BIBLIOTECA DE AUTORES VERACRUZANOS

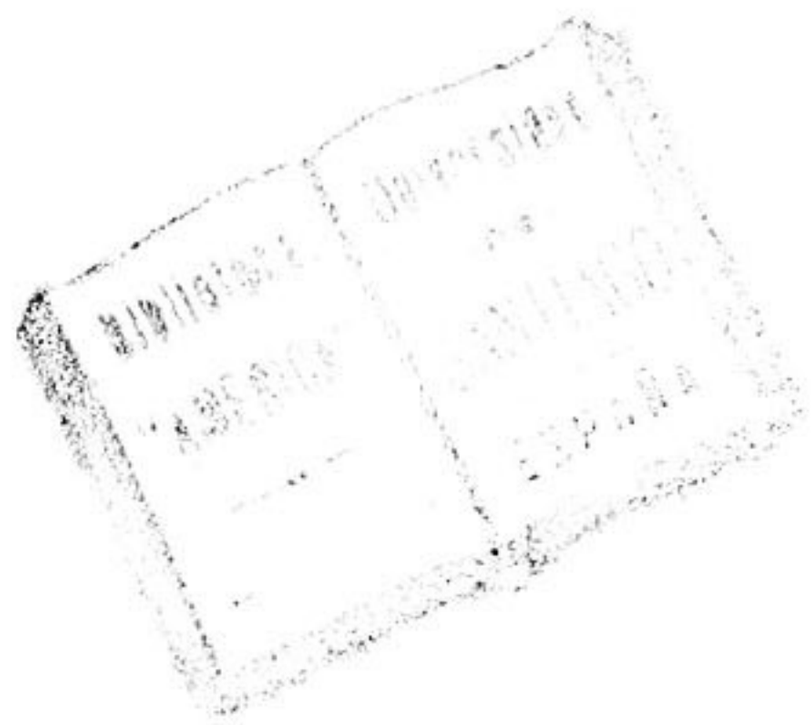
11

A.R.830

OBRAS COMPLETAS DE RAFAEL DELGADO
Volumen XI

R A F A E L D E L G A D O

Lecciones de Literatura



Ediciones de la Universidad Veracruzana
Juárez 23 Jalapa, Ver., 1953

Edición conmemorativa del Primer Centenario del Natalicio del Maestro RAFAEL DELGADO

Advertencia

La impresión del primer tomo de lecciones de Literatura de Rafael Delgado, llevada a cabo en Jalapa, el año de 1904, mortificó mucho al Maestro. Este se mostró sorprendido a su regreso a la Capital del Estado de Veracruz, cuando le llevaron las pruebas en galera de lo realizado en la Imprenta del Gobierno, a espaldas de él.

Sus alumnos habían proporcionado unos apuntes tomados en clase, sin correcciones del autor y sin haberle pedido anuencia para ello.

Eso originó que la edición saliese plagada de errores y con citas literarias mal confrontadas.

Múltiples disgustos tuvo Delgado por estos hechos, en los que no era ajeno el Secretario de Gobierno del Estado.

Y en situación propicia no calló y dijo que por una edición de 2,000 ejemplares se le había dado como derechos de autor, solamente un peso y cincuenta centavos, proceder que le convenció de que no debería publicar el segundo tomo de la obra: "...ya me convencí de que esto lo hace Eliezer con todo cálculo, pues dije que me entregaran los ejemplares que debía yo recibir, y no chistó. Se quedaron con el primer tomo, y yo (que tengo la propiedad de él) veré de imprimir la obra completa por otro lado ¡así somos! ¡Paciencia y experiencia! Yo hice un libro en bien del Colegio pero no para ver recompensada mi labor de manera tan vergonzosa... Yo me callo por ahora, pero a tiempo hablaré". (Carta a Juan B. Delgado, del 10 de noviembre de 1904).

En el año de 1913 manifestamos a Delgado la intención de publicar para provecho de los alumnos, corregido por él mismo, ese segundo tomo. Nos devolvió la parte inédita que ahora se incluye, pero no corrigió nada, disculpándose por sus enfermedades, dejándonos la res-

ponsabilidad de hacerlo. Después nos impidió insistir su inesperado fallecimiento.

Respetuosos de la voluntad del autor queremos entregar a las prensas la parte segunda, con objeto de que no se pierda, aunque se nos acuse del mismo pecado que reprocharon a quienes intervinieron en la impresión del tomo primero; pero animados solamente porque el autor nos autorizó para hacerlo en MUSA BOHEMIA, *nuestra amada Revista, que románticos publicábamos en Jalapa en el año de 1913.*

FRANCISCO R. VARGAS

A LOS ALUMNOS

DEL

COLEGIO PREPARATORIO DE JALAPA

EN LOS AÑOS DE

1901, 1902, 1903 y 1904

Prólogo

Llamados a profesar Literatura en el Colegio Preparatorio de Jalapa, pronto pudimos advertir que buen número de los textos generalmente aceptados para la enseñanza de tal asignatura son insuficientes o estorbosos: unos por el atraso o la superficialidad de los preceptos, otros por lo seco y pesado del estilo. Los hay excelentes, gallardamente escritos, de muy sólida y profunda doctrina, pero inaceptables, por su extensión, en una escuela donde ocupa sitio secundario el estudio de las Bellas Letras, estudio que no tiene en su abono, por causas que no apuntaremos aquí, la preparación debida y oportuna.

Además —debemos decirlo— los autores de esas obras, en su mayor parte, andan mal informados, tal vez ayunos, de cuanto se refiere a los procedimientos del arte contemporáneo, maravilloso en sus aciertos, y digno de interés hasta en sus mayores extravíos.

En esos libros de que hablamos al principio sólo encontramos los cánones de la antigua retórica, los preceptos de Gómez Hermosilla (indiscutibles muchos) y vulgares rutinarias reglas, enlustrecidas malamente, enjalbegadas de prisa, y expuestas por modo tan árido y difuso, que los alumnos, aunque listos y aplicados, como no pueden comprender y estimar desde luego los principios fundamentales del Arte, sólo encuentran tinieblas y tedio donde la Belleza parecía ofrecerles algo de su misteriosa divina irradiación.

Deseosos de que para nuestros discípulos fuera simpático y amable el estudio de la Literatura, y no se redujera a repetir de memoria definiciones infecundas y citas indigestas, como acontece en algunas escuelas, ni hacer de nuestra humilde cátedra trípode o trono del Fastidio,

pensamos en traducir un texto extranjero, y en refundirle de la mejor manera que nos fuese dable, conforme al Programa y a las exigencias del Colegio.

El texto debía ser muy práctico, porque no se trataba de hacer literatos, sino de que los alumnos aprendieran *a hablar y a escribir bien,* (para lo cual, como es sabido, no basta la Gramática) con objeto de que más tarde, en caso necesario, ya en el ejercicio de una profesión, ya en cualesquiera circunstancias de la vida, pudiesen expresar sus ideas, de palabra o por escrito, con la claridad y corrección necesarias y con la sencilla elegancia que corresponde a las personas cultas. Conocíamos un texto francés, cuyo autor, con meritísimo empeño, procuraba hacer práctico el estudio de la Literatura, y para dictar sus reglas se colocaba acertadamente entre dos escuelas famosas, la clásica y la romántica, bajo cuyos estandartes han militado, militan, y militarán (dígase lo que se quiera) por muchos años todavía, los artistas de la palabra, sean cuales fueren sus tendencias, sus procedimientos y sus ideales. Ese texto elegimos, y pronto principiamos nuestra labor; pero a poco notamos que era preciso seguir por otra senda, en atención a cuanto reclaman los nuevos procedimientos del Arte.

Esta obrita tiene mucho de Lefranc y de Burette (como lo tienen los libros de Albalat), y quien conozca el texto francés podrá decir de cuánto somos responsables y cuánto pertenece al distinguido preceptista.

Frecuentemente le hemos traducido con fidelidad minuciosa, porque no había motivo para variar o modificar sus párrafos, ni para enmendarlos ni para dar lo ajeno como propio, cosa imperdonable, por mucho que al presente, y en este linaje de libros, sea esto más común que el pan de cada día.

Hay en estas páginas muchos ejemplos en francés, puestos para despertar afición a las literaturas extranjeras; uno que otro en latín; pocos en italiano; los más españoles e hispano-americanos. Y —¡a qué ocultarlo!— nos hemos complacido en consignar citas de autores coterráneos nuestros, hijos del Estado de Veracruz, —benemérito de las letras nacionales.

A muchas personas causará extrañeza que hayamos dado poco lugar a los clásicos españoles de los siglos XVI y XVII. Esto quedará ex-

plicado más adelante, al tratar de la formación del estilo. Nos limitaremos a decir que cada época tiene el suyo, y que actualmente el estilo de aquellos célebres ingenios resulta para los estudiantes penoso, cansado, y casi siempre obscuro. Las lenguas se modifican y se perfeccionan, y si bien es cierto que pierden mucho de su carácter nacional y castizo, ganan, y no poco, en flexibilidad, soltura y eufonía. Digámoslo con el respeto que nos inspiran tales ingenios: ¡cuántos escritores contemporáneos, de tantos como al presente abundan en España, escriben mejor que muchos antiguos, cuya autoridad invocamos a cada instante!

¿Faltarán personas que apliquen a nuestras obras, y principalmente a ésta, las reglas y procedimientos en ella consignados? Sin duda que no. A jueces tan severos, si el caso llegare, contestaremos, o, mejor dicho, desde ahora contestamos lo que respondió el Caballero de Loyola a cierto mozo discretísimo —más tarde *maestro en el arte de escribir bien*—, cuando el chico se empeñaba en corregirle las faltas que le había pesçado en un sermón:

"Perico: ¡Qué le hemos de hacer a Dios!"

Colegio Preparatorio de Jalapa, a 8 de septiembre de 1904.

Rafael Delgado

"El escribir bien, en su sentido más profundo, esto es, el escribir conforme a la realidad, conforme a lo que las cosas son y conforme se reflejan en el espíritu libre y purificado de las nieblas de la pasión, no es solamente acto y deber literario, sino acto y obligación moral, porque al fin y al cabo el arte que hace respirar al mármol, o extiende sobre la tela los colores, dándoles la animación de la vida, o infunde eternidad a las palabras voladoras, no es más que una forma y manifestación del arte principal y soberano en que todos debemos ser artistas: del *arte de la vida*, la cual cada día y cada hora debemos purificar y embellecer más, para hacerla digno templo de las obras del espíritu".

(MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, en respuesta al "Discurso de Recepción" del P. Miguel Mir en la Real Academia Española).

NOCIONES PRELIMINARES

1. Literatura es el conocimiento de las Bellas Letras o de las obras y de los modelos producidos por los grandes autores. Es también el conjunto de las obras literarias de un pueblo o de una nación. Así decimos: literatura griega, literatura francesa, literatura latina, literatura española, etc., etc.

La literatura comprende tanto la prosa como el verso, es decir, todos los géneros de composición literaria, la teoría que fija sus reglas, la aplicación de éstas en la práctica y el juicio y estimación de los grandes modelos y de todas las obras literarias. Lamartine decía en su CURSO FAMILIAR DE LITERATURA: *"La palabra literatura en su sentido más universal comprende: la Religión, la Moral, la Filosofía, la Legislación, la Política, la Historia, la Ciencia, la Elocuencia, la Poesía; es decir, todo lo que santifica, todo lo que civiliza, todo lo que enseña, todo lo que gobierna, todo lo que perpetúa y todo lo que encanta al género humano".*

2. El estudio de las Bellas Letras tiene por objeto cultivar el talento, adornar la memoria, depurar el gusto, formar el corazón y desenvolver todas las facultades intelectuales.

La literatura enseña a pensar con exactitud, a hablar agradablemente, y a escribir bien.

3. La literatura comprende:

la Gramática,
la Retórica,
la Poética,

la Filosofía
la Filología,
la Estética,
la Historia literaria, y
la Crítica.

4. Este compendio, muy limitado, está dividido en dos partes:

La primera comprende:

I.—El estilo,
II.—La composición.

La segunda incluye:

I.—La Retórica,
II.—La Poética.

Primera Parte

ESTILO Y COMPOSICION

I

Estilo

CAPITULO I

DEL ESTILO EN GENERAL

6. El estilo es la expresión del pensamiento, la forma externa con que hacemos sensibles nuestras ideas y nuestros sentimientos, el medio de comunicación de los espíritus. La palabra estilo pasó del griego al latín (stylus) y con ella se designaba un punzón de madera, de hueso o de metal, que servía para escribir en tablillas cubiertas de una capa de cera. Como hablando de un pintor decimos que tiene un buen pincel, para expresar que pinta bien, de un escultor que tiene buen cincel, de un grabador que tiene buen buril y de un dibujante que tiene buen lápiz, decimos de un escritor que tiene buen estilo o buena pluma.

7. La primera condición para escribir bien es pensar bien, esto es, hacernos dueños del asunto que vamos a tratar, y hacerlo de tal manera que cada una de sus partes nos sea perfectamente conocida y familiar, para poder desarrollarle sin dificultades ni obscuridad.

El célebre preceptista Boileau, dice, hablando del estilo:

"Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette, ou plus pure,
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément".

(L'art poétique).

8. El estilo en cierto modo y por sí mismo es cosa independiente del pensamiento. En efecto: cuanto se dice llega mejor al espíritu si es buena la manera como ha sido dicho, porque los hombres tienen poco más o menos las mismas ideas de cuanto está al alcance de todo el mundo, y la diferencia consiste en la expresión, o sea en el estilo.

El estilo hace singulares las cosas más comunes, fortifica las débiles, da grandeza a las sencillas, y, en suma, es el alma de las obras escritas para agradar o para instruir.

9. Escribir bien es pensar bien, sentir bien y producir bien; es tener, al mismo tiempo, *talento, alma y gusto.*

10. Hay en el estilo cualidades generales y cualidades particulares. Las generales constituyen la esencia del estilo, y son, por lo mismo, invariables. Las particulares varían según la diferencia del asunto.

Cualidades generales del estilo

11. Son ocho las cualidades generales del estilo:

Claridad.	Precisión.
Pureza.	Nobleza.
Propiedad.	Elegancia.
Naturalidad.	Armonía.

C l a r i d a d .

12. La claridad es la cualidad fundamental del estilo. Como éste no es más que la expresión del pensamiento, debe llenar *claramente* su objeto, pues de otra manera resultaría insuficiente. Sin claridad las galas más opulentas del estilo cansarían al lector sin agradarle, y las obras meramente artísticas no producirían la emoción estética.

13. Claridad es la calidad por medio de la cual, desde luego y sin esfuerzo alguno, se comprende el pensamiento expresado por la palabra.

Es preciso que la expresión sea de tal modo clara que la idea llegue a la inteligencia como la luz del sol a las pupilas. Por tanto el autor debe huir de los términos equívocos o vagos, de la inversión forzada, de las construcciones laboriosas, de los paréntesis largos y frecuentes, de la difusión y de las repeticiones. Se peca contra la claridad de dos maneras: por el pensamiento y por la expresión.

14. La oscuridad del pensamiento produce la oscuridad del estilo. La oscuridad del estilo proviene de la comprensión incompleta de aquello que queremos decir, y también del afán en algunos escritores de parecer finos, delicados, profundos y misteriosos, con objeto de alcanzar la admiración del vulgo, siempre dispuesto a celebrar lo que no entiende.

Ejemplo tomado de un autor contemporáneo:

"Iba por la calle plenamente feliz, viendo a los duendecillos danzarines que libeluleaban ante sus ojos errantes e inflamados por el absintio; su vieja corbata deshecha flotaba al viento como un velacho; su fieltro hongo pegábase innoblemente sobre sus luengos cabellos grises, y semejaba un murciélago sobre una chimenea; sus harapos destrozados remedaban grotescamente una americana abotonada y un pantalón holgado; y de su barba en torbellinos surgía una nariz perfilada en Bizancio, y asomábase a menudo un engarce de dientes blancos tras sus labios marchitos, quemados por la combustión diaria del alcohol".

Como fácilmente puede verse en el trozo anterior que revela gran espíritu observativo y talento de colorista, el autor tiene frases obscuras, procedentes de la incorrección gramatical y del empeño en parecer delicado y exquisito.

Ejemplos:

(1) *"La elocuencia de un orador mediano junto a la de un orador hábil es un camino real paralelo a un torrente".*

VÍCTOR HUGO

El defecto de que adolece esta cláusula se llama galimatías, que es una manifestación de obscuridad.

(2) *"¿Será que siempre la ambición sangrienta*
O del solio el poder pronuncie sólo,
Cuando la trompa de la fama alienta
Vuestro divino labio, hijos de Apolo?"

MANUEL JOSÉ QUINTANA

Nótese en estos versos la obscuridad de expresión.

15. La inversión forzada es frecuentemente causa de obscuridad.

Ejemplo:

"Suspendidas en el templo el fuego del santuario iluminaba las armas del guerrero".

Debe decirse:

"El fuego del santuario iluminaba las armas del guerrero suspendidas en el templo".

Todavía es más defectuosa la inversión que advertimos en los versos siguientes de un célebre poeta español:

"¡Cuántas, ¡ay! qué apacibles
Horas en dulces pláticas pasadas
Betis me viera de tu voz pendiente!"

JUAN NICASIO GALLEGO (*A la Muerte de la Duquesa de Frías*).

Como se ve, en estos versos el hipérbaton y la inversión del giro hacen incomprensibles los conceptos.

Ejemplo:

"De pronto el rodar de un coche oyóse en la calle".

Debe decir:

"De pronto se oyó en la calle el rodar de un coche".

Este abuso de la trasposición fué graciosamente criticado por un poeta español, en estos versos:

"En una de fregar cayó caldera,
Trasposición se llama esta figura,
De agua acabada de poner al fuego".

LOPE DE VEGA

Como un ejemplo de obscuridad y de estilo casi laberínticos e impenetrables, citaremos los siguientes versos de un poeta mejicano, de no escasos conocimientos, pero de gusto extraviado:

"Tu dulce hermana dulce melodía
Al piano hace vibrar; tú americana
Fatigas invención para galana
Compostura lucir que te atavía".

EDMUNDO BAZÁN Y CARAVANTES

El autor ha querido decir que una señorita toca el piano, y la otra (a quien el poeta se dirige) está haciendo un vestido en una máquina de coser.

16. La obscuridad de expresión proviene del empleo de construcciones laboriosas prohibidas por la sintaxis, y del uso de términos impropios e inexactos.

La claridad del estilo depende de la pureza, de la propiedad y de la precisión.

Ejemplos:

(1) *"¡Oh recuerdos, encantos y alegrías*
De los pasados días!
¡Oh gratos sueños de color de rosa!
¡Oh dorada ilusión de alas abiertas
Que a la vida despiertas
En nuestra breve primavera hermosa!

