo; *anti*, contra; *circun*, alrededor, *co* y *con*, compañía; *de*, y *des*, *di* y *dis*

idea de oposición; *equi*, de igualdad; *extra*, fuera de, etc.

La corrección es otro elemento de claridad. Consiste en observar puntualmente las reglas gramaticales, así en la estructura de las palabras como en su combinación ó enlace.

Suponiendo ya conocidas aquellas reglas, sólo recordaremos que se falta á la corrección cuando se dice: *buenísimo* por *bonísimo*, *descote* por *escote*, *antidiluviano* por *antediluviano*, etc. A los poetas se concede gran libertad en este punto, á causa, sin duda, de las dificultades de la rima y de la métrica. Nada mas común que verles añadir ó quitar letras y sílabas, ó alterar de algún modo la estructura de las palabras; por ejemplo:

Pinte el fulmineo carro de Mavorte, ..(Bello)

Que luce y que después desvanecido

Se pierde entre lo negro y *desparece*.

[M. Acuña.]

El mundo todo á funeral ruina,

[Espronceda.]

Estas llamadas licencias no tienen más secreto, según decía Quevedo, que el sobrar ó faltar en el verso algunas de las sílabas de que consta la palabra.

Pero si son frecuentes las incorrecciones analógicas, prosódicas y ortográficas, ó barbarismos propiamente dichos, son más comunes aún las sintácticas ó solecismos. Así, no se dice, por ejemplo: *fulano se dedicó y sobresalió en la literatura*, sino se dedicó «á la literatura y sobresalió en ella:» *si las nubes de polvo no les turbara, y cegara la vista*, por «no les turbaran y cegaran;» *la ralea de los buenos palmas y lauros merecen*, por «merece;» *á la mujer que así me hable la diré*, por «le diré;» *la fatigada cierva si le aqueja la sed*, «por si la aqueja;» *falleció á los 41 años y se enterró en Santa Cruz*, por «se le enterró,» ó mejor aún «fué enterrado;» *el sol y la luna son esféricas*

«por esféricas;» *el alta cumbre, el áspera montaña*, por «la alta y la áspera;» *Juan da consuelo los desdichados*, por «á los desdichados;» etc. En estos ejemplos están contenidas las principales infracciones de las reglas de concordancia, régimen y construcción.

No debe confundirse el solecismo con el modismo ó idiotismo, en que además de la incorrección se observa un sentido disparatado en la frase, como *creer á puño cerrado, hacer memoria, á pié juntillas*, etc; vicio criticado donosísimamente por Iglesias en el siguiente epigrama:

Hablando de cierta historia
A un necio se preguntó:
¿Té 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.

La regla es que en toda obra trascendental y seria deben evitarse los solecismos é idiotismos, que tanto perjudican á la tersura, limpieza y claridad del lenguaje; puesto que solo en composiciones ligeras y festivas pueden sufrirse las licencias, incorrecciones ó descuidos, y siempre que no traspasen los naturales límites de la claridad.

La propiedad y exactitud del lenguaje es otro elemento de la claridad del mismo. Ambas cualidades: la propiedad, que consiste en decir lo que deseamos, y la exactitud, en no expresar ni más ni ménos, se completan mutuamente y constituyen un elemento de la claridad. Así, los infinitivos acometer, perseverar, herir y derribar, corresponden exactamente á los substantivos brio, aliento, destreza y maña; por tal razón pudo Cervantes decir con propiedad y exactitud:

“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.”

Los vicios que se oponen á la propiedad y exactitud del lenguaje son: la concisión desmedida, en que no se presenta el pensamiento que deseamos en todas sus fases ó aspectos; la difusión, en que, por el contrario, la idea se desenvuelve excesivamente, desmenuzándola en multitud de detalles insignificantes; y la redundancia, en que se emplean voces superfluas, pleonasmos inútiles ó en el desconocimiento de la fuerza elíptica del idioma.

Examinados los elementos de la claridad, procede ahora determinar en qué consiste.

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 del lenguaje. Es la cualidad más estimable y en la que tanto se distinguen los buenos autores. Gaspar 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 donada 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.

Manuel Acuña, el más profundo de nuestros poetas es, al propio tiempo, 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
A 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
A leer la solución de ese problema
Cuyo sólo enunciado nos espanta.
Ella que tiene la razón por lema,
Y que en tus labios escuchar ansía
La augusta voz de la verdad suprema.

Suele suceder que la concisión excesiva de la frase implique cierta obscuridad.

Ejemplo:

Eras á un tiempo el ángel y el vestigio;

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 ejemplos de concisión del lenguaje, que obliga á reflexionar para entenderlos.

Ejemplo:

Non ignara mali, miseris succurrere disco.

(Virgilio)

(Y como supe ya lo que son males,

Amparar sé también al infelice.)

[G. Hermosilla.]

Pero de ordinario la obscuridad proviene de la falta de pureza, corrección, propiedad y exactitud del lenguaje, de que será fácil multiplicar los ejemplos.

Obscuridad por arcaísmos:

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto á un fidalgo
Que es tenuto en más que vos.... [Romancero.]

Obscuridad por incorrección gramatical.

Vos no sois que un purista. . . [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.]

Obscuridad por mala colocación de adverbios, modificativos, relativos y pronombres:

“Se extinguirá *quizas* entonces aquel espíritu de partido, tan funesto á la salubridad como á las costumbres.

Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido,
Que agradar lisonjero las orejas
De algún príncipe insigne, *aprisionado*
En el metal de las doradas rejas. [Rioja.]

“Y el primero que fué á descargar el golpe fué el colérico vizcaino, *el cual* fué diado con tanta fuerza,” etc. (Cervantes.)

“No hay original alguno excelente en nuestra especie de *quien* no se saquen innumerables copias. (Feijóo.)

La obscuridad se origina también de ciertas relaciones sutiles de semejanza, expresadas por medio de los tropos, ó sea, del abuso de metáforas, de una prolija y difusa exposición de aspectos y circunstancias de un objeto.

“El pensamiento humano,” dice Lope de Vega, “es Nemrod de bajeza y sitio sobre el cual forma el deseo un apacible llano en los peñascos de una blanca sierra, en el cual levanta el amor propio un edificio tan alto, que el viento tiene debajo de él su base y fundamento.”

S. J. Inés de la Cruz, de gran talento, admiración de propios y extraños, se dejó llevar por la corriente de mal gusto que arrastraba toda la Literatura española de

su tiempo, y escribió verdaderos embrollos ó enigmas que deslucen completamente la natural brillantez de sus conceptos.

Ejemplo:

Mandas, Aranda, que sin llanto asista
A 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*
Y 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.

Reflexiónese cuanto se quiera; aquí no hay originalidad ni profundidad, sino relaciones sutiles, tropos afectados y violentos, y lenguaje difuso formado por locuciones sin sentido.

La construcción figurada contribuye junto con los tropos, cuando son bien manejados, á dar claridad al lenguaje. Estos recursos mantienen despierta la atención, y sirven para expresar las ideas más profundas y los afectos más delicados. La transposición misma, de que tanto abusaron los culteranos, no solo proporciona energía, donaire y elegancia á la elocución, sino que es fuente abundante de precisión y claridad en los conceptos.

En toda obra literaria la elocución ha de ser tan clara como lo permita la índole del asunto; y el mejor medio para conseguir esta claridad es, según se infiere de lo expresado anteriormente, ordenar bien las ideas y emplear voces puras, propias y exactas, locuciones, giros y cláusulas conformes en su estructura con los preceptos de la gramática. X

ARTICULO III

Energía del Lenguaje.

La energía del lenguaje consiste «en excitar vivamente el interés y la atención de los oyentes ó lectores, de manera de producir una impresión profunda y duradera en el ánimo.» Pero este carácter, meramente subjetivo, no permite asignar las notas ó caracteres objetivos á aquella cualidad. Para entenderla, se necesita explicar lo que se entiende por epíteto é imagen, y lo que es la verdadera concisión en el lenguaje.

Se da el nombre de epíteto «á la palabra ó reunión de palabras que sirven para caracterizar la idea principal y dominante del objeto de que se trata.»

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

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 *sacrillegos* himnos los altares
 Haciendo resonar, á su *honda* cueva
 Desciende *en hambrecida*, y en las ansias
 De *atormentados* mártires se ceba. A. Bello.

Ejemplos de epítetos que son complementos, casos de adposición y oraciones incidentales:

.....
 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 gorjeos:
 Duérmete, *vida mía*,
 Gozando con la luz y la poesía
 De la región que pueblan tus deseos.....
 Duérmete, *flor del arte*,
 A 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 á donde tienden las inmensas alas
 Tu ambición y tu fé de soñadora. M. Acuña.

Nótese bien que todos los adjetivos, participios, casos de adposición, ó modificaciones é incidentales, pueden suprimirse sin que se altere en lo más mínimo el sentido gramatical ó lógico del razonamiento ó período; pero perderá en cambio mucho de su animación, viveza y colorido, esto es, de su energía y vigor, dejando reducidos los conceptos á esqueletos descarnados y fríos.

Los epítetos han de ser significativos, caracterizando con toda propiedad el objeto á que se aplican; por ejemplo:

.....
 Y á ver en el pecho más cerrado
 La *insomne* incertidumbre del delito
 Y la *muda* vergüenza del pecado. — G. N. de Arce.

Son, por lo mismo, defectuosos: los epítetos vagos, ó que no expresan con propiedad y exactitud la cualidad dominante del objeto; los inútiles, ó que significan ideas contenidas en la principal del objeto á que se aplican; los impropios, ó que no convienen al objeto, y los vulgares, ó que carecen de toda elevación y nobleza.

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*
Abrás 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.... M. Carpio.

Con excepción de dos ó tres epítetos, todos los contenidos en los anteriores versos son vulgares, 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 sabio y modesto poeta, viene inconscientemente á la memoria aquella célebre frase de Musset. «El cerebro puede hacer versos, pero sólo es poeta el corazón.»

Otro medio de dar vigor y energía al pensamiento es la imagen.

Imagen, en el sentido literario, «es la representación de ideas abstractas ó morales por medio de formas adecuadas á la expresión de las sensibles.» Se aplica aún el mismo nombre á la expresión de ideas relativas á obje-

tos sensibles, siempre que por lo vivo y animado del lenguaje, ó por ciertos rasgos felices con que se describan ó pinten, queden grabadas profundamente en el ánimo de los oyentes ó lectores. Cuando los objetos inanimados se introducen en la composición, actuando como si tuvieran vida, la imagen contiene una verdadera prosopopeya. Gutiérrez Nájera dice:

Y con ellas 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*.

Estas imágenes se refieran á objetos morales y abstractos; las siguientes, del mismo autor, son de 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,
Y 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,
A 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!

Las imágenes son bellísimo adorno literario y auxiliar indispensable del lenguaje poético, y, junto con los epítetos y los tropos, la fuente abundante de que manan

la belleza, el vigor y el colorido de la frase; pero, como todo lo valioso, conviene no prodigarlo, que se desnaturaliza y pierde de su mérito en proporción de su abundancia. Además, *pensar no siempre es pintar*, y el escritor *colorista* que imprime un vuelo poderoso á su imaginación, mutila en detrimento suyo la propia actividad, destruyendo la armonía que debe reinar en el ejercicio de sus facultades, y convirtiendo sus escritos en una exposición general de fantasmas y quimeras.

El tercero y último recurso retórico para alcanzar la energía del lenguaje es la concisión. Esta consiste en expresar solamente aquello que es absolutamente indispensable para la cabal inteligencia de la idea ó asunto que se quiere comunicar.

De ordinario procede esta cualidad de una percepción clara de lo que se desea comunicar, y de una profunda convicción y apasionamiento en las ideas. Rioja, por ejemplo, dice:

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.

S. Díaz Mirón en sus «Fragmentos de un Libro» (A Gloria) dice:

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. Véanse todas sus composiciones, y se encontrarán á cada paso los ejemplos de esta cualidad, que en él estriba esencialmente en un apasionamiento profundo y en la concisión del lenguaje.

El vicio opuesto á la energía es la debilidad del lenguaje, originada por el uso de palabras inútiles ó poco expresivas, de largos paréntesis, de miembros redundantes, de mala colocación de palabras enfáticas ó capitales, incisos, complementos y homólogos; de todo lo que es fácil multiplicar los ejemplos:

«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.» En este ejemplo todas las palabras subrayadas son inútiles lo cual hace languidecer la cláusula, ya débil de suyo á causa de un paréntesis tan largo.

«No es posible, ni cabe en la posibilidad, que la maldad y el vicio dejen de llevar tarde ó temprano su merecido castigo.» Aquí, 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.»—«A los ochenta años es licito tener la ambición del descanso» y no: «Es licito tener la ambición del descanso á los ochenta años.»

La mala colocación de complementos y palabras homólogas es fuente de debilidad. Así, en esta frase: «Hace dos meses, en el teatro y en presencia de mi hermano dije á V. que el negocio no podía convenirme.» Debe decirse: «Hace dos meses dije á Vd. en el teatro, y en presencia de mi hermano, que el negocio, etc.»

El abuso de partículas copulativas y relativas debilita la elocución; por ejemplo:

«En esto no hay cosa que nos disguste más que la vana pompa del lenguaje;» debe decirse: «Nada nos disgusta más.» En este otro: «No hay persona alguna que sea capaz de adivinar las cosas que han de suceder,» basta decir: «Nadie es capaz de adivinar lo futuro.»

Pero lo importante es tener una idea muy clara y precisa de lo que se quiere comunicar, y un perfecto conocimiento del idioma; con esto, la pasión misma y el pensamiento adquieren toda la fuerza y vigor con que los siente el que habla ó escribe.

Antes de tratar de la novedad en la expresión, conviene decir algo acerca del lenguaje figurado, su principal elemento. Por ser una materia tan importante, la haremos objeto de un artículo especial.



ARTICULO IV.

Lenguaje Figurado.—Tropos.—Novedad.

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 ordinariamente. La palabra *vela*, por ejemplo, que en el sentido recto significa el lienzo de un bajel ó navío, en sentido figurado ó translaticio pasa á designar el bajel ó navío por entero. Así decimos que «ha llegado al puerto una armada de *cien velas*,» en lugar de cien navíos; de un gran pintor, que es un *excelente pincel*; y del sol, que es la *f fuente de la vida* en el planeta que habitamos.

El origen y causa de estas translaciones de significado se encuentran, según J. J. Rousseau, en las pasiones que impulsan al hombre á expresar con viveza y calor lo que siente con fuerza y profundidad. A esto debemos añadir la necesidad gramatical y la ideológica, principalmente en la infancia de las lenguas, en que por falta de palabras para designar los grupos abstractos de las clasificaciones y los conceptos suprasensibles de la razón, se vieron los hombres obligados á dar á una cosa el nombre de otra con la cual tenía ciertas relaciones. Mas, no debemos creer por esto que hoy, ya formando el lenguaje, la función retórica de los tropos se reduz-

ca en la expresión culta del poeta ó literato, sencillamente, á remediar la carencia de palabras, para manifestar cumplidamente las ideas que puedan ocurrírsele; sino que, por el contrario, tiene la de aumentar la riqueza del lenguaje, volviéndolo abundante, y la de sensibilizar y dar cuerpo á las ideas, comunicando energía, viveza, calor y novedad á la expresión.

En cuanto al fundamento psicológico de estas relaciones que percibimos entre las cosas, reside en el fenómeno llamado por los filósofos *asociación de las ideas*, que la experiencia propia nos muestra, y en virtud del cual se ligan en nuestro interior las impresiones que recibimos de los objetos, con todas las circunstancias de lugar, tiempo y analogía ó semejanza. Hay, pues, tres especies principales de translaciones de significado, ó tres especies de tropos, fundadas en las tres grandes clases de asociación de las ideas: por coexistencia, sucesión y semejanza. A los de la primera especie se les da el nombre común de Sinécdoque; á los de la segunda, el de metonimia; á los de la tercera, el de metáfora.

Sinécdoque es el tropo en virtud del cual las palabras pasan á significar objetos diferentes, por estar éstos relacionados entre sí dentro de un todo ó principio superior que los contiene. Todas las variedades que ofrecen en el lenguaje pueden, en efecto, reducirse á las sencillísimas relaciones de *todo y parte*, *género por especie*, *especie por individuo*, *singular por plural*, *abstracto por concreto*, *continente por contenido*, y viceversa; v. g.: «veinte velas,» por veinte naves.—«México tiene once millones de almas,» por once millones de habitantes.—«El ejército resplandecía á la luz del sol,» por las armas, etc.—«La felicidad es el anhelo de los mortales,» por de los hombres.—«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,» por es un protector de las letras.—«El francés es animoso,» por los franceses son animosos.—«La ambición es temeraria,» por el ambicioso es, etc.—«La juventud es irreflexiva,» por el joven es, etc.—«He bebido dos copas de vino,» por he bebido vino.

El tropo llamado atonomasia es una sinécdoque en que se toma el individuo por la especie, como cuando decimos de un hombre que es un *Nerón*, un *Mecenas*, ó un *Zoilo*, en lugar de *Cruel*, *protector de las letras*, ó un *crítico envidioso*.

Metonimia es el tropo en virtud del cual aplicamos á una cosa el nombre de otra, que tiene con ella cierta relación de sucesión ó tiempo. Los modos literarios de esta figura se reducen á tomar el antecedente por el consiguiente, la causa por el efecto, lo físico por lo moral, el signo por la cosa significada, el autor por sus obras, el inventor por la cosa inventada y viceversa, como en estos ejemplos: «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 Republica mexicana.—«El hilo de Morse,» por el telégrafo.—«Leo á Cicerón,» estudio á Bello,» por las obras de estos autores, etc. En todos estos casos hay ideas de sucesión, de antecedente y consiguiente, ó de causa y efecto.

La metáfora, que es el tropo por excelencia, y que da nombre á todo el lenguaje figurado, que por extensión se llama metafórico, es el más importante por su empleo frecuente y difícil: 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*, etc.

La metáfora fué, según Max, Müller, el instrumento más poderoso del espíritu para la formación del lenguaje, durante el larguísimo período histórico de la infancia de los idiomas. Así, todas las raíces descubiertas actualmente en las lenguas cultas presentan dos significaciones: una material y primitiva, y otra general y comprensiva que puede aplicarse indistintamente á muchos objetos: á la primera le podríamos llamar metáfora radical; á la segunda, metáfora poética. De la raíz sánscrita que significa *brillar, brillante*, se han formado en los idiomas indo-europeos palabras para designar *sol, luna, estrellas, ojos, oro, alegría, felicidad, amor*, etc.

Pero la Literatura Preceptiva 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 ciertas analogías remotas, sino la que corresponde á la voz ya formada en un idioma, con su propia significación á un objeto, y transportada á significar otro que ofrece con él íntima y estrecha 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*, existían ya en la lengua castellana, por lo cual no hacemos más que transportarlas á un objeto que presenta con las cosas que ellas significan cierta semejanza fundada en el color, disposición general y aparente estructura, digamos así, de estos objetos. Lo mismo se verifica si decimos: *que de aquel inmenso foco de calor y luz brota la vida en el planeta que habitamos*, pues que la palabra *brota* que en su sentido genui-

no ó recto significa germinación, ó sea, el acto de desarrollarse la semilla, pasa á designar la fuerza ó el espíritu que anima á los seres vivos.

La metáfora poética de que tratamos, no es un producto artificioso del espíritu culto y reflexivo empleado sólo por el poeta y literato en sus altas adivinaciones ó 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 comunes que conoce, ya la pasión al fuego, ya la edad al peso de un fardo, ya la juventud á la primavera, ya la vejez al invierno, etc.—Pero si hasta en la inteligencia naturalmente obscura y torpe del inculto se enciende la luz de la idea apasionada que colora el lenguaje, debe suponerse que con la sensibilidad exquisita, la imaginación ardiente y la percepción clara del artista, adquiera una elevación, un vigor y un colorido que en vano buscaríamos en la expresión vulgar.

Para probar que la metáfora da elevación y cierta delicadeza á los objetos bajos y familiares, basta el siguiente ejemplo:

Un párpado levantado
Mostraba negra pupila,
Que con su fuego aniquila
Cuanto una vez ha mirado,
Y el otro cubre caído,
Como yenda bienhechora,
La pupila matadora
Que cerrada se ha dormido

(Arolás)

Esta última expresión figurada ennoblece un objeto común, que nombrado en lenguaje recto produciría un efecto natural de repugnancia ó desagrado.

En cuanto á la energía y el vigor que adquieren las expresiones figuradas es un resultado necesario de la función principal que tiene el tropo, y sobre todo la metáfora: de *sensibilizar* las ideas más abstractas, y de darles suma consición, que permite grabarlas profundamente en el ánimo; por ejemplo: «El odio público suele ocultarse tras la máscara de la adulación.» Un discurso sería necesario para expresar en lenguaje recto la serie de ideas que despierta la frase anterior, cuyo vigor y energía estriban esencialmente en la representación de objetos abstractos ó suprasensibles por medio de lo concreto y lo sensible.

No es esto todo; el lenguaje figurado es fuente de claridad, belleza y novedad en el escrito: el único recurso para expresar objetos innobles, indecentes ó torpes y el más seguro medio para evitar la vulgaridad y la grosería.

La claridad que resulta del lenguaje figurado es más bien un esclarecimiento de la idea por abundancia de detalles y de circunstancias; pues que en el mismo tiempo que en sentido recto se expresa una sola idea, en sentido figurado se expresan dos: la de los objetos comparados, en la metáfora; la de todo y parte, en la sinécdoque, y la de antecedente y consiguiente en la metonimia; no siendo por lo mismo, tanto lo que se dice cuanto lo que se sugiere; por ejemplo:

“Pallida mors oequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres”.

El vulgar pensamiento contenido en los anteriores versos del célebre poeta romano, además de la novedad,

gracia y belleza con que se halla revestido, presenta ciertos datos y circunstancias que esclarecen la idea.

De la belleza que el lenguaje figurado presta á la elocución trataremos en su lugar oportuno; pero la cualidad que más resalta en todos los ejemplos anteriores es la novedad, de que hablaremos más extensamente, por así exigirlo su importancia.

Los autores llaman pensamientos nuevos á los que no han sido empleados antes por escritor alguno, y comunes, vulgares y triviales, á los ya usados, repetidos por la multitud y siempre con las mismas palabras: escala descendente cuyo último término es la trivialidad. Pero la novedad, y esto no lo consignan los mismos autores con la claridad que es de desearse, proviene de dos causas: de nuevos y trascendentales aspectos en las cosas é ideas, ó de nuevas formas con que se revisitan los ya conocidos: lo primero se confunde con la originalidad, que es uno de los atributos distintivos del genio; lo segundo, es la manifestación del buen gusto y tacto delicado, de la cultura artística del talento, que si no iguala á aquel en vigor de concepción y profundidad de miras, suele aventajarle en pureza y corrección en la forma.

Y el mejor medio para adornar y revestir los pensamientos más vulgares, dándoles novedad y belleza, es el lenguaje tropológico, y esencialmente la metáfora. Rioja, por ejemplo, para dar novedad á los vulgares pensamientos «aquí nacieron», «aquí habitaron,» hace uso de las metáforas siguientes:

Aquí de Elio Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino,

*Rodaron de marfil y oro las cunas:
Aquí ya de laurel, ya de jazmines
Coronados los rieron los jardines
Que agora son zarzales y lagunas.*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA
“ALFONSO REYES”
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO

Nuestro Acuña para dar novedad á la vulgar idea de que la muerte solo es tal, para aquel que no supo adquirir renombre, dijo:

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.

Y luego, refiriéndose á esta misma inmortalidad, revisite de nuevas formas el pensamiento, ocurriendo siempre á la metáfora:

Que es hoy cuando *tu naces*
A la luz de tu gloria y de la vida,
Y hoy cuando te despiertas, y cuando haces
Tu entrada por la tierra prometida;
Que en vez de ser testigos
De un crepúsculo débil que se apaga
Los que hoy venimos á entregar 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.

Mas para que la metáfora y, en general, los tropos produzcan los efectos señalados, principalmente el de dar novedad, belleza, energía y elegancia á la expresión, es necesario que presenten las condiciones generales de naturalidad y oportunidad, sin las que todos los adornos se convierten en afectación, hinchazón é incongruencia. Pero además de todo esto, sobre lo que luego volveremos, conviene no olvidar que el tropo ha de ser claro, más claro que el lenguaje recto que significaría lo mismo. Si no se cumple con esta condición, por deslumbrante que nos parezca la expresión figurada debe desecharse inexorablemente. Es de notarse que la falta de naturalidad trae siempre consigo la obscuridad, por efecto de sutiles y estudiadas relaciones de semejanza, sucesión y contención que se trata

de establecer entre los objetos. Así, para ciertos escritores extravagantes la «cabellera rubia es lluvia de oro;» «los rayos del sol, largos besos de luz;» el «pudor es manto» y «la hipocresía máscara;» «la cólera hierve,» «la envidia escupe,» hasta que acaban por no llamar á las cosas por sus nombres, y por hacer del lenguaje una ininteligible jerigonza.

La metáfora puede ser simple ó compuesta, esto es, ó consta de un solo término trasladado, ó de muchos; en el primer caso, hay que evitar la impropiedad ú obscuridad de la relación de semejanza establecida en este término; pero cuando es compuesta, ó consta de varios términos, hay que cuidar de que los accesorios ó elementos no se contradigan: lo cual en términos literarios se significa diciendo que la metáfora ha de ser congruente. No se debe decir, por ejemplo, «que un buen gobernante es un piloto que guía el edificio del Estado por entre escollos, para llevarlo al seguro puerto de la prosperidad;» porque un piloto no guía jamás edificios, ni éstos pueden ser llevados por nadie, ni menos á un puerto. Aquí, en el ejemplo aducido, salta á la vista la incongruencia; pero en el mayor número de casos hay que fijarse mucho para descubrir tal incongruencia, sobre todo si la metáfora se prolonga, como sucede en el elevado lenguaje de la poesía.

Aún los mejores poetas se descuidan en este punto. Acuña, por ejemplo, dice en una de sus composiciones.

Cuando la aurora del primer cañón
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.



En que no hay verdadera incongruencia, sino que falta serie ó encadenamiento, porque no es posible «ver un panorama bajo el beso y la luz de una aurora que no asoma todavía», sin contar la locución violenta de «adelantar la hora en el reloj de una alma.»

Herrera mismo, el gran lírico, se descuidó en su famosa alegoría del «Cedro del Líbano,» diciendo:

Pero elevóse con su verde cima,
Y sublimó la presunción su pecho,
Desvanecido todo y confiado
Haciendo de su alteza sólo estima.

Porque es claro que los árboles no tienen *pecho*, ni se *desvanecen*, ni *confían*, ni *hacen estima de nada*. Mas, continúa la metáfora de modo admirable en estos bellísimos versos:

Por eso Dios lo derribó deshecho,
A los impíos y ajenos entregado,
Por la raíz cortado
Que opreso de los montes arrojados,
Sin ramas, sin hojas, y desnudo,
Huyeron de él los hombres espantados,
Que su sombra tuvieron por escudo:
En su ruina y ramas cuantas fueron
Las aves y las fieras se pusieron,

Algunos autores distinguen entre la alegoría propiamente dicha y la metáfora continuada, porque en la primera todas las palabras son de sentido figurado, en tanto que en la segunda están mezcladas á las de sentido recto. De nada sirven tales distinciones, si se olvida cumplir con todas las condiciones enumeradas, que exigen la razón y el buen gusto, y que son comunes á las dos formas.

Algunas veces es difícil penetrar el sentido de una alegoría, sino por el contexto de la composición; sin que tal cosa entrañe un defecto, siempre que se cumpla con

las reglas generales y especiales del lenguaje figurado; tal como puede verse en este trozo:

Pero aún en este misero desierto
A 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.