¡Volved, volved a 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!"

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE (*Idilio*).

(2) *"Magnífica y grandilocuente, juntando en los rasgos de su fisonomía la belleza de los idiomas clásicos con la brillantez de colorido de los orientales, presentóseme esmaltada con las perfecciones más aventajadas con que se enaltece el habla de un pueblo. En los monumentos levantados a su gloria y por la eficacia de su virtud hallé reunidas en consorcio admirable, la nobleza de la idea y la expresión más gallarda de la forma, los colores más ricos de la imaginación y los tesoros más delicados del sentimiento, los esplendores de la materia y los deleites más apacibles del espíritu. Y en la abundancia incalculable de sus palabras, en la variedad de sus modos de decir, en sus sales y donaires, en la energía varonil de sus frases y geniales expresiones, en la facilidad, en fin, con que se acomoda, así a los movimientos más vehementes de la elocuencia como a la declaración de los sentimientos más suaves y tranquilos del alma, admiré tantas grandezas y perfecciones que no*

pude menos de tenerla por la hija más afortunada de aquella matrona nobilísima, que, salida del Lacio, acompañó al pueblo romano en sus descubrimientos y conquistas, heredera de su augusta majestad, maestra de toda urbanidad y cortesanía, archivo de todo primor y gentileza".

(El P. MIGUEL MIR, *hablando de la lengua castellana, en su Discurso de Recepción en la R. Academia Española).*

Admírese la belleza de este magistral estilo, calificado de níveo y lácteo por el príncipe de los críticos españoles, Menéndez y Pelayo.

Pureza, Propiedad y Precisión.

17. La pureza de estilo consiste en expresarse correctamente o, lo que es lo mismo, en no emplear palabras, giros y locuciones que no estén autorizados por buenos hablistas.

Ejemplo:

"Cualquiera que sea el juicio que formemos de lo que se ha convenido en llamar civilización azteca, está fuera de duda que ninguna influencia ejerció en nuestra enseñanza y literatura. Poco podía adelantar en la cultura intelectual un pueblo que no conocía el alfabeto, y que para conservar y trasmitir sus conocimientos contaba solamente con la tradición oral ayudada a medias por la imperfecta escritura jeroglífica".

JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA

(La Instrucción Pública en la ciudad de México durante el siglo XVI).

18. La pureza de estilo exige que el escritor evite con el mayor cuidado los barbarismos y los solecismos.

19. Se entiende por barbarismo una palabra extraña a la lengua en que se escribe, como en estos versos:

"Sublimes templos que al cielo
Lanzan sus soberbias torres..."

El autor ha debido decir *levantan, no lanzan.*

Lanzar está empleado en estos versos por los verbos franceses: *élancer* o *s'élancer.*

20. Solecismo es una falta contra las reglas de la sintaxis.

Ejemplo:

"No os podéis quejar de mí
Vosotros a quien maté;
Si buena vida os quité
Buena sepultura os dí".

José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*).

El gran poeta español ha debido decir *a quienes maté* y no a *quien maté.* Aunque pudieran alegarse citas de autores clásicos que incurrieron en la misma falta, y aun las doctrinas de alguna gramática muy conocida, no es lícito expresarse así en tiempos en que la lengua castellana ha llegado a tamaña perfección.

21. Se considera también como barbarismo el uso de palabras en sentido contrario al establecido y consagrado por los hablistas, y asimismo la reunión de voces contrarias al buen uso.

22. Las frases deben ser construidas directamente, esto es, de modo que las ideas se presenten en una serie ordenada y fácil, para que todas las partes queden bien enlazadas y dependientes unas de otras.

23. La propiedad de estilo consiste en expresar un pensamiento con términos verdaderamente propios. Un término propio consigna la idea completa; uno que tenga poca propiedad la consigna a medias; el impropio la desfigura.

Ejemplo de propiedad:

"Ora a su rey en agolpado ataque
La reina de marfil pronta socorre;
Ora el ébano emboza artero jaque
De sesgo alfil o de arrollante torre:
Ya de un caballo que oportuno saque,
Pende la acción; ya de un peón que ahorre:
Tales comparo al juego de la Arabia
Táctica diestra y estrategia sabia".

JUAN MARÍA MAURY

Cualquiera que conozca el ajedrez advertirá el oportuno empleo de las palabras: *agolpado, artero, sesgo, arrollante, ahorre, diestra y sabia.*

Ejemplo de propiedad incompleta:

"*Sus harapos destrozados* remedaban *grotescamente una americana abotonada y un pantalón holgado".*

Ejemplo de impropiedad:

"Una nariz perfilada en Bizancio".

En el primero de los dos últimos ejemplos se observa que la idea ha sido expresada a medias. En el segundo la idea está desfigurada. Se ha querido decir un *perfil bizantino.*

24. Lo que hace difícil el hallazgo de las palabras propias es la aparente semejanza de sentido cuando la significación es diferente en realidad. Estas palabras se llaman *sinónimos.* No hay propiamente sinónimos en una lengua, cuando más habrá unos cuantos, pero sí palabras que en muchas circunstancias pueden tomarse indiferentemente por-

que tienen relaciones comunes y el sentido que las separa es por extremo débil. Aun las palabras más semejantes, al decir del Abate Girard, expresan cada una un pensamiento particular.

El estudio de los sinónimos corresponde a la Gramática.

25.—Se dice que una palabra es equívoca cuando en la misma frase está usada en sentido diferente.

Ejemplo:

"Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos
y tahures muy desnudos
con dados hacen condados".

GÓNGORA

En este ejemplo, además de los equívocos, hay un retruécano. Del retruécano hablaremos más adelante.

Otro ejemplo;

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

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

No son permitidos los equívocos en el estilo serio. Apenas son admitidos en las obras jocosas, pero aun en esta clase de obras no debe abusarse de ellos, como lo hizo Quevedo en el siguiente romance:

"Los diez años de mi vida
los he vivido hacia atrás,
con más grillos que el verano,

cadenas que el Escorial;
más alcaides he tenido
que el castillo de Milán;
más guardas que el monumento;
más hierros que el Alcorán;
más sentencias que el Derecho;
más causas que el no pagar;
más autos que el día de Corpus;
más registros que el misal;
más enemigos que el alma;
más corchetes que un gabán;
más soplos que lo caliente;
más plumas que el tornear".

26. Retruécano es un juego de palabras. Veamos el ejemplo siguiente, tomado de una canción popular:

—"No me mires: que miran
que nos miramos.
Es preciso, bien mío,
nos contengamos.
—Nos contendremos...
y cuando no nos miren
nos miraremos".

El uso del retruécano, aun empleado con mucha sobriedad, no es permitido en el estilo serio, ni en prosa ni en verso.

27. No hay que confundir la *pureza* del estilo con el *purismo*. La pureza exige el uso de palabras y giros propios de la lengua, como en el ejemplo siguiente de Menéndez y Pelayo, al hablar de Lamartine, uno de los más grandes poetas franceses.

"Con esto le basta y le sobra para ser tenido por una de las grandes organizaciones poéticas más privilegiadas que han existido. Aplicada a

tales cantos no parece muy hiperbólica aquella frase de Teófilo Gautier:

"No es un poeta, es la poesía misma".

MENÉNDEZ Y PELAYO

(*Historia de las Ideas Estéticas en España*).

El purismo suele ser una afectación, y por consiguiente un defecto. Consiste en no decir nada que no vaya ajustado a las reglas de la más estricta gramática. Hay que distinguir entre el purismo de buena cepa, gala y tesoro de los grandes escritores, y otro de que hacen alarde, a título de genialidad y de pericia en el manejo de la lengua, quienes a fuerza de ajustarse a los preceptos gramaticales se creen merecedores de ser llamados hablistas y estilistas.

Como ejemplo de *purismo* de buena ley citaremos el siguiente trozo:

"A quien uno se atreve se atreven todos. El servil rebaño de escritorzuelos vergonzantes, de poetillas de primera tonsura, de ingenios chirles y ebenes, corrió al teatro a silbar estrepitosamente el entremés Caraqui me voy, Cara aquí me iré, *clamoreaba en las gradas de San Felipe, y en la puerta de Guadalajara, y esparcía copias de las sátiras que lanzaron contra Quevedo en momentos de mal humor y queja, Lope, Góngora, Alarcón, y don Francisco López de Aguilar".*

DON AURELIANO FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE

(*Vida de Quevedo*)

28. La precisión del estilo consiste en expresar el pensamiento con los términos más exactos y con discreta sobriedad de palabras. La precisión no excluye elegancias ni opulencias de estilo.

Ejemplo:

"Fatiga y pena ignotas
soltaron acres gotas,

que son espumas rotas
al pie del bogador.
¡Sondad en mi lirismo,
como en el ponto mismo,
un vasto y fiero abismo
de llanto y de sudor!"

SALVADOR DÍAZ MIRÓN (*Ecce Homo*).

29. La opulencia y la riqueza de estilo consisten en el empleo de voces apropiadas, salidas de un caudal abundante, perteneciente al autor, y en el uso de muchos diversos y elegantes giros procedentes del mismo tesoro. Lo contrario a la opulencia se llama *pobreza de estilo,* y lo contrario a la elegancia *vulgaridad.* Hay escritores que, sin poseer un acervo de giros y palabras, alardean de elegancia y opulencia en sus obras, para lo cual sacan del diccionario voces raras, y de los autores giros inusitados, para ponerlos laboriosa y pacientemente en sus escritos, por medio de un trabajo semejante al que requieren las obras de incrustación. Es muy difícil que el estilo labrado así resulte espontáneo. El escritor debe acopiar giros y voces aprendidos en diccionarios y en libros de buenos hablistas, mas para hacer de ellos cosa propia que él sabrá emplear a tiempo.

Ejemplo:

"Sólo que, antes de coger la pluma, parecíale llevar la inspiración allí, perfecta y cabal, de suerte que con dar vuelta a la espita, brotaría a chorros: y así que oprimieron sus dedos la pluma dichosa, los versos, en vez de salir con ímpetu, se escondían, se evaporaban. Algunas estrofas caían sobre el papel redondas, fáciles, remataditas por consonantes armoniosos y oportunos, con cierta sonoridad y dulzura muy deleitable para el mismo autor, que temeroso de perderlas, escribíalas al vuelo, en letra desigual; mas de otras se le ocurrían únicamente los dos primeros renglones y acaso el final, rotundo, de gran efecto, y faltaba la rima tercera, era indispensable cazarla, llenar aquel hueco, ingerir el ripio. Deteníase el poeta, mirando el techo y buscando con los dientes un cabo

del bigote para morderlo, y entonces la ociosa pluma trazaba, obedeciendo automáticos impulsos de la mano, un sombrero tricornio, un cometa, o cualquier mamarracho por el estilo... Borradas a veces siete u ocho rimas, se resignaba al fin con la novena, ni mejor ni peor que las anteriores. Acontecía también que una sílaba importuna estropeaba un verso, y échese usted a buscar otro adverbio, otro adjetivo, porque si no... ¿Y los acentos? Si el poeta gozase del privilegio de decir, v.gr., mi córazon en vez de mi corazón, ¡sería tan cómodo rimar!"

EMILIA PARDO BAZÁN (*El Cisne de Vilamorta*).

30. El estilo difuso o prolijo es el opuesto al conciso o preciso. Consiste en decir poco con muchas palabras. A veces multiplica éstas para no decir nada.

"Llegué al puerto, descubrí un navío, me informé acerca del precio del pasaje, y tomé el mío; me embarco, levan anclas, nos damos a la vela, y partimos".

Bastaría haber dicho: *Me embarqué.*

Otras veces repite la misma idea bajo diversas formas, sin que por esto se alteren la fuerza ni el interés.

En una linda comedia de Bretón de los Herreros, *"Marcela o A cuál de los tres"*, figura un personaje que habla siempre difusamente, buscando equivalencias y sinónimos, y dice:

"Ayer rompiste o quebraste
Mi Baltasar, mi rey mago".

En ocasiones prolonga la frase con epítetos ociosos:

"Pomposas, salutíferas, inmarcesibles ramas
Del árbol sacrosanto de la eternal salud,

Destácanse en el campo de un limpio firmamento
Los dos abiertos brazos de la cristiana cruz".

JOSÉ ZORRILLA

Obsérvese en estos versos el abuso del epíteto.

También el estilo difuso da a los párrafos una extensión tal que causa fatiga, agota el aliento, y suele ahogar hermosos pensamientos en un torrente de palabras inútiles. De este defecto hay mil ejemplos en los discursos de Castelar, tan dignos de admiración por muchos motivos.

31. No hay que confundir la difusión de que hemos venido tratando, con otra que consiste en dar a los períodos cierto desarrollo amplio, en oposición a lo que se llama estilo cortado.

Así decimos: *estilo difuso* y *estilo conciso*, refiriéndonos a estilos excelentes; y decimos también de un escrito malo que es difuso hasta el cansancio, o que es conciso y cortado hasta causar desesperación.

32. La sequedad de estilo presenta ideas incompletas, sin pormenores ni desarrollo, y cláusulas faltas de naturalidad y de interés.

Cuando la esterilidad procede de una carencia completa de imaginación, no tiene remedio. Este defecto puede corregirse con la meditación detenida del asunto.

Naturalidad o Facilidad.

33. La naturalidad consiste en expresar una idea, un sentimiento, una imagen, sin esfuerzo ni preparación aparentes. Esta cualidad produce agradable ilusión en los lectores, quienes llegan a imaginarse que sin trabajo podrían hacer lo mismo:

"No quiero ni debo poner en la sospechosa compañía de los representantes de la literatura heterodoxa a mi dulce Valera, el más culto, el

más helénico, el más regocijado y delicioso de nuestros prosistas amenos, y el más clásico *o más bien el único verdaderamente clásico de nuestros poetas. La alegría franca y serena y el plácido contentamiento de la vida, nadie los ha expresado en castellano con tanta audacia, y al mismo tiempo con tanta suavidad y gracia ateniense como Valera. Es uno de los pocos* quos equus amavit Jupiter: *naturaleza de escritor algo pagana, pero no ciertamente con el paganismo burdo de Carducci, sino con cierto paganismo refinado y de exquisita naturaleza, donde el amor a lo sensible y plástico, y a las pompas y verdores de la genial primavera, se ilumina con ciertos rayos de misticismo y teosofía, y no excluye el amor a otras hermosuras más altas, bien patente, v.gr., en la hermosa oda de* El Fuego Divino. *No es Valera muy cristiano en el espíritu de sus novelas, una de las cuales, la más bella de todas, aunque pueda interpretarse benignamente (y yo desde luego la interpreto) en el sentido de lección contra las falsas vocaciones y el misticismo contrahecho, a muchos parece un triunfo del naturalismo pecador y pujante sobre la mortificación ascética y el anhelo de lo sobrenatural y celeste".*

MENÉNDEZ Y PELAYO
(*Historia de los Heterodoxos Españoles*).

34. En oposición a esta facilidad envidiable presentaremos el estilo laborioso. Procede esta laboriosidad del empeño en rebuscar voces, expresiones y giros para imitar a los ingenios españoles de los siglos XVI y XVII, quienes, a su vez, imitaban la manera y el hipérbaton latinos.

Ejemplo:

(1) *"Aunque el discurso suele alcanzar los consejos del enemigo, conviene averiguarlos por medio de espías, sin los cuales no puede estar segura la corona o ampliarse, ni gobernarse bien la guerra; en que fué acusado Vitellio"* *.

SAAVEDRA FAJARDO
(*Idea de un Príncipe Cristiano.—Siglo XVII*).

---

* Vid. Tac. lib. 3, Hist.

(2) *"Penetradas de iguales sentimientos, y alentadas por la protección que las circunstancias les ofrecían, lícito les fué a las tropas que tenían sus acantonamientos en los pueblos castellanos desampararlos e ir a incorporarse con los ejércitos que por todas partes se levantaban".*

El Conde de Toreno
(*Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España.—Siglo XIX*).

35. La afectación es un esfuerzo que hace el ingenio para sobrepasar el asunto y superar las propias fuerzas.

De ordinario no hay nada tan bien pensado y tan bien dicho, como aquello que por su facilidad parece muy hacedero a oyentes y lectores.

La afectación puede estar en las palabras o en los pensamientos:

I.—En las palabras, cuando para expresar las cosas más comunes se emplea un lenguaje alambicado.

Un escritor francés, hablando de un árbol plantado en la entrada de un jardín, le llama el *conserje del jardín*.

II.—Cuando se usa de palabras tomadas del tecnicismo científico, las cuales no pueden ser comprendidas por la mayoría de las gentes.

Ejemplo:

"Descomponer los resortes de un imperio".

"El aire estaba saturado de perfumes".

"El hombre debe acomodarse al medio".

"Elevarse al máximum de la gloria".

36. En los pensamientos:

I.—Cuando la expresión degenera en juego de palabras.

Ejemplo: Un poeta francés, describiendo el desembarque de un ejército en Damieta, pinta el valor con que San Luis se arrojó al agua:

"Louis impatient saute de son vaisseau;
Le beau feu de son cœur luit fait mépriser l'eau".

Nada más pueril que esta oposición del agua y el fuego.

Balzac, dirigiéndose a un hombre dolorido le dice:

"Tu elocuencia hace contagioso tu dolor. ¿Qué hielo no se fundiría al calor de tus lágrimas?"

Es patente la falta de verdad en estas expresiones.

II.—Cuando se emplean relaciones forzadas. Pesado, uno de nuestros mejores poetas, dice:

"A misa salió mi amada
De sus umbrales entonces,
Como la mañana bella,
Y fresca como las flores.
La modestia y el recato
La van siguiendo conformes,
Dos iris lleva en sus cejas,
Y en sus mejillas dos soles".

Nótese cuán forzadas son las comparaciones hechas en los dos últimos versos, las cuales, siendo tan defectuosas, casi gongorinas, no amenguan el mérito del poeta ni la belleza de la composición, que se intitula: *"Mi amada en la misa de alba".*

Estas relaciones forzadas son de mal gusto. Boileau las reprueba en el siguiente verso que encierra grande y profundo precepto artístico:

"Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable".

37. De la naturalidad del estilo procede su facilidad, es decir, cierta soltura que no descubre el esfuerzo del autor para escribir, y cierta ligereza que hace amables los escritos, como puede advertirse en el precitado fragmento de Menéndez y Pelayo.

La manera laboriosa hace pesado el estilo, y comunica a los lectores la fatiga y el cansancio del autor, como lo que hemos apuntado de Saavedra y Fajardo y del Conde de Toreno.

Nobleza y Elegancia.

38. La nobleza de estilo consiste en evitar las ideas populares, los conceptos empleados por el vulgo, y las expresiones triviales y bajas, para decir decorosamente las cosas más sencillas.

Nada más bajo en el teatro que una amiga proponiendo a otra que se deje componer el velo o el peinado. El gran trágico francés Racine ennoblece estas ideas del modo siguiente:

> "*Laissez-moi relever ces* voiles détachés
> *Et ces* cheveux épars *dont vos yeux son cachés;*
> *Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage*".
>
> BERENICE.—*(Act. IV. esc. II).*

Siempre que se escribe debe evitarse la bajeza.

39. Se levanta un término que carece de nobleza:

I.—Con una preparación hábil.

Espronceda consigna textualmente en una de sus composiciones, las palabras de un mendigo que implora la caridad pública, diciendo: "Una limosna por amor de Dios":

"Mío es el mundo como el aire libre,
Otros trabajan porque coma yo;
Todos se ablandan si doliente pido
Una limosna por amor de Dios".

Obsérvese cómo el poeta ha ennoblecido la frase final.

II.—Por un contraste enérgico:

"No hay sombras para ti. Como el cocuyo
El genio tuyo ostenta su fanal;
Y huyendo de la luz, la luz llevando,
Sigue alumbrando
Las mismas sombras que buscando va".

GREGORIO GUTIÉRREZ GONZÁLEZ
(¿Por qué no canto?)

Nótese la nobleza con que ha sido comparada con la luz del cocuyo la inspiración de un poeta.

III.—Con un término más noble, como en estos versos:

"...y trepan al collado
Tímida oveja y cabra saltadora".

La palabra *cabra* está realzada por las palabras *tímida oveja* y por el epíteto *saltadora.*

IV.—Por medio de epítetos apropiados:

"Cándido lirio y rosa de escarlata,
Negro heliotropo y mística violeta,
Del candoroso Adán la turba inquieta
Cuán al vivo en vosotros se retrata!"

J. A. PAGAZA *(Miércoles de Ceniza).*

La belleza de los dos primeros versos consiste en el epíteto aplicado a cada flor.

40. La elegancia consiste en dar al pensamiento giro noble y gallardo, y en hacer que las expresiones sean castizas, sueltas y gratas al oído. En la elegancia se reúnen propiedad y placidez.

Ejemplos:

(1) *"Del huerto donde el aura*
Con vivífico aroma
El vigor de tus músculos restaura
Y de la edad los sinsabores doma,
Este joven laurel ornato sea,
Y creciendo en vigor y lozanía,
Por lustros de salud y poesía
De tu vejez las lindes dilatarse
A inusitado alongamiento vea".

CASIMIRO DEL COLLADO *(Laurus Nobilis).*

(2) *"Cuando acabe de extinguirse el último eco de sus polémicas y de su escandalosa vida, la Musa del canto conservará su memoria vinculada en catorce versos de melancólica armonía, que desde Liverpool a Boston y desde Boston a Australia, viven en la memoria de la poderosa raza anglo-sajona, que los ha trasmitido a todas las lenguas vivas, y aun ha querido darles la perennidad que comunica una lengua muerta".*

MENÉNDEZ Y PELAYO

(En la Historia de los Heterodoxos Españoles, hablando del español Blanco (White) y del celebérrimo soneto The Night, *que Coleridge tenía por "una de las cosas más delicadas que hay en lengua inglesa").*

A r m o n í a.

41. La armonía (acaso debía llamarse más propiamente melodía) es una serie de sonidos destinada a encantar con una sabia combinación de sílabas, halagando dulcemente los oídos. La armonía resulta más bien de la colocación de las palabras que de la elección de éstas; sin embargo debe atenderse a las dos cosas.

42. Hay tres clases de armonía:

Primera: Armonía de las palabras.
Segunda: Armonía de las frases.
Tercera: Armonía imitativa.

43. La armonía de las palabras consiste en la elección y colocación de éstas, consideradas como sonidos, y sin desatenderse de su significado.

Las hay, naturalmente, dulces y sonoras, duras y sordas, ásperas y suaves, etc., etc.

La habilidad del prosista y del versificador consistirá en elegir las convenientes, y en colocarlas en el lugar debido, atendiendo, por supuesto, a los preceptos de claridad, pureza, propiedad y precisión.

44. En la armonía de las palabras habrá que evitar:

I.—La proximidad de voces asonantes, así en verso como en prosa:

"*Fué en el* colegio *de* cerebro *duro*".

IPANDRO ACAICO

En este verso las voces *colegio* y *cerebro* están demasiado próximas, y como asonantes que son le dan monotonía.

II.—El concurso de palabras en que predomine la misma vocal, como en este conocido y famoso epitafio:

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

José María Lafragua

Como se ve las *aes* llenan casi todo el primer verso.

III.—El uso repetido de una misma consonante, cuando no ha sido puesta para producir un efecto especial.

En los tres versos siguientes la repetición de las *erres* le produce magnífico.

"El rodar de las ruedas de los carros".

Manuel Carpio

"El ruido con que rueda la ronca tempestad".

José Zorrilla

"Por las húmedas laderas de los montes de Galicia,
Al chirrido quejumbroso de algún carro del país".

Emilio Ferrari

IV.—El concurso numeroso de palabras monosilábicas:

"¡Ay del que al *pobre su jornal retenga*
O le atormente con vedada usura!"

Ipandro Acaico

V.—Las aliteraciones. Se llama aliteración la repetición y concurrencia frecuente e involuntaria de las mismas letras, y la unión de la última letra o de la última sílaba de una palabra con la primera letra o la primera sílaba de la palabra siguiente, de modo que resulte una disonancia o una voz que tenga significado en nuestra lengua. Como se comprende de lo dicho antes, la aliteración puede ser una gala del estilo o un vicio del lenguaje.

En castellano son inevitables algunas aliteraciones.

De la aliteración debe huir el prosista, y muy particularmente el versificador.

45. No debe extremarse en la prosa el cuidado de la armonía, porque el abuso de ella produce afectación.

46. La armonía de las frases resulta de la armonía de las palabras por sí mismas y por la colocación de ellas en el período y en la cláusula, y también de la trama, del corte y del arreglo de las proposiciones y de los períodos.

47. Período es la expresión verbal de un pensamiento, compuesta de otras expresiones cuyo sentido queda en suspenso hasta llegar a un término común. Cada una de estas expresiones considerada separadamente se llama miembro del período. Los miembros deben ir ligados por sí mismos o por medio de voces conexivas.

Los períodos pueden ser de dos, de tres y de cuatro miembros. Los hay de cinco y de seis, pero suelen resultar fatigosos, porque deslíen el pensamiento principal, ahogan la idea dominante y producen difusión.

Período de dos miembros:

"El mérito tiene ordinariamente sólidas ventajas sobre la fortuna; | sin embargo casi siempre damos la preferencia a ésta".

Período de tres miembros:

"Si la equidad reinara en el corazón de los hombres, | si la verdad y

la virtud fuesen para ellos más amables que los placeres, la fortuna y los honores, | nada podría alterar su felicidad".

Período de cuatro miembros:

"Dios derramó sus dones en toda la tierra, | a fin de que para recogerlos recorra el hombre todas las regiones; | para que ennoblezca su espíritu al contemplar la naturaleza, | y para que inflame su corazón con el reconocimiento de tales y tantos beneficios".

48. El mérito de los períodos consiste en la medida proporcionada de sus miembros, en el enlace fácil de ellos, y en la cadencia hábilmente variada. Los períodos sin variedad resultan monótonos y soporíferos.

"Un style trop égal et toujours uniforme,
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme".

BOILEAU

49. La armonía imitativa consiste en pintar o en imitar los objetos por medio del sonido.

Puede expresar:

I.—Sonidos de la naturaleza.
II.—El movimiento.
III.—Los pensamientos, los sentimientos y las emociones.

50. La armonía imitativa, llamada también *onomatopeya,* resulta de la semejanza que hay entre el sonido de ciertas palabras y el que producen los objetos que ellas significan. Unida a los otros géneros de armonía ya señalados, contribuye poderosamente, así en prosa como en verso, a la belleza y gracia del lenguaje y del estilo, y completa a maravilla la expresión artística.

Véanse los siguientes versos, cada uno de ellos tomado al acaso:

Es el inmenso sueño: paso a paso
la pantera que ha poco devoraba
a la mísera res, busca en silencio
el hediondo cubil; ya no se oye
de la víbora rápida el silbido
y entre grandes lumbradas que alimentan
las rajas crepitantes de la encina
recuéstase el viajero de los bosques
al lado de su vieja carabina.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA *(Tristissima nox).*

Cerrado está el cancel, la iglesia oscura;
pero ya se oye en la pequeña nave
la tos cascada del anciano cura
y el rechinar de la vetusta llave.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Las voces *víbora, rápida, silbido, rechinar, cascada* y *crepitantes* tienen algo análogo al movimiento o al sonido de lo que significan.

Delille, imitando a Virgilio, nos hace ver el esfuerzo de los cíclopes y el movimiento cadencioso de sus martillos al forjar los metales:

"Tantôt levant, tantôt baissant leurs lourds marteaux
Qui tombent en cadence et domptent les metaux".

51. La onomatopeya debe colocarse oportunamente, y no es conveniente abusar de ella.

52. La armonía imitativa no es más que la forma mayor de la onomatopeya. Puede estar en una palabra, en una frase, en varias frases, en cláusulas enteras y hasta en larguísimas páginas.

Ejemplo:

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

MANUEL CARPIO *(La Cena de Baltasar).*

Armonía imitativa, expresando movimiento:

"Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano;
No perdones la espuela,
No des paz a la mano,
Menea fulminando el hierro insano".

FRAY LUIS DE LEÓN *(Profecía del Tajo).*

Onomatopeya descriptiva de cosas:

"En el mezquino lecho
De cárcel solitaria
Fiebre lenta y voraz me consumía,
Cuando sordo a mis quejas
Rayaba apenas en las altas rejas
El perezoso albor del nuevo día".

JUAN NICASIO GALLEGO *(A la Muerte de la Duquesa de Frías).*

Obsérvese cómo, en estos versos, las palabras y el movimiento general de las frases corresponden exactamente al pensamiento expresado.

En la misma composición de Gallego encontramos la siguiente onomatopeya de sentimiento y de sonido:

"Aguarda... ¡Adiós!... y en soledad sumido
Oigo ¡ay de mí! del caracol torcido
Barrer las gradas la crujiente seda".

Ejemplo de onomatopeya en la cual están reunidas todas las condiciones que los preceptistas exigen, y realizadas por manera maravillosa:

El ponto es de azogue y apenas palpita.
Un pesado alcatraz ejercita
su instinto de caza en la fresca.
Grave y lento, discurre al soslayo,
escudriña con calma grotesca,
se derrumba cual muerto de un rayo,
sumérgese y pesca.

Y al trotar de un rocín flaco y mocho,
un moreno, que ciñe moruna,
transita cantando cadente tontuna
de baile jarocho.

Monótono y acre gangueo,
que un pájaro acalla, soltando un gorjeo.
¡Cuanto es mudo y selecto en la hora,
en el vasto esplendor matutino,
halla voz en el ave canora,
vibra y suena en el chorro del trino!

Y como un monolito pagano,
un buey gris en un yermo altozano
mira fijo, pasmado y absorto,
la pompa del orto".

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(Idilio)*.

CAPITULO II

CUALIDADES PARTICULARES DEL ESTILO

53. Llámanse cualidades particulares del estilo las que varían según la naturaleza de los objetos que van a ser pintados, o de los asuntos que vamos a tratar. Estos asuntos pueden clasificarse en tres clases, que corresponden a otras tantas clases de estilo:

Asuntos sencillos.
Asuntos templados.
Asuntos sublimes.

Estilo sencillo.
Estilo templado.
Estilo sublime.

Del estilo sencillo

54. Escribir *sencillamente* es pensar, sentir y expresar con exactitud lo que queremos decir, sin dar demasiada vivacidad a las expresiones, ni demasiada vehemencia a los sentimientos, ni demasiado brillo a los conceptos. El estilo sencillo no exige muchos adornos; pide, sobre todo, que no se descubra en él ningún esfuerzo artístico. Cierto abandono le conviene, y todo su mérito consiste en la naturalidad.

Ejemplo:

"Una pícara sentencia de Horacio, cuya falsedad e injusticia, perdóneme Horacio, ofenden al recto juicio, viene a hacer más penosa la situación de toda poetisa. La medianía en verso no la sufren ni los postes. De manera que sufrimos la medianía en la cocinera (y ojalá que la mía fuese siquiera mediana), en la planchadora, en la que borda, en la que dibuja, en la que canta, y sólo para versos es menester que los haga una hembra mejor que Safo, o que no los haga. Yo declaro esto absurdo. Yo declaro que sufro mejor, no ya un mediano soneto, sino una oda mala, que una camisa mal planchada, que un caldo mal hecho, que una aria mal cantada o que una melodía de Chopín chapuceramente tocada en el piano o en el arpa. Si por temor de hacer mal una cosa no se ha de hacer, la misma razón hay para que una mujer no haga versos, o para que no cante o baile, o toque el piano. En verso se pueden decir tonterías: esto es verdad; pero ¿acaso hablando en prosa no pueden decirse tonterías?"

DON JUAN VALERA

55. El estilo sencillo conviene particularmente a las conversaciones familiares, a la narración de hechos comunes, a la fábula y a la égloga, a las cartas, y, en fin, a los libros escritos para instruir y enseñar.

56. Las cualidades propias del estilo sencillo son:

Sencillez.
Concisión.
Ingenuidad.

Sencillez y Concisión.

57. La sencillez de estilo consiste en la flexibilidad de la expresión, en su delicadeza, en lo variado de sus asuntos, y en sus rasgos naturales,

como corresponde a un estilo que procede de un lenguaje corriente, pero ennoblecido por una culta serenidad.

(1) *"Me acuerdo haber leído una chuscada que es cifra y compendio de mi estado. Un naturalista alemán quiso probar en un arenque las leyes de la evolución. Primero sacó al animalejo del mar y lo colocó en una artesa repleta de agua; fué minorando el líquido, y convirtió al malacopterigio en anfibio; abolió el agua del todo y volvió bicho terrestre al habitante de la mar salada y a tanto llegaron la destreza del sabio y su paciencia, que no tardó el arenque en seguirlo como perrillo en las calles por donde andaba. Una tarde, pasando el naturalista y su arenque por un puente de madera, el animal resbaló por una de las rendijas, cayó al agua, y se ahogó".*

VICTORIANO SALADO ALVAREZ
(Cómo murió Gaspar Hauser).

(2) *"¡Feliz aquel que no ha visto*
más río que el de su patria,
y duerme anciano a la sombra
do pequeñuelo jugaba!"

DON ALBERTO LISTA

58. La sencillez toma el nombre de familiaridad noble, cuando en el estilo y en el asunto hay algo levantado y sublime que le da particular y enérgica hermosura. Con frecuencia una expresión común es la más vigorosa, y en su sencillez hay cierta sublimidad, que una imagen o una palabra extrañas deslucirían completamente. Bossuet hablando de la muerte súbita de una princesa, dijo, con noble sencillez, en una célebre oración fúnebre:

"Cuán grande fué el espanto al resonar como un trueno esta sorprendente noticia: ¡Madama ha muerto!"

Esta era —dice un crítico—, la expresión natural, y cualquiera, sin

estudio y sin arte, habría dicho lo mismo. Otra expresión hubiera malogrado el efecto.

59. La concisión consiste en expresarse con pocas palabras y sin adornos, para no distraer la atención, apartándola del pensamiento capital.

Ejemplos:

(1) *"Miente, que, a poco que mientas, la verdad misma será sospechosa si sale de tus labios".*

(2) *"Estudio y peso y mido;*
y al rudo esfuerzo pido
un bálsamo de olvido
y un ramo de laurel".

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(Ecce Homo).*

No hay que confundir el estilo conciso con el estilo lacónico. El primero supone necesariamente pocas palabras, y el segundo las estrictamente necesarias.

Una página larga, escrita en estilo lacónico, tiene que resultar fastidiosa y cansada.

I n g e n u i d a d.

60. Ingenuidad es una extrema sencillez de genio y de corazón, revelada involuntariamente. En el estilo es una expresión más bien hallada que escogida, cierto sentimiento infantil que parece escapársenos, un pensamiento espontáneo, producido sin esfuerzo ni reflexión. He aquí un hermoso ejemplo tomado de una comedia moderna:

"y. . .señora, la mujer
que ve a su hijo con tibieza,
que no cose, y que no reza,
¡honrada no puede ser. . .!"

LUIS EGUÍLAZ *(La Cruz del Matrimonio).*

La ingenuidad de este pasaje, siempre aplaudido por el público, sube de punto en la situación escénica en que está colocado.

61. La ingenuidad no excluye la energía. Cuando se expresan sentimientos vivos y grandes pasiones, la ingenuidad, hasta en la tragedia misma, produce magníficos efectos.

62. La ingenuidad se extiende a todo aquello que con aire de sencillez es de una verdad tan viva como inesperada. En un drama del teatro clásico español, en *La Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega, hay una escena en que la protagonista se presenta para recibir a su novio. La dama entra diciendo:

Estrella. —*"No sé si me vestí bien,*
Como me vestí de prisa".

(Act. II. Esc. XVII).

Estos versos encierran un rasgo de admirable ingenuidad que prepara, por modo singular, una de las escenas siguientes, en la cual traen a Bustos Tabera, hermano de Estrella, muerto a manos de Sancho Ortiz.

63. El estilo ingenuo puede tomar dos sentidos:

I.—Cuando el autor refiere los hechos con tal minuciosidad que llega hasta parecer pueril. Esto debe evitarse.

II.—Cuando la ingenuidad no se manifiesta con esfuerzo ni preparación, sino que brota espontánea y naturalmente.

El traductor español de *La Lechera,* fábula de La Fontaine, (fábula que existe en todas las literaturas, y que según Maximiliano Müller tiene origen en la India) nos presenta en su versión un modelo de muy donosa ingenuidad. Esta obra de Samaniego, digna por mil títulos de profundo y detenido estudio, merece que la insertemos íntegra en estas lecciones.

La Lechera

Llevaba en la cabeza
Una Lechera el cántaro al mercado
Con aquella presteza,
Aquel aire sencillo, aquel agrado,
Que va diciendo a todo el que lo advierte:
¡Yo sí que estoy contenta con mi suerte!
Porque no apetecía
Más compañía que su pensamiento,
Que alegre la ofrecía
Inocentes ideas de contento,
Marchaba sola la feliz lechera,
Y decía entre sí de esta manera:
"Esta leche vendida,
En limpio me dará tanto dinero,
Y con esta partida
Un canasto de huevos comprar quiero,
Para sacar cien pollos que al estío
Me rodeen cantando el pío, pío;
Del importe logrado
De tanto pollo, mercaré un cochino;
Con bellota, salvado,
Berza, castaña engordará sin tino;
Tanto, que puede ser que yo consiga
Ver cómo se le arrastra la barriga.
Llevarélo al mercado;
Sacaré de él sin duda buen dinero:

Compraré de contado
Una robusta vaca y un ternero,
Que salte y corra toda la campaña,
Hasta el monte cercano a la montaña".
Con este pensamiento
Enajenada, brinca de manera
Que a su salto violento
El cántaro cayó. ¡Pobre Lechera!
¡Qué compasión! Adiós leche, dinero,
Huevos, pollos, lechón, vaca y ternero!
¡Oh loca fantasía,
Que palacios fabricas en el viento!
Modera tu alegría;
No sea que saltando de contento,
Al contemplar dichosa tu mudanza,
Quiebre su cantarillo la esperanza.
No seas ambiciosa
De mejor o más próspera fortuna;
Que vivirás ansiosa
Sin que pueda saciarte cosa alguna.
No anheles impaciente el bien futuro;
Mira que ni el presente está seguro.