A. Bello

Sin los antecedentes del contexto es imposible averiguar que el desierto á que el autor se refiere es la vida, que las malezas y abrojos son los sufrimientos y cuidados, y que la rosa y las auras son el cariño y ternura del ser amado; pero una vez conocido todo esto, ¡cuánta claridad, delicadeza, propiedad y congruencia en la metáfora!

La metáfora continuada y la alegoría, hoy simples adornos del discurso, fueron un tiempo el modo general y necesario de expresión, por medio del cual penetró el espíritu en los órdenes intelectual y moral, constituyendo el lenguaje un tejido de imágenes, en que la alegoría suplió la falta de términos abstractos: á tal forma literaria se refieren, pues, las mitologías, las parábolas, la fábula ó apólogo y los proverbios.

En resumen: el lenguaje figurado ó tropológico que da mayor fuerza y claridad á las expresiones, que ennoblecce y eleva el estilo, que renueva los pensamientos vulgares y que vuelve decoroso y delicado lo bajo y tosco, exige naturalidad, oportunidad, y congruencia: sin lo primero no puede haber claridad, propiedad y buen gusto; sin lo segundo, se rompe la armonía y proporcionalidad que debe haber siempre entre el fondo y la forma de la composición, condición indispensable de toda belleza, sin congruencia, en fin, se atenta contra la lógica y se convierte en adefesio uno de los adornos más estimables del lenguaje.

ARTICULO V.

Elegancias de lenguaje.—Armonía.

Se dá el nombre de elegancias de lenguaje á ciertas maneras especiales de hablar con gracia y delicadeza, que le dan un colorido particular á la expresión. La condición principal de esta cualidad es la sujeción á los preceptos gramaticales y á las leyes del uso y del buen gusto: el mejor medio para adquirirla es la atenta lectura de los modelos.

Las diversas clases de elegancias pueden reducirse á tres tipos: omisión ó no omisión de palabras, repetición de ciertas voces y reunión de varias análogas entre sí por el sonido, los accidentes gramaticales, ó la significación.

Al primer grupo pertenecen la asíndeton y polisíndeton, palabras que literalmente significan *disyunción y conjunción*; la primera consiste en suprimir las conjunciones que gramaticalmente debieran usarse; la segunda en usar aquellas que pudieran suprimirse por elipsis.

Ejemplos:

No envidiabas al píelago sus dones;
Tú tenías también ímpetus, brumas,
Trombas, brillos, honluras, explosiones,
Monstruos, perlas, vorágines y espumas.

(S. Díaz Mirón.)

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.

(el mismo)

El objeto de la primera es presentar los objetos reunidos á fin de causar mayor impresión con el conjunto; el de la polisíndeton, es presentarlos separadamente para llamar la atención sobre cada uno.

Al segundo grupo, ó elegancias por repetición, pertenecen las siguientes:

La repetición propiamente dicha, en que se repite una voz al principio de incisos, miembros ó cláusulas.

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

[M. G. Nájera]

La conversión, en que se repite al fin:

“Si en tu aflicción te niega. ¿quién te niega?”

G. Núñez de A.

La compleción, en que varias cláusulas comienzan con unas mismas palabras, y terminan con otras iguales entre sí:

“Todas las cosas tenemos en Cristo y todas ellas nos es Cristo. Si deseas ser curado de tus llagas, mélico 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; si quieres huir de las tinieblas, luz es; si deseas ir al cielo, camino es.

Fr. Luis de Granada.

La reduplicación, en que se repite consecutivamente un vocablo en el mismo inciso.

Goza, goza, niña pura,
Mientras en la infancia estás.....

M. Acuña.

La sobrerreduplicación, en la cual se hace la repetición al principio y al fin.

Ejemplo:

Qué ¿tampoco es lo que dura?
Ya verás, niña graciosa,
Ya verás

[el mismo]

La concatenación, que consiste en comenzar dos ó más incisos ó miembros con vocablos tomados del antecedente, aunque en este no sean los últimos.

Ejemplo:

En Roma 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 la clase de crímenes y maldades.

[Cicerón]

Por ser una de las elegancias más usadas pondremos otro ejemplo, tomado de la inmortal novela de Cervantes.

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

La conmutación ó retruécano, en que al repetir, se invierte el orden de las palabras, y se cambian sus casos ó tiempos.

Ejemplo:

Tenazmente portiado
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 *escusar* lo que *yerras*,
Yerras todo lo que *escusas*.

[S. J. Inés de la Cruz]

Aquí están puestos de relieve los defectos del retruécano, que es un verdadero juego de palabras indigno de toda obra seria. En las composiciones festivas tiene, al contrario, un vasto campo en que hacer gala del corte epigramático de sus graciosas combinaciones. Tal es el epigrama del célebre Palafox:

Marqués mío, no te asombre
Ría y llora: cuando veo
Tantos hombres sin empleo,
Tantos empleos sin hombre.

Todavía es 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.

Al tercer grupo, ó sea al de las elegancias consistentes en la combinación de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales, ó por la significación, pertenecen:

La aliteración, que estriba en reunir en un período algunas palabras que contienen una misma letra.

Ejemplo:

Y el rodar de las ruedas de los carros,
(M. Carpio.)

La asonancia, en que se hacen terminar dos ó más incisos ó miembros con palabras de sílabas idénticas.

La tela que el cuerpo vela
De la forma nos da norma.
(J. J. Veyán.)

El equívoco, en que se emplea una voz en dos distintas acepciones.

Ejemplo:

Pero según airoso el cuerpo mueve,
Debe el pié de ser breve;
Pues que es, nadie ha ignorado,
El pié de arte mayor, largo y pesado.
(S. J. I. de la Cruz.)

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 usan palabras derivadas de un mismo radical, y que lleva también el nombre de polipote.

Ejemplo:

Vanitas vanitatum et omnia vanitas

Eclesiastés.

La similitudencia, en la cual los incisos ó miembros terminan con nombres puestos en igual caso, ó con verbos en un mismo tiempo y persona.

Ejemplo:

.....
Y sin dejarme pizca,
Ya no solo me tienta, me pellizca,
Me cosca me hormiguea
Me punza, me empuja, me aporrea.

S. J. I. de la Cruz.

La sinonimia, en que se hace uso de sinónimos, sin indicar la diferencia de su significación.

Ejemplo:

Tronco, aparta ¡quita roca!
¡Junco, Ceja! Sauce atrás.....

M. G. Nájera.

En la paradiástole, al contrario, se hace notar aquella diferencia, v. g.:

El amor es infinito
Si se funda en ser honesto;
Y aquel que se acaba presto
No es amor, sino apetito.

[Cervantes]

Hemos consignado todas estas pretendidas elegancias, para que no sean desconocidos los términos que pueden verse usados alguna vez en obras literarias, no porque las creamos útiles, ni siquiera dignas de estudio en la Literatura preceptiva; antes, al contrario, pensamos que el mayor número de estos afectados artificios ofenden la naturalidad y el buen gusto que deben reinar sin oposición en todo escrito. La regla en esta materia es que el

uso de las mencionadas elegancias se limite á lo que exige la intención del autor, y á lo que permite el tono y carácter de la obra, proscribiendo en todo caso lo que no brote espontáneamente del fondo mismo de la composición. De otro modo, el estudio y artificio que se emplee en este punto no harán más que desvirtuar las impresiones y deslucir todas las buenas cualidades del lenguaje, haciéndole caer en la batología, ó repetición inútil de palabras, ó descender más aún, hasta el juego pueril de los retruécanos, indigno de toda obra seria y de todo autor concienzudo. Podemos decir más todavía, y es, que todo aquel, que, sin talento y sin la cultura necesaria, se proponga imitar á los buenos autores que han empleado alguna vez las referidas elegancias, fracasará irremisiblemente, haciendo una imitación desdichadísima.

Vengamos ahora á la armonía, única verdadera elegancia del lenguaje.

La armonía del lenguaje resulta, tanto de la buena elección de voces y de su combinación en el período, como de la acertada distribución de los acentos y pausas en el mismo.

La armonía puede ser de tres maneras: la melodía, resultado de expresiones y frases de fácil pronunciación y gratas al oído; la armonía de ritmo ó número, que residen en la distribución de las pausas ó en la estructura del período; y la dependiente de la naturaleza de los sonidos que forman las palabras y de la cantidad silábica.

A la melodía se opone la repetición de una letra ó sílaba en la frase, siempre que sea inmediatamente; v. g.: «nave velera;» «horrisono son,» etc; el hiato, ó concurrencia de unas mismas vocales; como, «iba á Atenas á atender á Atanacio;» la cacofonía ó reunión de consonantes

ásperas y duras; por ejemplo: «error remoto,» «reloj ginebrino,» etc; y, por último, el sonsonete; ó repetición de sílabas ó desinencias semejantes; v. g.: «no había sido, ni podido ser el aludido,» etc.

Este primer género de armonía es, relativamente, poco importante comparado con el segundo, el de ritmo ó número del período y su cadencia final.

Las pausas, en efecto, no sólo facilitan la lectura del escrito y aclaran su sentido, sino que su distribución acertada da proporciones musicales al período, permitiéndole expresar algo del tono general del asunto y de los afectos del poeta. Así; la experiencia ha enseñado que el período corto es enérgico y vivo; y que el largo, es al contrario, solemne y magestuoso. La armonía exige cambiarlos ó interpolarlos en relación con el asunto, y que el sonido vaya siempre en progresión creciente, reservando para terminar las palabras más llanas y sonoras y los miembros más extensos de las cláusulas.

En la acertada combinación ó concierto de los múltiples elementos que constituyen este género de armonía, nadie ha igualado á Cervantes. En comprobación de esto, véase el siguiente ejemplo:

«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. Hizome 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 podía acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: quírote por hermoso, hasme de amar aunque sea feo. Pero puesto caso que corran igual las hermosuras, no por eso han de correr iguales 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 por que 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 vívora 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 á quien no se acerca, etc.

(Véase todo el párrafo *D. Quijote* cap. 14, primera parte.)

Análoga armonía puede notarse en la egloga III. de Garcilaso de la Vega, cuya primera estrofa dice como sigue:

Florida, para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno,
Más blanca que la leche, y más hermosa
Que el prado por Abril de flores lleno;
Si tú respondes pura y amorosa
Al verdadero amor de tu Tirreno,
A mi majada arribarás primero
Que el cielo nos demuestre su lucero.

Para adquirir esta armonía del lenguaje no hay regla; un oído delicado y la lectura asidua de los modelos, son los únicos medios capaces de obtener cualidad tan distinguida.

El tercer género de armonía, derivada de la naturaleza de los sonidos que foman las palabras, puede ser de varios modos: ó fundada en la congruencia del sonido con el tono dominante en el escrito, ó en su analogía con los objetos mismos que las palabras significan. Así, palabras compuestas de sonidos suaves, lentos, indican melancolía y tristeza.

Ejemplo:

Hora de inmensa paz! Naturaleza
 Entregada en las horas de la noche
 A 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. G. Nájera.

Lo subrayado podrá ser defectuoso en un sentido muy diferente al de la cualidad de que tratamos; pero lo demás es un dechado de armonía.

En tanto que frases cortadas y rápidas, formadas por palabras ásperas y fuertemente acentuadas, revelan un ánimo agitado.

Ejemplo:

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 socaba;
 Fué el miedo suspicaz, el más inmundo
 De los tiranos que soporta el mundo.

(G. N. de Arce.)

Respecto del otro modo de armonía, llamada imitativa, que resulta de la analogía que puede haber entre los sonidos de las palabras con los objetos que significan, diremos que se imitan dos clases de objetos: los sonidos mismos que algunos cuerpos producen, ó el movimiento físico y sensibles de que se hallan animados.

Nada más común que la primera imitación, esto es, la de los sonidos que producen algunos cuerpos.

A cada momento nos encontramos versos como estos:

El rechinar de la vetusta llave.....
 De la culebra rápido silbido.....
 Las rajás crepitantes de la encina....

en que las voces *rechinar, silbido, crepitantes* que, como otras muchas, expresan los sonidos de los objetos que significan. Esta imitación toma el nombre especial de onomatopeya.

El movimiento físico y sensible de los cuerpos puede también ser imitado por medio de las palabras. Nuestro Carpio acertó con esta armonía en los siguientes versos:

Ya se aprestan de Persia los ginetes,
 Sus fuertes armaduras *centellean,*
Y encima de los cóncavos almetes
Altos plumajes con el aire ondean.

Dícese que pueden imitarse por medio de los sonidos las pasiones y los afectos del ánimo; pero esto es más bien la armonía completa del fondo y de la forma, la expresión adecuada de un pensamiento profundo ó de un afecto delicado.

Ejemplo de lo primero:

..... Moribundo
 Yace el Criador; mas la maldad aterra,
 Y un grito de furor lanza el profundo:
 Muere... gemid, humanos,
 Todos en él pusisteis vuestras manos A. Lista.

Ejemplo de expresión de un afecto delicado:

Illa, graves oculos conata attollere, rursús
 Deficit: infixum stridet sub pectore vulnus.
 Ter sese attollens cubiltoque innixa levavit:
 Ter revoluta toro est; oculisque errantibus alto
 Quaesivit coelo lucem, ingemuitque reperta, Virgilio.

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

Este último rasgo puede mirarse como la expresión pura y viva de la belleza literaria, de que trataremos más adelante.

CAPITULO III.

ARTICULO I

Fondo y forma de la obra.—Pensamiento literario.

Se da el nombre de pensamiento literario á todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe.

Siendo el pensamiento un todo constituido por el fondo, idea ó asunto que se desea comunicar, y por la forma, expresión ó lenguaje en que se comunica, es natural que encontremos en él todas las cualidades examinadas en las dos Secciones anteriores. De aquí la clasificación de los pensamientos y sus diferentes denominaciones de verdaderos, sólidos, nuevos, claros, enérgicos, etc. que se les aplica atendiendo solamente á uno de los elementos que constituyen la obra. Pero no hemos tratado ni debimos tratar, de ciertas cualidades que no son propias sino comunes al fondo y á la forma, al asunto y al lenguaje, tales son: la naturalidad, la oportunidad y la belleza, junto con el plan ó forma interna, ó sea la distribución de todos los elementos de un modo lógico-proporcionado y armónico.

De todo esto trataremos separadamente, por ser un punto importante en preceptiva literaria.

La naturalidad es la expresión fácil, sin esfuerzo ni violencia, de todo aquello que se piensa ó que se siente, de todo lo que el hombre se propone comunicar cuando habla ó escribe. Es, como si dijéramos, el resumen ó síntesis de todas las cualidades del fondo y de la forma de la obra, ó como el signo que señala y marca la armonía y proporción que debe haber entre aquél y ésta, entre la idea que se despierta en el espíritu y la palabra que estalla en el labio ó se fija en el escrito. En cuanto á la oportunidad, que exige pensamientos adecuados al asunto, expresiones que reflejen fielmente las ideas y afectos, que el tono se halle de acuerdo con el fin de la obra, y el fondo de ésta con la forma; la oportunidad, repetimos, es el complemento necesario de la naturalidad, y junto con ella contribuye á la excelencia y perfección de la obra y preside la distribución y arreglo de sus partes y elementos.

Como cualidad literaria de alto precio, la naturalidad facilita el libre desenvolvimiento del asunto, aligera y mantiene despierta la atención de los oyentes ó lectores, contribuye eficazmente á dar claridad á los conceptos, y amenidad y belleza á la expresión. Esta cualidad de la obra es la que nos hace pensar que no ha costado á su autor ni fatigas ni esfuerzo algunos, aun cuando la razón y la experiencia enseñan que es el fruto del mayor cuidado y de labor asidua y sostenida. Más acertado sería decir que la espontaneidad, esa *facilidad difícil* que admiramos en todas las grandes obras, es el fruto del trabajo y del talento ó genio, unidos en feliz consorcio; de esta unión, esto es, de las buenas disposiciones naturales, junto con el estudio de la naturaleza, de

los modelos en el arte, y de las reglas y principios en que se fundan, proceden esos partos de originalidad é inspiración que nos maravillan y asombran.

Pensamientos naturales son, pues, aquellos que parecen brotar del fondo mismo del asunto y que se expresan de modo claro y completo. Según los grados de naturalidad se les llama también obvios y fáciles.

Casi todos los pensamientos que se hallan en las obras de los buenos autores son naturales, pues que el conocimiento de la materia y la instrucción necesaria les permiten descubrir las partes, propiedades y circunstancias de los objetos de que tratan, las ideas, las locuciones propias, los epítetos significativos, los símil expresivos, las más valientes imágenes, y todos esos elementos del razonamiento y del lenguaje con que consiguen ampliamente el fin que se proponen.

Ejemplos de pensamientos obvios y fáciles:

*Verum hoc tantum alias inter caput extulit urbes,
Quantum tante solent inter riburna cupressi.*

(Virgilio)

Pensamiento naturalísimo en boca de un pastor, que para significar la grandeza incomparable de la ciudad de Roma entre todas las ciudades, dice: Roma descuella entre 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,

lo, sobre todo cuando es prolongado, vuélvese un recurso fácil y bellissimo en el genio:

Hector en derredor de la armadura
Claro fulgor lanzando, impetuoso
Se arrojó al escuadrón de los Aquivos
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 el despecho el temor despedazaba
El ánimo abatido, mientras Hector
Furioso á su falange acometía.....*

HOMERO.

No sólo el símil, sino todas las llamadas figuras* de pensamiento, y todas las cualidades de la idea y los adornos y primores del lenguaje, se convierten en ridículas extravagancias ó en adornos afectados y frívolos, si la naturalidad no preside en el empleo de todos esos recursos del arte. Sin embargo, hay pensamientos que sin ser obvios ni fáciles, jamás pueden considerarse como defectuosos y afectados, y que acusan la natural penetración de un entendimiento agudo, llamada comunmente ingenio; otras veces es un particular discernimiento ó finura, ó cierta sensibilidad exquisita que lleva el nombre especial de delicadeza. En tales casos, los pensamientos se denominan respectivamente ingeniosos, finos y delicados. Garcilaso en su Egloga III, ya citada con ocasión de la armonía, nos ofrece un ejemplo de pensamiento ingenioso.

Flérída, para mi dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno.....

De finura pueden servir de ejemplo los siguientes versos:

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
 A 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 agradecer al doncel
 Le prende con afición
 Al lado del corazón
 Por brinquiño y por joyel.

N. Moratín.

M. Acuña muestra delicadeza en los siguientes 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 ceno.
 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
 A 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.

A. Bello, tal vez menos profundo é ingenioso, es tan delicado y de un gusto tan fino, según puede verse en este ejemplo:

..... La tierna esposa
 Herida va á buscar; el débil cuerpo
 Sobre el acero ensangrentado apoya:
 Estréchalo. Libertarme
 De un cadalso afrentoso puede sólo
 La muerte, dice, este postrero abrazo
 Me la hará dulce ¡adiós! Cuando con pronta
 Herida vá á matarse, ella atajando
 El brazo alzado ya, gtu á la deshonra,
 Tú á ignominiosa servidumbre, á insultos
 Más que la muerte horribles me abandonas?
 Para sufrir la afrenta, falta, —dice—
 Valor en mí, para imitarte sobra
 Muramos ambos." Hieren
 A un tiempo dos aceros
 Entrambos pechos, abrazados mueren.

(Frag. del poema América.)

Los pensamientos que no son naturales se denominan violentos ó forzados, á causa de fundarse en relaciones tan remotas y tenues que difícilmente percibimos la idea ó asunto que contienen. Llámense también pensamientos afectados, porque acusan claramente el afán que sus autores ponen en distinguirse y singularizarse diciendo de un modo que nadie haya dicho, ya contraponiendo ideas, ya estableciendo relaciones sutilísimas que

suelen contener una vulgaridad en el fondo. Tal puede verse en este pensamiento de Andrada:

¿Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mío?

Con mayor afectación y violencia Francisco de la Torre, dice:

Las aguas aumentaba
Con las que derramaba
Tirsís cuitada, de quien es temida
Más que la muerte su cansada vida;
Cuya probada y rigurosa suerte
Le acrecienta la vida por la muerte.

Herrera sutiliza de modo análogo el mismo pensamiento, diciendo:

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.

Los mismos pensamientos, fundados en relaciones alambicadas y sutiles, los encontramos en los culteranos de todos los tiempos. Mas no son estos los únicos vicios contra la naturalidad, que la exageración más ostentosa y la hinchazón más imperfectamente atentan de un modo ostensible contra aquella cualidad. Hay, en efecto, en la actualidad una corriente que lleva á los escritores y principalmente á los poetas, á exagerar el valor natural de los afectos y de los objetos, traspasando los límites de lo probable y verosímil; corriente que los arrastra fatalmente á abusar del lenguaje figurado, de las imágenes violentas, de las metáforas hinchadas y ridículas, que deslumbran al público aficionado é indocto, pero que de modo

efectivo no embellecen la obra literaria, y si perjudican hondamente su claridad y naturalidad, desluciendo los adornos y primores del arte y pervirtiendo sus fines.

Estos son vicios dominantes hoy en nuestra Literatura y, en general, en todas las letras hispano-americanas, algunos de cuyos representantes más esclarecidos han logrado extremarse hasta el punto de formar una verdadera escuela opuesta á la naturalidad y al buen gusto. Para combatir tales extravagancias la razón y la experiencia aconsejan que se hagan grandes esfuerzos por dominar ese afán de sobresalir, ese prurito de distinguirse ó singularizarse, que parece el fin á que tienden por tan reprobados medios en el arte: que se medite mucho el asunto sobre que se va á escribir, y que no se escriba hasta que no se tenga bien conocido: sólo de este modo podrá decirse algo original y nuevo, sólo de este modo serán fáciles, naturales y bellos los pensamientos que se ocurran.

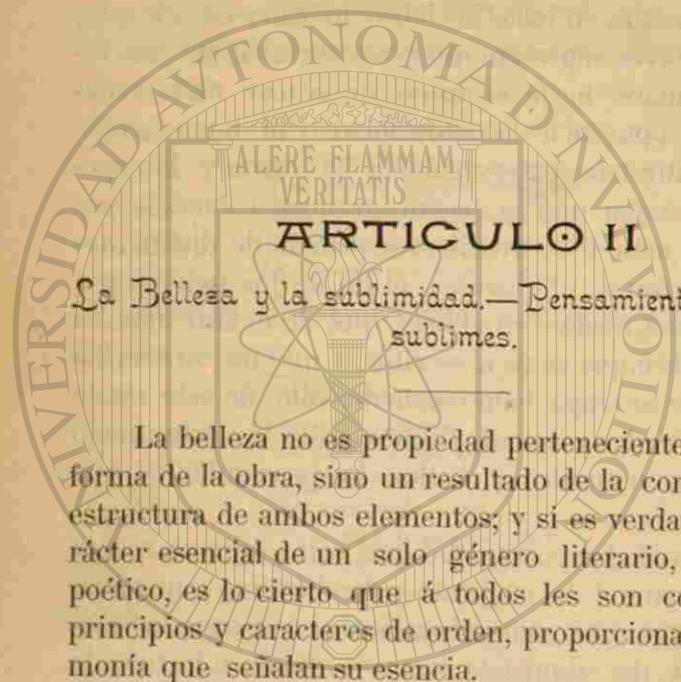
Respecto de la oportunidad que, como dijimos, marca la armonía general del conjunto y da el último toque á su belleza y perfección, sólo debemos observar que los mejores medios de adquirirla son: el estudio y lectura de los modelos, el análisis del fondo de la obra y el examen de la unión y enlace de los pensamientos entre sí, y de su estructura y relaciones. Sin esto, de nada servirán los preceptos que recomienden la observancia de esta cualidad.



enteramente ajena del ansia de la posesión y del incentivo de la utilidad. ¡Cuántas cosas hay, en efecto, que son tan bellas como inútiles, en el genuino y común sentido que aplicamos á esta palabra; y cuántas, al contrario, muy útiles, no se distinguen ciertamente por su belleza!

No todas las cosas nos producen la citada emoción, ni todas las que son capaces de producirla en nuestro espíritu, determinan el mismo grado de placer puro y desinteresado de que hablamos. Hay algunas que nos hacen sufrir la emoción opuesta á la belleza, y que llamamos feas ó deformes; y otras, que no nos causan impresión alguna, ó indiferentes. Por último, los diversos grados de lo bello se califican con los términos de bonito ó lindo, hermoso, gracioso ó agraciado y agradable, y el supremo de todos, con el nombre de sublime. De todo esto trataremos en seguida.

Si examinamos detenidamente los objetos, notaremos que llamamos bellos á los que presentan ciertas cualidades, como la *unidad*, (unidad de idea ó pensamiento, de plan, de estructura, de materia, de fin), la *variedad* (variedad de aspectos, formas, líneas, colores, sonidos) y la *armonía* de las partes entre sí y con el todo, constituyendo un ser ó cosa de que brota y mana la belleza. Estos objetos pueden tener vida, expresión, carácter, pero estas cualidades no son de la esencia de la misma belleza, sino signos ó señales de perfeccionamiento, cuya escala es infinita, como infinitos son los seres que forman esa escala. Pueden también ser buenos, verdaderos y en cierto modo perfectos, pero tales cualidades no son intrínsecas del objeto bello, sino extrínsecas, puesto que indican caracteres y fines extraños á la belleza misma.



La Belleza y la sublimidad.—Pensamientos bellos y sublimes.

La belleza no es propiedad perteneciente al fondo ó forma de la obra, sino un resultado de la combinación ó estructura de ambos elementos; y si es verdad que es carácter esencial de un solo género literario, del género poético, es lo cierto que á todos les son comunes los principios y caracteres de orden, proporcionalidad y armonía que señalan su esencia.

La belleza es emoción, emoción agradable, pura, desinteresada, causada en el ánimo por la contemplación de ciertos objetos, que llamamos bellos.

La emoción que causa la belleza es diferente de lo simplemente agradable, de la impresión meramente individual y que de modo exclusivo se refiere á los objetos físicos, pues que da origen á un juicio universal, variable ciertamente con la cultura del individuo, (mas uniforme en un mismo grado de ésta) y que alcanza hasta los objetos del mundo intelectual y moral: emoción que se distingue del interés, que es un cálculo, porque permanece

Es, pues, bello todo objeto que produce en nuestro ánimo, en virtud de la forma armónica en que se manifiesta, una emoción agradable, pura y desinteresada.

En las obras literarias, principalmente en las poéticas, á cada paso encontramos ideas y pensamientos en que por la justa proporción y armonía entre el fondo y forma, y las excelencias y cualidades de uno y otra, y de su conjunto, causan una impresión profunda que nos transporta, conmoviendo agradable y fuertemente nuestro ánimo.

Tal es 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 todas las cosas comunes: á nadie le era necesario para alcanzar 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 rios, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quebradas de las peñas y en el hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cualquiera mano sin interés alguno la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoces 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 pudiese hartar, sustentar y deleitar á los hijos que entonces la poseían. ...

En los fragmentos del poema «América» el inmortal poeta venezolano Andrés Bello trae la siguiente bellísima 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,
Vejuco, 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,
O 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 yaraví amoroso!

Pueden también denominarse bellos los siguientes pensamientos de M. M. Flores.

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 fulgoroso de los astros;
 La mano que en la gran naturaleza
 Pródiga vierte perennal hechizo,
 La del eterno Dios de la belleza
 ¡Oh pri nera mujer... esa te hizo!

Estos pensamientos, á pesar de algunos lunares, pueden figurar entre los bellos, si bien son de un gusto menos delicado en el fondo que los anteriores, y menos correctos en la forma.

Hay veces que la belleza se manifiesta en cantidad de materia ó de forma insuficientes para causar la verdadera y plena emoción estética; tal es lo bonito ó lindo, esto es, la belleza de lo pequeño. Literariamente, es la belleza que percibimos en madrigales, cantinelas, baladas, doloras, etc. Ejemplos:

Ojos claros, serenos,
 Si de dulce mirar sois alabados,
 ¿Porqué si me miráis, miráis airados?
 Si cuanto más piadosos
 Más bellos parecéis á quien os mira,
 ¿Porqué á mí solo me miráis con ira?
 Ojos claros, serenos,
 Ya que así me miráis, miradme al menos.

(Guriérrez de Cetina.)

Lo gracioso y agraciado se refieren, ya á la persona ó cosa que producen en nosotros el efecto de lo cómico, y que puede ser compatible con lo feo, (así decimos feo, pero gracioso) ya á cierto deleite ó simpatía, que es inseparable de lo bello. Pensamientos graciosos son los de todos los epigramas; por ejemplo:

Admiróse un portugués
 Que desde 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. F. Moratín.

Lo agraciado, sin llegar á lo cómico, muestra cierta facilidad y lijereza que impresiona de modo análogo.

Ejemplo:

Magdalena, si eres buena
 Pon cerrojo á tu balcón;
 Ya te rondan, la arpa suena
 Magdalena, Magdalena
 Cierra bien tu corazón.

Lo hermoso, tan genérico como lo bello, se aplica, sin embargo, con más frecuencia á lo bello material. En cuanto á lo agradable, ya sabemos que es el grado infimo de la belleza, y que no dá nombre á los pensamientos; pero la escala que comienza en lo agradable se prolonga hasta lo sublime, en que lo bello se presenta con caracteres de tal naturaleza que parecen contradecir la propia y verdadera emoción caleológica; puesto que esta emoción en lo sublime va acompañada de una especie de terror ó abatimiento, que parece nacer de nuestra pequeñez, comparada inconsciente y de modo instintivo 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.

En lo sublime, en efecto, se manifiesta el objeto en forma mezquina, por más perfecta y armoniosa que ésta sea, incapaz de contener la cantidad de substancia ó fuer-

za que posee; y la admiración y el asombro son entonces la consecuencia ineludible de la impresión que este objeto causa en el espíritu. Es algo así como la impresión de lo infinito en el alma humana.

Los poetas hebreos y Homero, Dante, Milton y algunos modernos presentan á cada paso ejemplos de sublimidad.

«Vendrá Dios,» dice Habacuc, «y llevará delante de sí la muerte como en triunfo.....Paróse y midió la tierra. Echó una mirada y acabó con las naciones y quedaron reducidos á polvo los altísimos montes.....Los abismos alzaron su voz y levantó sus manos el profundo mar».....

Según que lo sublime se refiera á la magnitud del objeto, ó la cantidad é intensidad de la fuerza por él desplegada, se divide en sublime matemático ó de extensión, y sublime físico ó dinámico. Son ejemplos de sublime matemático: *el espacio, sendero de los astros; el inmenso foco de calor y luz, que con sus rayos nos envía la vida y la alegría, etc.*; de lo sublime dinámico: *el rayo que desgaja la encina corpulenta; 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 que es signo de una gran fuerza ó poder activo.

Con relación á los diferentes órdenes de nuestras facultades, lo sublime puede ser sensible, intelectual y moral. Los ejemplos anteriores pertenecen al sublime sensible. Al intelectual se refieren, por ejemplo, los trabajos de Newton en astronomía, las obras de Homero, Dante, Milton, Goethe y Victor Hugo en poesía, las de Miguel Angel y Rafael en pintura, y, en suma, las de todos los genios. Al sublime moral corresponden las extraordinarias y nobilísimas hazañas de Leónidas y Régu-

les, la de Bravo perdonando á sus encarnizados enemigos para *vengar* la muerte de su padre; en fin, todo aquello que es señal de un gran esfuerzo encaminado al bien.

Con relación á la obra, lo sublime se divide en rasgo y en pasaje. Se llama rasgo cuando es de corta extensión; v. g.: *Dixit Deus: fiat lux, et lux facta fuit*; y pasaje, cuando ofrece, al contrario, grande extensión; por ejemplo:

Así los dioses que á la lid bajaron
Con sus voces animaban al combate
A 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 rios, 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 horrenas voces
Espantado gritó; porque temía
Que Neptuno rasgara las entrañas
De la tierra, y que claras se mostrasen
A los hombres y dioses las horribles
Moradas infernales y sombrías,
Que ha-ta los mismos dioses aborrecen.

(Homero.)

Por oposición á lo bello y lo sublime se determinan los conceptos de lo feo ó deforme, y de lo cómico ó ridículo.

Lo feo es un desorden ó falta de armonía de los elementos constitutivos de un objeto; lo cómico procede de análogo desorden. Se distinguen en que este es transitorio, y aquel es permanente; en que lo feo se muestra 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 y risa, en tanto que el otro nos conmueve hasta hacernos sentir aversión ó repugnancia. Entre lo cómico y lo 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; este es espontáneo, aquel 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.

Formado de este modo el concepto de la belleza en general y el de sus distintos grados, procede ahora determinar el de la belleza artística.

Es evidente que el hombre en su aspiración constante á la belleza pura, que concibe y presiente perfecta, la crea, ó la depura algún tanto de las imperfecciones que ofrece en los objetos finitos que conoce; 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 suprasensible. Es evidente que el hombre, en posesión de la idea de lo bello, separa mentalmente de todos los objetos los rasgos, las cualidades que más se acercan á este tipo interior, formando una belleza ideal de cada orden de las cosas que conoce; belleza que, tal como es concebida por el artista, no existe en la realidad; belleza que tiende constantemente á confundirse con el ideal de la belleza, con el tipo superior que concebimos perfecto, pero cuya completa realización es imposible á causa de lo deficiente de los medios de que dispone el artista y de la falibilidad de sus facultades.

De las diferentes concepciones de la belleza artística, según se le considere como creación del espíritu, ó como

existente en sí misma, nacen las corrientes dominantes en el arte: el idealismo y el realismo. El primero todo lo fía 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 establece límites arbitrarios á la actividad del espíritu, el realismo desconoce los avances y adivinaciones de de la imaginación y trata de impedir sus atrevidos vuelos. Pero es evidente que ambas doctrinas son erróneas por exclusivas, y ambas perjudiciales á las artes; y que si aisladas no son capaces 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 conforme la perciben y sienten sus facultades, que constituyen su propia individualidad en el arte, y que en esta reproducción se encuentra un elemento ideal inexcusable.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apdo. 1625
13 MONTERREY, MEXICO

Toma los nombres de topografía, prosopografía, etopeya, carácter y cronografía, según que se describe un lugar, una persona física ó moral, ó una época del tiempo. Todo esto de nada sirve saber, si no se presenta ante los ojos lo que el escritor tiene claramente diseñado en la fantasía. Fin que se satisface en el anterior ejemplo, como en el siguiente de Fr. Luis de León.

“La buena mujer en su casa reina y resplandece, y convierte así juntamente los ojos y los corazones de todos. Si pone en el marido los ojos, descansa en su amor; si los vuelve á sus hijos, alégrase con su virtud, y si á sus criados, halla en ellos bueno y fiel servicio, y en la hacienda provecho y acrecentamiento.”

La enumeración, en que no solo se individualizan las partes componentes de una cosa, sino que se les aplican sus atributos característicos; v. g.:

.....“La vida es una continua guerra donde no hay tregua; es jornada corta, breve y trabajosa; es huerta sin fruto, prado lleno de venenosas espigas, placer aferrado de continuos enojos, salud enferma y congojosa, camino ciego y dulzura amarga.
(Acosta.)

En la enumeración con distribución, se aplican nuevos atributos é incidentes á las partes enumeradas; sin que sea posible fijar un límite entre estas últimas. que, por otra parte, no importa mucho fijar; ejemplo:

“Se llama espíritu nuevo, (la gracia) 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.
(Fr. F. de Osuna.)

A las llamadas figuras lógicas se refieren:

La antítesis, que consiste en contraponer las ideas.
Esta figura, aunque artificiosa, suele ser de magnífico efecto, según puede verse en los siguientes versos:

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.

ARTICULO III

Figuras de pensamiento.

Se da el nombre de figuras de pensamiento á ciertos giros especiales que este 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 á los tropos, como luego veremos, pero otras no tienen de figuras más que el nombre genérico que las designa, siendo nada más formas comunes de la idea ó pensamiento, determinadas por el raciocinio ó la lógica, inspiradas por la pasión, ó derivadas de la intención más ó menos franca ó encubierta del autor. De aquí la clasificación de estas figuras en descriptivas, lógicas, patéticas y oblicuas.

A las figuras descriptivas pertenecen:

La descripción, que consiste en individualizar las propiedades de un objeto.

Ejemplo:

..... Taciturnos
Y soñolientos, la capucha vuelta
Sobre la faz rugosa, y con los brazos
En las flotantes mangas escondidos,
Por los góticos claustros del convento
Los frailes avanzaban hacia el coro.

[N. de Arce.]

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?
O dame más virtud, y que me salve,
O dame más pasión, y que sucumba,

(Navarro y Rodrigo.)

La concesión, en la cual se concede sencilla ó artificiosamente alguna cosa, para combatirla luego con razones poderosas.

Ejemplo:

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

La epifonema, que es una exclamación final ó reflexión sentenciosa sobre el asunto de que se habla.

Ejemplo:

No es extraño que le oprima
Su reactor vivo y profundo,
Ni que se agite fracundo
Con más ímpetu quizás:
Que á veces pesa más
Un pensamiento que un mundo.

G. N. de Arce.

La expolición ó amplificación, que consiste en variar la misma idea, para darle mayor interés ó novedad.

..... 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,
A 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 aolada
Esta ciudad en general ruina,

(Homero Iliada.)

La gradación, en que se presenta una serie de ideas en progresión creciente ó decreciente.

Ejemplo:

Acude, corre, vuela,
TraSpasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro iusano.

[Fr. Luis de León.]

La paradoja, en la cual se aplican cualidades en apariencia contradictorias á un mismo objeto, pero que en realidad se aplican á fases diversas de aquel, en que no puede haber contradicción.

Ejemplo:

Que élla tal vez sabrá cual fué la cuna
De ese arcángel vestido con harapos,
Al que llamamos hombre;
Que élla tal vez sabrá de donde vino
Ese *titán pigmeo*
Tan *grande* y tan *mezquino*.

[M. Acuña.]

La semejanza ó símil, la más natural, común y bella de estas formas, y que consiste en descubrir la relación de analogía que hay entre dos ideas. Es el fundamento de la translación de significado llamada metáfora. Se dice, así, que el símil es una metáfora expresa y que la metáfora es un símil compendioso ó tácito.

Ejemplo:

El órgano hasta entonces vacilante
Rompió como *ruidosa catarata*
En *rauáales de mística armonía*;
Y cual *aves que salen de sus nidos*
Al llamarlas el sol, ágiles notas
En tropel la alta bóveda inundaron, . . .

[G. N. de Arce.]

A las figuras patéticas corresponden:

El apóstrofe, en que se dirige la palabra en tono de admiración ó de pregunta á un objeto cualquiera.

Ejemplo:

¿Qué se hicieron tus muros torreados?
¡Oh mi patria querida!
¿Dónde fueron tus héroes esforzados?
¿Tu espada no vencida? ... [Espronceda.]

La comminación, que consiste en amenazar á una persona con males terribles é inevitables.

Ejemplo:

Vé, vé á tu Italia y reino deseado,
Comienza al mar y vientos á entregarte:
Yo espero [si algo pueden los del cielo]
Que duras rocas vengarán mi duelo.
Y cuando miserablemente
Hayas naufragio justo padecido,
Querrás y no podrás verme presente
Y llamarás la alorrecida Dió:
Seguirte he con funesto fuego ausente;
Y cuando ya la muerte haya rendido
Este rebelde cuerpo, á cualquier parte
Do fueres, yo en fastasma iré á espantarte.
Te seguirá, traidor, mi fiera llama
De día y de noche, con pavor eterno,
Yo lo oiré, que la ligera fama
Me llevará la nueva al hondo infierno.

[Virgilio.]

La deprecación, que es un ruego vehemente para mover la piedad ó compasión de alguna persona en favor nuestro.

Ejemplo:

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 pude!
Perdón porque á tu muerte
Le arrebaté mis últimas caricias. ... [M. Acuña.]

La optación, en que se manifiestan vivos deseos de adquirir alguna cosa.

Ejemplo:

Sácame de aquesta muerte
Mi Dios, y dame la vida,
No me tengas impedida
En este lazo tan fuerte.
Mira que muero por verte,
Y vivir sin tí no puedo,
Que muero porque no muero.

[Santa Teresa de Jesús.]

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

Ejemplo:

¡Cuánta escena de muerte, cuánto estrago!
¡Cuántos ayes doquier! Despavorido
Mirad á ese infelice
Quejarse al adalid empedernido
De otra cuadrilla atroz.....

[N. Gallego.]

La hipérbole, en la cual se exagera el valor de las cosas, en más ó en menos, pero de modo que sean apreciadas en su justo valor.

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. N. de Arce.)

La histerología, en que se dice primero lo que según el orden lógico de las ideas debería decirse después.

Ejemplo:

Moriamur, et in medio arma ruamus.
(Muramos y arrojémos en medio de los enemigos.)

Virgilio.

La prosopopeya, que consiste en atribuir cualidades y actos propios de los seres animados, principalmente

del hombre, á los inanimados y abstractos. Ofrece cuatro grados:

1º Cuando se aplican á los seres inanimados ó incorpóreos epítetos que convienen solamente á los animados ó corpóreos; v. g.:

Cuando espira la luz el color duerme.....

(G. Nájera.)

2º Cuando se presenta á los objetos inanimados ó abstractos actuando como si tuvieran vida; por ejemplo:

¡Ah! no será, ni en corazones cabe
Que enamoró la gloria tanta mengua,
O si pudo el valor desatentado
Culpa un momento consentir tan grave,
Honor lo contradijo, y de la lengua
Volvió la voz al pecho horrorizado.

A. Bello.

3º Cuando á estos mismos seres se les dirige la palabra. Ejemplo:

Deja ya discordia bárbara, el terreno.

y 4º Cuando los hacemos que hablen, v. g.:

Débil mortal, no te asuste
Mi obscuridad, ni mi nombre:
En mi seno encuentra el hombre
Un término á su pesar;
Yo compasivo le ofrezco
Lejos del mundo un asilo,
Donde á mi sombra tranquilo
Para siempre duerma en paz.

[Espronceda.]

La reticencia, en que se deja incompleta la frase, dando á entender el sentido de lo que se quiere decir.

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. N. de Arce.

— La interrogación, que consiste en preguntar, con objeto de dar mayor energía á la frase.

Ejemplo:

¿Son éstos, por ventura, los famosos,
Los fuertes, los beligeros varones
Que conturbaron con furor la tierra?
¿Que sacudieron reinos 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
Tanto heroico valor en solo un día,
Y lejos de su patria derribados,
No fueron justamente sepultados?

Herrera.

El imposible, que es una especie de juramento, suponiendo que se trastornarán las leyes naturales antes que verificarse un suceso; por ejemplo:

Pegada quede al paladar la lengua mía, si no me acordare de tí, ¡oh Sién Santa! si no me propusiere á Jerusalem por el primer objeto de mi alegría.

David.

Por último, al cuarto grupo, al de las figuras indirectas ú oblicuas, se refieren:

La atenuación, en la cual se rebajan artificiosamente las buenas ó malas cualidades de una cosa, para mostrarla en su justo valor.

Ejemplo:

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 trocará mi figura
Por ese que de mí se está riendo:
Trocará mi ventura:
Salid sin duelo lágrimas corriendo.

Garcilaso de la Vega.

El dialogismo, que supone un discurso en boca de alguna persona. Se llama soliloquio, cuando el personaje habla consigo mismo. Tal es el siguiente:

Si yo por mal de mis pecados ó por mi buena suerte, me encuentro por allí con algún gigante como de ordinario acontece á los caballeros andantes; y le derribo de un encuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo y rindo: no será bien tener á quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: yo, Señora, soy el gigante Caraculiambro, Señor de la ínsula Malindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha.....

La dubitación, que expresa deliberación ó duda.

Ejemplo:

.....
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.

M. Acuña.

La ironía, en que se dice lo contrario de lo que se piensa ó se quiere decir. Cicerón burlándose de Pisón 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!»

La perífrasis, que da á conocer un objeto empleando cierto rodeo, mencionando algunas cualidades y circunstancias; como en el caso siguiente:

Tiempos 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.....

A. Bello.

Y por último, la preterición en que se aparenta callar lo mismo que se está diciendo; por ejemplo: «No quiero pasar á otras menudencias,» dice Cervantes, «conviene á saber de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

Al estudio de estas pretendidas figuras, y de muchas otras que hemos suprimido por más insignificantes, se le daba en la antigua «Retórica y Poética» grande importancia, dictándose en ella multitud de reglas para su empleo, sin reflexionar en que solamente la hipérbole y el símil, la prosopopeya y la ironía, la perífrasis y alguna otra son verdaderas figuras ó tropos, sujetos por lo tanto á las reglas que rigen las expresiones de sentido trasladado, siendo las demás meros giros de la frase en relación con la idea ó afecto en ellos contenidos: y que como sería imposible enumerar estos infinitos giros, para enunciar algunos, vale más suprimirlos todos, ó si, como lo hemos hecho, se indican los principales, debe dárseles la escasa importancia que merecen. Lo verdaderamente importante es no olvidar la única regla general que rige el empleo de todas las formas de pensamiento, y de todos los recursos y adornos de retórica, y es que sean oportunos: la de que el autor no tenga nunca el propósito deliberado de emplearlos, sino que broten por sí mismos del asunto, y que sean oportunos ó adecuados al carácter de la obra en que se escribe.

asiático, homérico, pindárico, cervántico, ciceroniano, clásico, y otras, que vemos empleadas continuamente en la conversación y en el escrito, y que se aplican con toda propiedad al estilo.

Mas, todos estos, y otros mil calificativos enumerados en desorden y sin obedecer á un plan, de poco ó nada pueden servirnos, ni aun definidos ó explicados, para esclarecer tan importante materia; y para poder formar una noción tan completa como nos sea posible del estilo literario, debemos recordar todos los elementos ya estudiados de la obra, sus cualidades de fondo y forma, principalmente las que resultan de la armónica unión de ambos elementos, y según estas mismas cualidades, enumerar y definir las diversas clases ú órdenes de estilo.

Tal es el plan que nos hemos propuesto seguir en este asunto, y que los límites de esta obrita no nos permiten desarrollar con la extensión que quisiéramos. De todos modos, dado el anterior concepto, aun enunciado en sus puntos generales, es fácil sujetar á un principio las vagas y numerosas denominaciones que se aplican ordinariamente sin un 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, de la antítesis, y de la síntesis, fórmula en que se resume todo organismo y todo sistema. Este mismo principio sirve de criterio, además, para denotar la importancia relativa de las diferentes cualidades y vicios de toda composición; porque no tienen, en efecto, la misma importancia los defectos ó vicios dependientes de los descuidos ligeros en el lenguaje que los muy graves originados de 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 método en la obra.

ARTICULO IV.

El Estilo.

El estilo no es propiamente un elemento de la obra, sino un resultado de la unión del fondo y de la forma: carácter ó singular colorido que la composición literaria recibe de la situación moral é intención del autor, y del asunto y lenguaje. Por esto se ha dicho que «el estilo es el hombre.»

El estilo debe ser considerado como la expresión fiel de la personalidad del escritor y de la individualidad de una obra literaria; en consecuencia: para hacer una buena clasificación de los innumerables géneros de estilo que los autores mencionan hay que atender á la *naturalidad*, ó sea, á la conformidad del pensamiento con el carácter del autor, y á la *oportunidad* ó íntima relación del pensamiento y lenguaje con el asunto de que se trata; y como, según se ha visto, naturalidad y oportunidad son cualidades de suyo complexas, que comprenden muchas otras, variables con la cultura intelectual, gustos, tendencias y educación del escritor, medio en que vive, carácter dominante de las distintas razas, naciones y épocas históricas, etc., de aquí se derivan multitud de diversas denominaciones, como las de correcto, sencillo, elegante, nervioso, magnífico, ático, lacónico, oriental ó

Conforme al anterior concepto, no debemos confundir el estilo con el tono, ni menos aún con el lenguaje, ó sea *el todo con alguna de sus partes*: el tono expresa el modo de ser especial de la composición, el carácter que esta composición recibe de la importancia del asunto y de la situación moral del autor: el lenguaje es la expresión ó forma externa del mismo asunto y de esa situación é intención del que lo concibe y ejecuta, mientras que el estilo *va más allá* y llega hasta la expresión de la individualidad de la obra en la palabra. El tono no es más que uno de los elementos del estilo, del que se refiere al fondo de la obra, en tanto que éste trasciende á la forma ó lenguaje y, más especialmente, á la unión armónica de ambos elementos.

Muchos de los nombres ó denominaciones del estilo pertenecen evidentemente al tono, ya porque significan el género literario de la composición, ya el carácter de los afectos expresados en ella, ya la naturaleza de las ideas, fin, etc., tales como didáctico, oratorio, poético, jocoso, serio, patético, elevado, grave, magestuoso, convincente, sólido, etc.; en tanto que otros, como los de puro, castizo, anticuado, bárbaro, correcto, propio, preciso, exacto, conciso, difuso, elegante, florido, árido, limpio, claro, obscuro, confuso, redundante, prolijo, suave, armonioso, etc., se refieren exclusivamente á la forma ó lenguaje; mientras que las denominaciones de bello, gracioso, sublime, magnífico, natural, fino, delicado, oportuno, sutil, conceptuoso, etc., corresponden al fondo y forma de la obra y son los que con toda propiedad significan su carácter de síntesis armónica. Mas como todas ellas, y otras muchas, enunciadas por el inagotable caudal de los sinónimos, se reducen en último resultado á expresar alguna de las cualidades de la obra, de que ésta recibe

singular colorido, fácil es comprender la razón de por qué tales denominaciones constantemente se le aplican.

Para completar este asunto, vamos á definir los principales calificativos del estilo, los usados comunmente en la crítica.

Según las naciones y comarcas que más se distinguieron antiguamente en las letras, el estilo lleva hoy todavía los nombres de lacónico, ático, oriental ó asiático y rodio: en el lacónico, los pensamientos se presentan con suma brevedad y energía; en el ático, con elegancia, fluidez y corrección; en el asiático, engalanados y pomposos; y en el rodio, con menos ostentación que en el asiático, pero con mayor riqueza de galas que en el ático. Es claro que los calificativos de este género pueden extenderse á las naciones modernas, siempre que se hagan notar por un modo peculiar de decir ó de expresar los pensamientos.

Por sus adornos, el estilo puede ser árido, limpio, elegante y florido. Estilo árido es aquel en que los pensamientos se expresan con notable claridad y exactitud, pero rechazando todo género de adornos, como en las obras físico-matemáticas, físico-químicas y filosóficas; limpio, si contiene adornos, pero no de los elevados y magníficos, según se ve en las obras históricas y morales; elegante, si admite las galas más espléndidas y las figuras más brillantes y atrevidas, como en la poesía y oratoria; y florido, que no es más que el exceso ó exageración del anterior, y en el cual se sacrifica ostensiblemente el fondo á la forma, tal como se vé en «todas esas sonoras bagatelas,» de que habla Horacio,

Por su extensión y fuerza, el estilo se llama conciso, si expresa solamente los pensamientos capitales, omitiendo los accesorios; difuso, cuando, por el contrario,

desenvuelve ampliamente los pensamientos, sin omitir las ideas accesorias; el primero se llama también onérgico ó nervioso, si contiene el epíteto expresivo, el tropo valiente y la frase gráfica; el segundo, débil ó lánguido, porque carece de tales elementos de energía: el exceso en aquél se traduce por la obscuridad y la rudeza; el de éste, por la uniformidad monótona.

Caracterizan al estilo jocoso, al burlesco y al festivo la incongruencia entre el fondo y la forma, las hipérbolos, antítesis exageradas, las salidas de tono, 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 por la conciencia y rectitud de miras y por la grandeza y brillantez que entraña la verdad; y al patético, en fin, el entusiasmo de la pasión, la viveza y energía del sentimiento: es, como el estilo elegante con el cual se confunde, el medio de expresión más adecuado de la poesía y la oratoria.

Para adquirir un buen estilo es necesario estudiar constantemente los buenos autores, reflexionar mucho sobre el asunto y no comenzar á escribir hasta que se tenga bien conocido y analizado, y corregir pacientemente, pues que, «no hay mejor maestro que la pluma para aprender á escribir.»



DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS



ARTICULO V

Producción Literaria.—Crítica.

Estudiados los elementos del fondo y de la forma de toda obra literaria, junto con su propia preceptiva, procede ahora el estudio de los factores que intervienen en su producción; esto es: del artista ó literato que la ejecuta, y del público que la juzga.

El artista ó literato ha de reunir las siguientes condiciones: vocación, educación é instrucción.

Vocación es aquella disposición natural de que goza un individuo para cultivar con acierto un arte ó profesión. Sin esta disposición todas las reglas ó preceptos son inútiles. ¿A qué conduce, en efecto, el querer encaminar ó dirigir facultades que no existen, ó que en su exigüidad solo producen despreciables frutos?.....Sin embargo, como lo hemos dicho, la disposición natural ó vocación por sí solas no bastan, y han menester por fuerza de la educación é instrucción, sin las cuales permanecen ignoradas, ó se extravían cuando por acaso se manifiestan.

Tal es el papel, importante á no dudarlo, que desempeñan las reglas ó preceptos 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 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 dicta la experiencia: todo lo que el hombre puede llegar á entender y realizar, á concebir y ejecutar.

El estudio psicológico del arte literario, que abraza la teoría y práctica del mismo, que da á conocer las facultades del espíritu que intervienen más activamente en la producción de sus obras, nos enseña que si bien todas estas facultades intervienen, no hacen al mismo grado, ni de modo uniforme en los distintos géneros de la literatura. Así, en la poesía, por ejemplo, la imaginación y las pasiones penetran el fondo mismo del asunto, el sentimiento se desborda, y las imágenes, reproducidas pronta, fielmente, y combinadas de diversos modos, crean la belleza y la hacen sentir vivamente. En la didáctica, por el contrario, imaginación y sentimiento dejan su puesto respectivamente á la inteligencia y á la razón, con que se juzgan, se unen y enlazan los conceptos, de que resulta la verdad. En cuanto á la oratoria, según que predomine la forma poética ó el fondo didáctico, tendrán aquellas facultades un campo más ó menos vasto en que desplegar sus energías.

Pero no debe entenderse por esto que las facultades del hombre obren alguna vez aisladamente; que el espíritu es siempre uno, y en todas sus partes, fases y aspectos está organizado de tal modo que su actividad es siempre integral y armónica, que, por lo mismo, el artista ó literato emplea siempre en la producción de sus obras todas sus facultades: la memoria con que reproduce las impresiones; la fantasía, que le permite crear otras; el entendimiento, por medio del cual ordena y combina los datos que le proporcionan las facultades receptoras del

espíritu, que los convierte en ideas, juicios y razonamientos; y la razón en fin, con que el autor se eleva á la concepción de las leyes ó principios, y que en armónico consorcio con la fantasía forma el ideal ó arquetipo de belleza, bondad ó verdad, hacia el que tiende la actividad humana.

Análogos actos y funciones de la sensibilidad interna ó sentimiento, y de la voluntad, que es el primer móvil del espíritu y el principio ó razón de su actividad, contribuyen también eficazmente á la producción literaria; pues que la llamada inspiración no es una facultad especial, sino el armónico desarrollo de todas que se engrandecen y elevan hasta un punto que los espíritus fríos, comunes ó vulgares no alcanzan. Cuando es armónica, ó serena, engendra obras admirables que viven eternamente á través de las edades, y, por el contrario, cuando la inspiración se manifiesta como una especie de desequilibrio, engendrado por el exceso en la actividad de una facultad solamente, tal exceso perjudica indudablemente las excelencias y acabada perfección de las obras que produce.

Mas, toda obra literaria, cualesquiera que sean las facultades que intervienen en su producción, pasa necesariamente por cuatro fases ó períodos: 1º Concepción de la idea ó asunto que sirve de fondo á la composición, y que comprende el objeto que el autor se propone y el fin á que tiende al realizarla.—2º Creación de formas internas, que ya son meras reproducciones del mundo externo, ya creaciones (verdaderas).—3º Desenvolvimiento y combinación de las formas anteriores.—4º Ejecución de la obra.