64. La ingenuidad del estilo conviene particularmente a las narraciones escritas para uso de los niños; produce con grata sencillez una dulce y plácida impresión, y parece colocar al narrador a la altura de sus pequeños lectores. Pero no sólo en los escritos destinados a la niñez tiene cabida el estilo ingenuo, sino que encuentra lugar hasta en la tribuna, (en el nuevo género llamado conferencia), en el teatro, en la novela y en la historia. En la lírica suele el estilo ingenuo convertirse accidentalmente en un adorno, y embellecer no sólo las expresiones sino también los caracteres.

Estilo Templado

65. El estilo templado, llamado también estilo florido, sirve de intermedio entre el estilo sencillo y el estilo sublime. Menos vigoroso y menos deslumbrador que el segundo, pero más elegante y engalanado que el primero, a todos place, prestando infinitos encantos al lenguaje. Se le emplea, de ordinario, para tratar asuntos amenos.

Ejemplo:

"El conocimiento de las lenguas griega y latina y de sus respectivas literaturas, logra en gran parte la realización de fines tan elevados; pero exageraríamos la influencia que ese conocimiento ejerce en la educación intelectual del espíritu, si no reconociéramos la parte que toca en tarea tan importante a la Literatura General y a la Historia Universal, así como también la que corresponde a la lengua vernácula y a la historia y literatura patrias que transfunden en el individuo el espíritu mismo de la Nación".

Rafael Angel de la Peña
(Discurso sobre la enseñanza de las Humanidades y especialmente de la lengua latina).

66. Las cualidades que más convienen al estilo templado son cinco:

Riqueza.
Finura.
Delicadeza.
Color.
Gracia.

Riqueza.

67. La riqueza de estilo consiste en la abundancia de palabras, giros y expresiones, unida al esplendor de la forma. El estilo es rico cuando presenta en feliz alianza lenguaje selecto, imágenes vivas, ideas brillantes y rasgos muy salientes.

Como ejemplo de riqueza en el estilo templado presentaremos dos ejemplos tomados de dos grandes ingenios: uno de Chateaubriand, *el padre de la prosa moderna*, y otro del príncipe de nuestros líricos contemporáneos:

(1) * "*Mientras una parte de la creación publica diariamente y en los mismos lugares las alabanzas del Creador, la otra viaja para cantar los portentos de la obra divina. Miles y miles de mensajeros cruzan los aires, se deslizan sobre las aguas y trasponen los montes y los valles. Unos llegan en alas de la Primavera, y pronto desaparecen con los Céfiros, para seguir, de región en región, climas y climas de su errabunda patria; otros, viajeros de remotos países, buscan la habitación del hombre, y reclaman allí la antigua hospitalidad. Cada uno elige albergue. El peti-*

---

* "Tandis qu'une partie de la création publie chaque jour aux mêmes lieux les louanges du Créateur, une autre partie voyage pour racconter ses merveilles. Des courriers traversent les airs, se glissent dans les eaux, franchissent les monts et les vallées. Ceux-ci arrivent sur les ailes du printemps, et bientôt, disparaissant avec les zéphyrs, suivent de climats en climats leur mobile patrie; ceux-là s'arrêtent á l'habitation de l'homme: voyageurs lointains, ils réclament l'antique hospitalité. Chacun suit son inclination dans le choix d'un hôte: le rouge-gorge s'adresse aux cabanes, l'hirondelle frappe aux palais: cette fille de roi semble encore aimer les grandeurs, mais les grandeurs tristes, comme sa destinée; elle passe l'été aux ruines de Versailles, et l'hiver à celles de Thèbes".

"A peine a-t-elle disparu, qu'on voit s'avancer sur les vents du nord une colonie qui vient remplacer les voyageurs du midi, afin qu'il ne reste aucun vide dans nos campagnes. Par un temps grisâtre d'automne, lorsque la bise souffle sur les champs, et les bois perdent leurs dernières feuilles, une troupe de canards sauvages, tous rangés à la file, traversent en silence un ciel mélancolique. S'ils aperçoivent du haut des airs quelque manoir gothique environné d'étangs et de forêts, c'est là qu'ils se préparent á descendre: ils attendent la nuit, et font des évolutions au-dessus des bois. Aussitôt que la vapeur du soir enveloppe la vallée,

rrojo gusta de las chozas; la golondrina llama en los palacios. Hija de reyes, aun tiene amor a las grandezas, pero a las grandezas tristes como su destino: pasa el verano en las ruinas de Versalles y el invierno en las ruinas de Tebas.

"Apenas ha partido, cuando, para llenar el vacío que dejó en las campiñas, llega con los vientos del norte una colonia que viene a reemplazar a los viajeros del mediodía. En las tardes plomizas de otoño, al primer soplo de los cierzos, al caer de las últimas frondas, una legión de ánades silvestres, en larguísima hilera, atraviesa un cielo melancólico. Si descubren, por suerte, algún castillo gótico circundado de arboledas y estanques, se preparan a descender, y aguardando la noche undulan sobre la espesura de la selva. Luego que los vapores vespertinos envuelven los valles, tendido el cuello, silbadora el ala, caen de pronto en las aguas que se estremecen resonantes. Unánime clamor, seguido de profundo silencio, sube de los pantanos. La turba, guiada por una lucecilla, que resplandece acaso en la estrecha ventana de una torre, se arrima a los muros, favorecida por los carrizos y las sombras. Allí, aleteando, con vocerío intermitente al son del viento y de la lluvia, saludan la morada del hombre".

CHATEAUBRIAND

(2) *"Cabe un lago de múrice, como radial corona,*
o escudo excelso y nítido, el Sol occiduo esplende;
y por el claro piélago inflada y sesga lona
resbala, con un ósculo del astro que desciende.

---

le cou tendu et l'aile sifflante, ils s'abattent tout à coup sur les eaux, qui retentissent. Un cri général, suivi d'un profond silence, s'élève dans les marais. Guidés par une petite lumière, qui peut-être brille à l'étroite fenêtre d'une tour, les voyageurs s'approchent des murs à la faveur des roseaux et des ombres. Là, battant des ailes et pousant des cris par intervalles, au milieu du murmure des vents et des pluies, ils saluent l'habitation de l'homme".

(Génie du Christianisme.—Libre cinquième.—Chapitre VII.—Migration des oiseaux.)

(Recomendamos atento análisis y estudio detenido de todo este capítulo, y del VI y del VIII).

El mísero casucho y la soberbia granja
ostentan igual fausto, bermejo al par que blondo;
y entre plomizas nubes aurina y crespa franja
corta de Oriente a Ocaso el curvo y zarco fondo.

¡Mirífico el paisaje! Cromáticos vapores
ruedan en copos fúsiles, que un hálito desliga;
y de arrebol purpúreos los bueyes aradores
surcan los mondos predios y mugen de fatiga.

En áspera y herbosa ladera que dilata
sus pliegues en profuso y ameno desarrollo,
lanuda grey blanquea, como bullente plata
que sobre ponto glauco revela oculto escollo".

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(Claudia).*

68. La expresión es rica:

I.—Cuando encierra en pocas palabras profundo sentido.

Ejemplos:

(1) *"Roto el junco del haz la espiga vuela,*
Mas fecunda es doquier cuando la abona
Prudente labrador. Ora y espera".

JORGE ISAACS *(En la muerte de mi padre).*

(2) *"¡Señor! ¡Señor! El pájaro perdido*
Puede hallar en los bosques el sustento,
En cualquier árbol colocar su nido,
A cualquier hora atravesar el viento...
Y el hombre, el rey, el que a la tierra envías
Armado para entrar en la contienda,
No sabe, al despertar todos los días,
En qué desierto plantará su tienda".

JUAN CLEMENTE ZENEA

Biblioteca "AMERICA" Universidad DE SANTIAGO ESPAÑA

(3) *"Ici-bas la douleur á la douleur s'enchaîne;*
Le jour succède au jour, et la peine à la peine.
Borné dans sa nature, infini dans ses voeux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux".

LAMARTINE

En el ejemplo del poeta colombiano está expresado el noble sentimiento de prolongar y conservar una familia cuando el jefe de ella ha fallecido. En los versos del poeta cubano está hermosamente expuesta la grandeza del hombre en contraste con su miseria.

En el fragmento del gran poeta francés están contrapuestas la desgracia del hombre y la alteza de su origen.

En los tres casos la expresión no puede ser más rica ni más profunda.

II.—Cuando se hace lo mismo por medio de un cuadro o de una imagen, como en estas palabras con que Bossuet, el príncipe del púlpito francés, pinta las ilusiones del hombre siempre engañado y siempre desengañado:

"Nous traînons jusqu'au tombeau la longue chaîne de nos espérances trompées".

F i n u r a.

69. La finura no es más que una cualidad del ingenio aplicada al estilo. Mejor dicho: es la facultad de percibir en todo, algo que no está al alcance de la mayoría de las gentes.

La finura se encuentra en el estilo cuando el autor, descubriendo la suya despierta la nuestra.

70. La finura puede estar en el pensamiento o en las palabras.

En el pensamiento, cuando éste tiene un alcance profundo y delicado. Entonces la finura no está en las palabras, la expresión es clara, sencilla, y, frecuentemente, sin mucha elegancia. La Rochefoucauld, La Bruyère y Vauvenargues son en esto consumados maestros.

Ejemplos:

"La hipocresía es un homenaje que el vicio tributa a la virtud".

"Rehusar un elogio es tanto como pedir que nos alaben dos veces".

"Todos se quejan de su memoria, nadie de su juicio".

"Todos hablan bien de sus sentimientos, pero ninguno se atreve a hablar mal de su inteligencia".

"El primer día de un reinado es el gran día de la ingratitud".

"Quien dice juventud dice locura; quien dice madurez dice arrepentimiento".

"La maledicencia es la fetidez de los corazones podridos".

71. El estilo fino consiste en no mostrar más que un lado del objeto, dejando adivinar el otro:

Isabel de Inglaterra preguntaba a un ministro:

—¿Qué se hizo en el Consejo?
—Señora: pasar la tarde.

72. La finura en las palabras consiste en desviar la presentación del pensamiento. Esto debe hacerse en una sola frase, a riesgo de caer en grave defecto.

"Cuando los salvajes de Luisiana quieren fruta, derriban el árbol, y la toman. He aquí el gobierno despótico".

MONTESQUIEU

La finura conduce frecuentemente a la afectación, y es causa de obscuridad. El gongorismo fué buena prueba de ello. El seudo modernismo y el seudo decadentismo son numerosos en ejemplos de ella.

D e l i c a d e z a.

73. Delicadeza es la facultad que nos hace ver en las cosas que al sentimiento se refieren, algo que se escapa a la mayoría de los hombres. No consiste en percibir, sino en sentir. Es la finura de la sensibilidad. Considerada en el estilo es la expresión fina y exquisita del pensamiento.

74. La delicadeza se parece a la finura en que tanto en ésta como en aquélla los sentimientos están velados, y en que dice las cosas aparentando no hablar de ellas.

Como ejemplo de muy elegante y casta delicadeza, citaremos el siguiente soneto de una malograda poetisa veracruzana:

"¿Cómo negarla, si me fué pedida
con dulce acento y ademán huraño,
cual si temiera ocasionarme daño
la fervorosa súplica rendida?

¿Cómo negarla?... Vacilé aturdida,
y ante aquel modo de pedir extraño,
pensé que bien pudiera un desengaño,
por una flor, acibarar su vida...

Y la entregué; pero mirando al piso,
con un temor tan grande y verdadero,
que ni hablar me dejó; y, de improviso,
dióla un beso mi joven caballero,
que para el álbum de sus triunfos quiso
mi flor primera y mi rubor primero".

JOSEFA MURILLO *(Flor de Ayer).*

75. La delicadeza de sentimiento debe residir, de modo principal, en el rasgo saliente. No debe decirse todo, pero nada debe quedar obscuro. El defecto dista poco de la cualidad, y es cosa facilísima que un autor, por dar delicadeza a los conceptos los haga incomprensibles:

"*Un campesino que sucesivamente se hospedaba en casa de sus hijos, decía*: Me tratan como si fuera hijo suyo".

76. La delicadeza de sentimientos se divide en varias clases, según los sentimientos a los cuales se dirige.

I.—Delicadeza en el amor.
II.—Delicadeza en el reproche.
III.—Delicadeza en el consuelo.
IV.—Delicadeza en los elogios.

De la primera apuntamos un ejemplo en el párrafo 74.

77. El reproche se atenúa desviándole. Después de la derrota de Ramilies, que costó a Francia veinte mil hombres y todo el Flandes español, Luis XIV dijo al Mariscal de Villeroi que había perdido la batalla:

—"*Mariscal, a nuestra edad ya no somos afortunados*".

La delicadeza en el consuelo se hace presentando un lado del objeto, y diciendo solamente aquello que pueda aliviar el dolor.

Es imposible al tratar de este punto no traer a la memoria los siguientes versos, célebres en el mundo literario, y a los cuales, particularmente a los cuatro últimos, debe su autor la inmortalidad:

"Ta douleur, du Périer, sera donc éternelle?
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle,
L'augmenteront toujours?

Le malheur de ta fille, au tombeau descendue
Par un commun trépas,
Est-ce quelque dédale où ta raison perdue
Ne se retrouve pas?

Je sais de quels appas son enfance était pleine,
Et n'ai pas entrepris,
Injurieux ami, de soulager ta peine
Avecque son mépris.
Mais elle était du monde où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin..."

MALHERBE.—*1599*

Cuéntase que el poeta había escrito: "*Et, Rose, elle a vécu,* etc., etc. Un descuido del corrector de pruebas mejoró el verso.

Como los espíritus delicados no gustan de alabanzas groseras, un elogio necesita ser de lo más fino y de lo más ingenioso, sin que parezca afectado ni revele esfuerzo alguno.

Luis XIV sobresalía en habilidad para hacer un elogio, y muchos, a ejemplo suyo, sobresalían también al elogiarle.

Cierto día el gran Condé, vuelto a la corte después de la victoria de Senef, subía la escalera del Palacio muy lentamente a causa de la gota. En lo alto de la escalera le esperaba Luis XIV:

—"*Majestad: exclamó el Príncipe—perdonadme! ¡Os he hecho esperar tanto tiempo!*

—*Primo mío: —contestó el Rey— cuando va uno, como vos, tan cargado de laureles, no es fácil caminar de prisa!*"

Cuando don Juan Valera —el afamado autor de la célebre novela *Pepita Jiménez*—, presentó al Rey de Portugal las cartas autógrafas que le acreditaban embajador de España en dicho reino, el Soberano, pasando los pliegos al Ministro, dijo graciosamente al novelista:

—*"Sólo para estrechar la mano de V. E. le esperaba yo, porque sus credenciales ya me las había traído Pepita Jiménez".*

De esta manera, con suma delicadeza de ingenio, tributó el rey merecido elogio al donoso escritor.

78. La delicadeza es en ocasiones un rasgo de sentimiento que se nos escapa involuntariamente. Un valiente soldado temblaba hablando con Luis XIV, y advirtiéndolo dijo ingenuamente al Soberano:

"Crea V. M. que frente a vuestros enemigos no tiemblo como delante de vos".

Como ejemplo de reproche citaremos la siguiente anécdota, que muchos tienen por histórica, y que tal vez lo sea:

Estaba moribundo Fernando VII, y la familia de la Reina Cristina empeñada en que el Rey asegurara el trono a la princesa que después fué Isabel II. Los ministros, comprendiendo que rehusar la sucesión a don Carlos traería la guerra civil, se oponían tenazmente a la derogación de la ley sálica. La infanta doña Luisa Carlota vino precipitadamente de Sevilla con el objeto indicado. Dirigióse a la regia alcoba, en cuya puerta la detuvo el ministro Calomarde. La Princesa, irritada ante lo que llamaba incalificable audacia del diplomático, dióle una bofetada, y se abrió paso. Calomarde se inclinó respetuosamente, murmurando en tono cortesano el título de una comedia clásica —*¡Manos blancas no ofenden!*

79. La delicadeza como la finura tiene sus peligros. Ni una ni otra deben ser prodigadas en un mismo pasaje sin discreta y larga interrupción. Como el autor supone en los lectores una comprensión y una sensibilidad vivísimas no debe abusar de ellas.

C o l o r.

80. Dígase lo que se quiera, y sin caer en la exageración de cier-

tas escuelas que actualmente exaltan este punto hasta llegar al extravío, es preciso confesar que existe clarísima relación entre todos los fenómenos que hieren nuestros sentidos. Por esto al tratar de música se habla de claroscuro, y al tratar de pintura se habla de tonos. Así decimos que en tal o cual sinfonía el *claroscuro* es bueno o malo, y que en tales o cuales cuadros son los tonos *débiles* o *fuertes*, *ásperos* o *suaves*, y hasta *calientes* o *fríos*.

Si tratándose de un arte en que el sonido es todo, como la música, y tratándose de otro arte en que el color contribuye en buena parte para realizar belleza, hablamos de tonos y colores, ¿por qué al discurrir del arte literario no hemos de atribuirle color, líneas y relieve? Efectivamente, así hablamos de la *traza* de una comedia, de un poema mal *delineado* y de una novela falta de *color*.

Más o menos patente, más o menos clara, particularmente en nombres, adjetivos y verbos, en casi todas las voces hay una onomatopeya. En las palabras: *relámpago*, *trueno*, *estallido*, *vaivén*, *chirrido*, *víbora*, *elefante*, *jirafa*, *pesadumbre*, *anhelo*, *penoso*, *ágil*, *trabajoso*, *sutil*, *azotar*, *zumbar*, *rebuznar*, *padecer*, etc., hay algo gráfico o fonético de las cosas que significan.

A su tiempo se tratará de la onomatopeya; por ahora notaremos que muchas palabras solas o por su colocación en las frases, y éstas por su disposición en la cláusula, causan una impresión semejante a la que producen los colores.