Respecto del primer punto solo hay que recordar la elección de un asunto proporcionado á nuestras fuerzas; pero el estudio y cuidado son de rigor en el segundo pe-

riodo, en el momento en que se crean las formas internas, símbolos ó alegoría, acciones, personajes, etc. y que condensan ó realizan subjetivamente el pensamiento del autor. Estas formas, llamadas también conceptivas ó imaginativas, exigen mucho cuidado, pues que deciden de la naturaleza de la obra y su género literario. En el tercer período, que comprende según el género literario, Ora el desarrollo y marcha de la acción, como en los poemas épico, dramático y en la novela, ora la sucesión de imágenes, como en la lírica, ó bien la exposición metódica y sistemática de los principios ó leyes y argumentos de la didáctica ú oratoria; en el tercer período, repetimos, hay que prestar igual cuidado y atención que en el anterior, puesto que del desarrollo y combinación armónica de los elementos y formas interno-externas ó expositivas de la obra, llamadas también narrativa, descriptiva, dialogada, etc., depende en gran parte sus atractivos, belleza y perfección. Por último, en la ejecución de la obra hay que atender á las formas expresivas, á las reglas gramaticales y literarias, á los modos del lenguaje llamados directo, figurado, rítmico, prosaico, etc., período ó momento de la obra que exige la mayor suma de conocimientos teóricos y prácticos del arte literario, y mayor laboriosidad y paciencia.

Hay otro agente que interviene en la producción literaria, y no por ir en directa es menos marcada y poderosa esta intervención; este agente es el público que juzga la obra. Su influencia es, en efecto, poderosa é indiscutible en el autor, cuyo carácter y tendencias modifica, imponiéndole gustos, determinadas direcciones y corrientes, mediante la cultura y período de evolución intelectual y artística en que se halla el mismo público.

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, al contrario, estrecha ó cierra las vías del buen gusto, imprimiendo una dirección viciosa al autor, cuyas excelentes disposiciones y energía de espíritu no siempre bastan á contrarestar tan poderosa influencia.

Ella se revela en la obra por medio de la facultad que el hombre culto posee de percibir lo bello y bueno, de distinguirlos atinadamente y discernirlos de lo feo y de lo malo. Esta facultad, producto del estudio y de la naturaleza, es la que en las artes y en las letras se denomina buen gusto ó simplemente gusto; esta facultad, expresión de la cultura general y completa del espíritu, que, comenzando por una emoción, llega más tarde á convertirse en una manifestación reflexiva y racional, es la única verdadera y sólida base sobre que debe levantarse el edificio de la crítica.

El único agente de la crítica es el público; el público más ó menos ilustrado ó culto, y cuya opinión es siempre respetable aunque á veces se extravía, pues contiene en su seno los únicos jueces dignos en asuntos literarios, y cuyas voces dispersas al principio y como perdidas en el seno de la sociedad, se unen después para constituir la voz autorizada de la historia y 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 en el sentido más lato de esta palabra, es el juicio emitido acerca de las buenas ó malas cualidades de una obra, fundado en el conocimiento racional de és-

ta. Toma el nombre de crítica artística, cuando versa sobre los objetos de las bellas artes; y el especial de literaria, si de suyo se concreta á discernir y aquilatar la belleza y excelencias ó los defectos de las obras literarias.

Se discute todavía sobre si la crítica es una producción, y sobre si merece ó no 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 lejanos son el avance, perfeccionamiento y acierto en las letras y en las artes.

Es evidente, sin embargo, que la crítica no es una producción análoga á la epopeya, al drama ó la novela, sino á la didáctica; pues su objeto es el análisis de una obra literaria ya existente, en la cual examina cómo y porqué se reveló, la importancia y cualidades del asunto, las formas adecuadas ó impropias en que se concreta ó encarna, y su desempeño en el conjunto y en los detalles esto es: en el fondo y en la forma, en su idea y lenguaje, en sus pensamientos y en su estilo.

Se ha dicho también para combatir la importancia de las reglas literarias, y de la crítica que en tales reglas se funda, que Aristóteles, por ejemplo, enunció el principio de la unidad, indispensable en todo género de composiciones, después que Homero lo practicó en su monumental epopeya: que Quintiliano, Cicerón, Horacio, y demás preceptistas, no hicieron más que estudiar las obras que revelaban en su tiempo la verdad en toda su plenitud y la belleza en todo su esplendor, formulando en seguida las leyes y principios que rigen el arte literario. Lo que si en parte es verdad, no lo es en absoluto. En efecto; muchos de estos principios han sido descubiertos

directamente, estudiando la naturaleza del espíritu, y otros deducidos de los averiguados primitivamente. Pero aun supuesto el caso de que fuera cierta en absoluto la tesis que venimos combatiendo, nada probaría en contra de la utilidad é importancia de las reglas y de la crítica; porque ese análisis y estudio de las obras producidas sirve para ampliar y esclarecer los juicios, para asentar sobre base sólida la producción literaria y el buen gusto, para volver consciente y lúcido lo inconsciente y confuso: del mismo modo que, desde mucho antes de que Galileo y Newton formularan sus grandiosas leyes, existían la gravedad y la atracción con sus fenómenos variados al infinito, y los hombres aplicaban inconscientemente tales fuerzas: lo que en nada disminuye, ni la gloria del descubrimiento ni su manifiesta utilidad, ya que ha aumentado en proporción incalculable el magnífico campo de sus aplicaciones.

Para que la crítica merezca realmente este nombre exige varias condiciones.

En primer lugar, la crítica exige conocimiento vasto y profundo del corazón humano, de los móviles poderosos que lo impulsan, de las virtudes y vicios sociales; en una palabra: de la naturaleza humana y de la Sociedad. Además: debe fundarse en un conocimiento tan completo como sea posible del asunto sobre que versa la obra, y de la teoría y práctica del arte literario. Sólo con estas condiciones será capaz de dictar fallos concienzudos en nombre de la razón y del buen gusto. Pero no basta esto todavía para constituir la buena y perfecta crítica, que la ciencia vasta y profunda, nada pueden sin la natural delicadeza y elevación del espíritu; porque sólo en *grande* se critican las grandes obras, y solamente elevándose al nivel de los autores es posible juzgar con acierto sus producciones.

Las cualidades enumeradas son indispensables á toda crítica y le pertenecen íntimamente, pues que sin ciencia y sin buen gusto no puede cumplir su elevada misión; pero hay otras, no menos importantes ni menos difíciles de adquirir, tales como la imparcialidad en los juicios y la libertad para emitirlos. La crítica, efectivamente, ha de ser desapasionada y justa: que no la impulsen los logros de la adulación, ni que la afecten en lo más mínimo el recuerdo del beneficio recibido, la amistad que ciega, la pasión que arrebatada y que quita la libertad al espíritu, la envidia que carcome al que la padece, y que hiere con saña cruel á todo aquel 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 se dicen, en nombre del buen gusto, pasiones y miserias, ó en que la sátira desempeña el papel principal si no el único: escritos tan llenos y ricos de insultos ó de chistes, como vacíos y pobres de doctrina y buen sentido!.....

La crítica debe ser siempre imparcial y grave, seria y libre, sin consideración de ningún género ni contemplaciones á las preocupaciones y vicios, á todo aquello que es opuesto á la razón y al buen gusto; pero fundada siempre en principios. Ha de enumerar y demostrar los defectos como las bellezas, y aquilatar el fondo y la forma, analizando el carácter del autor y el medio y circunstancias en que la obra se produjo.

SECCION SEGUNDA.

GENEROS LITERARIOS.

El arte literario ha sido ya examinado en general. toca ahora estudiar sus varias partes. El principio fundamental de su división es, como se ha dicho, el de los distintos fines á que este arte obedece: realizar la belleza, expresar la verdad, ó unir en síntesis armónica el fondo verdadero con la forma bella: lo primero constituye el género poético ó poesía; lo segundo, el género didáctico ó simplemente didáctica, y lo tercero la oratoria.

Conforme al principio enunciado dividiremos esta Sección en tres capítulos de dimensión muy diferente, en relación con las dificultades é importancia que ofrece el estudio de cada uno de los géneros mencionados.

CAPITULO I

GENERO POETICO.—POESIA.

ARTIGULO I

Caracteres y Formas de la Poesía.

Poesía es el arte cuyo fin es realizar la belleza por medio de la palabra. Sus caracteres psíquicos son el predominio del sentimiento y el de la imaginación: fuentes respectivamente de lo bello y de lo ideal, causa y origen de todas las creaciones del espíritu. De aquí, también, la libertad que caracteriza á la poesía, libertad hija de la inspiración que en ella resplandece, y que permite al poeta idealizar sus impresiones y combinarlas de mil modos, sin más restricciones que las impuestas por

Las cualidades enumeradas son indispensables á toda crítica y le pertenecen íntimamente, pues que sin ciencia y sin buen gusto no puede cumplir su elevada misión; pero hay otras, no menos importantes ni menos difíciles de adquirir, tales como la imparcialidad en los juicios y la libertad para emitirlos. La crítica, efectivamente, ha de ser desapasionada y justa: que no la impulsen los logros de la adulación, ni que la afecten en lo más mínimo el recuerdo del beneficio recibido, la amistad que ciega, la pasión que arrebatada y que quita la libertad al espíritu, la envidia que carcome al que la padece, y que hiere con saña cruel á todo aquel 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 se dicen, en nombre del buen gusto, pasiones y miserias, ó en que la sátira desempeña el papel principal si no el único: escritos tan llenos y ricos de insultos ó de chistes, como vacíos y pobres de doctrina y buen sentido!.....

La crítica debe ser siempre imparcial y grave, seria y libre, sin consideración de ningún género ni contemplaciones á las preocupaciones y vicios, á todo aquello que es opuesto á la razón y al buen gusto; pero fundada siempre en principios. Ha de enumerar y demostrar los defectos como las bellezas, y aquilatar el fondo y la forma, analizando el carácter del autor y el medio y circunstancias en que la obra se produjo.

SECCION SEGUNDA.

GENEROS LITERARIOS.

El arte literario ha sido ya examinado en general. toca ahora estudiar sus varias partes. El principio fundamental de su división es, como se ha dicho, el de los distintos fines á que este arte obedece: realizar la belleza, expresar la verdad, ó unir en síntesis armónica el fondo verdadero con la forma bella: lo primero constituye el género poético ó poesía; lo segundo, el género didáctico ó simplemente didáctica, y lo tercero la oratoria.

Conforme al principio enunciado dividiremos esta Sección en tres capítulos de dimensión muy diferente, en relación con las dificultades é importancia que ofrece el estudio de cada uno de los géneros mencionados.

CAPITULO I

GENERO POETICO.—POESIA.

ARTIGULO I

Caracteres y Formas de la Poesía.

Poesía es el arte cuyo fin es realizar la belleza por medio de la palabra. Sus caracteres psíquicos son el predominio del sentimiento y el de la imaginación: fuentes respectivamente de lo bello y de lo ideal, causa y origen de todas las creaciones del espíritu. De aquí, también, la libertad que caracteriza á la poesía, libertad hija de la inspiración que en ella resplandece, y que permite al poeta idealizar sus impresiones y combinarlas de mil modos, sin más restricciones que las impuestas por

la naturaleza misma de las cosas de que trata y de las facultades del espíritu; de aquí la espontaneidad, esa espontaneidad que *aparece* en las obras del poeta, que se traduce en síntesis perfectas y *clarividentes* intuiciones, del todo ajenas á los concienzudos y minuciosos análisis propios de la ciencia, producto de la inteligencia y la razón.

Las formas de la obra poética son de dos clases: internas y externas. Las primeras, llamadas también conceptivas ó imaginativas, son las imágenes, acciones, símbolos, alegorías, etc., en que el poeta encarna sus creaciones; las segundas, denominadas expresivas, están constituidas por el lenguaje y el estilo poéticos.

El estilo de la poesía debe distinguirse por su espontaneidad y novedad, por su belleza é interés, por la abundancia de imágenes y epítetos, de tropos y figuras de pensamiento. Sin embargo, se engañaría quien creyese que por el empleo ó derroche de adornos de tal naturaleza pudiera dar elevación, magnificencia y belleza á la idea ó sentimiento de ellas desprovistas; que lo esencial en la poesía, como en toda obra literaria, será siempre el fondo, y la conveniente proporcionalidad y armonía que éste guarde con la forma. En cuanto al lenguaje, parecerá por demás advertir que ha de ser siempre elegante, armonioso, abundante y en relación con la naturaleza y carácter del asunto de que se trata. Suele, además, gozar de más amplias libertades, que autorizan al poeta para quebrantar algunas de las reglas gramaticales mediante el uso de las llamadas licencias; de lo que nos sería fácil multiplicar ejemplos tomados de los buenos autores, en que veríamos usados el artículo masculino por el femenino ó vice-versa, arcaísmos y neologismos, repeticiones y elegancias, transposiciones y giros inadmisibles

en otros géneros; pero creemos que todas estas verdaderas incorrecciones no son modelos que deban imitarse, porque la limpieza, corrección y armonía son los mejores adornos del lenguaje poético.

Por lo que toca al hipébaton, ó cambio de lugar que pueden afectar las partes de la oración, permitido en toda obra, hay que notar que las exigencias del ritmo y la armonía le llevan en el género poético hasta un punto que sería intolerable en cualquiera otro. Pero tiene un límite que jamás debe traspasar: el de la naturalidad y claridad, sin cuyas cualidades se convierte en un juego pueril de palabras, indigno de toda obra seria; juego criticado con tanto donaire y elegancia por Quevedo y Lope de Vega en los siguientes versos:

Quien quisiera ser culto en sólo un día,
La *jevi* aprenderá *gonza* siguiente.

En una de fregar cayó caldera,
(Transposición se llama esta figura)
De agua acabada de quitar del fuego.

En que ambos poetas se burlaban de los culteranos y sus violentas inversiones. Mas, lo cierto es que la sintaxis figurada, en que la idea se expresa con elegancia, claridad y energía, es como el distintivo del lenguaje poético.

Ejemplo:

.....
Donde la coronada hidra amenaza
Traer de nuevo al pensamiento esclavo
La antigua noche de barbarie y crimen:
Donde la libertad, vano delirio,
Fé la servilidad, grandeza el fasto,
La corrupción cultura se apellida.

A. Bello.

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

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

No son los estudiados los únicos elementos y caracteres del lenguaje poético, pues nos falta aún que examinar el ritmo, el cual consta á su vez de varios elementos: la medida, ó determinación de las partes del ritmo con relación á la unidad, que es la sílaba; el movimiento, ó sea, la rapidez ó lentitud del lenguaje y que se marca con el acento oratorio; el tono ó clave que se adopta para las modulaciones del sonido, efecto del cambio de ideas y de afectos; y, por último, la melodía, resultado de las leyes rítmicas y armónicas del lenguaje, del orden y concierto de las ideas y palabras entre sí, y con el fin que en la obra se realiza.

De estas cualidades se deriva la versificación, que es una forma, si no indispensable en la poesía, cuando menos uno de los caracteres que marca de modo indeclinable las tendencias y los fines de este género. De ella trataremos detenidamente, por exigirlo así su importancia y complicado mecanismo.

Se da el nombre de versificación á la «artificiosa y constante distribución de una obra en porciones armoniosas y simétricas de determinadas dimensiones;» y el de verso, «á cada una de estas porciones.»

Como lo hemos dicho, la versificación no es un carácter esencial de la poesía, pues que la novela y hasta el poema épico se escriben en prosa sin que pierdan su carácter poético, siempre que por la belleza de los pensamientos y los adornos del estilo y del lenguaje conserven el sello especial que á este género distingue; pero es innegable que por el ritmo armonioso de los versos la composición recibe un superior carácter de belleza.

La versificación varía según los idiomas. Sólo trataremos de la versificación castellana por ser la que más

nos importa conocer. Su estudio comprende lo que se llama técnicamente arte métrica.

La métrica castellana estudia, pues, los elementos que constituyen el verso y las combinaciones de versos entre sí. El verso ofrece á su vez tres caracteres: número fijo y constante de sílabas, la debida colocación del acento, y la rima. Los dos primeros son esenciales, y accidental el último.

El número de sílabas está indicado por el de las vocales de que consta el verso; regla que presenta las siguientes excepciones.

1ª Las vocales de los diptongos y triptongos forman una sílaba.

Fuisteis de la *patria orgullo*

[López García.]

Todos en El *pusisteis* vuestras manos

(A. Lista.)

2ª Cuando se reúne la última vocal de una palabra á la primera de la voz siguiente; en lo cual consiste la figura llamada sinalefa.

Ejemplo:

¿*Por qué infamáis* los ínclitos aceros?

(Ulloa.)

3ª En la diéresis, en que se desliga un diptongo.

Ejemplo:

El mundo todo á funeral *rúina*

(Espronceda.)

4ª En la sinéresis, en la cual un grupo de vocales que deben pronunciarse separadamente se convierte en diptongo.

Ejemplo:

¿Fulminaste en *Siná?* y el *ímpio* bando.

(A. Lista.)

El acento de la palabra final modifica también el número de sílabas del verso: si es aguda, la última sílaba se cuenta par dos; v. g.:

Mártires de la lealtad (López García.)

Si es esdrújula, por el contrario, las dos últimas sílabas se cuentan por una.

Verás oropéndolas
Graciosas y bellas, . . .

Los versos castellanos reciben sus nombres del número de sílabas de que constan; comenzando por los de dos y terminando por los de catorce, toman los nombres siguientes.

Ejemplo:

DISILABOS:

Leve
Breve
Son

TRISILABOS:

Tal, dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Conciento
Del viento
La voz.

TETRASILABOS:

Y vió luego
Una llama
Que se inflama
Y murió;
Y perdido,
Oyó el eco
De un gemido
Que espiró.

PENTASILABOS:

Y siente luego
Su pecho ahogado,
Y desmayado,
Turbios sus ojos,
Sus graves párpados
Flojos caer

HEXASILABOS:

Y siente un confuso,
Loco devaneo,
Languidez, mareo,
Y angustioso afán:
Y sombras y luces,
La estancia que gira,
Y espíritus mira
Que vienen y van . . .

[Espronceda.]

HEPTASILABOS:

Amira idolatrada:
Tu imagen retratada
Irá en mi corazón;
Ella será el recuerdo
De mi pasada gloria;
Amira, esta memoria
Que calma mi dolor.

[F. Calderón.]

OCTOSILABOS:

Oigo, patria, tu aflicción
Y escucho el triste concierto
Que forman tocando á muerto
La campana y el cañón.
Sobre tu invicto pendón
Miro flotantes crespones,
Y oigo alzarse á otras regiones,
En estrofas funerarias,
De la iglesia las plegarias,
Y del arte las canciones.

[López García.]

ENEASILABOS:

En triple y punzante alarido
Medroso y sonoro se alzó.

[Espronceda.]

DECASILABOS:

Piensa ¡oh Patria querida! que el cielo
Un soldado en cada hijo te dió!

[S. González B.]

ENDECASILABOS:

Hermosa Filis: siempre yo te sea
Amargo al gusto más que la retama,
Y de tí despojada yo me vea
Cual queda el tronco de la verde rama;
Ni más que yo el murciélago desea
La obscuridad, ni más la luz desama,
Por ver el fin de un término tamaño
Deste día, para mí mayor que un año.

[Garcilaso.]

DODECASILABOS:

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 al Libio arenal.

[Carpio.]

ALEJANDRINOS:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
Del aura transparente por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan
Del zenit suspendiendo su tenebroso tul?

[Zorrilla.]

El verso de trece sílabas, no se usa por inarmónico; los de doce y catorce, constan de dos de á seis y siete sílabas respectivamente.

Los versos más armoniosos son: el de seis sílabas, destinado á canciones y endechas; el de siete, propio para odas eróticas ó anacreónticas; el de ocho, que se acomoda á los más varios asuntos; el de diez, á los himnos patrióticos, y el de once, en que se escriben las composiciones más elevadas, y que por la libertad y soltura que le son propias, por sus variadas formas y sus cortes naturales y graciosos, es el que más se usa en la versificación castellana.

El otro elemento del verso castellano es el acento: acento eufónico, y no cronológico como en las métricas griega y latina.

Las sílabas acentuadas varían según el número de las que consta el verso; pero hay dos reglas generales que indican los lugares del acento: una es que todos los versos

llevan acentuada la penúltima sílaba; y la otra, que ofrece algunas excepciones, es que los versos de sílabas impares llevan su acento prosódico dominante en las sílabas pares, y vice-versa.

Aplicando las dos reglas anteriores encontraremos que los disílabos tienen su acento forzoso en la primera sílaba, los trisílabos en la segunda, los tetrasílabos en la primera y tercera; los pentasílabos, variable en la primera y segunda, y forzoso en la cuarta, etc.; pero el único medio para hacer versos armoniosos es un buen oído junto con la lectura de los modelos. Todos los demás preceptos son inútiles.

La rima, por último, consiste en la igualdad ó semejanza en la terminación de varios versos agrupados. Se llama perfecta, ó consonancia, cuando las palabras finales tienen unas mismas letras desde la vocal acentuada hasta terminar el verso; é imperfecta, cuando solamente las vocales son las mismas.

Ejemplos:

Llegaba ya al altar, feliz *esposa*:
Allí la hirió la muerte; aquí *reposa*.

[Lafragua.]

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.

Siendo la rima un elemento accidental del verso, puede faltar y entonces toma este el nombre de suelto ó libre.

Ejemplo:

La ciudad descansaba. Derrepente
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. N. de Arce.

Los versos se combinan ó enlazan de diversos modos, y según el número, rima y orden en que se agrupan reciben diferentes nombres.

Pareados—Endecasílabos de rima perfecta:

El que muro dió al mar de leve arena
La pompa humilla y la ambición enfrena.

Tercetos—Agrupación de endecasílabos que riman alternativamente, terminando con un cuarteto, para no dejar verso alguno sin consonante.

La tumba solo guarda un esqueleto,
Mas la vida en su bóveda mortuo'ia
Prosigue alimentándose en secreto.

Que al fin de esta existencia transitoria,
A la que tanto nuestro afán se adhiere
La materia, inmortal como la gloria,
Cambia de formas, pero nunca muere.

M. Acuña.

Cuarteto—Versos endecasílabos que riman de diversos modos:

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.

O de otro modo:

Duerme. Tu gloria crecerá entre tanto
Mientras palpita el corazón del hombre.
Descansa en paz. Las ondas de Lepanto
Eternamente cantarán tu nombre.

S. Díaz Mirón.

Si los versos son octasílabos, tomará el nombre de cuarteta ó redondilla:

Olmos tengo en mi alameda,
Que hasta el cielo se levantan;
Y en redes de plata y seda
Tengo pájaros que cantan.

Zorrilla.

Quinteto—Endecasílabos que riman al arbitrio del poeta.

Ejemplo:

La tarde iba á morir: del sol poniente
Los árboles dorábanse á la luz,
Cuando enlutada, pálida y doliente,
Te ví en el cementerio, reverente,
Atrodillada ante una negra cruz.....

C. J. de la Vega.

O de esta manera:

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.

N. de Arce.

Si los versos son octosílabos, se llama quintilla.

Ejemplos:

Muy ronco silbaba el viento
Contra torre gigantesca,
Cual si todo el ornamento
De su labor arabesca
Diese voces de tormento.....

Arolas.

Lira—Combinación artificiosa de cinco versos, segundo y quinto endecasílabos, y pentasílabos los restantes, rimando del modo siguiente:

Despiéntenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido;
No los cuidados graves,
De que es siempre seguido
El que al ajeno arbitrio está atenido.

F. Luis de León.

Sextina—Grupo de endecasílabos que conciertan de varias maneras.

Ejemplos:

Voz pavorosa en funeral lamento
Desde los mares de mi patria vuela

A 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.

Mas no les falta con quietud segura
De varios bienes rica y sana vida:
Los anchos campos, lagos de agua pura,
La cueva, la floresta divertida,
Las presas, el balar de los ganados,
Los apacibles sueños no inquietados.

N. F. de Moratín.

La estrofa toma el nombre de sextilla si consta de versos octosílabos.

Séptima—Grupo de versos consonantados, generalmente octosílabos.

Ejemplo:

Aquesta divina unión
Del amor con que yo vivo
Hace á Dios ser mi cautivo
Y libre á mi corazón:
Mas causa en mí tal pasión
Ver á Dios mi prisionero,
Que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesús.

Octava—Grupo de versos endecasílabos consonantados de varias maneras. La más usada es la octava real, que rima alternadamente, terminando con un pareado.

Ejemplo:

“Necio, dirán, ¿tu espíritu altanero
Dónde te arrastra, que 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.

La octavilla consta de octasílabos ó heptasílabos.

Ejemplos:

Cuando el doliente llanto
Publique mi desvelo,
Ella será el consuelo
De mi amargo penar:
¡Oh cuántas veces, cuántas
Engañaré la ausencia!
Creeré de tu presencia
El gozo disfrutar.

F. Calderón.

Así Margarita hablando,
Con lágrimas en los ojos
Ante la imagen de hinojos
Los sacros piés le besó:
Y dejándola las llaves,
Y encendiendo la bujía
Traspuo la galería,
Tomó el jardín y partió.

Zorrilla.

Décima—Estrofa de versos octosílabos, de tan va-
ria rima como la octava.

Ejemplos:

Eres tú celeste maga
Que torna en dulce alegría
La amarga melancolía
Del que entre las sombras vaga.
Eres en la vida aciaga:
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.

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 solo Dios se compasa,
Y á solas su vida pasa
Ni envidiado ni envidioso.

F. L. de León.

Soneto—Grupo de catorce versos endecasílabos,
distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, rimados del
modo siguiente:

En sepulcral silencio se encontraba
El pueblo mexicano sumergido:
Fatal silencio! sólo interrumpido
Por la dura cadena que arrastraba:
Como crímen atroz se castigaba
Del triste esclavo el mísero gemido,
O de los opresores al oído
Cual música de triunfo resonaba.
Gritó Hidalgo, por fin, con voz divina:
México libre para siempre sea!
Y al tirano español guerra fulmina:
Once años dura la mortal pelea,
El trono se desploma, y en su ruina
De libertad el estandarte ondea.

F. Calderón.

Silva—Reunión de versos endecasílabos y heptasí-
labos consonantados al arbitrio del poeta, pudiendo quedar
libres algunos.

Ejemplo:

¿Será que siempre la ambición sangrienta
O del solio del poder pronuncie sólo
Cuando la trompa de la fama alienta
Vuestro divino labio, hijos de Apolo?
¿No os da rubor? El don de la alabanza,
La hermosa luz de la brillante gloria,
¿Serán tal vez del nombre á quien daría
Eterno aprobio ó maldición la historia?
¡Oh! Despertad: el humillado acento
Con majestad no usada
Suba á las nubes penetrando el viento;
Y si queréis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,
Que vuestro canto enérgico y valiente
Digno también del universo sea.

Quintana.

Cuando la Silva se divide en grupos de igual núme-
ro de versos, á cada grupo se da el nombre de estancia.

Las reglas á que deben sujetarse las combinaciones
de versos consonantes son las siguientes:

1ª Nunca deben seguirse más de dos versos con-
sonantes.

2ª No debe repetirse el mismo consonante sin que
medie tiempo suficiente á borrar la impresión de los pri-
meros.

3ª En una misma estrofa no deben mezclarse aso-
nantes y consonantes.

4ª Deben evitarse los rípios, ó voces consonantes
que sólo sirven para la rima.

Las principales combinaciones métricas de versos
asonantes son las siguientes:

Romance—Consta de indeterminado número de
versos, con la asonancia en los pares y sueltos ó libres



los impares. El de once sílabas, se llama heroico; el de ocho, propiamente romance, y romancillo el de menor número de sílabas.