No queremos decir con esto, como los preceptistas y sectarios de ciertas escuelas, que haya palabras de colores; es decir, verdes las unas, rojas o azules las otras, negras, blancas, etc., etc., lo que asentamos es que despiertan en nuestra mente, por sí o por asociación de ideas, la impresión de un color, y conmueven nuestros sentidos con la imagen correspondiente.

El conocimiento de esta propiedad, observada en todas las lenguas, especialmente en las romances, particularidad descubierta por los estilistas más bien que por los filólogos, ha dado al estilo moderno una belleza incomparable que la literatura antigua realizó a las veces, aunque sin darse cuenta de los elementos productores.

Merced a ella conocemos el valor de las voces, las colocamos con

acierto, y en consecuencia logramos producir vivísima impresión en oyentes y lectores. A esto deben su brillantez y su energía de estilo muchos escritores contemporáneos, y a esto debió, sin duda, Chateaubriand el maravilloso encanto de su prosa.

Hay que decir que se ha abusado mucho de estas relaciones. Sirvan de ejemplo, para salvarnos de extravío, los siguientes versos de un poeta mejicano, escritos acaso para ridiculizar a quienes abusan de ellas:

. . . . . .
"La pálida sonrisa de Margarita;
La roja carcajada de Mefistófeles".

Como se advierte fácilmente en estos versos, se ha abusado en ellos de las palabras *pálida* y *roja*. No porque en la ópera de Fausto aparezca Mefistófeles vestido de rojo su carcajada es de tal color, ni porque Margarita sea pálida debe decirse que su sonrisa es pálida también.

Las escuelas modernista y decadentista, (a las cuales, es de justicia confesarlo, se debe la renovación del lenguaje artístico, como se debió al culteranismo la riqueza de expresión), suelen extraviarse, arrastradas por la fogosidad innovadora o impulsadas por su aplaudida prepotencia, y confundir, en esto del color, unas impresiones con otras. Consignemos aquí un ejemplo en que parece marcado el límite entre el acierto y el extravío.

"Las trepadoras volubles alargaban sus hojas acorazonadas, y hacían sonar en sus mil campánulas los repiques de sus mil diversos colores".

EMILIO ZOLA

Por este camino del abuso han llegado algunos escritores contemporáneos a decir que el aroma de las rosas blancas es ebúrneo; el de las azucenas níveo y el de un ramillete de flores diversas multicolor.

81. Es verdad, y verdad indiscutible, que por la correspondencia que tienen las ideas y las sensaciones con las palabras, se produce una

cierta onomatopeya muy fina y delicada, perceptible únicamente y en toda su plenitud para los espíritus muy cultos y dotados de sutilísimo sentido estético.

Esta onomatopeya, que, repetimos, no está al alcance de todos, por mucho que todos resintamos más o menos su belleza, tiene en algunos escritores incomparable atractivo.

No es la elegancia, ni la pureza, ni la claridad del estilo, ni lo castizo del lenguaje, ni la precisión de la frase, ni la delicadeza de las ideas, ni la exactitud ideológica, ni la forma irreprochable del concepto, ni la belleza de las imágenes, es todo esto, y algo más que esto: un cierto no sé qué, inaccesible, y que suele escapársenos después de habernos encantado; algo que, particularmente en el estilo descriptivo, hace ver en todas las cosas el alma y el gesto de ellas, y las presenta limpias, exactas y patentes, como si las tuviéramos delante, al alcance de nuestra mano, y nos fuesen conocidas hasta en sus más insignificantes pormenores.

82. Color, literariamente hablando, es la expresión pictórica que en las artes de la palabra nos hace ver las cosas como si estuvieran patentes a nuestra vista.

Ejemplo:

"Al fin llegamos al pueblo, encaramado allá arriba como un nido de águilas, y me guió Neluco a la única hospedería que había en él: un casucho de mala muerte con un cuarto en el soportal, y en el cuarto un tosco mostrador y su correspondiente estantería con media docena de botellones y frascos de varios colores, algunos paquetes de cigarros y de cajas de cerillas y media docena de vasos de otros tantos calibres; arrimado a la pared y sostenido por tres estacas sin labrar, un tablón en bruto, de castaño abarquillado; delante y como a la mitad de este banco, una mesa de igual materia y del mismo estilo que él; sobre la mesa, un jarro y dos vasos medio desocupados de vino tinto, y, por último, sentados en el banco y con la mesa delante, dos hombres en los cuales ni el médico ni yo nos fijamos gran cosa por de pronto. Después, y mientras hablábamos con el tabernero, Neluco, que los tenía enfrente, me dió

con el codo y me advirtió con la mirada que reparara en ellos. Hícelo con atención y vi que los dos tenían muy distinto pelaje del acostumbrado y corriente entre los aldeanos de aquellas comarcas: ofrecían todo el aspecto de los vagabundos famélicos de las ciudades; ambos llevaban la barba gris a medio crecer, y el ropaje obscuro y mugriento, con muy pocas señales de camisa. En el uno creí ver, o más bien recordar, rasgos de la pintura que me había hecho Neluco del Gómez de Pomar casado en aquel mismo pueblo. Las señas del otro no coincidían en nada con las que yo conocía del hermano soltero; era todavía más innoble su cara que la de éste, y más repulsivo el conjunto de su persona: tenía un chirlo en la nariz, que se la dividía casi por la mitad, y un ojo medio borrado".

PEREDA *(Peñas Arriba).*

Oportunamente, al hablar de la descripción trataremos de la *línea* y del *relieve.*

G r a c i a.

83. La gracia consiste en la soltura, en la flexibilidad y en la variedad agradable de movimientos; es la reunión de la suavidad y la energía.

84. La gracia en el estilo no debe ser confundida con la gracia del pensamiento. Esta reside en la concepción; la otra en la expresión.

Homero tiene pinturas muy graciosas. Una de las más notables es la despedida de Héctor. La madre tiene en sus brazos al niño, el cual desconoce a su padre, y se espanta al ver el casco empenachado de éste. El niño oculta el rostro; la madre sonríe bañada en lágrimas:

"Allá de Troya en el inmenso foro
Héctor ostenta su luciente cota,
Lanza y morrión y cándida garzota
Y altos coturnos recamados de oro.

Su esposa se le acerca, y blando lloro
Amargamente de sus ojos brota,
Y bajo el velo que en el aire flota
Le lleva al niño de los dos tesoro.

Quiere cogerlo en brazos el Troyano
Y el niño desconócele y se espanta,
Grita y se esconde en el materno seno.

Héctor entonces con robusta mano
Se quita el casco, al niño se adelanta,
Le abraza y parte de congoja lleno".

MANUEL CARPIO *(La Despedida de Héctor).*

En este soneto del famoso poeta veracruzano, (quien gozó de la mayor popularidad que haya podido disfrutar un poeta en este país), están transladadas muy hábilmente las bellezas del pasaje homérico, por mucho que tales versos disten no poco de la perfección a que han llegado actualmente la versificación y la forma poética, en escritores que, como Díaz Mirón, versifican de manera tan peregrina que han llegado a una perfección que nunca pudieron imaginarse los lectores contemporáneos de Carpio.

85. En algunos fabulistas hay rasgos de la más fina gracia, como en estos versos de Samaniego, en la fábula de "La Cigarra y la Hormiga", traducida de La Fontaine:

"Habitaba la hormiga
Allí tabique en medio,
Y con mil expresiones
De atención y respeto
La dijo: 'Doña Hormiga,
Pues que en vuestros graneros
Sobran las provisiones
Para vuestro alimento,
Prestad alguna cosa

Con que viva este invierno
Esta triste Cigarra,
Que, alegre en otro tiempo,
Nunca conoció el daño,
Nunca supo temerlo.
No dudéis en prestarme:
Que fielmente prometo
Pagaros con ganancias
Por el nombre que tengo".
La codiciosa Hormiga
Respondió con denuedo,
Ocultando a la espalda
Las llaves del granero:
'¡Yo prestar lo que gano
Con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿Qué has hecho en el buen tiempo?'"

Etc. , etc.

Estilo Sublime

86. En el estilo sublime la grandeza del pensamiento y de las imágenes corresponde exactamente a la expresión y alteza del asunto. Este género de estilo sólo conviene a los asuntos elevados, dramáticos o patéticos.

Uno de nuestros más célebres oradores sagrados principia con estas, o semejantes palabras, el elogio fúnebre del Obispo Portugal:

"Da un paso el tiempo y las generaciones desaparecen... Da un paso el hombre y se convierte en polvo".

Munguía

87. El estilo sublime conviene a diversos géneros de composición, tales como la poesía, la historia y la filosofía, cuando se ocupan en lo más grande y elevado, esto es, cuando tratan de Dios, del hombre y de la Naturaleza.

Ya volveremos sobre este asunto al tratar de la oratoria y de los diversos géneros de elocuencia.

Las cualidades del estilo sublime son:

Energía.

Vehemencia.

Magnificencia o solemnidad, y lo que propiamente se llama sublime.

E n e r g í a.

88. La energía del estilo es la cualidad que reúne, en pocas palabras, el sentimiento y la idea, para expresar el pensamiento con la fuerza y vivacidad mayores, como en la siguiente estrofa de un poeta sudamericano, puesta al pie de una estampa que representa a un indio, el cual, perseguido por los conquistadores, huye a lo largo de un arroyo, llevando del diestro fogoso corcel.

"¡Alerta invasores! ¡Alerta, ladrones
Del suelo que al indio jurasteis guardar!
En vano en la pampa buscáis sus bridones,
Que en tanto él por agua que borra su huella,
Cual muda centella, terrífico va".

89. Suele tomarse por energía cierta manera de expresión exótica, extraña y rebuscada, que hiere de pronto la fantasía, sin producir en ella impresiones duraderas.

La verdadera energía consiste en una combinación feliz de términos

apropiados y felices, o sea en el arte de dar fuertemente a las ideas la mayor extensión posible, con suma precisión de palabras.

La energía resulta algunas veces del contraste de las ideas.

Ejemplo:

"De la zafia el pesar se distrae,
desplome de polvo y ascenso de nube.
¡Del tizón la ceniza que cae
y el humo que sube!"

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(Idilio).*

90. Las expresiones más enérgicas son aquellas en que se reúnen acumulados ideas y sentimientos.

Napoleón I, al amanecer el día de Wagrán, consultó su reloj, y mirando hacia el horizonte, exclamó, dirigiéndose a los soldados apercibidos al combate:

—*"¡Mirad! ¡Es el sol de Austerlitz!"*

La energía suele convertirse en un defecto, y con facilidad produce exageraciones de pésimo gusto.

Toman algunos por estilo enérgico un estilo rocalloso, lleno de expresiones exóticas, inusitadas o raras, cuya pronunciación se hace dura y trabajosa. Nada más repugnante que el estilo hinchado y ampuloso, con el cual se trata de deslumbrar a los necios, y en el cual, para embellecer la obra, acopia el autor con prodigalidad ridícula conceptos e ideas brillantes, pero inconducentes.

Razón tenía Leopardi para decir: *"¡Cuán distinta es la verdadera energía!"*

Admirémosla en estos versos:

"Milicias que en las bélicas fatigas
caísteis indistintas e ignoradas,

cual por la hoz del rústico segadas
en tiempo de cosecha las espigas;
que moristeis a manos enemigas
fulgentes de entusiasmo las miradas,
tintas hasta los puños las espadas,
y rotas por delante las lorigas".

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(A los héroes sin nombre).*

91. Algunos escritores, tanto en prosa como en verso, llevados del deseo de obtener el aplauso de las multitudes ignaras, falsean el concepto del brillo, de la magnificencia y de la energía, y, en una palabra, pervierten y prostituyen la elocuencia. Desgraciadamente son celebrados y alzados en pavés, porque, como decía Leopardi, gran crítico, inspiradísimo poeta y maestro en doctrina estética, la generalidad de los lectores y de los oyentes se prendan más *"delle bellezze grosee patenti, che delle delicate e riposte; e per l'ordinario piú dal mediocre che dal' ottimo"*.

Al tratar de la composición oratoria pondremos ejemplos de prosa máscula y enérgica.

V e h e m e n c i a.

92. La vehemencia de estilo no es más que la expresión animada por el sentimiento. Más que de la fuerza depende del giro y del movimiento impetuoso de la palabra, producido por la sucesión rápida de las ideas y de las expresiones.

Ejemplos:

(1) *"¿Hasta cuándo, hasta cuándo recorre*
de su propia ignominia la ruta,
esa pálida y vil prostituta
que se abraza al soldado español?

¿Hasta cuándo, insulares humildes,
dejaréis que el autócrata os venza?
¿Para cuándo dejáis la vergüenza,
para cuándo dejáis el honor?"

JUAN C. ZENEA *(a los cubanos).*

(2) *¡Madres de servidumbres e infortunios!*
Ya que no concebís Brutos ni Gracos,
no concibáis más hijos... ¡Desde el lecho
impedid la existencia del esclavo!

¡Doncellas pudorosas, castas vírgenes
que la dicha brindáis en vuestros labios,
desechad los amores que os afrentan
y mancillan la nieve de los tálamos!

No arrojéis al futuro una semilla
que dará, si no muere, fruto amargo:
¡flores para el harén del poderoso,
carne para los perros y el cadalso!...

Y vosotros, atletas que caísteis
de una muerte gloriosa en el regazo,
¡despertad! y en flamígeros pendones
convertid los espléndidos sudarios!

Combatid por los hijos que prefieren
vivir infames a morir con lauro;
enseñad cómo lucha el hombre digno,
cómo rompe tinieblas el relámpago,

cómo canta epinicios el derecho
y se abaten cabezas de tiranos!...
¡Pero no!... ¡Perdonad, sombras ilustres!
¡No escuchéis mis acentos angustiados!

¡Fulminad maldición contra los hijos
que soportan la marca del escarnio
y no vierten más sangre que la impura
que les hace saltar el latigazo!

ENRIQUE GONZÁLEZ LLORCA *(Vibraciones).*

M a g n i f i c e n c i a.

93. La magnificencia de estilo consiste en la grandiosidad unida a lo brillante. Debe contener grandes ideas, expresadas con grandes imágenes, como en este pasaje de David, traducido por Fray Luis de León:

(1) *"Alaba ¡oh alma! a Dios. Señor, tu alteza*
¿Qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de belleza
Y luz resplandeciente.
Encima de los cielos desplegados
Al agua diste asiento.
Las nubes son tus carros, tus alados
Caballos son el viento".

O en este pasaje de nuestro Carpio:

(2) *"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.
Volaba cubierto de espesa tiniebla,
Llevaba en la mano su acero sangriento,
Sus negros cabellos vagaban al viento,
Sus ojos brillaban con luz funeral".

Lástima que esos versos estén deslucidos por la concurrencia de asonantes: *espesa tiniebla; acero sangriento; negros cabellos...*

Y en éste de Núñez de Arce:

(3) *"¡Cuántas veces sentado en tu ribera,*
¡oh mar! como si oyera
la atronadora voz de lo infinito,
ha despertado en la conciencia mía
honda melancolía,
tu aterrador, tu interminable grito!"

94. En la magnificencia hay que evitar un gran peligro: la hinchazón o ampulosidad, que consiste en expresar con términos pomposos un pensamiento falso e insignificante, o en pretender que aparezcan como grandes, ideas y pensamientos bajos o insulsos, empleando para ello palabras sonoras y estruendosas. Actualmente en Méjico, por causas que no debemos precisar aquí, en periódicos, libros y tribunas impera como soberana la ampulosidad: señal cierta de la corrupción del gusto, y síntoma de lamentable decadencia en los estudios literarios. La ampulosidad es muy frecuente en los escritores hispano-americanos.

Ejemplos:

Un historiador francés, hablando de la muerte de Pompeyo dice:

(1) *"La tierra le faltó para sus victorias, y faltóle también para sepulcro".*

Pensamiento tan falso como vulgares las palabras que han servido para expresarle.

Y éste de un poeta contemporáneo.

(2) *"Se levantó el incienso en mis altares,*
en lo alto vibraron los cantares
sus formidables notas de grandeza

y al postrarse mi espíritu de hinojos
puso el Arte sus luces en mis ojos
y en mis labios su hostia la Belleza".

Sublimidad propiamente dicha.

95. Lo sublime, hablando con toda propiedad, es, en todos los géneros, el mayor y más alto grado de generalidad, de grandeza y de elevación que puede alcanzar el pensamiento humano. La etimología de la palabra sublime, de *super*, sobre, y *limen*, dintel, lo dice todo.

Escipión el Africano, acusado de concusionario por los Tribunos populares, iba a sucumbir a las intrigas del odio y de la envidia. Apareció en el Foro, subió a la tribuna, y, como única defensa, dijo lo que sigue:

—*"Romanos: en un día como éste sometí Cartago a nuestras leyes. Vamos al Capitolio, y demos gracias a los dioses!"*

Todos los ciudadanos y hasta los mismos acusadores le siguieron —dice Voltaire— y nuestros corazones le siguen todavía.

Lo sublime tiene el privilegio de subyugar a los hombres.

Lo sublime propiamente dicho es por necesidad raro e instantáneo, porque nada extremo puede ser común y durable. Está en una palabra, en un rasgo, en un movimiento, en un gesto; tiene efectos de relámpago y de rayo. Es de tal manera independiente del arte, que suelen producirle personas ajenas a éste. Todo aquel que esté poseído de una pasión, o que tenga espíritu elevado puede encontrar una palabra sublime.

He aquí dos ejemplos históricos:

Una mujer del pueblo, de condición por extremo vulgar, estaba a punto de perder un hijo. Lloraba inconsolable, y todos trataban de aliviar su pena. Un sacerdote le dijo cariñosamente que Dios no hacía más que llamar a su hijo, y le citó el ejemplo de Abraham que, por divino mandato, estuvo a punto de inmolar a Isaac:

—"*¡Oh! —exclamó la mujer— ¡Dios no habría exigido a una madre semejante sacrificio!*"

El sacerdote, a su vez, encontró una respuesta sublime:

—"*Recuerda —replicó—, que la Virgen María estuvo al pie de la la cruz*".

Al ser juzgada María Antonieta, el presidente pasó por alto la acusación sin nombre que Hébert fué a buscar al Temple, el 7 de octubre. Uno de los jurados pidió que se tratara ese punto. María Antonieta, al escuchar aquella infamia, se irguió, y volviéndose a las mujeres que había en el salón, exclamó indignada:

"Si je n'ai pas répondu, c'est que la nature se refuse à repondre à une pareille question faite à une mère. J'en appelle à toutes celles qui peuvent se trouver ici!"

(*Histoire de Marie-Antoinette, par* EDMOND et JULES DE GONCOURT).

Lo sublime puede encontrarse también en el silencio. Cuando Bussi-le-Clerc, seguido de sus satélites, se presentó en el parlamento y dijo a los magistrados: que o sentenciaban en contra de los derechos de la casa de Borbón o tendrían que seguirle a la Bastilla, nadie le respondió, y todos se levantaron para seguirle. He aquí un caso de la sublimidad en el silencio.

Hay tres clases de sublimidad:

I.—Por la imagen.
II.—Por el pensamiento.
III.—Por el sentimiento.

Sublimidad de Imagen.

96. La sublimidad de imagen consiste en pintar grandes objetos con un color tan vivo que produzcan admiración. Como ejemplo de esto mencionaremos los versos de Carpio, citados anteriormente, en los cuales el poeta describe con pocos rasgos el Angel de la Peste, o éstos de Gallego en su oda *A la Defensa de Buenos Aires:*

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

Sublimidad de Pensamiento.

97. La sublimidad de pensamiento presenta ordinariamente una gran idea expresada con suma concisión. Tal es cierta frase famosa de Moisés, señalada por Longino, en su *Tratado de lo Sublime,* como insuperable modelo y frase digna de ser puesta en labios de Dios:

"Et dixit Deus: fiat lux, et lux fuit".
"Y dijo Dios: hágase la luz, y la luz fué".

En una tragedia moderna, en la *Medea* de Ernesto Legouvé, la escena final del último acto contiene un rasgo verdaderamente sublime, que resume todo el poema trágico.

Acaba de morir Creusa, víctima de los celos de Medea. Esta, llevando a sus hijos corre hacia el templo de Saturno, y allí los apuñalea al pie del ara. Advertido Jasón de lo que ha pasado, acude precipitadamente, y al entrar en el templo y ver a los niños muertos pregunta a Medea quién los ha matado. Esta se levanta solemnemente, deja caer el puñal, y señalando a Jasón responde: —*¡Tú!*

Una palabra bastó al poeta para terminar la obra y sintetizar en un monosílabo todo el poema.

Sublimidad de Sentimiento.

98. La sublimidad de sentimiento se presenta cuando éste parece sobreponerse, en cierto modo, a la naturaleza humana. Se cita como sublime, y con razón, el *Qu'il mourût* del viejo Horacio, en la tragedia de Corneille intitulada *Horace*. Esas palabras deben toda su fuerza a las precedentes.

Vienen a anunciar al viejo Horacio (Acto III, escena VI) que han muerto dos de sus hijos, y el tercero ha huído. El anciano piensa que ha huído por cobardía.

—*Le vieil Horace.*—

. . . . . .
"Non, non, cela n'est point, on vous trompe, Julie;
Rome n'est point sujette, ou mon fils est sans vie:
Je connais mieux mon sang, il sait mieux son devoir".

Le dicen que viéndose solo escapó del combate, y entonces en el anciano la indignación sucede a la confianza.

Et nos soldats trahis ne l'ont point achevé!
Dans leurs rangs à ce lâche ils ont donné retraite!

—Julie.—

Je n'ai rien voulu voir après cette défaite.

—Camille.—

O mes frères!

—Le vieil Horace.—

Tout beau, ne les pleurez pas tous;
Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux,
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte:
Ce bonheur a suivi leur courage invaincu,
Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à son prince,
Ni d'un Etat voisin devenir la province.
Pleurez l'autre, pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobe éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

—Julie.—

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

—Le vieil Horace.—

Qu'il mourût,
Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.
N'eût-il que d'un moment reculé sa défaite,

Rome eût été du moins un peu plus tard sujette;
Il eût avec honneur laissé mes cheveux gris,
Et c'était de sa vie un assez digne prix.
Il est de tout son sang comptable à sa patrie,
Chaque goutte épargnée à sa gloire flétrie,
Chaque instant de sa vie, après ce lâche tour,
Met d'autant plus ma honte avec la sienne au jour."

Pongamos en seguida, como un ejemplo de la fuerza y flexibilidad de la lengua castellana, la traducción de los últimos diez versos anteriores, notable por la fidelidad, el vigor y la precisión. Diez versos franceses están vertidos magistralmente en diez versos castellanos:

—*Julia.*—

"Contra tres qué pedirle?

—*Horacio.*—

Que muriese,
o que un noble despecho le acorriese:
momentos que alargase la batalla,
esos tardara Roma a ser vasalla,
y mis canas infames en su huída,
dejaba honradas con dejar la vida,
harto precio a su sangre. El noble nota
que a la patria ha de dar su última gota;
no verterla lo mancha: cobardía
que extiende sin cesar su afrenta y mía".

(Tomado de la obra: *"Declamación contra los abusos introducidos en el castellano"*, etc., pág. 183).

Es patente la belleza sublime del *Qu'il mourût*, que procede, indudablemente, como tantas otras bellezas que hay en el teatro clásico francés, de la antigua literatura española:

—"*¿Y qué pude hacer?*

—*Morir,*
Que por ti lo hiciera yo!" *

En otra de las tragedias de Corneille, en *Cinna,* cuando la conjuración ha sido descubierta, y cuando todos esperan una ruidosa venganza, Augusto, (en una escena admirable, que Napoleón I se complacía en recitar, aunque no siempre supo ceder al sentimiento que le inspiraba) dice al conspirador:

"Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie":

Acte V. Scène III.

Expresión sublime que hizo llorar al gran Condé.

Cuéntase que la reina Enriqueta de Inglaterra, asaltada por el huracán, en una travesía marítima, reanimaba a quienes iban con ella, diciéndoles tranquilamente:

—"*Las reinas no se ahogan nunca*".

Lo cual no es más que una reminiscencia de lo que dijo Julio César a un barquero en caso semejante:

—"*No temas: ¡llevas a César!*"

Variedad de Estilo.

99. Consiste la variedad de estilo en mezclar las diferentes especies de éste, combinándolas de tal manera que se evite la monotonía.

"Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille á nos yeux, il faut qu'il nous endorme".

---

* Cita de don Manuel José Quintana.

El mejor medio para dar variedad al estilo y quitarle la uniformidad es la conveniencia.

Llámase conveniencia la habilidad del escritor para acomodar su estilo a la serie de ideas, sentimientos e imágenes inherentes al asunto. Tal es uno de los mayores méritos que admiramos en los buenos escritores, quienes en cada párrafo, en cada cláusula y hasta en cada frase varían de colores. Lentos a veces, rápidos en otras, ora elevados y ora llanos, emplean sucesivamente cláusulas cortas y cláusulas difusas, frases diversas y frases periódicas, en lenguaje natural o figurado, de modo que la expresión, el giro y el tono sean apropiados al asunto, a la idea, al momento y a las circunstancias.

Ejemplo:

"Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que Ud. Y lo digo para afirmar un hecho sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio. Yo quiero que los autores tengan un carácter nacional; pero yo no puedo exigir de Ud. que sea nicaragüense; porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de Ud. que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la República donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a Ud. alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley y porque si no tiene Ud. carácter nacional, posee carácter individual".

DON JUAN VALERA
(hablando a Rubén Darío: *"Cartas Americanas"*).

Obsérvese cómo en este párrafo el autor ha empleado al principio períodos breves, y al final períodos largos.

Neologismos y alianza de palabras

Neologismo es el vocablo o el giro nuevo en una lengua. El estudio de los neologismos corresponde a la Gramática. Cuando los vocablos no tienen equivalente en la lengua, y están bien acomodados a ésta, y el giro es conforme a la índole del idioma, no solamente son aceptables y de recibo, sino que deben ser admitidos y catalogados con sumo empeño, para ser usados con mucha discreción y economía. Las lenguas son organismos vivos, en actividad constante, que se modifican y se transforman sin cesar, y que diariamente aumentan sus caudales.

No deben tomarse por neologismos las palabras y las frases que estando en la lengua no se encuentran en el Diccionario, ya por olvido, ya porque pertenecen a un vocabulario técnico. Tampoco las voces onomatopéyicas, las cuales suelen ser inventadas por los escritores, cuando han menester de ellas, como *frufrú,* (el ruido de las telas de seda); *ronronear* (cierto ruido particular que hacen los gatos cuando dormitan, y que el pueblo dice *hilar,* por la semejanza que tiene con el ruido de los tornos hiladores); *gluglutear* (voz imitativa del ruido del agua al pasar por la coladera de un sumidero, y de la voz de algunos palmípedos). No de otro modo se han formado las voces *chascar, chirriar, pipiar, roznar, rebuznar, mayar, maullar, aullar, graznar, croajar, crascitar, aucar,* y tantas y tantas otras. Nuestro Conde de la Cortina dice en el prólogo de su *Diccionario de Sinónimos,* haberlas tenido catalogadas por miles. Pocas de ellas están en el Diccionario; pero hay que hacer constar que la invención de estas voces debe hacerse sin quebrantar los preceptos filológicos, conforme a la índole de la lengua y sin formar palabras de construcción estrambótica, ingratas al oído y de pronunciación dificultosa. En el estilo moderno estas voces onomatopéyicas, u onomatópicas *, tienen suma importancia, y han contribuido mucho a enriquecer

---

* El Diccionario de la *R. Academia Española* no trae esta voz, pero la usa Cuervo en sus "Apuntaciones Críticas del Lenguaje Bogotano".

el lenguaje poético. A ellas deben galas y colores muchos poetas y muchos prosistas contemporáneos.

La primera condición para aceptar un neologismo es la necesidad, dado que carezca de equivalente en castellano la palabra que tratemos, o que, al menos, la nueva sea más rica en connotación. Así, por ejemplo, no hay razón para aceptar la palabra *bouquet,* supuesto que tenemos ramillete; ni *debut* cuando tenemos estreno; ni *bisar* (de la palabra latina *bis,* dos veces), cuando tenemos repetir; ni *vivar* (usado en algunas partes de la América del Sur) cuando tenemos victorear; y sí son aceptables y han entrado en la lengua las voces *editar, cursi,* (de cuyo origen se ha hablado), y tantas y tantas otras, como *enflorar* que ha sido usada por Zorrilla, en una carta, hablando de su leyenda intitulada "Margarita la Tornera", y por el cubano Mendive en alguna poesía, lo cual indica que la palabra era necesaria pues al mismo tiempo aparecía, rectamente formada, en España y en América. Los neologismos para ser de uso corriente necesitan ser aceptados por escritores de indiscutible reputación lingüística.

Al neologismo se contrapone el arcaísmo que es toda palabra o locución antigua o caída en desuso.

No son vitandos los arcaísmos, pero debe tenerse en cuenta que muchos de ellos perduran en los diccionarios para facilitar la comprensión de obras antiguas. Los progresos de la lengua han modificado, transformado, fijado y pulido palabras y giros, y muchas voces antiguas tienen mejores equivalentes en el idioma actual. No pocas voces caídas en desuso deben ser sacadas del acervo común de la lengua, por cuanto no tienen equivalente o si le tienen no es tan rico ni gráfico como fuera de desearse. En caso necesario debemos dar la preferencia a tales voces antiguas, pero usando de ellas con sumo cuidado y economía, a riesgo de no ser comprendidos o de parecer pedantes, lo cual es igualmente malo. Citaremos algunas voces arcaicas cuyo uso parece oponerse a los progresos del idioma:

Arribanza	=	*arribo.*
Ahontar	=	*avergonzar.*
Alfaya	=	*alhaja.*

Algara = *vanguardia.*
Guerir = *curar.*
Cutó = *cierta arma blanca y corta.*
Paresciente = *bien parecido.*

Conviene hacer notar que muchos giros y muchas voces, que han desaparecido en España, perduran en América, donde los dejaron los conquistadores, y son considerados ahora por los españoles como provincialismos.

En el lenguaje de nuestros campesinos, y aquí como en el resto de la América Latina, encontramos miles de palabras antiguas que no usan ya nuestras personas cultas. Debe consultarse a este respecto, el valioso *Diccionario de Mexicanismos*, del inolvidable don Joaquín García Icazbalceta, libro incompleto por fallecimiento del autor, quien le dejó impreso hasta la F, y obra conocida de muy pocas personas.

En suma: para aceptar un neologismo es preciso que reúna las condiciones siguientes:

I.—Que sea verdaderamente necesaria su admisión, por no haber en la lengua otra palabra que exprese lo mismo, y, caso de haberla, que la nueva connote más ideas.

II.—Que seá formada conforme a la índole de la lengua y con sujeción a leyes filológicas generalmente conocidas.

III.—Que haya entrado en el lenguaje común, y sea, por tanto, conocida del público literario.

IV.—Que haya sido usada repetidas veces por hablistas reputados.

102. El único medio de evitar los extravíos consiguientes al mal uso de los neologismos, consiste en someterse a las reglas anteriores, pensar con sencillez y expresar nuestros pensamientos por modo llano y natural. El neologismo injustificado encubre vacío de ideas, acusa ignorancia, revela presunción, delata negligencia punible para buscar la palabra apropiada, y declara conocimientos superficiales y falsedad de criterio en los autores.

103. La alianza de palabras consiste en combinar dos o más expresiones al parecer inconciliables, y cuya reunión forma sin embargo un pensamiento perfectamente exacto, como en las frases siguientes: "No bien subiste al trono cuando ya *aspirabas* a *descender*". Aspirar se emplea de ordinario en el sentido de subir. Unida esta palabra a la palabra *descender* produce una belleza nueva.

"*La* orgullosa debilidad *y la* altiva modestia *de aquellos monjes desarmaron a la soldadesca victoriosa*".

De los Epítetos

104. Se llama epíteto la palabra o frase no indispensable para expresar la idea principal, pero que sube de mérito con ella.

El objeto de todo epíteto es robustecer la expresión, dándole tintes y matices nuevos, esto es, mayor belleza. Cuando no añaden nada a las expresiones los epítetos resultan inútiles y se convierten en ripios.

Ejemplo de epítetos aplicados con acierto:

"*En el* mezquino *lecho*
De cárcel solitaria
Fiebre lenta *y* voraz *me consumía,*
Cuando, sordo a mis quejas,
Rayaba apenas *en las* altas *rejas*
El perezoso *albor del* nuevo *día*".

Juan Nicasio Gallego
(A la Muerte de la Duquesa de Frías).

Entre los escritores que se distinguen por su habilidad en la elección del epíteto, señalaremos entre los antiguos, a Virgilio, de quien se cuenta que retocó su *Eneida* buen número de veces, para no dejar en ella un solo epíteto mal aplicado; entre los clásicos españoles: Cervantes, Lope, nuestro Alarcón, Quevedo, el P. Rivadeneyra, de los anti-

guos; y de los modernos: Pereda, Valera, Galdós y la señora Pardo Bazán. Entre los franceses: Teófilo Gautier, llamado el *sultán del epíteto,* y los hermanos Goncourt. Entre los mejicanos: Pagaza, Othón, Gutiérrez Nájera, López-Portillo y Rojas, y Díaz Mirón.

105. La mejor manera de emplear los epítetos es colocarlos tan artísticamente que los lectores sientan su hermosura sin darse cuenta de ellos.

Del poder de una palabra colocada en su sitio

106. La sintaxis castellana, suelta, amplia, libérrima, facilita al escritor toda energía, toda dulzura, y las tonalidades y matices todos de la expresión. Sin embargo no debe ser vista con indiferencia la oportuna colocación de las palabras y de las frases. El abuso del hipérbaton es defecto intolerable en un escrito, porque le hace difícil, laborioso y a veces ininteligible.

No porque haya libertad para colocar las palabras en este o aquel sitio de la cláusula, debe uno hacerlo así como quiera, sino que debemos atender al valor de las palabras, al sonido de éstas, a su objeto principal, no menos que a los objetos secundarios. En suma: hay que atender al sonido para la melodía y sonoridad de la cláusula; al significado de cada voz para la expresión exacta del concepto, y a la colocación de los vocablos para el efecto del conjunto. Muchas dificultades presenta la oportuna colocación de una palabra, tanto en prosa como en verso. Si en éste hay que colocar la palabra sin faltar a las leyes del ritmo y de la rima, la prosa tiene también el suyo y debe evitar las asonancias y las consonancias. El concurso de monosílabos, particularmente cuando todos tienen la misma vocal, es horroroso. Por desgracia en la prosa es a veces inevitable.

Una palabra colocada en el lugar debido tiene poder maravilloso,

y a esto tal vez deben su excelencia y su mérito los mejores pasajes de muchos libros.

Los estilistas contemporáneos —quienes, como tenemos dicho al tratar del color, se muestran tan atentos al valor artístico de las palabras—, nos presentan muchos ejemplos de esto que venimos diciendo. Examinemos detenidamente el pasaje de Pereda, transcrito al tratar del color, y, variando las frases, casi sin cambiar la construcción, mudemos las palabras salientes, colocándolas en lugar distinto del que ocupan, y veremos cómo la descripción pierde su energía y su belleza, y palidece y se borra.

En alguna novela francesa contemporánea describe el autor una tocinería. En esa descripción magistral, aunque por extremo minuciosa, el novelador pinta, al paso y como sin intención, una pecera con dos ciprinos rojos en constante movimiento:

"Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement."

Un lector atento, de buen gusto, que sepa estimar toda belleza de estilo, y que perciba fácilmente las delicadezas de un escrito, advertirá, leyendo este trozo, cómo la inteligencia del lector queda vivamente impresionada por el rasgo final de esta descripción. Al proseguir la lectura del escrupuloso relato de Zola, no se apartan de la mente los pececillos rojos que no dejan de moverse en el acuario. Analizando el trozo, es fácil comprender que este maravilloso triunfo del estilo se debe no sólo a la disposición de las frases sino a la oportuna colocación del adverbio *continuellement,* al final de la cláusula y como término de ella.

Y no se diga que tal colocación ha sido casual, porque el autor repite más adelante la frase en el capítulo siguiente:

"Puis, la belle charcutière se pencha, sourit d'une façon amicale aux deux poissons rouges qui nageaient dans l'aquarium de l'étalage continuellement".

Lo cual demuestra que Zola se dió cuenta del efecto que producía su frase.

Esto basta para dar a comprender la importancia y la fuerza de una palabra colocada en su sitio. Ya citaremos oportunamente en estas lecciones ciertas palabras muy notables de Fray Luis de León; digamos ahora, antes de pasar a otro asunto, que Gustavo Flaubert, asombroso estilista, decía frecuentemente a sus amigos, que para decir bien una cosa sólo hay *una manera* y *una palabra*, y que *esa expresión única* es la que debe buscar el escritor, si quiere ser digno de este nombre *.

De las transiciones

107. Entendemos por transición las expresiones, los giros y los pensamientos de los cuales se sirve el escritor para pasar de un objeto a otro. Las transiciones tienen suma importancia; son como nexos, con los cuales juntamos, de un modo natural y fácil, partes que de otra manera harían aparecer el discurso como descosido y sin enlace.

108. Se llaman transiciones vulgares aquellas en las cuales, recordando las ideas acabadas de emitir se indica sumariamente lo que sigue:

"Tratamos ya del carácter de Lord Byron; pasemos ahora al examen de sus obras".