Ejemplos:

¿Por qué levanto con osada mano
La losa sepulcral de mis recuerdos?
¿Por qué insensato el fuego de mis iras
Procax lanzo en el polvo de los muertos?
¿Por qué rencor estén e imprudente
Mis memorias estúpido paseó;
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 atento?.....

G. Prieto.

.....
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 Athambra,
Y en secreto al moro Zaide
Da de mi parte esta carta;
Y díásle que le espero
Donde las corrientes aguas
Del cristalino Genil
Al Generalife bañan.

Anónimo.

El de siete sílabas, toma el nombre particular de endechas.

Ejemplo:

Pobre barquilla mía,
Entre peñascos rota.
Sin velas desvelada
Y entre las olas sola,
¿A dónde vas perdida?
¿A dónde di te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas....

Lope de Vega.

Meras variantes del romance y romancillo son los cantares y la seguidilla.

Los cantares son romances octosílabos de cuatro versos, que forman estrofa.

Ejemplo:

El tiempo y el desengaño
Son dos amigos leales,
Que despiertan al que duerme
Y enseñan al que no sabe.

En la seguidilla se mezclan versos heptasílabos y pentasílabos en esta forma.

Tienes ojos azules,
Ojos de gloria;
Y los míos te piden
Misericordia.

O de otra manera:

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.

Por último, los versos sueltos ó libres forman estrofas de indeterminado número de versos.

Ejemplo:

Déjame, Ernesto, déjame que lllore
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 ménos que levante el grito
Contra el desorden; deja que á la tinta,
Mezclando hiel y acfbar; siga indócil
Mi pluma al vuelo del bufón de Aquino.

Jovellanos.

Toman el nombre de sáficos adónicos cuando se unen á pentasílabos en la forma siguiente:

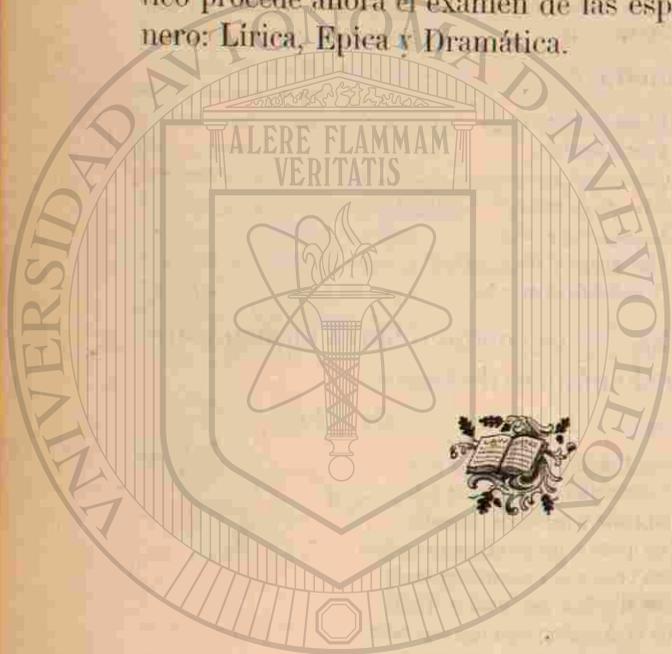
Y allí de Europa las erguidas cumbres
Oyen los himnos de alabanza y gozo,
Que el alborozo del vecino pueblo
Canta á tu nombre,

(el mismo.)

Estas y otras muchas son las estrofas que resultan de la combinación de versos de una medida con los de otra, ó consigo mismos, ya consonantes, ya asonantes, ya libres; gozando en tal materia el poeta de grande liber-

tad, sin transpasar por esto los límites que señalan la razón y el buen gusto, expresados por las reglas generales de la métrica.

Estudiados los caracteres y formas del género poético procede ahora el examen de las especies de este género: Lírica, Epica y Dramática.



ARTICULO II.

Poesía Lírica

La lírica es la poesía subjetiva por excelencia; expresa las ideas y afectos del poeta, llegando en esta expresión hasta el punto de prescindir de los sentimientos colectivos. Empero, ordinariamente no hace más que manifestar las impresiones que el mundo real determina en el alma del poeta, siendo en algún modo el reflejo individual del sentimiento general humano.

El fondo de la poesía lírica es el sentimiento, un sentimiento vivo y profundo que enciende y anima el pensamiento, que lo sublima ó eleva, haciéndolo salir de lo vulgar y que da á sus formas la riqueza, vida y colorido, propios de la pasión y el entusiasmo. El tono y el estilo de este género están en consonancia con su fondo sentido y elevado, y con su expresión viva y animada. La versificación en él es de rigor.

El valor estético del poema lírico es indiscutible, puesto que recorre en sus variadas y múltiples manifestaciones la extensísima escala del sentimiento humano, cuyas proporciones se agrandan cada día; pero su utilidad, su importancia social, ha sido negada por todos aque-

llos que lo ven como un tan agradable como ocioso pasatiempo. No es aquí lugar de discutir esta cuestión; y bástenos por el momento recordar que en todos tiempos el poema lírico ha sido manantial abundantísimo de levantadas 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 el sentimiento religioso, las maravillas del universo, los progresos y adelantos de la ciencia, el genio de los grandes hombres, la independencia y libertad de los pueblos, las dulzuras del amor, los encantos del hogar y todo aquello que es capaz de impresionar el corazón humano.

Como el poema lírico es la expresión adecuada y bella de los íntimos afectos del poeta por medio de la palabra rítmica, y como tales afectos los despiertan los varios objetos del mundo real, el poema ofrece diferentes caracteres según la naturaleza de las cosas, y según las fases ó aspectos bajo los cuales se consideran. De aquí nace la división del poema lírico en *oda, elegía, himno, balada, madrigal, dolora, epigrama y letrilla*.

Oda—La oda encarna, digámoslo así, el poema lírico, pues que si la palabra lírica significa etimológicamente lo destinado al canto, oda designa el canto mismo. En ella expresa el poeta breve y fielmente sus pensamientos, caldeados al fuego de un sentimiento profundo y vivo. Sus formas internas son las que la fantasía crea por medio de una no interrumpida sucesión de imágenes; su forma externa es el lenguaje armonioso y rítmico; su tono y estilo los más elevados, magestuosos, elegantes y bellos de la lírica.—La oda, á su vez, según el sentimiento que constituye el fondo de la composición y las varias causas que lo despiertan, se divide en *religiosa, heroica, filosófica ó moral, anacreóntica y erótica*.

La oda religiosa ó sagrada, llamada también himno ó canto religioso, es el poema lírico en que se expresan los sentimientos que despiertan en el alma del poeta la superior contemplación de lo divino, los misterios y dogmas de la religión, y todo lo que á ésta se refiere. Se distingue por la elevación y nobleza de los pensamientos, la magnificencia y magestad del sentimiento, en su fondo, y por todos los adornos literarios que imprimen viveza y movimiento en la forma externa ó la expresión. El estilo es ya arrebatado y sublime, ya tierno y apacible, pero siempre apasionado y sentido.

Entre los hebreos encontramos los mejores modelos de odas sagradas, distinguiéndose entre todas, los salmos de David. En la literatura española hay bellas muestras, como *La Ascención, y A la virgen*, por Fr. Luis de León; el *Diálogo entre el Alma y Cristo su esposo*, por San Juan de la Cruz; *A Dios*, por Arolas; *A Jehovah*, por Reinoso; *A la muerte de Jesús*, por A. Lista, la más bella de cuantas conocemos. En México cultivaron con éxito este género Manuel Carpio y J. J. Pesado.

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 se aplica esta palabra en sentido de burla para calificar los versos ampulosos y ridículos.

Oda heroica—La oda heroica celebra las hazañas de los héroes, el genio de los grandes hombres, los hechos gloriosos de los pueblos, los acontecimientos prósperos ó funestos de la vida, etc. El fondo de esta oda exige un sentimiento animado, un profundo entusiasmo y

gran apasionamiento; y en la forma, las imágenes brillantes, los epítetos enérgicos y las más bellas figuras literarias. Tanto en el desenvolvimiento del asunto, ó plan interno, como en la elección de metros y de rimas, el poeta goza de grandes libertades, que no deben degenerar, sin embargo, en licencia: que el *bello desorden*, propio de la oda, no ha de traspasar los límites lógicos del encañamiento natural de las ideas y del buen gusto en el arte. Este *bello desorden* consiste en la omisión de transiciones y aspectos secundarios ó accidentales del asunto, exigido por la viveza de las pasiones y la rapidez de la expresión.

Son magníficos modelos de oda heroica, dignos de estudio é imitación, la de Herrera, *A Don Juan de Austria*; la de Gallego, *A la Defensa de Buenos Aires*; la de Quintana *A la Invención de la Imprenta*, la de Heredia, *A la Catarata del Niágara*, y otras.

Oda moral ó filosófica—En esta se celebran asuntos de moral ó de política, de ciencias ó artes, expresando los sentimientos que nos inspiran los hechos humanos, nuestras propias reflexiones sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la satisfacción que se encuentra en el cumplimiento de los propios deberes, etc. El sentimiento, si bien es elevado, jamás muestra el apasionamiento propio de la heroica, ni la fantasía sus arrebatados vuelos: su tono es, por lo mismo, sosegado y apacible, su forma externa sencilla, sin los transportes, digresiones y estilo engalanado y brillante de la anterior.

Las más notables composiciones de esta clase en castellano son: *La vida del Campo* y *La noche serena*, por Fr. Luis de León; *Las silvas á las flores*, de Rioja; *A la libertad*, de Lope de Vega; *La Aurora Boreal* y *A las Estrellas*, de Meléndez, etc.

Oda anacreóntica—La anacreóntica canta los sentimientos que inspiran emociones vivas, pero ligeras y transitorias, producidas por los placeres moderados de la mesa, del vino y del amor; nada hay, por lo mismo de profundo ó elevado en élla: todo es ligero y sencillo en el pensamiento, jovial, vivo y animado en el sentimiento. Su forma interna exige cuadros frescos y risueños, de fácil desenvolvimiento; la forma externa ha de ser graciosa y sembrada de imágenes; el estilo delicado y fácil. Villegas, Meléndez, Iglesias y Cadalso son los autores que han escrito mejores anacreónticas.

Por último, la oda llamada erótica se distingue de la anacreóntica en que la pasión amorosa, que tienen ambas por carácter, es en la erótica la expresión del ardiente afecto que la misma pasión inspira. Su fondo es, pues, serio, apasionado y violento; su forma, arrebatada, magnífica y brillante, con todas las galas de la dicción más florida. Se han distinguido en esta oda los mismos que en la anacreóntica; en México, Acuña, Flores y Pesado.

Elegía—Es el poema lírico en que el poeta expresa el dolor que le produce un acontecimiento desgraciado. Su carácter es la expresión de un dolor vivo y profundo, hecha con naturalidad y sencillez.

Por efecto de su carácter la elegía permite cierto abandono en el pensamiento, algo así como descuido ó desaliño en las formas, y hasta el empleo de digresiones; pues que en ella el poeta siente y no razona. Mas no tienen cabida ni las disertaciones didácticas, ni ciertos artificios literarios hijos del estudio y no del corazón. Hay, empero, dos especies de elegías: la que conmemora desgracias generales y colectivas, y que se distingue por el tono grandioso que la anima, y la que con-

signa desgracias personales, de tono familiar y sencillo, si bien noble y tierno.

Como modelos pueden citarse las de Francisco de la Torre, Jorge Manrique, Herrera, Rioja, Meléndez, Cienfuegos, Gallego y Martínez de la Rosa. En la antigüedad se hacen notar como elegías magníficas, los trenos de Job y Jeremías y las profecías de Ezequiel. Entre nosotros M. Acuña escribió verdaderas elegías, como las tituladas *Resignación y Lágrimas*.

Himno ó cántico—Es un poema lírico como los anteriores, y destinado á alabar acciones meritorias y objetos dignos. Su tono y formas están de acuerdo con la naturaleza é importancia del asunto; y como el mayor número, si no todos, se destina al canto, los versos han de tener el mayor grado de sonoridad y armonía. Según su fondo, el himno puede ser religioso, patriótico ó guerrero, elegíaco, etc., cuyos caracteres son respectivamente los de las odas sagradas, heroicas y elegíacas.

Son sagrados ó religiosos los himnos consagrados á sus dioses por los griegos y latinos. Entre estos himnos se distinguen el Carmen Soeculare, de Horacio, y los dedicados á Apolo, Mercurio, Venus y Ceres, atribuidos á Homero. La Iglesia en sus oficios canta himnos latinos, como el *Te Deum*, de San Ambrosio, el *Jam Lucis Orto Sidere*, del mismo autor y algunos otros de Prudencio, San Paulino y demás poetas cristianos de los primeros siglos. En lo tiempos modernos el himno ha tomado un carácter popular, guerrero y heroico, que traduce fielmente el sentimiento de las masas, como la *Marsellesa* en Francia, el himno de *Riego* en España, y el *Nacional Mexicano*, de González Bocanegra.

La canción es muy semejante á la oda, aunque de forma menos grandiosa, como consagrada á celebrar asun-

tos amorosos, melancólicos y tiernos puramente. En verdad, no hay razón ninguna para separarla de la oda, á la cual pertenece por su tono erótico ó elegíaco, sus pensamientos apasionados y tiernos, ó joviales, graciosos ó tristes; sus formas son escogidas, sus versos fáciles.

Hay entre ellas verdaderas elegías, como *La Cierua y la Tórtola*, de Francisco de la Torre, y *A la Pérdida del rey de Sebastián*, de Herrera; mientras las tituladas *A D. Juan de Austria* y *A la Batalla de Lepanto* del último de los autores citados, son odas heroicas.

Balada—Poema lírico breve en que se expresa en forma de cuadros animados y dramáticos un asunto de índole vario, en que resalta vivamente la personalidad del autor. Goete, Schiller, Richter y Heine se distinguen entre todos por sus hermosísimas baladas; de algún tiempo á esta parte se han hecho algunos felices ensayos en castellano, dignos de figurar al lado de sus modelos. *Las Rimas* de Bécquer y muchas *Doloras* de Campoamor satisfacen las condiciones de la balada. Véase el ejemplo siguiente de R. Gutiérrez:

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,

¡Ahl! ¡siempre lejos de tu hogar querido
La sombra de la vida me arrebató!
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.

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 arrebata,
 Y el alma dolorosa y abatida
 A tu desierto espíritu se amarra!

Como se vé, un pensamiento exuberante y trascendental, un sentimiento amargo y desconsolador, y una dicción viva y enérgica son los caracteres dominantes de la balada.

Madrigal—Poema breve también, que se distingue por el ingenio y delicadeza en su fondo y su expresión. Góngora, Quirós, Luis Martín y Gutiérrez de Cetina, el más delicado y tierno de todos, han escrito bellísimos madrigales. Véase un 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 mí solo me miráis con ira?
 Ojos claros, serenos,
 Ya que así me miráis, miradme al menos.

Gutiérrez de Cetina.

Lástima que esta primera estrofa la haya deslucido el autor con una segunda, llena de sutilezas.

Epigrama—Se parece al madrigal en su brevedad y estructura; pero difiere radicalmente en que su fondo es burlesco ó satírico, en lugar de ser tierno y delicado. Moratín, Iglesias, Alcázar y otros han escrito 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.

Letrilla—Poemita escrito en versos de seis, siete ú ocho sílabas, cuyo fondo es satírico, erótico ó melancólico. El carácter de la composición es más bien externo, pues se divide en estrofas simétricas, que terminan con unos mismos versos ó estribillo. Góngora, Quevedo, Iglesias y Meléndez han sobresalido con sus primorosas letrillas.

Ejemplo:

La más bella niña De nuestro lugar, Hoy viuda y sola, Y ayer por casar, Viendo que sus ojos A la guerra van, *A su madre dice, Que escucha su mal: Dejadme llorar Orillas del mar.	Pues me distes, madre, En tan tierna edad Tan corto el placer, Tan largo el pesar, Y me cautivastes De quien hoy se va, Y lleva las llaves De mi libertad, Dejadme llorar Orillas del mar.
---	---

Góngora.

Dolora—En este poemita el fondo filosófico predomina sobre el sentimiento poético, ó, mejor dicho, ambos se combinan en la misma proporción. Rubio, Selgas, Campoamor y Acuña, etc. han cultivado con éxito este género, dejando bellísimas muestras de él. Muchas de las composiciones escritas con el título de madrigales son doloras; por ejemplo:

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
 Asíó con mano amarillenta y flaca.



Mas, ¡ay! con la locura se fugaron
Las modas, las costumbres, la esperanza,
La fe, el orgullo, el amor y el odio,
¡Toda . . . enterita la comedia humana!
Volvió Dios á pasar 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!

C. Rubio.

Algunos preceptistas, confundiendo la forma de los poemas líricos con su fondo ó naturaleza, hacen del romance, soneto y endecha composiciones especiales, cuando sólo son simples combinaciones métricas. La letrilla, que hemos colocado entre las composiciones líricas, por conformarnos con los principales autores, parece ser como las anteriores una combinación métrica, pues que su carácter reside en la clase de versos que la forman, y no en el fondo ó pensamiento.

Más racional nos parece admitir la sátira, y algunos otros de los poemas llamados compuestos, entre los poemas líricos, porque en ellos domina, cualquiera que sea su forma, el subjetivismo propio de la lírica, y, como en el epigrama y la letrilla, no se hace más que añadir cierto elemento estético á este subjetivismo. En cuanto á la epístola, creemos que no es más que una de las especies de las odas, la oda moral ó filosófica, de que ya hemos hablado. Diremos, para terminar este artículo, algunas palabras acerca de la sátira.

Se da el nombre de sátira al poema que tiene por objeto la censura grave ó ligera de los vicios ó faltas de los hombres, y que claramente expresa la oposición que existe entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta. Por esta razón se ha aplicado á este poema el cali-

ficativo de *compuesto ó épico-lírico*, pues que participa del objetivismo de la realidad, (vicios y defectos sociales criticados) y del subjetivismo lírico, formado por las opiniones y juicios emitidos por autor.

Las principales condiciones de una buena sátira son las siguientes: 1ª Ha de atacar duramente los vicios, evitando cuidadosamente herir á las personas; 2ª Debe ser comedida y moral, procurando no excitar en ella la malignidad humana; 3ª el lenguaje, por lo mismo, ha de ser noble, culto, severo sin acritud, enérgico sin violencia.

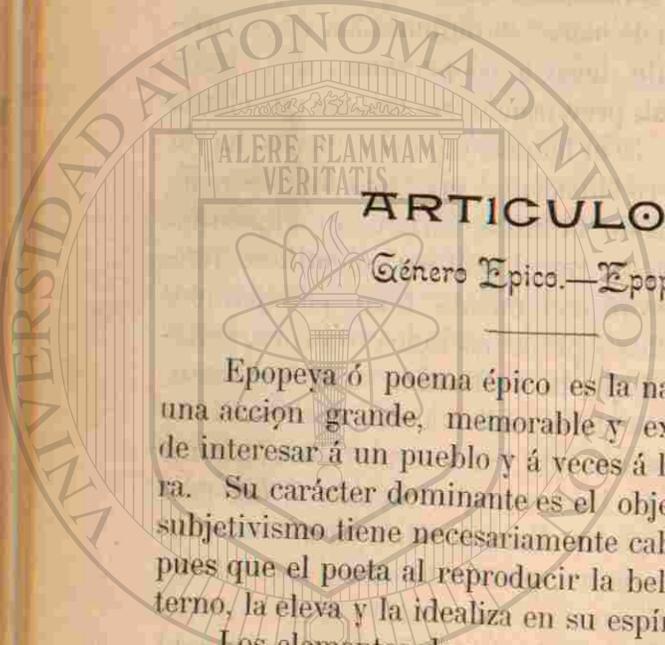
El tono y formas de la sátira varían con el asunto, según sea este, religioso, moral, político, científico, literario, etc. No se emplea el mismo tono, por ejemplo, para corregir los vicios y preocupaciones sociales, señalando los principios á que la corrección deba sujetarse, que cuando sencillamente se critican, sin proponer cosa alguna: la sátira filosófica, que tiende á moralizar, usa 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.

A la sátira pertenece la fábula, y en cierto modo la semblanza, los cuadros de costumbres y los retratos, por más que algunos de estos últimos se escriban en prosa; en consecuencia: la sátira es más bien un elemento estético que un género de composiciones. Entre los latinos sobresalieron en la sátira Horacio, Persio y Juvenal; en la Literatura española se han distinguido Quevedo, Vargas Ponce, Moratín y principalmente Jovellanos, el Juvenal de España.

can la impresión de una sola cosa. Esta unidad no es la simplicidad ú homogeneidad, sino la composición y la heterogeneidad armónicas, la variedad de sucesos encaminados á un fin único.

Para que la variedad no degeneren en desorden é incoherencia, es necesario que todas las acciones secundarias de que consta la acción principal estén con ésta en relación de parte á todo, de contenido á continente, cuya íntima y estrecha dependencia marca las respectivas relaciones y cualidades, de que depende la belleza ó armonioso conjunto de la obra. Así, los episodios han de ser proporcionados, variados y cuidadosamente trabajados, porque la parte está en el todo, de él depende y por él se explica; por tal razón: no han de ser tan grandes como la acción principal, distraendo la atención y desvirtuando el interés é importancia que á la misma corresponde, ni tan pequeños que no sean capaces de fijar esta atención y de interesar vivamente. Además para que la variedad y armonía se realicen, se necesita que los episodios marquen acciones distintas de la acción general del poema, porque la parte es como un relieve de las cosas, y este relieve se ha de distinguir, y ha de ayudar y contribuir á la belleza y perfección del todo.

La integridad de la acción exige que no se comprendan más hechos que los comprendidos naturalmente en el desarrollo y desenvolvimiento sucesivo de esta misma acción. Esta cualidad se enuncia diciendo que la acción del poema épico ha de tener *principio, medio y fin* ó exposición, nudo y desenlace. En el *principio*, ó exposición, se enuncian los hechos y se dan los antecedentes necesarios para la acabada inteligencia y comprensión de la acción principal del poema; en el *medio*, ó nudo, se expresan los obstáculos y dificultades que se oponen á la rea-



ARTICULO III.

Género Épico.—Epopéya.

Epopéya ó poema épico es la narración poética de una acción grande, memorable y extraordinaria, capaz de interesar á un pueblo y á veces á la humanidad entera. Su carácter dominante es el objetivismo, si bien el subjetivismo tiene necesariamente cabida en este género, pues que el poeta al reproducir la belleza del mundo externo, la eleva y la idealiza en su espíritu.

Los elementos de que consta todo poema épico son los siguientes: acción, personajes, plan, estilo y lenguaje. Cada uno de estos elementos exige ciertas condiciones para su perfección y excelencia. Trataremos de ellas separadamente.

Acción—La acción es una serie de actos humanos, internos y externos, enlazados entre sí de tal suerte, que concurren todos á un fin determinado. Las cualidades de la acción en el poema épico son: unidad, integridad, grandeza é interés.

La unidad consiste en que todos los actos secundarios estén íntimamente unidos, de tal modo que produz-

lización del fin, á los propósitos del héroe, parte que exige el mayor cuidado y habilidad del autor; y, por último, en el *fin*, ó desenlace, se lleva la acción á su debido término.

«La exposición ha de ser modesta en lo que se refiere al autor y grandiosa respecto del asunto;» pero no hay regla alguna general: lo único importante es que corresponda en grandeza é interés al resto del poema. Los obstáculos que en el nudo se opongan á la empresa del héroe han de ser difíciles, y suficientes para detener á quien carezca de un ánimo esforzado; pero no han de ser insuperables, de tal modo que haya necesidad de ocurrir á la *máquina ó maravilloso* para hacerlo 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 se puede tampoco dictar precepto alguno; lo interesante es que sea adecuado al asunto y propio para excitar la admiración de los lectores.

La grandeza exige que tanto la acción principal, como las acciones que contribuyen á completarla y realizarla, sean de tal naturaleza que levanten el ánimo de los lectores y justifiquen el ostentoso aparato del poema, en que se reflejan las aspiraciones y sentimientos de un pueblo ó de una raza, ó el ideal de una época. Recomiendan algunos que la acción se refiera en cuanto sea posible á una época lejana, con el pretexto de que el tiempo envuelve los hechos y personajes en un velo misterioso que los avalora y engrandece. Sin negar en lo 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 ó ideales

que en ella se condensen ó realicen; y que si no hubiera otra prueba, el solo poema de Goethe, grandiosamente bordado sobre una insignificante leyenda de no muy remoto origen, bastaría para demostrar lo excesivo y aventurado de tal argumento.

Toca aquí discutir la cuestión de lo *maravilloso ó máquina* del poema épico, ó sea, la intervención de la divinidad y demás seres sobrenaturales en la acción de este poema.

Hay dos clases de maravilloso: el divino, que puede ser gentilicio y cristiano, y el alegórico ó quimérico; el último se divide, á su vez, en alegórico, ó personificación de las fuerzas morales ó materiales, y el quimérico propiamente dicho, ó intervención de los hechos ó sucesos extraordinarios que la fantasía popular ha tenido y tiene como sobrenaturales. La primera especie de *maravilloso*, el maravilloso divino, ha sido empleado por todos los grandes épicos, Homero, Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, Milton y Camoëns, y en esto se funda sin duda la universalidad de su aceptación. Mas, sin tener el espacio suficiente para discutir esta cuestión en tan breve Compendio, nos limitaremos á recordar que la belleza y elevación de las magnificas obras de los autores citados no estriba en el uso de estos resortes, que las más veces resultan inútiles ó perjudiciales á la grandeza del héroe y de la acción. (de lo que podríamos citar muchos ejemplos, principalmente de Homero y de Virgilio, quienes tanto rebajan la grandeza de los héroes ó personajes principales de sus poemas respectivos); sino que estriba esencialmente esta grandeza en la energía y propiedad de los afectos meramente humanos expresados en esas admirables producciones, y en la especie de intuición ó adivinación que en ellas se muestra.

y que penetra hasta los más ocultos y velados secretos del corazón humano.

Sin embargo, hay poemas en que la naturaleza misma de la acción reclama este maravilloso, como “La Divina Comedia”, de Dante, y “El Paraíso Perdido,” de Milton; pero entonces, lo divino ó maravilloso no es una intervención, sino el fondo mismo del poema, y la grandeza se deriva de la contemplación ó concepción sublime de tan elevados asuntos, y de la irreprochable ejecución de la obra y sus primores artísticos.

En fin, el maravilloso alegórico es un resorte frío, artificioso, que vuelve pesadas y monótonas las narraciones épicas; en cuanto al quimérico, aunque expresivo, debe usarse con mucha prudencia y parsimonia.

El interés de la acción reside en que se refleje con toda fidelidad en ella la civilización de un pueblo ó de una raza, esto es, sus sentimientos, creencias, el ideal entero de su vida. El interés no es propiamente una cualidad de la acción del poema épico, sino el resultado de las demás cualidades: de la unidad y perfecta armonía del asunto, de su grandeza, de la elevación y profundidad de las ideas, de la energía y viveza en los afectos, y de la fiel expresión de las virtudes, vicios ó pasiones propios del genio de una civilización ó de una raza.

Personajes:— Muchas y profundas observaciones hacen los preceptistas acerca de los personajes del poema épico; y sin negar la utilidad que tales observaciones ofrecen para la crítica literaria, nos limitaremos, á causa de la brevedad de este Compendio, á enunciar los principios que sirven de base á sus apreciaciones.

Se da el nombre de personajes á los individuos encargados de llevar á término la empresa que sirve de fondo ó asunto á la epopeya.

Para los fines literarios, los personajes se dividen en principales y accesorios. Entre los principales se distinguen: el protagonista y el contra-protagonista; el primero sostiene el peso de la acción, y es como el centro al rededor del cual giran los demás, y la fuente de que mana la unidad del poema; el segundo se opone constantemente á los designios de aquél. Los demás personajes favorecen ó contrarrestan los esfuerzos de los principales, y deben en perfecta graduación, concurrir todos al acabado y armonioso conjunto de la obra.