---

* Une phrase est viable, disait-il, quand elle correspond á toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne lorsqu'elle peut être lue tout haut.

Les phrases mal écrites, écrivait-il dans la préface des *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve; elles se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie."

Guy de Maupassant *(Etude sur Gustave Flaubert)*.

Estas transiciones que no están fundadas en el mecanismo del estilo, y que consisten sólo en un enlace aparente entre la última palabra de una frase y la primera de la siguiente, no son, propiamente hablando, transiciones naturales, sino aproximaciones forzadas.

Se llama transición o expresión transitoria la palabra o frase intermedia, destinada a llenar el intervalo que hay entre dos pensamientos o dos partes de una composición:

"Aunque hasta aquí sólo se ha hablado de las poesías pictóricas de Pagaza, no se piense por esto que cultiva ese género con exclusión de cualquiera otro; véase como prueba la epístola que dirige a Tirsi, solícito por mitigar la pena que a éste causa la muerte de su excelente y cariñosa madre. Toda la composición está sembrada de enseñanzas filosóficas y cristianas que atavía el poeta con todas las galas de su exuberante imaginación".

RAFAEL ANGEL DE LA PEÑA

Deben evitarse las transiciones que parecen puntadas de hilo grueso en tela *finísima*.

Las transiciones delicadas consisten en una palabra, en una reflexión, o en una figura, puesta en su sitio y sin esfuerzo para preparar el espíritu y trasportarle a un objeto diferente. Deben ser tan delicadas que cueste trabajo percibirlas. En esto estriba su delicadeza y consiste su mérito.

UNIDAD DE ESTILO.—ESTILO PROPIO.

109. No hay que confundir la unidad de pensamiento —forzosa, indispensable e ineludible en todas las obras artísticas y particularmente en las literarias—, con la unidad de estilo que es igualmente forzosa, indispensable e ineludible.

No hay obra literaria que sea vividera y perdurable cuando carece de unidad de estilo, y más cuando se trata de una producción artística. Nada tan desagradable como el descuido, a veces aparente y casi siempre real y positivo, que encontramos en algunos escritores, en quienes lo desigual de la expresión y lo imperfecto de la forma delatan escasez de talento o falta de laboriosidad.

110. El estilo debe ser variado; los períodos cortos y los períodos amplios deben ir mezclados hábilmente (dadas, por supuesto, la corrección y la limpidez del lenguaje), con objeto de conseguir esa seductora variedad que admiramos en la Naturaleza, y que es uno de los principales elementos para producir la hermosura. Se ha dicho que la belleza es la unidad en la variedad.

111. La unidad del estilo procede de la unidad del pensamiento. Cuando ésta falta no existe la otra. Es, por decirlo así, como el reflejo de una idea precisa y claramente comprendida, y que, por consecuencia, estará precisa y claramente expresada.

La unidad de estilo supone la unidad de las cláusulas y la unidad de los períodos, con las cuales se produce la unidad del conjunto, en conformidad con la unidad de pensamiento.

112. Si nos preguntaran cuál es el mejor estilo, contestaríamos: que el mejor estilo *es el mejor*. Esto es: aquel que reúna las condiciones de unidad, variedad, corrección, limpieza, energía, delicadeza, finura, etc., etc.; aquel que corresponda de tal modo al carácter y al talento del autor, que sea *como el reflejo de su propia personalidad;* un estilo que por sus calidades se distinga del estilo de los demás escritores, por tal manera, que una persona competente en tales materias pueda decir al leer una obra: "Esto fué escrito por fulano".

Tal debe ser lo que merezca el nombre de estilo propio. Hay una frase célebre de Buffon (que no sólo era un gran sabio sino un gran literato y un gran escritor), que lo dice todo:

"El estilo es el hombre".

Apuntemos un conocido verso de Alfredo de Musset, acerca del estilo propio, y en el cual se consigna la suprema calidad de un estilo, esto es que *sea propio de su autor:*

"Mon verre n'est pas grand; mais je bois dans mon verre."

Para la formación de un estilo propio se necesita principalmente la *materia prima.* Esto es: el talento, las aptitudes y la fuerte personalidad del autor. Se recomienda el estudio atento de obras debidas a plumas autorizadas, y la meditación y análisis de autores que por su estilo y su carácter se asemejen a quienes deseen formarse un estilo propio. Es preciso, además, una larga y asidua práctica, el manejo frecuente de los buenos modelos y el constante cultivo del idioma. En opinión de un crítico afamado se requieren *quince años* para la formación de un estilo propio (H. Taine).

A su tiempo trataremos de la formación y de la corrección del estilo.

CAPITULO III

ESTILO FIGURADO

113. Las palabras tienen en el discurso un sentido propio y otro figurado.

Son empleadas en sentido propio cuando, sin perder nada de su significación primitiva, designan aquello para que fueron inventadas.

Son empleadas en sentido figurado, cuando se las hace pasar de su significado natural a otro distinto. Así, por ejemplo, la palabra *calor* expresa una propiedad del fuego, y decimos, en sentido natural, el *calor* de la chimenea; pero si decimos el *calor* del combate y el *calor* de la discusión habremos usado la palabra en sentido figurado o traslaticio.

114. Además del sentido propio y del sentido figurado, las palabras pueden tomar por extensión otro sentido, y así se duplica y triplica el significado de las voces sin multiplicar el número de éstas.

Ejemplos:

Brillo.—El *brillo* de la luz. Aquí el sentido es propio, porque la palabra brillo está tomada en su acepción primitiva.

El *brillo* de la virtud. Aquí el sentido es figurado. La propiedad física de la luz ha sido aplicada a una idea abstracta.

El *brillo* del sonido, el *brillo* de un talento, el *brillo* de la riqueza. Aquí el sentido ha sido extendido al sonido, al talento y a la riqueza.

115. Las figuras son maneras de hablar que dan al *estilo fuerza, gracia* y *nobleza,* ya trasladando la significación de una palabra a otra, ya

dando a la construcción de las frases, ciertas formas sugeridas por la imaginación, el sentimiento y el artificio oratorio.

Ejemplo:

"Así hay quien brilla en la segunda fila, y queda eclipsado en la primera".

Esto equivale a decir que hay personas aptas para ocupar un puesto secundario e incapaces de ocupar el primero.

En el ejemplo se ha empleado el lenguaje figurado, porque hemos atribuido a las personas una cualidad propia de los astros, al decir que brillan o se eclipsan. En la explicación del ejemplo se ha empleado el lenguaje propio.

Pongamos otro ejemplo:

"Los cielos y la tierra cantan la gloria de Dios".

En este ejemplo el lenguaje es figurado, porque atribuimos a la tierra y a los cielos la facultad de cantar. Hemos querido decir que el cielo y la tierra son obra de Dios.

116. El conocimiento de las figuras es muy útil y necesario para que las palabras tengan verdadero sentido, para entender perfectamente las relaciones que deben existir entre los pensamientos y el estilo, y para dar al lenguaje la exactitud y la precisión debidas, sin las cuales es imposible sobresalir en ningún género.

En cuanto al nombre de las figuras diremos que es cierto que algunas le tienen muy extraño y duro, como la sinécdoque, la metonimia, etc., etc.; pero estas palabras, a pesar de su aire terrible, expresan felizmente ideas didácticas, y querer que los alumnos no las conozcan equivale a colocarlos en el número de aquellas personas de quienes decía Boileau:

"Pièce à pièce épluchant vos sons et vos paroles,
Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles;
Traiter tout noble mot de terme hasardeux,
Et dans tous vos discours, comme monstres hideux,
Huer la métaphore *et la* métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de chimie."

117. Hay dos clases generales de figuras:

Figuras de palabra.
Figuras de pensamiento.

Figuras de palabra

118. Hay dos clases de figuras:

I.—Las que dejan a las palabras su verdadero significado y que conservan el nombre genérico de figuras.

II.—Las que cambian el significado de las palabras y que se denominan tropos, de una palabra griega cuyo significado es *cambiar*. Así decimos: cien velas por cien navíos, y llamamos león a un hombre valiente.

119. Hay gran diferencia entre las figuras de palabras, y las figuras de pensamiento. Las figuras de palabra dependen de la palabra misma. Si variamos la palabra desaparece la figura. En las figuras de pensamiento, si el sentido no se cambia, pueden variarse las palabras sin que deje de existir la figura.

De los tropos.

120. Se llaman tropos ciertas figuras por las cuales damos a las pa-

labras un significado que no es el suyo. Las célebres palabras de Luis XIV a su nieto Felipe V, cuando éste fué llamado al trono de España, nos presentan un ejemplo excelente:

"Hijo mío: ya no hay Pirineos". Es decir que desde entonces unos mismos intereses unirían a Francia y a España.

La retórica cuenta un gran número de tropos. Los principales son seis:

Metáfora.
Alegoría.
Catacresis.
Metonimia.
Sinécdoque.
Antonomasia.

M e t á f o r a.

121. Metáfora, (de una palabra griega que significa *traslación*) es un tropo por medio del cual trasladamos el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita.

Toda metáfora es una comparación; pero hace las expresiones más cortas, más vivas y más pintorescas, hiriendo la imaginación sin perjudicar en nada la rapidez del estilo:

Ejemplo:

Cuando dice Homero que Aquiles se precipitó en el combate como una fiera, hace una comparación; pero cuando hablando del mismo guerrero dice: aquel león se precipitó, etc., etc., nos presenta una metáfora, en cuyo fondo descubrimos fácilmente la comparación supradicha.

Voltaire, en Zaida, en vez de decir que Dios sostendrá a una persona débil y desgraciada se expresa así:

"Dios, que sostiene al infeliz y al débil,
Dará sostén a la flexible caña
Que se doblega al soplo de los vientos".

La idea de una muerte prematura ha sido embellecida maravillosamente por Lamartine. En vez de decir *muero joven,* emplea esta metáfora admirable:

"La coupe de mes jours s'est brisée encore pleine".

La metáfora presenta innumerables ventajas para hablar de las cosas intelectuales y abstractas. En efecto, es el más frecuente, el más agradable y el más rico de los tropos, y a ella debe el lenguaje las mayores bellezas. Encierra tesoros inagotables, y nada existe que no pueda ser dicho con ella. La metáfora, como la pintura, hiere nuestra inteligencia por medio de imágenes, pone la verdad ante nuestros ojos, dándole cuerpo y color, y presta a las cosas más intelectuales y abstractas virtud y cualidades sensibles, y lo dice todo de tal manera que sin ella sería difícil expresarlo.

122. La penetración del ingenio; la rapidez del pensamiento; el calor del sentimiento; la dureza del alma; la ceguedad del corazón; el torrente de las pasiones; el fuego de la juventud; la primavera de la vida; la flor de la edad; las nieves de la senectud; el invierno de la vida; el peso de los años; estar hirviendo en cólera, helado de espanto, ebrio de gloria, arrullado por la esperanza, agitado por el temor, todas estas metáforas, y otras mil, placen a la inteligencia y encantan la fantasía por la relación hermosa que establece entre dos ideas.

123. La metáfora pinta los objetos sensibles con los rasgos más enérgicos, nobles y graciosos. Decir de un hombre dormido que yace en profundo sueño es presentar una viva y grande imagen, en vez de dar una idea desnuda. Decir de un hombre que está sepultado en profundo sueño, trae a nuestra mente la idea del sueño como imagen de la muerte.

124. Otras veces la metáfora personifica las pasiones. Así decimos: Aquel desdichado, en su dolor percibió allá muy lejos la silueta odiosa de la Envidia.

En lugar de decir, sencillamente, que el hombre tiene siempre cuidados, Horacio expresa el mismo pensamiento por medio de una metáfora, en estos versos:

"Scandit aeratas vitiosa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Otior cervis, et agente nimbos
Otior Euro".

(Od. XVI, Libro II)

Que pudiéramos traducir, en parte, de este modo:

"Si a la grupa los cuidados
con el jinete galopan".

Traducción de José Joaquín Pesado

Lo cual tradujo Boileau de esta manera:

"Le chagrin monte en croupe et galope avec lui".

Pongamos en seguida la estrofa, vertida por uno de nuestros mejores poetas clásicos:

"Sube el cuidado en la ferrada nave,
Y más ligero que el ligero ciervo
Y más que el Noto que las nubes rompe
Sigue al jinete".

Joaquín A. Pagaza

125. Frecuentemente la metáfora presta sentimiento y acción a las cosas inanimadas. Este atrevimiento conviene a la pasión, como en estos tan conocidos versos:

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

126. Se llaman metáforas atrevidas las que están sacadas de objetos poco semejantes a aquellos de los cuales se trata, como ésta, empleada por Calderón de la Barca en *La Vida es Sueño,* hablando de un ave:

"Apenas es flor de pluma
O ramillete con alas".

El uso frecuente de esta clase de metáforas y el afán de hallarlas cada día más raras, nuevas y singulares, extravió a los poetas españoles y produjo lo que se llamó y se llama culteranismo o gongorismo, el cual fué causa de mil desvaríos, como habrá de serlo, o lo va siendo al presente, el decadentismo, al cual, como al modernismo, debe el arte la renovación del lenguaje poético, pero que, como acontece siempre a las escuelas innovadoras, han caído en lo estrambótico, y llevan traza de parar en la conceptuosidad más absurda.

127. Las metáforas pueden ser defectuosas en tres maneras:

I.—Cuando son forzadas, traídas de lejos, o cuando las relaciones que establecen entre los dos puntos de la comparación no son naturales, y, por consecuencia, ésta no es perceptible para los lectores, como en esta metáfora de un poeta francés, el cual llama a los céspedes los *cabellos de Ceres.*

II.—Cuando son tomadas de objetos bajos o desagradables. Tertuliano, hablando del Diluvio, dice que *fué la colada general de la Na-*

turaleza; expresión que no se salva ni por la profundidad del pensamiento.

III.—Cuando los términos metafóricos, de los cuales uno se dice del otro, despiertan ideas que no pueden ligarse. Ejemplo: empuña el rayo, precipítate como un león, y ponte a la cabeza del ejército. Esta metáfora tan defectuosa es del célebre poeta Malherbe.

Las metáforas en que los términos de la comparación no se corresponden son llamadas por los preceptistas metáforas incongruentes.

Ejemplo:

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

MIRA DE MEZCUA, O AMEZCUA

Claramente podemos ver que los términos no se corresponden, y que el autor confunde una nave con un carro. Podrá decirse de una nave que tiene alas, por cuanto que las velas le sirven de tales, pero jamás de un carro.

128. Las metáforas bruscas son de mal efecto. La metáfora debe ser preparada con anticipación, y desarrollada con habilidad para que resulte clara, pues de otra manera el autor corre gran riesgo de no ser entendido.

129. La metáfora, según Maximiliano Müller, es el instrumento poderoso del espíritu para la formación del lenguaje, durante un larguísimo período histórico de la infancia de las lenguas. Así, todas las raíces conocidas en las lenguas cultas ofrecen dos significados: uno material y primitivo y otro metafórico y derivado que puede aplicarse a varios objetos análogos. De la raíz sánscrita *brillar* y *brillante* se han formado en los idiomas indo-europeos las palabras: sol, luna, estrella, ojos, oro, alegría, felicidad y amor.

Como se ve, aun sin el apoyo de autoridad tan eminente, la metáfora resultó de la escasez de voces en las lenguas primitivas, las cuales, como ya queda dicho, por comparación o por analogía fueron aplicando las voces a cosas para las cuales no habían sido hechas *.

De la raíz sánscrita *dî,* o *div,* que significa *luz* procede la palabra latina *dies,* y de allí viene *diurnus,* que procede de un antiguo *diusnos.* Este origen tienen las palabras *jour, giorno.*

El día indo-latino quiere decir *el claro, el luminoso.* De la raíz *dî, div,* proceden las voces Deva o Devah, y de éstas *Theos,* o *Zeus, Deus, Divalis, Dea, Divus, Dio, Dios, Deo, Dieu, Deu,* etc., todas refiriéndose a *luz,* para dar nombre al *Sér Supremo,* que es la *luz absoluta, el esplendor absoluto* **.

Es curiosa la semejanza que con algunas de estas palabras tiene la voz náhuatl, *Teotl* (Dios). Acaso esta semejanza sea explicada alguna vez por la Filología. Digamos de paso que es de lamentarse el descuido con que actualmente miramos en Méjico el estudio de las lenguas indígenas.

A l e g o r í a .

130. La alegoría es una metáfora continuada, o, por lo menos, una larga serie de expresiones figuradas. Tal serie debe principiar con la frase y terminar con ésta. Un gran orador sagrado, hablando de una joven, dice a propósito de las virtudes religiosas de ésta:

"Esta planta joven, regada por las aguas del cielo no tardó en fructificar".

Como puede verse en este ejemplo la alegoría consiste en decir una cosa para dar a entender otra. Debe ser precisa y clara, a fin de hacer patentes y sensibles cosas que sin ella resultarían bajas. Es tanto más

---

* Este párrafo está tomado del excelente libro del Dr. *R. Garza Cantú: Literatura Preceptiva.* Pág. 136. 2a. Edición.

** Extractado de un eminente filólogo italiano.

agradable cuanto con más viveza presenta dos ideas, la del objeto que se quiere pintar y aquella con que la representamos.

Si la alegoría se prolonga ya no es una figura sino una *composición alegórica*. A este género pertenecen las fábulas, las parábolas y los apólogos.

131. La composición alegórica sirve algunas veces para hacer una demanda o para decir una verdad que, desnuda de artificio, podría lastimar. Víctor Hugo pedía al Rey Luis Felipe la vida de un condenado a muerte, días después de haber nacido un príncipe de la real familia y poco después del fallecimiento de otro:

"Par votre ange envolée ainsi qu'une colombe!
Par ce royal enfant, doux et frêle roseau!
Grâce encore une fois! grâce au nom de la tombe!
Grâce au nom du berceau!"

Un orador, temeroso de que un reo a quien defendía, fuese condenado a muerte por prejuicios de partido y por odios políticos, dió comienzo a su discurso de esta manera:

"Si estuviéramos en los tiempos antiguos, cuando la vida humana no merecía respeto, jamás hubiera yo venido a defender a este hombre, porque habría sido tanto como pretender que débiles juncos contuviesen desbordado torrente. Pero tengo sabido que el de vuestras pasiones políticas, aunque poderoso y arrollador, en vez de causar estragos en las heredades del campesino, irá a fecundizar campos estériles, ricos más tarde en mieses que reflejarán mañana, como un piélago de oro, los magníficos esplendores de la paz".

132. La composición alegórica exige mucha claridad y suma precisión en las ideas, y asimismo la expresión más exacta, sin lo cual se convertiría en un enigma indescifrable, pues, como dice Lemierre, dando a la vez el ejemplo y el precepto:

"L'Allégorie habite un palais diaphane".

Catacresis.