La razón aconseja que el protagonista sea hombre extraordinario, de sentimientos elevados y vehementes pasiones; sin que esto signifique que los demás personajes dejen de tener cualidades que los hagan apreciables, pero nunca hasta el punto de igualar al héroe ó superarle. Tal sucede en la Iliada y Eneida, en que Héctor y Turno, respectivamente, aparecen superiores al colérico Aquiles y al piadoso, pero pusilánime Eneas.

Las condiciones que deben tener el protagonista y los demás personajes, hasta el más insignificante, son las siguientes: han de estar bien caracterizados, y han de ser sostenidos, convenientes, verosímiles y diversificados. Esto exige explicación. Los personajes han de ser iguales á sí mismos en todo el curso de la obra, de modo que cada uno represente con fidelidad una idea ó afecto, ó sea, un carácter, un hombre que no cambie ó varíe al antojo del autor, si bien pueden modificarse sus propósitos ó 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 ha igualado á Homero, cuyos personajes se caracterizan y sostienen de modo admirable en sus grandiosas epopeyas.

—Que los personajes sean convenientes, verosímiles y diversificados, quiere decir que manifiesten ideas ó sentimientos propios de su edad, sexo, condición social, etc.; que sean conformes con la tradición ó la historia, y que ostenten las cualidades ó defectos inherentes al carácter humano, variados de tal manera, que del contraste y oposición que ofrezcan resulte la belleza y armonía del conjunto.

Plan, Estilo y Lenguaje—El plan ó forma interna de la epopeya consta de *proposición, invocación y narración*. En la *proposición* se da á conocer el asunto con todos los antecedentes necesarios para la cabal inteligencia del mismo; en la *invocación*, no necesaria, (puesto que no forma parte integrante del asunto) se implora el auxilio de alguna divinidad. Aunque regularmente hecha al principio del poema, puede estar en cualquier punto, y tener por objeto un sér cualquiera físico ó inmaterial, tal es la bella y grandiosa invocación de Milton á la luz, uno de los más hermosos pasajes que se han escrito en lengua humana. Por último, en la *narración* se refieren los hechos, por el autor directamente, ó son puestos en boca de algún personaje.—De estas partes, las dos primeras suelen hallarse reunidas; la *narración*, que goza de gran libertad en su estructura, se divide en partes secundarias que llevan el nombre de *cantos ó libros*, y cuyo número es indeterminado.

El estilo de la epopeya ha de ser, según el fondo, elevado, magestuoso, severo, sublime en ocasiones; según su forma, adornado y elegante, sembrado de brillantes imágenes, de epítetos enérgicos y valientes, translaciones de significado y patéticas figuras.....el lenguaje, correcto, limpio y elegante; el verso rotundo y sonoro, siendo el endecasílabo, á causa de su armonía rica y variada, y de

su flexibilidad, el preferido para este género por todos los autores que en él se han distinguido en nuestro idioma.

División del poema épico.—Según el fondo ó asunto, este poema se divide en *religioso, humano y naturalista*. El *religioso* ó divino tiene por objeto todo aquello que se refiere á la Divinidad; el *humano* se inspira en el hombre y sociedad, y el *naturalista* celebra la naturaleza, describiendo sus cuadros grandiosos ó risueños, y sus principales fenómenos. Por último, puede ser heroico-cómico ó burlesco, que es una parodia ó sátira de la epopeya heroica y seria; y épico-mixto, en que aparecen mezclados los elementos líricos y drámaticos con los propiamente épicos.

El épico-religioso es la expresión artística de la belleza que entrañan las concepciones religiosas. Sus formas conceptivas son el símbolo y la alegoría; sus formas expresivas, la narrativa y la descriptiva; el estilo debe ser animado, grandioso y sublime; el lenguaje correcto y elegante, el verso pomposo y escogido. Se denomina propiamente *teológico*, si expone la naturaleza de lo divino, ó la genealogía de los dioses, como «La Divina Comedia,» de Dante, ó «La Teogonía,» de Hesiodo; *histórico-religioso*, cuando refiere hechos portentosos realizados por Dios ó por seres superiores ó extraordinarios, hombres y divinidades juntamente, como «El Paraíso perdido,» de Milton; «La Mesíada,» de Klopstock; «La Cristiada» de Ojeda, y en la antigüedad «Las Metamorfosis,» de Ovidio.

El épico-humano, que es el poema en que se expresa artísticamente la belleza de las acciones humanas y relaciones sociales, comprende el heroico, ó *epopeya*, el más conocido y celebrado, y que canta los hechos de la tradición y la historia valiéndose de las más bellas formas del arte. Los hechos que este poema celebra son siempre

grandiosos, extraordinarios, singulares, de tal modo que sinteticen ó condensen el ideal de una época, de un pueblo, á veces de la humanidad entera. El poeta al inspirarse en ellos, y al idealizarlos, puede llegar á constituir una concepción orgánica completa, á que se da propiamente el nombre de *epopeya*. Las formas expresivas de este poema son ricas y variadas, ya narrativa, ya descriptiva, ó dialogada; su estilo es magestuoso, adornado magnífico; su lenguaje correcto y elegante. Tales son "La Iliada" y "La Odisea" atribuidas á Homero; «La Eneida,» de Virgilio; «La Jerusalem Libertada,» de Tasso; «La Farsalia,» de Lucano, «La Araucana,» de Ercilla, etc.—El filosófico-social, que celebra á la humanidad en sus aspiraciones y tendencias, es la expresión artística de todos aquellos problemas que encierran la naturaleza y destino del hombre, y de las bellezas que atesoran. Los caracteres de este poema son: la intervención del elemento lírico ó subjetivismo, como resultado del juicio del autor acerca del problema que plantea en su obra; cierto giro didáctico que afecta en su fondo, y en su estructura en ocasiones; su tendencia á la alegoría y al símbolo; la libertad de que el poeta disfruta en todas las partes integrantes del poema, y la variedad de la acción, que puede ser grandiosa y extensísima, y otras veces ligera y aún humorística. Entre estos poemas se distinguen: los narrativos, como el «Don Juan,» de Lord Byron; los dramáticos, como «El Fausto,» de Goethe, y los mixtos, como «El Diablo Mundo,» de Espronceda.

El poema heroi-cómico ó burlesco es aquel en que desempeña gran papel el elemento satírico, y en que la bella realidad cantada en la epopeya aparece perturbada por la manifestación de lo cómico. Sus formas especiales son las mismas que las del épico heroico; los resor-

tes de lo cómico son: el contraste entre la grandiosidad de la forma y la pequeñez del asunto, entre lo extraordinario de la acción y lo insignificante de las causas que la motivan, ó la discordancia, en fin, de ideas y costumbres en las diferentes épocas de la civilización. Son notables la «Batracomiomaquia,» «La Mosquée» y otros.

El poema épico-naturalista tiene por objeto pintar, ó describir los cuadros ó escenas que nos ofrece la naturaleza. Su carácter es complejo y variado: es didáctico cuando expone las leyes naturales, como en el «Natura Rerum,» de Lucrecio; «Los Trabajos y los Días,» de Hesiodo, y «Las Geórgicas,» de Virgilio; por el contrario, si canta los sentimientos que la naturaleza inspira, contiene un elemento lírico preponderante. Las principales condiciones literarias de este poema son: gran novedad en los cuadros, que deben ser variados y diversificados de mil maneras, usando de vivos y ricos colores; el estilo, pintoresco y natural; el lenguaje, ameno y elegante; variado, flexible y muy armonioso el verso.

Poemas Epicos Menores ó Epico-Mixtos.—Los poemas épico-menores son composiciones poéticas de corta extensión, que por lo indeterminado de sus caracteres y lo heterogéneo de sus elementos no tienen cabida en ninguna de las especies enumeradas. Se caracterizan por la escasa grandeza del asunto, la corta extensión de la obra, la mezcla de elementos líricos, épicos y dramáticos, y la libertad en sus formas expositivas y expresivas. Algunos de estos poemas han recibido nombres especiales, tales son: el *cuento* (ó poema novelesco,) *la leyenda* y *la balada* épicas. El primero es una novela en verso, que tiene por asunto un hecho ficticio, del que se desprende una enseñanza moral generalmente, como «El Moro Expósito,» de don Angel de Saavedra; «El Estudiante de Sa-

lamanca,» de Espronceda; «El Vértigo,» de G. Núñez de Arce.—El segundo, la leyenda épica, 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,» «Las Tres Fechas,» de Becquer, y «El Montserrat,» de Virués. Los llamados idilios, de Tenyson, son verdaderas leyendas épicas.—Por último, la balada épica es un poema de corta extensión, en que se desarrolla un hecho novelesco, legendario ó fantástico, ó se describe una escena sencilla. Domina en él el subjetivismo de la lírica expresado en un sentimiento vago y melancólico, ó en un pensamiento profundo y filosófico. Como se ve, es difícil distinguirla de la balada lírica, sino es por un cierto carácter narrativo y épico que mezcla al precitado subjetivismo. Se han distinguido en este género, Goethe, Schiller, Burger y otros poetas alemanes, los mismos que en la balada lírica que ya tratamos en lugar oportuno.

Pertenece también á la poesía épica mixta, la Bucólica, cuyo objeto es celebrar los goces de la vida del campo, la alegría de los rústicos pastores, la caza y las faenas de la agricultura y que es «la expresión artística de la belleza de la vida humana desarrollada en íntimo contacto con la naturaleza.»

Los caracteres de esta poesía son: el subjetivismo inspirado por la contemplación de los objetos que se describen, el objetivismo que nace de los hechos que en él se narran, y el elemento dramático que domina en la forma externa ó expresión de este poema.

En el poema bucólico ha de encontrarse siempre en el fondo un sentimiento vivo y delicado; el lugar de la escena, que es el campo, debe ser descrito con primor y exacti-

tud; las situaciones deben variarse en relación con el asunto, el lenguaje como el estilo deben ser naturales, huyendo en ellos de todo refinamiento, impropio de campesinos, y de la rusticidad grosera, enemiga del arte. El poeta goza de amplia libertad en la elección del verso y la combinación métrica.

Las composiciones bucólicas pueden ser pastoriles, piscatorias, venatorias, etc., según el asunto especial en que se ocupen; pero lo interesante es que en todas se cumpla el fin que el autor se propone, que es el de deleitar el ánimo de los lectores con la pintura de cuadros frescos y risueños. Se divide este género en églogas é idilios, á causa de la mayor extensión de las primeras y de su forma (dialogada,) y la pequeñez relativa y forma de narración de los segundos; pero todas estas nimiedades á nada conducen églogas é idilios tienen una misma naturaleza, porque uno mismo es su fin y objeto, el de embellecer la vida del campo por medio de la expresión poética.

Los modelos en este género son: Teócrito, Bion y Mosco, en Grecia; Virgilio, en Roma; Tasso y Guerini, en Italia; Racán y Fontenelle, en Francia; Spencer y Pope, en Inglaterra; Gesner, en Suiza; y Garcilaso, Meléndez, Figueroa, Moratín y Herrera, en España.

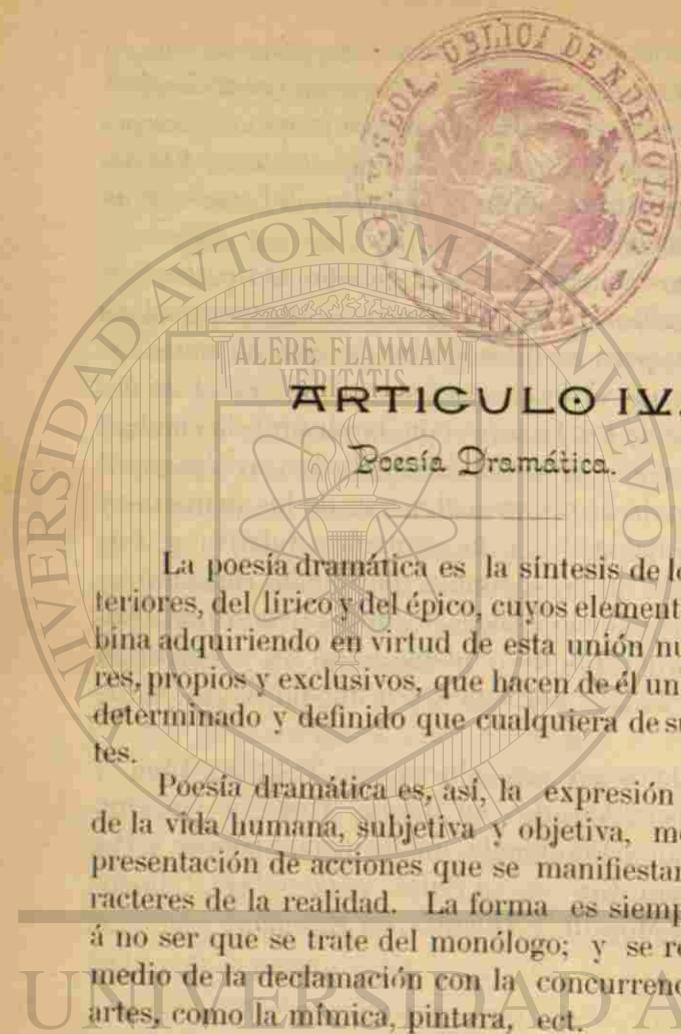


bres. Puede decirse que es el supremo y más difícil de los géneros poéticos, y el que actualmente divide con la novela el imperio sobre la sociedad.

Los elementos de la poesía dramática son relativos al fondo y á la forma. Al fondo pertenece la idea ó asunto y el fin que el poeta se propone; á la forma, que se divide en interna y externa, corresponden la acción, los personajes, el plan, y diálogo, estilo y lenguaje: los tres primeros, á la forma interna de la composición; los segundos, á la externa.

La idea ó asunto que sirve de fondo al poema dramático, difiere lógicamente de la acción ó argumento en que aquella idea ó asunto se encarnan ó realizan. Este fondo puede ser dramático simplemente, ó, á la vez, filosófico ó moral, según que el poeta se proponga desarrollar en aquél un conflicto entre encontradas pasiones, ideas é intereses, ó desenvolver una tesis ó principio filosófico-moral. En este último caso la obra gana mucho en importancia é interés.

La acción, elemento de la forma interna del poema dramático, comprende los hechos del hombre, impulsado por diversas ideas, sentimientos é intereses. La acción exige ciertas condiciones, que son poco diferentes de aquellas que exige la épica, diferencias motivadas por el genio especial de cada género. La unidad, por ejemplo, es más necesaria aún en el poema dramático que en el épico, pues que sus cortas dimensiones, su destino á la *representación* y el breve tiempo que esta debe durar, exigen que la acción marche rápidamente hacia su fin; si no el poema produce cansancio y deslúce la belleza del conjunto. Por la misma razón: los episodios han de ser pocos, muy pocos, y de muy cortas dimensiones: nada más los indispensables para el desarrollo de la acción y el cum-



ARTICULO IV.

Poesía Dramática.

La poesía dramática es la síntesis de los géneros anteriores, del lírico y del épico, cuyos elementos une y combina adquiriendo en virtud de esta unión nuevos caracteres, propios y exclusivos, que hacen de él un género mejor determinado y definido que cualquiera de sus componentes.

Poesía dramática es, así, la expresión de la belleza de la vida humana, subjetiva y objetiva, mediante la representación de acciones que se manifiestan con los caracteres de la realidad. La forma es siempre dialogada, á no ser que se trate del monólogo; y se representa por medio de la declamación con la concurrencia de varias artes, como la música, pintura, ect.

La importancia del poema dramático se deduce claramente de su carácter complejo, pues que no abraza aisladamente los hechos de la vida humana, y en uno solo de sus aspectos, como los géneros lírico y épico, sino que se extiende á toda ella y en todas sus manifestaciones sociales, hiriendo más vivamente el ánimo, y ejerciendo un mayor influjo en la vida social y las costum-

plimiento del fin dramático que el autor se haya propuesto.

Es aquí oportuno tratar de las llamadas *tres unidades*, y sobre las que tanto se ha discutido: la unidad de acción, de que acabamos de hablar, la de lugar, y la 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 unidades de lugar y tiempo se ha discutido larga y, puede decirse que luminosamente, por los autores más concienzudos. Tomaremos, como siempre, el resumen de sus conclusiones, ya que otra cosa no permite hacer, ni la brevedad de este Compendio ni la humildad de los conocimientos de su autor.

La unidad de lugar exige que no varíe el local escénico desde un principio hasta el fin de la representación; la de tiempo, que el empleado en esa misma representación sea igual al que se supone tardó la acción en realizarse. No cabe duda que el empleo de estas dos unidades, junto con la observancia escrupulosa de la principal unidad, que es la unidad de la acción, puede contribuir, y de hecho contribuye á la acabada y fiel reproducción de las acciones humanas en la escena, siempre que tal observancia no importe el sacrificio de otras cualidades del poema, como su verosimilitud, su integridad y su interés. Puede ser inverosímil, en efecto, que en el breve transcurso de unas cuantas horas y en un mismo lugar, se verifiquen los actos, á veces complicados é inconexos aparentemente, indispensables para constituir la verdadera integridad de una acción dramática, ó para darle el interés respectivo. De aquí la necesidad del cambio de lugar ó escena, para suponer verificados algunos hechos necesarios al propósito del autor; de aquí también la necesidad de prolongar convencionalmente el tiempo en que

se supone pasa la acción del poema, para darle verosimilitud, integridad é interés á la composición.

La verosimilitud invocada por los partidarios de las *tres unidades* se vuelve, pues, contra ellos; y se ve claramente que, erigidas en regla absoluta, conducirían manifiestamente al absurdo.

La integridad de la acción exige que el poema dramático forme un todo acabado y completo, ó que tenga *principio, medio y fin*, según dejamos dicho en la épica. En el *principio*, llamado también *exposición*, se debe dar 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 variados incidentes ó peripecias, propios para despertar el interés y mover el ánimo de los espectadores; y en el *fin, ó desenlace*, se resuelve la trama urdida en el curso de la obra.

La exposición requiere gran tacto y habilidad. Antiguamente se acostumbraba hacer esta exposición por medio de preámbulos artificiosos, como la intervención de seres sobrenaturales, ó por medio de monólogos ó diálogos; recursos que resultaban siempre, ó inverosímiles, ó fríos, monótonos y pesados. Hoy todos los autores se esfuerzan en dar á conocer los antecedentes de la acción, los diversos caracteres de los personajes, y cuanto es necesario para la acabada comprensión del asunto, desde las primeras escenas del poema. En el nudo hay que tener presente la sucesión natural y lógica de los incidentes, precabiéndose contra el prurito de querer sorprender la imaginación á fuerza de acumularlos y de ocurrir á lo imprevisto, pues que obrando de tal modo se llega á producir un efecto contrario, desviando la atención del objeto principal, disminuyendo el interés y determi-

nando la mayor confusión y trastorno; por último, en *el fin, ó desenlace*, hay que atender, á diferencia del desenlace ó catástrofe en el poema épico, á que sea inesperado, y hasta debe ocultarse cuidadosamente, 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 se halle de acuerdo con los ocultos resortes que mueven el corazón humano.

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, en la energía y viveza de las pasiones, que entran en juego visiblemente ante el auditorio, y que hieren, digamos así, fuertemente sus sentidos, causando sorpresa, admiración, asombro ó estupor. Hay dos medios principales para conseguir tal resultado: la variedad y riqueza de los lances ó peripecias, y la trascendencia del problema planteado, junto con el vigor y colorido del carácter moral de los personajes, cuyos hechos, propósitos y fines nos inspiran vivas simpatías y profundas emociones. Esto último, es sin duda, más difícil que lo primero; pero la obra en que se consiga habrá adquirido el mayor grado de interés y de belleza á que aspira el arte en este punto.

La verosimilitud de la acción exige que esta sea probable, ó, por lo menos, posible. Una acción extraordinaria, grandiosa, sembrada de portentos ó maravillas, de inexactitudes é impropiedades psicológicas, de anacronismos é incongruencias, se oponen á esta cualidad, del mismo modo que los frecuentes cambios de escena, la ausencia de verdaderos caracteres en los personajes, de propósito ó fin determinado en el autor y la carencia de enlace lógico en los hechos que constituyen la trama del poema. No hay cualidad más necesaria en el poema dramáti-

co, y no hay ninguna otra de que se haya abusado más en las apreciaciones de una crítica literaria desatinada y exigente; y es que muy difícilmente se percibe cuándo hay impropiedad é inexactitud en la pintura de un carácter, y en los resortes ó móviles que impulsan al hombre á obrar de tal ó cual manera, y cuándo es conforme á lo que enseñan la psicología y la lógica..... cuándo una acción es inadecuada para la representación poética, y cuándo no; cuándo es una monstruosidad, y cuándo es un fingimiento del arte, racional y lógicamente deducido de ciertos antecedentes.

Personajes.—Los personajes del poema dramático se dividen, como los del género anterior, en principales y secundarios. Entre los principales descuella el protagonista, que ha de sobresalir entre los demás, ya por su carácter singular, ya por sus cualidades generales, ya por sus especiales propósitos: magnánimo, extraordinario y heroico en la tragedia; ridículo sin bajeza en la comedia, distinguido en el drama. Lo esencial es que sea un *tipo* y á la vez un *carácter*: *tipo* en cuanto expresa ó representa cualidades comunes á muchos individuos, de manera que por extraordinario ó singular que aparezca, no sea una monstruosidad; un *carácter*, en cuanto representa estas cualidades de modo original y único.

Entre los personajes secundarios se distinguen los que ayudan, favoreciendo los designios y propósitos del protagonista y demás personajes principales, 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 el autor en ella se propone. Lo importante es que todos interesen vivamente el ánimo del auditorio, así por las variadas situaciones en que necesariamente puedan encontrarse, como por sus cualidades

personales: que estén bien dibujados, esto es, bien caracterizados, de tal modo que se distingan fácilmente unos de otros: que sean variados, ó que posean las más diversas cualidades, para que de su contraste resulte el conflicto dramático; por último, que sean sostenidos y verosímiles, ó que no alteren ó varíen su carácter en el curso del poema, y que sean conformes con lo que enseña la tradición, la historia y las leyes del espíritu.

Plan, Estilo y Lenguaje.—El plan es el orden ó distribución de las diferentes partes de que consta el poema.

Para realizar este orden ó distribución, el poema dramático se divide en actos, y éstos en escenas. Los actos se marcan por el tiempo que dura la representación desde que el telón es levantado hasta que cae, y sirven para metodizar el plan, ordenar sus materiales, dar claridad al asunto, descanso á los oyentes y actores, evitar las inverosimilitudes de lugar y tiempo, y salvar, en fin, la delicadeza, decencia y consideraciones que al público se deben, suponiendo acaecidos en los *entre-actos* muchos hechos que no deben mostrarse á su vista.

El número de actos deriva de la naturaleza de la acción y de su perfecto desarrollo, y fácil, natural y lógica conclusión; debiendo encerrar cada uno, una parte de la acción principal, de extensión proporcionada á la extensión total de la obra. Todos, además, deben estar íntimamente unidos, de tal suerte, que no decaiga el interés y que mantenga fija la atención desde el principio hasta el fin del drama.

Los actos se dividen en escenas, que son las porciones de la obra en que se sostienen diálogos por unos mismos personajes, y que se significan por la entrada y salida de los actores al escenario. Como los actos, las escenas han de ser, en número y en extensión, proporcio-

nadas á la magnitud del poema; deben ser siempre motivadas, necesarias, y han de estar bien enlazadas, de modo que constituyan y realicen la unidad varia de la acción.

La forma propia de la poesía dramática es el diálogo, el cual debe ser fácil, natural, vivo y culto, y alejado cuanto sea posible de todo elemento estético meramente subjetivo ó lírico. Esta forma contiene el soliloquio ó exposición de los sentimientos é ideas de un personaje, hecha por él mismo. Debe ser natural, provocado por las circunstancias y preparado con grande habilidad; sin estas condiciones aquél resulta pesado, monótono, artificioso é inverosímil. Al soliloquio, en fin, se refiere el *aparte*, más inverosímil aún, y que acusa claramente la falta de habilidad del autor, que no supo dar á conocer oportunamente lo necesario para la cabal inteligencia del asunto.

El estilo ocupa, por decirlo así, un término medio entre dos extremos, el de la épica y el de la lírica: es menos pomposo que el de aquella, y menos engalanado que el de ésta. Su fácil naturalidad y soltura tiene un escollo que debe evitarse cuidadosamente, el de la vulgaridad prosaica, innoble, en que se pierde todo autor que carezca de un gusto fino y delicado. El lenguaje ha de ser correcto claro, culto, animado: grandioso y patético en la tragedia, festivo y familiar en la comedia, puro y elegante en el drama. Puede ser rimado ó no serlo; en todo caso ha de conservar los caracteres propios del poema. Cuando se emplee el verso, éste debe siempre estar en armonía con el carácter de la composición; prefiriéndose en castellano el endecasílabo consonantado, ó el libre, para la tragedia, el octosílabo para la comedia, y ambos para el drama propiamente dicho.

División del Poema Dramático.—En los preceptos

anteriores hemos procurado permanecer en la esfera general de la poesía dramática, sin descender á los especiales; ahora trataremos de éstos exclusivamente.

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.

La tragedia es la representación de acciones grandiosas y extraordinarias que terminan por una desgracia ó catástrofe. Además de las cualidades generales pertenecientes á toda acción dramática ha de ser capaz de inspirar el sentimiento de lo sublime, sobresaliendo de lo vulgar, sin que llegue, empero, á tener las grandiosas proporciones y complicación extraordinaria que ofrece la que sirve de fondo adecuado á la epopeya. El conflicto que de la acción resulte ha de ser intenso, las pasiones que entren en juego han de ser extremadas y enérgicas; los personajes de elevado carácter, de miras profundas, de firmes propósitos y de gustos distinguidos y singulares. La tragedia llamada *clásica* se señala por la sencillez de la acción y la observancia de las *tres unidades*.

El plan de esta composición está sujeto á las mismas condiciones que el de las demás obras dramáticas; su estilo debe ser severo, elevado, grandioso, patético; su lenguaje puro, correcto grandilocuente; la versificación, rotunda y armoniosa. El verso endecasílabo, consonantado, asonantado, ó libre, es el más propio para la tragedia.

En la docta antigüedad se distinguieron en la tragedia, Esquilo, Sófocles y Enrípedes: sus creadores y sus genios tutelares; en Roma, Vario, Mecenas y Séneca, muy inferiores á sus modelos griegos. En las naciones modernas, Shakaspeare 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 las ideas, 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, procuraron imitar las tragedias más celebradas de los antiguos, logrando superar en muchos puntos á sus modelos helenos. En Italia cultivaron con éxito este género Trisino, Alfieri y Metastasio; y en España, Pérez de Oliva, Rojas, Calderón, Montiano y Luyando, Huerta, Quintana, Martínez de la Rosa y Tamayo.

La comedia es la representación de una acción en que el conflicto ó trama se debe á la intervención de lo cómico.

La acción de la comedia ha de ser sobre todo interesante, y más complicada que en la tragedia, si bien menos grandiosa y apasionada. Los personajes han de ser tipos comunes, pero siempre verdaderos caracteres, que entrañen un vicio ó preocupación que se trata de atacar ó combatir. El plan odedece á las reglas relativas al de todas las composiciones dramáticas, debiendo ser el estilo, familiar y festivo, aunque culto y castizo; correcto y natural el lenguaje, propio de una conversación familiar.

La comedia puede ser escrita en prosa y en verso; cuando es preferido el último, no es indiferente el metro, pues que sólo el octosílabo se presta á la sencillez, llaneza y comunes giros de la conversación, sin dejar de ser agradable y armonioso en sumo grado.

Hay comedias de carácter, de costumbres y de intriga ó enredo. La de carácter tiene por fin principal ridiculizar el modo de ser especial de algunas personas, mediante la descripción viva y animada de éstas; se distingue por su

tono ó fondo subjetivo. La comedia de costumbres retrata vicios y preocupaciones sociales, sobresaliendo por cierto sello ó carácter objetivo; mientras que la de intriga ó enredo es aquella en que el autor se propone sorprender la imaginación y causar asombro con los extraños y variados lances de una acción complicada.

Aristófanes y Menandro en Grecia; Plauto, Terencio, Stacio y Afranio, en Roma; Molière en Francia; Rojas, Calderón, Moreto y Lope de Vega en España, han sido los más notables cultivadores de la comedia.

Drama es la representación de una acción interesante y conmovedora, en que el conflicto se resuelve de modo armonioso y sereno, á pesar de los elementos patéticos que en sí tiene. Se distingue de la tragedia en que puede no terminar por una catástrofe; y de la comedia, por su acción variada y en ocasiones magnífica.

La acción del drama puede ser más complicada y más rica en lances que la de la tragedia, aunque menos grandiosa y extraordinaria; los personajes, elevados, serios, pueden llegar hasta lo familiar y lo festivo, participando en armónico consorcio de los caracteres que afectan respectivamente en la tragedia y comedia. El plan, si bien debe sujetarse á las condiciones generales del de todas las composiciones de este género, debe ser más amplio y libre, conforme con el carácter de este poema; el estilo debe ser ameno y natural; el lenguaje variado y culto, sin descender nunca hasta la familiaridad propio del de la comedia, ni elevarse hasta la nobleza y pompa del de la tragedia. El verso, que puede decirse que es de rigor en el drama, ha de ser fluido, armonioso y flexible, admitiendo mayores galas que el de la comedia.

El drama puede ser psicológico, histórico, filosófico-social, etc., según el asunto; y se dice que es trágico-

media ó drama, según la cabida que tengan en él lo patético y lo cómico.

El drama, expresión genuina de la civilización moderna, fué enteramente desconocido en la antigüedad; hoy por el contrario, es el poema de este género más apreciado: casi todas las obras serias que en la actualidad se escriben para el teatro, así como la mayor parte de las escritas por los autores del siglo de Oro de la literatura española con el nombre de comedias, son verdaderos *dramas*, en el sentido literario que hemos dado á esta palabra. Hoy lo cultivan en todas las naciones civilizadas y es incalculable el número de autores que merecen mención. La tragedia clásica, más artística, pero menos próxima á los incidentes ordinarios de la vida, pierde así todo el terreno que gana diariamente el drama.

Quedan aún por mencionar varios poemas dramáticos, menos importantes que los anteriores, pero cuyos nombres exige conocer, y son: los dramas teológicos y simbólico-fantásticos, el pastoril, la comedia mitológica, el sainete, la loa, el monólogo, la ópera y la zarzuela. De todos diremos algunas palabras.

Drama teológico es la representación de una acción realizada por dioses, semidioses ó seres sobrenaturales; su concepción es más bien épica que dramática, y sólo se usa de esta forma para sensibilizar las ideas y excitar el interés. El simbólico-fantástico participa de los caracteres del poema épico, filosófico-social, como el «Manfredo» de Lord Byron. El pastoril es una especie de égloga, de grandes dimensiones, cuyo objeto principal es manifestar sentimientos eróticos. En cuanto á las llamadas comedias: la mitológica, es un drama teológico ó auto, cuyo carácter es burlesco; la de magia es una composición fantástica, que representa acciones maravillosas, y

cuyo principal objeto es exhibir decoraciones y trajes; 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 un célebre personaje; el segundo, se pone en boca de un solo personaje, quien expone toda una acción dramática, pero cuyo carácter literario es netamente lírico. Por último, la ópera y la zarzuela son poemas dramáticos que se escriben para la representación y el canto. De sus dos elementos componentes, la música domina en la ópera, siendo la literatura cosa secundaria; mientras que en la zarzuela domina el elemento literario.

Las reglas á que obedecen todas estas composiciones son las mismas que se han indicado á propósito de los principales géneros en que se divide la poesía dramática, modificadas naturalmente por las condiciones especiales del asunto y sus dimensiones. En cuanto á los preceptos relativos á los poemas musicales debe suponerse que el poeta se sujeta en ellos casi absolutamente á las exigencias del arte musical, en todo lo que se refiere á la elección del asunto, extensión de la acción, creación de los personajes, estilo y versificación. De todos modos, se recomienda fundadamente, que la acción sea, sobre todo en la ópera, más animada é interesante, más rápida que en el drama ordinario; que los personajes estén vigorosamente dibujados, y que los versos sean cantables en el más alto grado.

La ópera se distingue de la zarzuela en que el canto acompaña constantemente á la acción; en tanto que en esta última la declamación alterna con el canto. Según el asunto, ambos poemas pueden ser históricos, de costumbres, trágicos, etc.

ARTICULO V.

La Novela.

Se da el nombre de novela á la composición 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 aún por su forma, la novela pertenece á la poesía.

La novela es narrativa y épica, pues que relata hechos que forman la vida externa y social; pero por la pintura de afectos, la oposición y lucha de sentimientos é intereses, el antagonismo de caracteres y preponderancia del diálogo, adquiere subido color dramático; en fin, el elemento lírico tiene en ella legítima cabida, sin que por esto pierda su forma prosaica. Sin embargo, la novela no se limita á reproducir la vida colectiva ó pública, como la épica, ni se encierra en su tono solemne y magestuoso, sino que desciende hasta las intimidades de la vida privada y común; no está sujeta á los estrechos límites de la representación escénica, pues que se extiende y dilata por el vasto escenario de la vida, gozando de mayor libertad y amplitud en el arreglo y narración de los hechos y en la distribución de las partes que constituyen su plan. Aspira á reproducir la vida humana, toda la vida, en sus múltiples relaciones y complicados mecanismos. De aquí la importancia social de este género literario, que ha sido llamado por algunos «Cuarto Poder del Estado,» y por otros «Epopéya del presente.»

La acción de la novela, aunque sujeta á las condiciones generales de unidad, variedad y armonía, sin las cuales dejaría de ser artística y bella, disfruta, sin embargo, de mayor libertad y amplitud que la dramática y la épica, pudiendo admitir episodios, lances y digresiones que serían intolerables en las artificiosas composiciones de otro género, sin que esto signifique que le sea permitido al autor sustituir la variedad por el desorden, rompiendo la armonía.

La integridad y el interés de la acción son aquí tan importantes como en la epopeya y el drama; no así la grandeza, que varía en relación con el asunto, que puede reducirse á las humildes proporciones de un hecho insignificante.

Los personajes han de estar bien caracterizados y deben *sostenerse* durante el curso de la obra; se dividen, como en la epopeya y en el drama, en principales y secundarios. Entre los primeros se encuentra el héroe ó protagonista, á quien se refiere especialmente la acción de la obra, y que es aquel cuya pintura exige mayor cuidado, atención y habilidad. Su condición social puede variar muchísimo: desde aquel que puede ser un héroe, un hombre extraordinario por su valor y sus virtudes, hasta el vulgar *perdonavidas*, el miserable *pordioero*, ó el malvado repugnante, verdadera calamidad social. Lo importante es que sea un carácter, que justifique el aparato del poema y satisfaga los fines que el autor se propuso al escogerlo. El número é importancia de los demás personajes varía aún más, si cabe, que en la épica, é indiscutiblemente más que en el drama, á causa de lo complejo que puede ser la acción y de la libertad que goza en su desenvolvimiento.

Del mismo modo, el plan y formas expositivas de la

novela varían mucho en relación con el carácter del asunto y la naturaleza del fin que el actor persigue en ella, distinguiéndose entre estas últimas: la narrativa, que es la forma en que el autor expresa directamente los hechos que constituyen la trama de la composición; la dialogada ó dramática, en la cual se desarrolla el argumento por medio de conversaciones entre los varios personajes del poema; y la epistolar, en que los mismos personajes transmiten sus impresiones y lances por medio de cartas. Todas tienen sus ventajas é inconvenientes: la primera, esto es, la narrativa, es natural y sencilla, aprovecha á la unidad de la acción, pero puede volverse lánguida, monótona y pesada; la dramática da viveza y calor al estilo, poniendo de relieve el carácter de los personajes, pero perjudica á la unidad y obliga á frecuentes repeticiones; y la epistolar, que proporciona cierta novedad y un carácter de encantadora sencillez é intimidad, tiene el defecto de entorpecer la acción y de llevar á decir cosas inútiles é inconducentes: lo mejor será mezclarlas, prefiriendo la que sea más oportuna y natural. Como las formas, el estilo y lenguaje varían mucho, pudiendo ser grandiosos, patéticos, sublimes, ó familiares, humildes, sencillos, sin que sobre esto sea posible dictar precepto alguno.

La novela se llama propiamente psicológica, cuando pinta caracteres ó expone las luchas de la conciencia. Y se divide á su vez, en sentimental, como «*María*,» de J. Isaacs; «*Pepita Jiménez*,» de J. Valera; «*La Regenta*,» de L. Alas; ó humorística, como el «*Gil Blas de Santillana*,» de Lesage, etc.—La histórica es aquella que tiene por fin principal exponer ciertos hechos verdaderos, enlazados con otros fingidos, que sirven para realzar y embellecer los primeros. Nadie ha superado, ni igualado si-

quiera al creador de esta novela al escosés Walter Scott, cuyas vivas pinturas y fieles descripciones de edades pasadas y distinguidos personajes son inimitables.—La de costumbres es la que busca sus asuntos y personajes en la vida social y expone ingeniosamente cuadros verosímiles, que entrañan á veces grandes y muy útiles enseñanzas; es la que exige mayor conocimiento del corazón humano y mirada más profunda y penetrante para desentrañar las preocupaciones y vicios de la sociedad. Entre estas debe contarse la célebre novela del «príncipe de los ingenios.» Miguel Cervantes Saavedra, titulada «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,» libro que creemos, sin embargo, distinto de todos los demás y de un género especial, extraordinario: especie de poema épico-burlesco, y una de las obras más originales de la Literatura moderna, y la más perfecta, sin duda, de cuantas se han escrito de esta clase en castellano.

La novela de costumbres toma el nombre de picaresca, cuando se limita á bosquejar cuadros que retratan ó reproducen la vida de las clases ínfimas de la sociedad, como «El Lazarillo de Tormes,» de H. de Mendoza; «Guzmán de Alfarache,» de M. Alemán; «El Diab'lo Cojuelo,» de Vélez de Guevara, etc.—La novela de aventuras, ó fantástica, es la que trata de sorprender el ánimo con multitud de lances, comprendiendo la caballescica y la heroica, con sus hadas, mágicos, encantadores, duendes, trasgos, brujas, héroes y hazañas inconcebibles, como «Carlo Magno y sus Doce Pares,» «El Rey Artús y los Caballeros de la Tabla Redonda,» «Amadís de Gaula,» y mil más, de anónimos autores, y que acusan claramente la infancia del arte.—La 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: sus asuntos principales son los amores, desdenes, pesares, alegrías y diversiones, sencillas y poéticas, de estos campesinos. A este grupo pertenecen: «La Galatea,» de Cervantes; «La Arcadia,» de Lope de Vega; «El Siglo de Oro,» de Valbuena, y otras.

Por último, la novela didáctica, que empieza hoy adquirir grande importancia, es la que en medio de fingida trama va sembrando verdades y conocimientos relativos á las ciencias y artes. Su cultivador más asiduo y competente ha sido hasta hoy el francés J. Verne.

La novela comenzó por el cuento oral, relato de hechos maravillosos conservados en la memoria y transmitidos de padres á hijos, y que tanto gustan á los niños y á los pueblos en la infancia de su civilización. El carácter mismo de los pueblos y sus gustos se reflejan fielmente en este poema oral, que, escrito después, ha llegado á constituir la novela. Son célebres, así, los cuentos orientales por el vigor de una imaginación rica y exuberante, en los que se cuida más de la ostentación y del deleite que de la solidez y verdad en las ideas. Griegos y Romanos, á pesar de su cultura, descuidaron la novela, fenómeno tanto más extraño cuanto más rica es su literatura en todos los demás géneros; pero entre los modernos ha adquirido tal importancia, que, junto con el drama, la novela es la que mayor imperio é influjo tiene en la sociedad. Elliot, Thackeray, y Dickens, en Inglaterra; Gogol, Turguenief y Tolstoi, en Rusia; Freytag, en Alemania; Alarcón y Pérez Galdós, en España; Balsac, Jorge Sand, Flaubert, Zola y Daudet, en Francia, han sido los autores favoritos del público en este género, y los que más profundas huellas han dejado en la Literatura del presente siglo.

en ella de algún suceso, como la de Martínez de la Rosa «Al Duque de Frias»; literaria, si se refiere al arte de las letras, como la célebre de Horacio «Ad Pisones;» moral, si desenvuelve una tesis de este género, como la de Rioja «A Fabio;» filosófica, si hace elevadas y profundas observaciones acerca de trascendentales asuntos de sociología é historia, como las de Moratín «A un Ministro,» «A don Gaspar de Jovellanos» y otras; satírica, si el autor critica y se burla, y en que son modelos, aunque escritas en prosa, algunas de Larra.

Como se ve, las composiciones epistolares son mas bien formas capaces de contener todos los asuntos, que un género especial. De todos modos: el carácter didáctico, que siempre afectan en el fondo, justifica su mención en este punto, si bien carecen de reglas especiales, estando sujetas á las generales de todo poema y á algunas peculiares de los géneros. El fondo, es, como se ha dicho, didáctico, y obedece por lo mismo á las leyes que rigen el poema didáctico, de que más adelante trataremos; sus formas interna y externa, esto es, su plan, su estilo y lenguaje, son los de la lírica.

Fábula ó Apólogo.—La fábula es un poema alegórico de cortas proporciones, en que se desarrolla un principio moral por medio de una acción cuyos personajes son hombres, ó animales irracionales, ó cosas inanimadas.

El argumento de estas composiciones ha de ser siempre sencillo y breve, conforme lo exige su corta extensión; pero debe tener su indispensable integridad, ó contener su exposición, nudo y desenlace. Los caracteres de los personajes, cualesquiera que sean, deben estar conformes con la idea que tenemos de los animales, según sus instintos y propensiones, y de los seres inanimados según sus propiedades físicas.

ARTICULO VI.

Géneros Compuestos.—Poesía Didáctica.

Poesía didáctica es la expresión artística de la verdad por medio de la palabra rítmica. Si bien se reflexiona, todos los géneros poéticos que hemos estudiado contienen verdades, hasta aquellos que son un tejido de invenciones, como el drama y la novela; pero su verdad es la verosimilitud, no la del hecho comprobado ó científico, como en este género se verifica; sus elementos son, pues, la verdad científica y la belleza poética.

El carácter externo de estas composiciones es: ya lírico, como la epístola; dialogado ó dramático, como la fábula; ya épico-naturalista, netamente científico ó didáctico, como el poema didascálico. Este variado carácter de la forma es la razón por qué los autores colocan estos poemas ya en un género, ya en otro, pero sin que dejen de ser, cualquiera que sea el punto en que se estudien, didácticos en el fondo y poéticos en la forma. De ellos diremos breves palabras.

Epístola.—La epístola es una composición en que el poeta desenvuelve en forma de cartas los principios ó reglas pertenecientes á una ciencia ó arte, ó una tesis moral de carácter práctico. Su naturaleza y tono varían con el asunto: es elegiaca, si el autor se duele ó lamenta

La doctrina y moralidad se coloca en forma de máxima, unas veces al principio del poema, y otras al fin. Lo importante es que la moralidad brote tan espontáneamente de la narración, 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; pero lo más usado es el romance octosílabo y la silva.

El resumen; las reglas relativas á la fábula son: acción íntegra, interesante y bien imaginada; personajes bien dibujados y conformes con la idea que de ellos tenemos; lenguaje y estilo naturales y sencillos; moralidad bien deducida.

En este poema se distinguieron Esopo en Grecia y Fedro en Roma. En los tiempos modernos son dignos de mención Gleim y Gellert, en Alemania; Gay y Dryden, en Inglaterra; Lamothe y La Fontaine, en Francia; Iriarte y Samaniego, en España.

Poemas didácticos.—Los poemas didácticos son composiciones descriptivas ó narrativas en que el autor encierra los principios ó leyes fundamentales de una ciencia ó arte.

Esta poesía aparece, como la épica, en forma fragmentaria: inscripciones, proverbios, refranes, hasta que mucho tiempo después llega á tomar la forma orgánica completa. Los mejores modelos son: «El Arte Poético,» de Vida; «El Arte de Cultivar Jardines,» por Delille; «La Gaya Ciencia,» del Marqués de Villena; «El Poema de la Pintura,» por Pablo de Céspedes; «El Nuevo Arte de hacer Comedias,» por Lope; «La Diana ó Poema de la Caza,» de Moratín; «El Poema de la Música,» por Iriarte; y «El Arte Poética,» de Martínez de la Rosa.

El argumento de estos poemas ha de ser de tal natu-

raleza que se preste á recibir adornos poéticos, como los preceptivos relativos á las bellas artes y á los trabajos del campo, que en todos los tiempos han sido los temas favoritos de los autores de mérito. Mas en ningún caso exigen estos poemas, cualquiera que sea el asunto, un método tan riguroso como la obra didáctica prosaica, ni doctrina tan bien organizada y completa; que el elemento poético y bello debe en ellos superar á la árida regularidad y simetría de los conocimientos científicos. Las ideas han de ser sólidas y bien escogidas; esto basta para dar un fondo digno á las composiciones de este género, siempre que se sepa vestir las de lozanía y elegancia en la elocución.

Uno de los recursos más apropiados para producir variedad y belleza en el de por sí árido argumento del poema didascálico, es el empleo de frecuentes digresiones, descripciones y episodios, que cuando son oportunos y estan bien trabajados, contribuyen poderosamente á darles vida, animación y colorido. El estilo ha de ser rico y elegante, la versificación, fácil, siendo el metro endecasílabo, ya libre, ó formando diversos grupos, el más empleado en nuestra lengua, á causa de su flexibilidad y armonía.

En suma; las reglas á que obedece el poema didascálico son las siguientes: la doctrina ha de ser verdadera y sólida, aunque no tenga los caracteres de un organismo didáctico completo: el método no ha de ser tan minucioso como en la didáctica, si bien no ha de apartarse de las leyes lógicas del pensamiento; los episodios y descripciones han de ser oportunos y bellos; el estilo, florido; ameno el lenguaje y la versificación fácil y armoniosa.

las fases, aspectos ó elementos de este asunto se unan entre sí por medio del vínculo estrecho de un razonamiento sólido. En ningún género, más que en éste, la razón y el buen sentido aconsejan que las ideas sean siempre claras, distintas y precisas; los juicios, verdaderos y acertados; los raciocinios, sólidos, bien enlazados, sin vacíos ni vicios en la argumentación, y acabado y perfecto el discurso.

De estas consideraciones se deduce el plan de toda obra didáctica, el cual ha de ser siempre «lógico y sostenido con vigor:» yendo siempre de lo conocido á lo desconocido, procurando que lo ya sabido y estudiado sirva de base y necesario antecedente para entender lo demás. Varía, sin embargo, el rigor con que se aplique este plan en las varias clases de obras, según sus asuntos y según estén consagradas á la enseñanza, á personas versadas en cualquiera ciencia ó arte, ó á la ampliación de algunos puntos científicos ó artísticos determinados. Pero en ningún caso debe prescindirse del enlace lógico y metódico del asunto, enlace que es la expresión misma de la racionalidad del espíritu en el más profundo y racional. si nos es permitido expresarnos de este modo, de los géneros literarios.

Las formas interno-externas ó expositivas más comúnmente usadas en las obras didácticas son: las directas ó propiamente expositivas, y llamadas narrativa, descriptiva, dialogada y epistolar. En cuanto al empleo de las formas indirectas ó símbolos, alegorías, imágenes, etc., deben ser proscritas totalmente, á excepción de las obras recreativas, destinadas exclusivamente á difundir la ciencia entre las masas populares, y en que pueden tener algunas veces legítima cabida.

El empleo de tales formas en la didáctica está subor-

CAPITULO II.

GENERO DIDACTICO. DIDACTICA.

ARTICULO UNICO.

Caracteres y Formas de la Didáctica.

El objeto de la didáctica es exponer y comunicar la verdad por medio de la palabra. Pertenece al arte literario, porque emplea el lenguaje oral ó escrito para satisfacer este objeto. Podemos, pues, definir la didáctica en sus relaciones con la literatura, diciendo que «es la expresión artística de la verdad científica por medio de la palabra escrita.»

Las condiciones literarias de este género se refieren al fondo y á la forma de la obra: al fondo pertenecen unidad, variedad, enlace y proporción de los hechos, leyes ó principios que constituyen la doctrina, bajo la ley primordial y superior de armonía; y á la forma, el plan, el estilo y el lenguaje.

La doctrina debe ser en toda obra didáctica, una é íntegra, varia y armónica, esto es, no deben añadirse nociones ajenas al asunto, ni suprimirse las que á él pertenecen manifiestamente; cuidando, sobre todo, de que todas

dinado á la idea ó asunto que sirve de fondo á la obra. La forma expositiva, por ejemplo, conviene á los tratados de ciencias matemáticas y físicas; la narrativa, á los de historia; la descriptiva, á los mismos de historia y á los de ciencias naturales; la dialogada y la epistolar, á los de ciencias morales, filosóficas y de crítica. Tono y estilo han de ser severos, graves, magestuosos, precisos, rara vez florido y elegante el último, pero nunca figurado y patético. Ambos, sin embargo, varían ampliamente con el asunto, y principalmente el estilo: severo, grave árido, en las obras destinadas á la exposición de las ciencias filosóficas y experimentales, puede admitir algunos adornos en las de moral, política y religión, hasta llegar á ser florido y figurado en las de carácter científico netamente popular, y en las de crítica artística ó literaria.

Por último, el lenguaje ha de ser claro, propio, correcto, limpio, sin tropos ni licencias, adecuado á la gravedad del pensamiento científico que expresa. Su carácter distintivo es el tecnicismo, ó uso de vocablos propios y de giros especiales encaminados á concretar en una fórmula lacónica y precisa las clasificaciones científicas.

Por ser de interés lo relativo á los términos, recordaremos las prescripciones literarias á que están sujetos. En primer lugar, han de ser necesarios, esto es, no ha de haber en el idioma otra palabra que exprese, con mayor propiedad y exactitud, el concepto científico que se quiere dar á conocer con el término elegido; en segundo lugar, han de estar formados por raíces propias, ó del mismo idioma, si esto fuere posible, que si no es posible cuando menos de aquellos que le son afines; en fin, los giros que se adopten ó tomen de otra lengua han de acomodarse á las leyes sintácticas de la propia, procurando

evitar que no parezcan traducidos, sino creados para satisfacer las necesidades de la ciencia.

Las obras didácticas se dividen por el carácter de su exposición y su destino, en *populares* y *fundamentales*; y por su extensión y modo de presentar el asunto, en *elementales* y *magistrales*. Las dos divisiones se confunden en algún modo. En efecto: las obras fundamentales, como las magistrales, exponen sólida y profundamente la materia científica, dirigiéndose ambas á personas ya iniciadas en los rudimentos de la misma; mientras que las populares, como las elementales, se consagran á personas que aspiran á ser cultas, y exponen los principios y rudimentos de las ciencias, sin alcanzar jamás la profundidad y extensión de las primeras. Hay, sin embargo, una diferencia muy marcada entre las últimas, y es que los *Elementales* están exclusivamente destinados á la enseñanza en los liceos, colegios y escuelas, son rigurosamente metódicos, y exigen la explicación del profesor; al paso que las obras didácticas populares, meramente recreativas, están dedicadas á difundir entre las masas algunos conocimientos útiles, sin rigor lógico ó método, ó á darles á conocer algunas leyes sencillas, de fácil inteligencia y de variadas é importantes aplicaciones.

Las obras didácticas se dividen, además, según el asunto, en históricas, filosóficas, religiosas, morales, políticas, económico-sociales, matemáticas, físico-químicas, naturales, etc. que, junto con las elementales y magistrales, serán estudiadas en este capítulo.

Elementos—Los *Elementos*, ó *Tratados elementales*, son obras didácticas destinadas á la enseñanza y que contienen los principios fundamentales de una ciencia ó arte. Sus principales condiciones literarias son las siguientes: La exposición de la doctrina ha de ser clara, metó-

dica y ordenada; más clara y metódica que en las obras magistrales ó fundamentales, según lo requiere su destino y objeto. No se debe omitir en ellos ninguna de aquellas ideas que sirven para el completo y perfecto conocimiento del asunto principal. Los términos han de ser propios; el lenguaje, puro, correcto claro, sencillo: toda palabra que encierre un concepto importante debe ser cuidadosamente definida y explicada.

Tratados Magistrales.—Son las obras que abrazan en toda su profundidad y extensión la ciencia ó arte de que tratan. Están destinadas á individuos ya iniciados, y que desean aumentar ó perfeccionar los conocimientos que poseen. Sus condiciones literarias se derivan naturalmente de su fin y objeto. Pueden reducirse á lo siguiente: la exposición de la doctrina ha de reflejar de modo fácil y claro el plan metódico y todo aquello que se refiera á las altas cuestiones de la ciencia y sus elevados problemas; el tono ha de ser grave, serio, magestuoso, el estilo limpio, no exento de elegancia, y el lenguaje puro, correcto, claro, y cuando el asunto lo permite, florido ó figurado.

A los tratados elementales y magistrales pueden referirse las monografías, disertaciones ó conferencias, memorias, artículos doctrinales, económico-políticos y sociales de periódicos y revistas, cartas, diálogos, etc.

Las monografías, disertaciones, conferencias ó memorias son composiciones didácticas que examinan y desarrollan profunda y ampliamente un punto determinado de una ciencia ó arte. Sus condiciones literarias se reducen á exponer con claridad, sencillez y precisión el asunto, y como va dirigido á personas ilustradas, y aun competentes, lo que debe preocupar más es el fondo, en que se exige mirar amplias y profundas, gran acopio de

ideas originales, ó, cuando menos, aspectos nuevos y nuevas armonías en los conocimientos ya obtenidos, haciendo un resumen completo y brillante de todo lo que se ha pensado sobre el tema propuesto. Las disertaciones, conferencias y memorias, sólo se distinguen de las monografías en que están destinadas generalmente á pronunciarse ante un público ó corporación docente, lo cual permite mayor vigor y entusiasmo en el estilo, convirtiéndose en verdadera oratoria académica, de que hablaremos en su lugar oportuno.

Del mismo modo: los artículos científicos publicados en periódicos y revistas, principalmente los políticos y económico-sociales, admiten mayor vigor y energía en el estilo, como la oratoria política ó parlamentaria á la cual pertenecen por su genio y por su objeto, aunque estén destinados á leerse y no á ser pronunciados.

Diálogos y cartas, á diferencia de las composiciones anteriores, no son verdaderas obras didácticas con propios caracteres, sino simples formas de exposición, llamadas respectivamente dialogada y epistolar; mas como el asunto puede ser en ellas predominantemente científico, artístico ó literario, procede examinar en la didáctica las reglas á que deben sujetarse.

El diálogo didáctico es, así, una composición en que intervienen dos ó más personajes, discutiendo entre sí materias instructivas de ciencias ó artes. Sus condiciones se deducen de su forma dramática.

La conversación ha de ser motivada y natural, como en el drama. Los interlocutores han de estar bien caracterizados y sostenidos, cuidando, como en él, 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 referirse á este

de un modo hábil, que no se conozca el artificio. Igual arte y habilidad habrá que desplegar en las transiciones y cambios para hacer que hablen los distintos personajes, sin lo cual se convierte en monótono y pesado martilleo la repetición constante de unos mismos nombres.

Son magníficos modelos «Los Diálogos,» de Platón; los titulados «De Oratore,» «De Natura Deorum,» «De Amicitia,» y «De Senectute,» de Cicerón; y en castellano «De la Dignidad del hombre,» por Pérez de Oliva; «Los Nombres de Cristo,» por el Maestro León; «El Porfiado,» por Pedro Mejía, y «El Demócrates,» por Sepúlveda.

Las cartas, en fin, son verdaderos diálogos ó conversaciones por escrito entre personas ausentes. En la forma prosaica y común de que aquí hablamos, las cartas están destinadas al arreglo de los asuntos ordinarios de la vida social, ó tienen un fondo científico y literario muy marcado: en el primer caso toman los nombres de cartas de enhorabuena, de pésame, de oficio, de recomendación y propiamente familiares; y en el segundo, el de científicas, ó literarias simplemente. Por su fondo estas últimas son las mismas que figuran como odas filosóficas ó morales, con el nombre de epístolas, ó más propiamente en la poesía didáctica; sólo que las primeras están escritas en lenguaje rítmico, y las cartas á que nos referimos lo están en prosa.

Las cartas comunes, aunque muy útiles, apenas ofrecen caracteres literarios. En ellas lo importante es tener presente «á quien se dirige la carta y sobre que asunto.» Del grado de franqueza, consideración y respeto que medie entre ambos corresponsales se deriva el tono, el estilo y el lenguaje. De todos modos; una carta ha de reflejar en cuanto sea posible la naturalidad y sol-

tura de la conversación, procurando evitar lo artificioso y estudiado.

En cuanto á las cartas científicas y literarias, que son objeto preferente en este punto, conviene recordar que si bien imitan á las cartas familiares en la naturalidad y sencillez del tono y del estilo, suelen elevarse, y comunmente se elevan, por cima de éstas, ostentando lenguaje culto y fácil, y las más gallardas formas literarias. Y es que estando, como están, destinadas á publicarse, y escribiéndose sobre los más profundos, elevados y magníficos temas, ofrecen á la erudición y al ingenio del escritor un vasto campo para lucir sus dotes. Existen bellísimos modelos de cartas familiares y didácticas, entre antiguos y modernos, de Cicerón y Plinio el joven, entre los romanos; del padre Islas, Jovellanos, Larra y Moratín entre los españoles.

Obras históricas—Historia, considerada literariamente, «es la fiel é interesante narración de los hechos más importantes verificados por el hombre en los diversos períodos de su civilización.»

La historia se distingue de la poesía en que no vive de ficciones como esta, sino de la verdad: su objeto es instruir y servir de maestra á los hombres.

La historia se divide en general, particular é individual: la primera examina los hechos importantes verificados por la humanidad en todos los tiempos; la segunda, ó particular, los relativos á una época, nación ó raza; la individual, á los de una persona, ó á un hecho determinado. Cuando se refiere á una persona se denomina propiamente biografía.

Por el tiempo que comprende: llámase antigua, si comienza en los tiempos primitivos, y termina en la disolución del Imperio romano de Occidente; de la Edad

Media, desde la caída de ese Imperio hasta la del de Oriente; y moderna, desde este último acontecimiento hasta nuestros días. Hoy, por ser muy importante lo relativo á la Revolución, y á los Gobiernos constitucionales que de tal revolución se derivaron, se hace una nueva división, la de la Historia Contemporánea.

Por razón de la materia ó género de hechos, la historia se divide en externa é interna: la primera examina los hechos exteriores, guerras, conquistas, etc.; la segunda, ó interna, estudia los principios é ideas que determinan los hechos.

Por el modo de consignar los hechos, la historia puede ser narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica. En la primera se consignan los hechos según el orden cronológico; en la descriptiva se añaden pintorescas y animadas descripciones de estos mismos hechos, de lugares y de personas; en la pragmática se enuncian las principales causas de los acontecimientos y sus consecuencias, deduciendo prácticas enseñanzas; y, por último, en la historia filosófica, verdadera sociología, se aprecian en su verdadero valor los hechos externos é internos, se investigan las causas más insignificantes, se muestran sus efectos, y se reconocen y determinan las leyes á que obedecen.

Antiguamente se escribía la historia con los nombres de anales, efemérides y crónicas, consignando los hechos, sin preocuparse de investigar las leyes que los rigen, sin constituir ciencia; hoy, por el contrario, se procura deducir de su estudio útiles y trascendentales enseñanzas. Por tal razón, en la actualidad se exige al historiador un cierto número de cualidades, que suélnense hallar reunidas raras veces, por desgracia; estas son: «discernimiento, imparcialidad, ciencia y libertad;» esto es: juicio seguro y recto, gran penetración, elevación de ideas y sentimien-

tos, despreocupación y grandeza de alma; un gran caudal de conocimientos, erudición vasta y profunda, paciencia y laboriosidad para ordenar y componer los materiales; en fin, consagración completa á la verdad, y entereza y valor para decirla.

Las condiciones literarias de la historia se refieren principalmente á las formas internas y externas, al plan, tono, estilo y lenguaje.

El plan de la historia está sujeto de modo absoluto á las leyes de unidad, variedad y armonía, de difícilísima realización, sobre todo 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; las descripciones de hechos, lugares y costumbres, fiel y animada; en los retratos ha de mostrarse, sobre todo, un profundo conocimiento del corazón humano, y gran tacto y penetración. El tono ha de ser didáctico, esto es, severo, grave, magestuoso; el estilo, animado y vivo en la narración, enérgico y pintoresco en las descripciones y retratos, profundo y sentencioso en las reflexiones y juicios; el lenguaje, puro, correcto, elegante, fácil y armonioso.

Estas condiciones varían con el género de historia que se escribe: así la historia individual admite mayor viveza, animación y colorido en el estilo y lenguaje que la particular ó general; la externa ó política, más que la interna; la narrativa es más fría, seca y árida que la descriptiva, cuyo estilo y lenguaje pueden llegar á ser floridos; y la pragmática es más literaria en sus formas externas que la filosófica, tan severa en estas formas como profunda en su fondo.

Casi todas las obras notables de Historia general ó universal son extranjeras; sin embargo, hay en nuestro idioma varias particulares, que pueden ser consideradas

como modelos, tales como «La Historia de España,» por don Modesto de Lafuente, continuación de la que lleva el mismo título, de Mariana; y varias particulares, de Morales, Hurtado de Mendoza, Moncada, Coloma, Solís, etc. En México se han distinguido Clavijero, Sigüenza, Zavala, Bustamante, Alamán, Orozco y Berra, Ramírez (Fernando,) Zárate y J. M^a Vigil.

Otras obras didácticas. —Las obras didácticas no históricas están consagradas á exponer asuntos de ciencias filosóficas, morales, político-sociales, naturales, etc. En ellas se subordina enteramente el elemento literario ó artístico al científico. Entre sus formas descuellan la expositiva y la descriptiva, si bien la dialogada y la epistolar suelen emplearse en ocasiones; su tono debe ser severo y grave, el estilo limpio y elegante; su lenguaje, correcto, claro y sencillo.

Como es de suponerse estas condiciones varían con el género de ciencias: así la filosofía pura, y las ciencias propiamente dichas, rechazan en lo absoluto todas las bellas formas literarias, los primores y galas del estilo y del lenguaje; mientras que las teológicas y morales, las de economía y crítica, admiten los adornos de retórica.

Concretando estas prescripciones generales á cada uno de los distintos géneros de obras didácticas, diremos que las obras teológicas y místicas, cuyo objeto es exponer la idea que se tiene de lo sobrenatural y lo divino, pueden contener todas 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 capaces de encerrar las mejores galas de retórica; que las jurídicas, políticas y sociales, que estudian y examinan los principios del derecho, de la organización y fundamento de la sociedad, y su desarrollo y progreso, aunque demasiado

técnicas y abstractas, pueden adquirir ciertas condiciones estéticas por el apasionamiento que engendran sus teorías avanzadas; que las naturales, que examinan los seres y fenómenos del mundo externo y las leyes que los rigen, son de por sí áridas y no permiten más adornos que las descripciones pintorescas de algunos objetos, principalmente cuando tienen un carácter popular; y por último, que las obras de matemáticas y de filosofía pura, con sus abstracciones de formas y de seres, rechazan en lo absoluto los adornos de retórica.



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 la libertad la vivifica y la engrandece.»

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 sean acompañadas del sentimiento vivo y de la pasión arrebatada, de imágenes brillantes, de valientes tropros y de todas las bellas formas y gallarda dicción de la poesía. Ella exige la elocuencia, 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.

La oratoria es, pues, un arte complejo que requiere el auxilio de los varios elementos de otros géneros literarios, y aun la ayuda ó apoyo de otras artes, como la declamación y la mímica, que 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 decisivos de la vida y felicidad del individuo, y de la prosperidad y grandeza de los pueblos.

El agente de la obra es el orador; la obra el discurso; conviene estudiarlos separadamente.

Para que el orador desempeñe con acierto su misión,

CAPITULO III.

GENERO ORATORIO-ORATORIA.

ARTICULO I.

El Orador y El Discurso.

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.»

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 aquella, la oratoria, es un arte, «el arte ó método más adecuado para el desarrollo ó perfeccionamiento de esta facultad natural de expresarnos con lucidez y energía. «La elocuencia ha existido siempre; pero sólo ha podido ser cultivada y desarrollada en épocas y condiciones favorables»... «porque siempre hubo hombres de

debe hallarse adornado de varias cualidades físicas, intelectuales y morales, y de las que nacen de sus relaciones con el público.

El orador 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, ó que revele 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 *dificil facilidad* de todo arte, y que sólo se adquiere debido á excelentes disposiciones y á su ejercicio y cultura.

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, su talento ha de ser práctico, esto es, ha de consistir en una gran experiencia de la vida en el conocimiento de la sociedad en que vive, y del carácter, cultura, preocupaciones del auditorio, para poder dominarlo, para grangearse sus simpatías sin menoscabo de la verdad y la justicia, arrostrando en caso necesario sus animadversiones y sus iras con valor y entereza, ó aprovechándose 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, basado en el estudio de las ciencias y artes sobre que versan sus discursos.

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.

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 en su fondo 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 conjetural é hipotético; *personales*, ó *ad hominem*, si se apoyan en un hecho ó dicho del contrario que discute; *ejemplos*, si se aducen como pruebas 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.

Es frecuente en ciertas clases de oratoria, sobre todo en la parlamentaria, tener que contestar á violentas interpelaciones y objeciones rápidas, para lo cual se recomienda no gastar, digámoslo así, todo el caudal de pruebas ó razones que se tengan en favor de una tesis;

y; 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.

Como se ha dicho, las formas del discurso eran llamadas en la antigüedad con los nombres de *disposición, elocución y pronanciación* y que hoy corresponden á los más genéricos, claros y expresivos de *plan, estilo, lenguaje: voz, gesto y acción.*

El plan de todo discurso debe satisfacer las invariables leyes que rigen el pensamiento humano en todas sus obras: las leyes de unidad, variedad y armonía, 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 presenta; y la armonía, enlace y proporción, por el vínculo del razonamiento que ha de atar y unir todas estas partes de modo vigoroso, acabado, perfecto y racional.

Las partes principales del discurso son: *exordio, proposición, confirmación y epílogo.*

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 contra él y el 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 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 Bossuet en la muerte de la Duquesa de Orleans.

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 exabrupto*, si es enérgico y apóstrofa, por efecto de suponer inflamado el auditorio en los mismos sentimientos que agitan al orador; y *pomposo ó engalanado* cuando contiene la elevación de tono de lo patético y el estilo magnífico y florido del resto del discurso.

El exordio debe ser interesante en el fondo y correcto en la forma: porque quien tiene ganada 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 tan impresionable de un público. En fin, debe guardar en su extensión la conveniente y armónica 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 ó 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 solo 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.

La proposición es la que 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; 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, la materia del discurso y de un modo completo y breve. A veces está contenida en el exordio, pero de ordinario forma una parte especial del discurso, que exige peculiar cuidado y atención.

La proposición puede ser de dos maneras: simple y compuesta, según que encierra 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; y 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 suscita, clara, precisa y completa exposición del asunto, conste éste de un solo punto ó de varios, haya que narrar hechos, é 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, junto con la atenta lectura de los modelos, entre ellos los de Cice-

rón, cuyas proposiciones son dechados de perfección en el arte literario.

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 pueda subsistir aquel. 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, deshacer las pruebas del contrario, contestando satisfactoriamente las objeciones que se le hagan; en tal caso, la confirmación lleva propiamente el nombre de refutación. En otra circunstancia, cuando el orador se hace á sí mismo objeciones que procura combatir, la refutación es solo 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.

Como se ha dicho en lugar oportuno, 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 amplificaciones de lenguaje, y á todos los adornos de la dición, 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 consumiéndolo y arrollando todo lo que se encuentra á su paso. Eso es la elocuencia y eso es lo que ha de contener la confirmación: lo que las reglas expuestas con enfadosa prolijidad 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, en que se siente latir y palpar la vida.»

El epílogo, por último, es el lugar en que se recapitulan los principales pensamientos del discurso; y que, 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 capitales, sin concitar con ánimo deliberado los afectos, si no cuando la ocasión sea oportuna, y lo exija la naturaleza misma del asunto.

El epílogo, como el exordio y la proposición, pueden faltar en algunas piezas de escasas proporciones, ó en ciertas circunstancias, por la naturaleza misma del asunto ó por otras causas; pero todos los discursos por breves

que sean, y cualquiera que sea el asunto, contienen cuando ménos una ó varias frases que se pueden referir sin violencia alguna al exordio, otras que indican la materia de que 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, formando un todo enlazado y perfectamente armónico. 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 solo se aprenden con la lectura atenta de los modelos y la aplicación reflexiva y concienzuda de las reglas del arte.

El estilo de la oratoria es un término medio entre el florido y patético propio de la poesía; y el severo, grave y árido sin desaliño de la didáctica; su tono varía con el asunto. En cuanto al lenguaje, diremos que este puede 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 de la frase poética.

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 enfónica ó de buen sonido por su timbre y 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, variada y diversificada según las ideas y afectos, satisface plenamente las exigencias del ritmo y la armonía. Las entonaciones, en fin, como el gesto y movimientos del cuerpo y de los brazos, deben ser naturales.

Recapitulando lo enunciado acerca del orador y del discurso diremos que para conseguir el fin que persigue debe aquél, ante todo, poseer profunda y sana doctrina, apoyada en sólidos argumentos; debe saber distribuir la materia, ordenar las ideas y concitar en caso necesario los afectos y pasiones, valiéndose al efecto de tono, estilo y lenguaje en consonancia con estas mismas ideas y afectos, que, además, han de reflejarse con toda fidelidad y exactitud en la voz, gesto y acción del orador. Cier- to es que puede emplear las más vivas representaciones de las cosas, las más animadas imágenes y los medios y signos expresivos en la pronunciación; pero al empleo de estos y otros muchos adornos y recursos oratorios ha de presidir la oportunidad y el buen gusto, sin los cuales se convierten en los peores adefesios, dando un resultado contrario al que el orador se proponía, llevándole rectamente al ridículo por emplear inconsideradamente cosas cuyo uso no conoce.

ARTICULO II

Diversas clases de Oratoria.

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. 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*.

Oratoria parlamentaria.—La oratoria parlamentaria es la que tiene por fin y objeto «exponer y dilucidar los principios constitucionales, 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.

El orador parlamentario 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, y los sistemas de hacienda y de administración, y cuanto se relacione directa ó indirectamente con su cometido.

En esta oratoria es, principalmente, en la que el orador necesita: presencia de ánimo, serenidad y valor, para arrostrar las iras del público, atacar de frente las preocupaciones, 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.

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.

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 con-

trario, 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.

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, ó se vuelve arrebatado y vehemente cuando se atacan preocupaciones inveteradas y se trata de conmover hasta en sus cimientos el edificio social; 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 energía del lenguaje poético. La fina ironía, las amplificaciones, prosopopeyas, apóstrofes, valientes imágenes, 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.

La oratoria política comprende dos ramas principales: la parlamentaria propiamente dicha, y la militar y periodística. La primera comprende los discursos pronunciados en las cámaras legislativas y parlamentos, *clubs* ó reuniones políticas; la segunda se refiere á las arengas y órdenes dirigidas por los jefes al ejército, y á los artículos doctrinales publicados en los periódicos, que si suelen tener un fondo didáctico, pertenecen manifiestamente á la oratoria por la forma. Ambas, tanto la orato-

ria 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.

Son modelos en este género Demóstenes y Esquines, en Grecia; Catón, Hortencio, Julio César, y, sobre todos, Cicerón, en Roma. Durante la Edad Media desapareció enteramente en medio á 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 nombres de 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, Favre del presente siglo, en Francia; los de J. María López, Cortés, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Aparisi Guijarro y el gran tribuno que ha asombrado al siglo, en España. En nuestra Repú-

blica, en medio á nuestras luchas intestinas y extranjeras, se han distinguido, el padre Mier, Ramos Arizpe, Olaguibel, Llaça, Otero, Cuevas, de la Fuente, Ramírez, Prieto, Arriaga, Mata y Altamirano.

Oratoria Forense—La oratoria forense tiene por objeto «discutir los asuntos de derecho civil y criminal, y comprende los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia.»

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 los recursos del arte sólo para volver más convincente, claro y persuasivo lo que se intenta probar.

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 es de 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.

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 grangearse la benevolente atención de los jueces que, ganando 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*, *ab equipollentibus*, *exempla á pari*, *á fortiori*, *á 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.

En este género de oratoria se distinguieron entre los griegos, Antifón, Isócrates, Iseo y Demóstenes; Marco Antonio, Craso, Hortensio y Cicerón entre los romanos. Entre los modernos son innumerables los que en el foro se han distinguido, desde que el establecimiento del Jurado en Inglaterra, imitado por casi todas las naciones cultas, ha permitido desplegar sus dotes en este vasto campo abierto á la oratoria. Jovellanos y Meléndez han dejado los mejores modelos en nuestro idioma.

Oratoria Religiosa ó Sagrada. La oratoria religiosa tiene por objeto «exponer, propagar y difundir los dogmas y principios morales de las religiones; y comprende los discursos pronunciados á los fieles con motivo de las ceremonias y celebración del culto.»

Los discursos religiosos se llaman pláticas, cuando son populares, y sermones si tienen una forma artística.

Los sermones, á su vez, se dividen en *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.

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 panegírico ú oración fúnebre, cambia su tono, estilo y lenguaje hasta tener un carácter poético, en que se hace gala de todos los adornos retóricos.

En lo general, el exordio no se dirige, como en los discursos de otros géneros, á captarse la benevolencia de un público, pues ya el orador cuenta de antemano con ella, sino que presenta algunas consideraciones generales sobre el asunto, que desarrollará después con más detenimiento; 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, implorándole sus favores en beneficio de los fieles.

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 abusar 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.

La verdadera oratoria religiosa comenzó con el Cristianismo, con Jesucristo y los apóstoles, 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 Juan 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 á las densas tinieblas que cubren los siglos medio-evaes, 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 Avila, llamado «El Apóstol de Andalucía,» Fray Luis de Granada, Roa, Sigüenza y Fray Diego de Cádiz. Pero por bellas que sean las obras de los predicadores citados, de Fray Luis de Granada, sobre todo, que dió al castellano su armonía, y señaló el corte y giro de la frase, no son comparables en el fondo y perfección artística de la forma con los discursos de Bossuet, Bortaloue y Masillon, en Francia, verdaderas obras maestras de elocuencia sagrada ó religiosa.

Oratoria Didáctica ó Académica—Esta oratoria 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, los destinados á leerse en las grandes solemnidades científicas, artísticas ó literarias, las conferencias ó explicaciones dadas en los centros de enseñanza.

Eminentemente didácticos, estos discursos deben ser severos, metódicos, razonadores en el fondo, claros, sencillos, limpios, correctos en la forma. Mas, cuando tratan asuntos relativos á la política y organización social, á la filosofía, religión y bellas artes, el tono se vuelve, ya apasionado y vehemente, ya majestuoso é imponente, ya

entusiasta y patético, y ofrecen las más gallardas formas literarias; y aun cuando, como de ordinario sucede, tales piezas oratorias versen sobre asuntos los más áridos y escuetos que puedan presentarse al estudio, la circunstancia de ser pronunciadas ante un concurso más ó menos numeroso é ilustrado, y la de ser preparadas por hombres versados en las ciencias y en las letras, hace que sean trabajadas con esmero para presentarse como verdaderos modelos.

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 sean distintas, pero no que 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, y que todo, en suma, sea un modelo digno de ser estudiado é imitado.

Cierto es que á veces aparecen estas obras pobladas de quimeras, de utopías brillantes y atrevidas teorías que atemorizan al espíritu estrecho y mezquino, apegado á las antiguas fórmulas y á las prácticas rutineras 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,

INDICE GENERAL.

	Páginas.
Prólogo.....	3
Noción y División de la Literatura Preceptiva..	9
Sección Primera.	
Elementos, Cualidades y Reglas comunes á todas las Composiciones.....	15
CAPITULO I.	
Fondo de la obra Literaria.....	id.
ARTÍCULO I.	
Elementos del Fondo—Operaciones del Entendimiento.....	id.
ARTÍCULO II.	
Precisión—Verdad—Solidez de los pensamientos	21
ARTÍCULO III.	
La Originalidad—El Genio.....	26
CAPÍTULO II.	
Forma de la Obra Literaria.....	31
ARTÍCULO I.	
Elementos del Lenguaje—Palabras—Oraciones y Cláusulas.....	id.
ARTÍCULO II.	
Claridad del Lenguaje.....	43
ARTÍCULO III.	
Energía del Lenguaje.....	52
ARTÍCULO IV.	
Lenguaje Figurado—Tropos—Novedad.....	59
ARTÍCULO V.	
Elegancias del Lenguaje—Armonía.....	70
CAPÍTULO III.	
Fondo y Forma de la Obra Literaria.....	79
ARTÍCULO I.	
Pensamiento Literario.....	id.

entusiasta y patético, y ofrecen las más gallardas formas literarias; y aun cuando, como de ordinario sucede, tales piezas oratorias versen sobre asuntos los más áridos y escuetos que puedan presentarse al estudio, la circunstancia de ser pronunciadas ante un concurso más ó menos numeroso é ilustrado, y la de ser preparadas por hombres versados en las ciencias y en las letras, hace que sean trabajadas con esmero para presentarse como verdaderos modelos.

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 sean distintas, pero no que 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, y que todo, en suma, sea un modelo digno de ser estudiado é imitado.

Cierto es que á veces aparecen estas obras pobladas de quimeras, de utopías brillantes y atrevidas teorías que atemorizan al espíritu estrecho y mezquino, apegado á las antiguas fórmulas y á las prácticas rutineras 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,

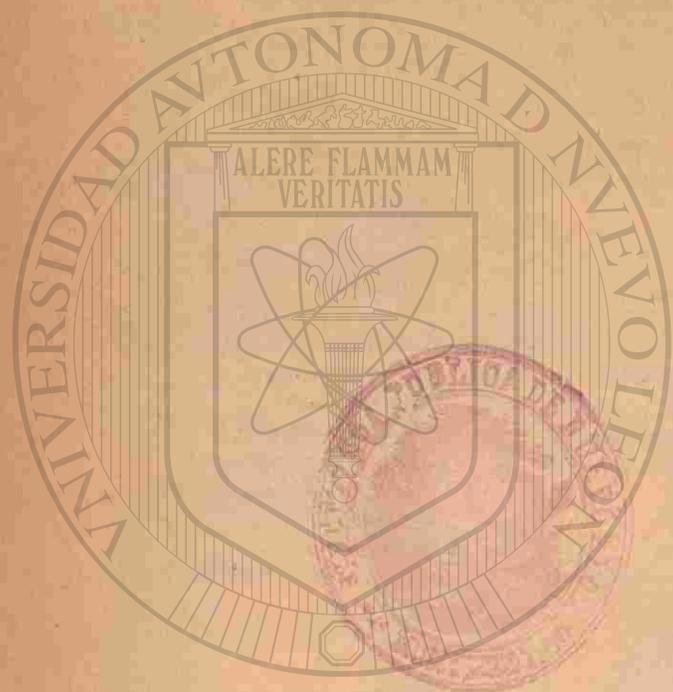
INDICE GENERAL.

	Páginas.
Prólogo.....	3
Noción y División de la Literatura Preceptiva..	9
Sección Primera.	
Elementos, Cualidades y Reglas comunes á todas las Composiciones.....	15
CAPITULO I.	
Fondo de la obra Literaria.....	id.
ARTÍCULO I.	
Elementos del Fondo—Operaciones del Entendimiento.....	id.
ARTÍCULO II.	
Precisión—Verdad—Solidez de los pensamientos	21
ARTÍCULO III.	
La Originalidad—El Genio.....	26
CAPÍTULO II.	
Forma de la Obra Literaria.....	31
ARTÍCULO I.	
Elementos del Lenguaje—Palabras—Oraciones y Cláusulas.....	id.
ARTÍCULO II.	
Claridad del Lenguaje.....	43
ARTÍCULO III.	
Energía del Lenguaje.....	52
ARTÍCULO IV.	
Lenguaje Figurado—Tropos—Novedad.....	59
ARTÍCULO V.	
Elegancias del Lenguaje—Armonía.....	70
CAPÍTULO III.	
Fondo y Forma de la Obra Literaria.....	79
ARTÍCULO I.	
Pensamiento Literario.....	id.

	ARTÍCULO II.	
La Belleza y la Sublimidad—Pensamientos bellos y sublimes	88
	ARTÍCULO III.	
Figuras de Pensamiento	98
	ARTÍCULO IV.	
El Estilo	108
	ARTÍCULO V.	
Producción Literaria—Crítica	113
Sección Segunda.		
Géneros Literarios	121
CAPÍTULO I.		
Género Poético—Poesía	id.
ARTÍCULO I.		
Caracteres y Formas de la Poesía	id.
ARTÍCULO II.		
Poesía Lírica	137
ARTÍCULO III.		
Género Epico—Epopéya	148
ARTÍCULO IV.		
Poesía Dramática	160
ARTÍCULO V.		
La Novela	173
ARTÍCULO VI.		
Géneros Compuestos—Poesía Didáctica	178
CAPÍTULO II.		
Género Didáctico—Didáctica	182
ARTÍCULO UNICO.		
Caracteres y Formas de la Didáctica	id.
CAPÍTULO III.		
Género Oratorio—Oratoria	194
ARTÍCULO I.		
El Orador y el Discurso	id.
ARTÍCULO II.		
Diversas Clases de Oratoria	205

ERRATAS MAS NOTABLES

Pag.	Líneas	Dice.	Léase.
13	18 y 19	—que debiera comprender, la didascálica	—que debiera comprender la didascálica
16	2	—absoluta	—absoluta
18	17	—juicio	—juicio
19	18	—enunciarlas	—enunciarlas
23	21	—contaminarían	—contaminarían
25	7	—carácter	—carácter
id.	21	—y pena de	—y pesar de
id.	25	—más pesada que dura	—más que pesada, dura
30	9	—conveniente:	—convenientemente:
57	28	—de palabras homólogas	—de palabras modificativas
71	35	—Qué ¡tan poco es lo que dura!	—Qué ¡tan poco es lo que dura!
76	17	—más llanas	—más llenas
id.	18	—los miembros	—los miembros
85	5	—de sus amores	—de tus amores
93	2	—Que desde su tierna infancia	—De ver que en su tierna infancia
95	10	—Con sus voces	—Con su voz
100	14	—Triste un loco? ...	—Fuiste un loco? ...
id.	25	—Que á veces	—Porque á veces
101	20	—A que	—Al que
102	25	—De día y de noche	—De día y noche
104	19	—Deja, ya discordia	—Deja, discordia
116	2	—ó alegoría	—ó alegorías
128	34	—á la oración llamando	—á la oración llamando
133	6	—O del solio del poder	—O del solio el poder
185	16	—y es que los Elementales	—y es que los Elementos
209	27	—circunstancia	—circunstancia
215	7	—el vasto	—del vasto



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



en 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 el vasto, magestuoso é inacabable edificio de la ciencia.

FIN.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
No. 1625 MONTERREY, MEXICO