133. La *catacresis,* palabra que significa *abuso, extensión, imitación,* es una metáfora a la cual se recurre por necesidad, cuando no encontramos en la lengua una palabra propia para expresar lo que queremos decir.

134. Por imitación decimos: una hoja de papel, una hoja de oro (por una lámina de oro), la hoja de una puerta, las hojas de un biombo, como decimos el espejo de una laguna, el espejo de las aguas.

135. Por extensión decimos: estallar un sonido; la *vista del olfato* *.

De la catacresis por extensión abusan actualmente, hasta llegar a la extravagancia, los escritores modernistas y decadentistas.

136. Se dice por abuso: *herrar de plata un caballo,* por pagarle caro; *hacer castillos en el aire,* por hacerse ilusiones, que los franceses dicen: *faire des châteaux en Espagne.*

Metonimia.

137. La *metonimia,* palabra que significa *cambio de nombre,* consiste en un cambio de palabras. Hay *metonimia* cuando ponemos el nombre de una cosa por otra.

La metonimia emplea:

I.—La causa por el efecto. Así los nombres de los dioses paganos se toman por las cosas a las cuales presidían, y decimos:

Marte, por la guerra y los combates;

---

* Buffon, hablando del perro.—Tomo III. Pág. 623.—*Ed. Furne.*

Ceres, por las mieses;
Flora, por las flores;
Pomona, por los frutos;
Apolo, por la poesía;
Las Musas, por las artes estéticas;
Neptuno, por el mar.

II.—El efecto por la causa: Shakespeare por la tragedia; Molière por la comedia; Cervantes por la novela. Hblando de un combatiente se diría: que la muerte está en sus manos.

III.—El signo por la cosa significada:

La espada por la milicia;
La toga por la magistratura:

"Al fin dejé la espada por la toga".

CORNEILLE

Se dice también: *la oliva de la paz, el laurel de la victoria; la palma del martirio; el cetro de Francia; el león de Castilla; las águilas romanas,* etc., etc.

IV. El continente por el contenido:

"...Aquel grande hombre
Ante quien muda se postró la tierra".

"Aquel borracho era capaz de beberse un tonel".

V.—El contenido por el continente:

"Sirva usted un Jerez".

"Menéndez y Pelayo tiene en la cabeza cien bibliotecas".

VI.—El autor por sus obras: "He leído a Virgilio y me gusta menos que Homero; he leído a Dante y a Milton y prefiero a Dante". Esto es: "He leído la Eneida y prefiero la Ilíada; he leído la Divina Comedia y el Paraíso Perdido y prefiero el primero de estos dos últimos poemas".

VII.—El instrumento por el producto de él, y al contrario:

"No hay pincel como el de Velázquez".

"No hay cincel como el de Miguel Angel".

VIII.—El lugar donde se produce una cosa por la cosa misma.

"Pedro gusta de los damascos *y Juan de las* cachemiras".

"No bebo Champagne *ni* Burdeos: *prefiero* Jerez".

Dicen algunos que estas frases son incorrectas y hasta vitandas en buena sociedad, y que debe decirse: vino de Champagne, vino de Burdeos y vino de Jerez. No parece fundada la censura, toda vez que la metonimia es una figura permitida. Tales nombres geográficos suelen convertirse en comunes, y andan romanceados. Así escriben muchos, tratando de los vinos: *jerez, champaña, burdeos.* Desde tiempo inmemorial los españoles dicen Burdeos y no Bordeaux.

Sinécdoque.

138. Palabra que quiere decir *comprensión.* Es una figura que pone lo más por lo menos y lo menos por lo más. Extiende o limita la significación de las palabras, y de aquí proceden mil tintes de delicadeza de estilo.

139. La *sinécdoque* emplea el género por la especie y la especie por el género, el individuo por la colectividad y la colectividad por el individuo:

"¿Esta es la vida? ¿Y al mirar el féretro
Tiembla cobarde el mísero mortal,
Cuando la tumba es el asilo único
Donde se encuentra verdadera paz?"

FERNANDO CALDERÓN

Es decir el hombre. El término mortal comprende a todos los seres animados, sujetos a la muerte. Estos son el género; hombre es la especie.

"El hombre arrastra desde la cuna hasta el sepulcro la pesada cadena de sus esperanzas burladas".

BOSSUET

Como se ve, aquí se ha tomado el individuo por la colectividad.

Basta con estos dos ejemplos.

140. La parte por el todo y el todo por la parte:

"Los campos están estériles porque no hay brazos que los cultiven".

Claramente se comprende que no hay trabajadores.

"La corrupción de Francia mereció el escarmiento de la guerra franco-prusiana".

Queda dicho con toda claridad que se trata de la parte corrompida de Francia.

141. El singular por el plural y el plural por el singular:

"Franceses, ingleses, italianos y alemanes, todos hablan bien de su patria; sólo el español y el mejicano hablan mal de su propio país. Cierto es que saben sacrificarse por ella..."

"Un turco engaña a cien armenios, un armenio a mil griegos, un griego a toda Europa, y un sirio a todo el mundo".

142. La materia por la cosa y la cosa por la materia, como cuando decimos: el *tañido de los sagrados bronces;* el *General empuñó el acero.*

Antonomasia.

143. La *antonomasia,* como la palabra lo indica, consiste en poner un nombre en lugar de otro.

Los griegos decían: el *orador,* por Demóstenes; y el *poeta,* por Homero.

Los latinos designaban a Cicerón y a Virgilio de la misma manera; y nosotros decimos todavía el *orador romano* y el *orador griego,* hablando respectivamente de Cicerón y de Demóstenes; llamamos a Escipión el Africano, el *Destructor de Cartago;* a Virgilio, el *Cisne de Mantua;* a Víctor Hugo, el *Poeta de las Orientales;* a Lamartine, el *Poeta-ángel* o el *Poeta de las Meditaciones.*

Decimos también de un hombre astuto y cruel que es un *Tiberio;* de un príncipe voluptuoso un *Sardanápalo*; de un príncipe cruel y cobarde que es un *Nerón;* llamamos *Mecenas* a un protector de las letras y de las artes; llamamos *Zoilo* a un crítico envidioso; *Aristarco* a un crítico severo, pero ilustrado; *Tartufo* a un mojigato; *Periquillo* a quien ha subido y bajado por todas las capas sociales y nuestro pueblo da el nombre genérico de *catrín* a los lechuginos *.

---

* *Tartufo* es un personaje de Molière; *Periquillo* y *Catrín* (don *Catrín* de la *Fachenda*), lo son de Fernández Lizardi, *El Pensador Mejicano.* De igual manera decimos: un *Otelo,* un *Quijote,* refiriéndonos a personajes de Shakespeare y de Cervantes.

Del uso de los Tropos

144. Aunque los tropos contribuyen poderosamente al adorno del discurso, no debemos creer que son indispensables para éste, ni que la belleza del estilo depende precisamente de ellos.

La figura no es más que el vestido. El pensamiento es la substancia y el cuerpo.

No hay tropo, por excelente que sea, capaz de hacer interesante una composición vacía y sin alma, al paso que un sentimiento, una idea sublime o poética se sostienen perfectamente por sí mismas, sin necesidad de adornos extraños. Abundan los ejemplos de célebres autores que presentan trozos escritos en el más llano lenguaje.

145. La regla general que hay que seguir en el empleo de los tropos es muy sencilla: *no deben multiplicarse los tropos ni las expresiones figuradas, a menos que no tengan por base pensamientos sólidos y sentimientos naturales; unos y otros deben ser puestos en su sitio, y todos procedentes del asunto, sin rebuscamiento ni violencia.*

Cuando descubrimos en el estilo tropos forzados y traídos de lejos, podemos asegurar que es obscuro y afectado.

Debemos establecer, como principio, que la expresión sencilla es preferible a la expresión figurada, siempre que ésta no tenga la vivacidad y la exactitud debidas.

146. Es evidente que el empleo de los tropos no debe dejarse al capricho. Unos, como la metáfora y la alegoría, están sometidos a reglas seguras; otros deben estar autorizados por el uso.

Uso, en este sentido, es la manera aceptada y autorizada por los buenos hablistas. Es principio indiscutible que deben rechazarse todas las expresiones o maneras de hablar que no estén conformes con el uso, porque éste, salvas algunas excepciones, se acomoda a los preceptos gene

rales de la Gramática y del arte literario. Supongamos que fuese libre un escritor para cambiar a su placer el sentido de las palabras, ya por *metonimia* o ya por *sinécdoque*. ¿Podría decir una ciudad de cien mil *cocinas*, en vez de decir una ciudad de cien mil *hogares?* Sin duda que no. Como no podría decir *el olivo* o *el aceituno* de la paz, y sí la oliva de la paz, a pesar de que *oliva* dice tanto como *aceituna*.

Como se ve, serían ridículas tales expresiones, por la sencilla razón de no estar conformes con el uso. Esto prueba que el escritor y el poeta deben ser muy discretos en el uso de los tropos, y no admitir ninguno que no esté autorizado y generalmente admitido.

Figuras de Palabra Propiamente dichas

147. Hay dos clases de figuras propiamente dichas:

I.—Figuras más gramaticales que oratorias, tales como la *elipsis*, el *pleonasmo*, la *silepsis*, y la *inversión o hipérbaton*.

II.—Figuras puramente oratorias que no infringen las reglas gramaticales, como la *repetición*, la *disyunción* y la *aposición*.

Elipsis y Pleonasmo.

148. *Elipsis* es una figura por la cual se quitan palabras que conforme a las reglas gramaticales son necesarias. Ninguna figura tan frecuentemente usada por los buenos escritores y por los poetas, como ésta, porque ninguna da más precisión a las frases ni más rapidez al estilo.

149. La elipsis se emplea en tres circunstancias:

I.—Para apresurar el movimiento de la frase y darle más armonía.

II.—Para hacer que resalten formas que sin ella resultarían faltas de nobleza.

III.—Para dar más energía al pensamiento o al sentimiento.

Hasta en el lenguaje vulgar hallaremos la elipsis, y en lenguaje familiar la empleamos a cada momento:

"Ni un ripio de palabra, ni un ripio de idea, ni una voz que no esté en su lugar. Nada hay aquí que escoger; todo es igualmente bello, todo igualmente nervioso; si un terceto sorprende por la idea, el otro agrada por la imagen; éste se hace valer por la expresión, aquél por una limpieza y resolución que le constituyen en proverbial. Perfección sublime que eleva y enajena el alma y que igualmente la desespera".

QUINTANA,
hablando de la *Epístola Moral* de Fernández de Andrada, atribuida a Rioja.

En la última cláusula hay una elipsis: Nótese que el crítico ha querido decir: *todo es de una perfección sublime que eleva,* etc. Están calladas las palabras *todo es de una,* y, sin embargo, la expresión es clarísima y exacta. Es cosa fácil hallar ejemplos de la primera y de la segunda circunstancias en que la elipsis debe ser empleada.

150. *Pleonasmo*, que quiere decir tanto como *superabundancia,* es una figura opuesta a la elipsis y que tiene por objeto, cuando deseamos mejorar la expresión y hacerla más vigorosa, añadir lo que conforme a la Gramática sería superfluo. Necesítase mucho cuidado para emplear el pleonasmo, a fin de no incurrir en una repetición ridícula.

El pleonasmo admitido generalmente es el único que debe ser usado, y es indispensable una reputación literaria universalmente reconocida o ingenio poderosísimo, para aventurarse con pleonasmos nuevos o inusitados. Cuando decimos: "Vi con mis ojos y toqué con mis manos aquel cuerpo frío como la nieve, y oí con mis oídos los ayes desgarradores de aquella madre afligida", empleamos repetidamente el pleonasmo,

sin caer en ridículo, sin llamar la atención, dando vigor y sentimiento a las frases; pero si dijéramos *subir arriba* (aunque lo haya dicho Cervantes, o algún otro clásico), *bajar abajo, entrar adentro* y *salir afuera,* tales pleonasmos serían insufribles, porque no sirven para el objeto a que están destinados, que es *aumentar, de modo casi imperceptible, el valor de la frase* y *la robustez de la expresión.*

151. Debemos hablar aquí de ciertos pleonasmos de la lengua hebrea, comunes y abundantes en la Biblia, que son de suma elegancia en el estilo medio y en el estilo alto, y particularmente en la poesía, como cuando decimos:

"El hombre nació destinado al dolor, para vivir vida de miserias, y para encontrar en el sepulcro la verdadera calma".

Cuando decimos: "El pobre murió de mala muerte", también cometemos un hebraísmo.

Transcribiremos un pasaje de los trenos de Jeremías. Ambas versiones son de Quevedo, el *varón más literario de España,* humanista, filósofo, teólogo, historiador, alto poeta, y no, como piensa el vulgo, un escritor obsceno o *pornográfico,* según se dice ahora:

VERSIÓN LITERAL:

"Pecado pecó Jerusalén; *por tanto por inmunda que todos honradores la menospreciaron, que vieron su vergüenza, también suspiró y volvió atrás".*

VERSIÓN POÉTICA:

"*Jerusalén* pecó con gran pecado,
Que el de sí propio fué castigo justo;
Y así los unos se burlaron de ella,
Los otros la dejaron"...

Silepsis e Hipérbaton.

152. *Silepsis* es tanto figura gramatical como retórica. Como figura de construcción consiste en quebrantar las leyes de la concordancia en

el género y en el número: "Vuestra Majestad (*femenino*) es justo (*masculino*)". "La mayor parte (*singular*) murieron (*plural*)".

Retóricamente considerada, es tropo que se comete empleando a la vez una misma palabra en sentido recto y en sentido figurado, como cuando decimos, hablando de una persona: "La pondré más blanda que un guante". O en este ejemplo:

"*Acuérdate, hijo mío, y toma a Dios por juez entre el* pobre *y tú, de que, aun vestido como estás, eres pobre y huérfano como* ellos".

En este ejemplo debía decirse, gramaticalmente, eres pobre y huérfano como *él,* refiriéndose a la palabra pobre. Se ha hecho la concordancia ideológica, porque aquí, ideológicamente, la palabra singular *pobre* tiene significación plural: *pobres.*

153. *Hipérbaton,* que vale tanto, etimológicamente, como *poner más allá,* es figura que consiste en colocar las palabras en lugares contrarios al orden natural. El hipérbaton, característico de la lengua latina; mal hallado en el francés, que le admite moderadísimamente en el verso; común en el italiano y en el español, lengua en la cual, por imitar a los latinos, se abusó mucho de ella en los siglos clásicos, debe ser empleado con mucha prudencia y con suma naturalidad, cuidando de que en nada sufran la claridad de los conceptos y la exactitud de las expresiones. El hipérbaton forzado, como todas las metáforas cuando tienen igual carácter, es insufrible, tanto en prosa como en verso. Al tratar de la trasposición, en los párrafos referentes al estilo, dejamos apuntado aquello de Lope de Vega:

"En una de fregar cayó caldera,
Trasposición se llama esta figura,
De agua acabada de poner al fuego"

que basta para hacer patente el ridículo en que el pocta y el prosista pueden caer con el hipérbaton forzado.

Lope de Vega *, cuyas son estas citas, censuró acremente el abuso del hipérbaton:

"A la moderna volviéndose rueda,
Divina me puedes llamar providencia".

JUAN DE MENA

"Una extraña y no vista al mundo idea".

GARCILASO

"Y le digo señora dulce mía".

HERNANDO DE HERRERA

Y éste atrevidísimo de Carducci, en el último verso de su célebre soneto *Il Bove*:

"E de'l grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e qüeto
Il divino del pian *silenzio* verde".

154. Si decimos:

"¡Qué donairosa, espléndida y altiva
Cruza la Primavera por los bosques,
Pródiga en lirios, derramando rosas!"

nada encontramos que dificulte la comprensión de la imagen; pero si decimos:

---

* Pueden verse a este propósito las páginas 22 a 25 del reciente y magistral estudio del Director de la Academia Mejicana Correspondiente de la R. Española, el sabio y modesto escritor don José María Vigil: | LOPE DE VEGA. *Impresiones Literarias.* | Méjico. | Imprenta La Europea.—1904.

"¡Qué donairosa, espléndida y altiva,
Pródiga en lirios, por los bosques cruza
La Primavera, derramando rosas!"

notamos cierta dificultad para comprender los conceptos. Esta dificultad sube de punto en esta variante:

"¡Pródiga en lirios, derramando rosas,
Qué donairosa, espléndida y altiva
La Primavera por los bosques cruza!"

Todavía puede aumentarse la dificultad con esta otra variante:

"La Primavera, rosas derramando,
Qué donairosa, espléndida y altiva,
Pródiga en lirios, por los bosques cruza".

Pongamos un ejemplo en prosa:

"Aquella generación pudo admirar prosistas, poetas, historiadores, dramáticos, oradores, críticos, periodistas y hombres de estado, como tiempo alguno jamás lo vió".

La construcción de puro sencilla raya en vulgar.
Variándola, podemos embellecer la cláusula, diciendo:

"Como tiempo alguno los vió jamás aquella generación pudo admirar prosistas, poetas, historiadores, críticos, oradores, dramáticos, periodistas y hombres de estado".

Si apuramos el hipérbaton, el párrafo, un tanto embellecido, quedará afeado.

"Prosistas, poetas, historiadores, críticos, periodistas, dramáticos, oradores y hombres de estado, como tiempo alguno jamás los vió, aquella generación admirar pudo".

Como se ve la cláusula resulta defectuosa, pedantesca, ridícula e inaceptable, verdadero modelo de mal gusto, sin que encontremos en ella ni una palabra de más ni una palabra de menos.

Ejemplos de hipérbaton:

"¿Perdonarás a mi enemiga estrella,
Si disipadas fueron una a una
Las que mecieron tu mullida cuna,
Esperanzas de alegre porvenir?"

ANDRÉS BELLO

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

RODRIGO DE CARO

Y el siguiente, de gusto muy dudoso, aplaudido por Ventura de la Vega:

"Aun el rumor de aplausos a millares
Oír, y el grito de las torres, creo,
Y el festivo sonar de mil cantares".

JUAN N. GALLEGO

Repetición, Disyunción y Aposición.

155. La primera consiste en repetir la misma palabra para insistir en algún pensamiento o para expresar con más vigor una pasión viva o un pensamiento profundo:

"Los Levitas oyeron de noche
Dentro el sancta-sanctorum *augusto,*
De pavor penetrados y susto,

Pasos de hombres huyendo en tropel;
Y una voz que pronuncia: 'Salgamos
Presto, presto, del sitio inseguro:
¡Ay del pueblo, del templo y del muro!
¡Ay de ti, desdichada Salem!'"

JOSÉ JOAQUÍN PESADO

En las palabras *presto, presto,* está la figura de que venimos tratando.

Notemos de paso que la estrofa anterior adolece de gravísimo defecto que desluce su alta belleza. Los versos segundo y tercero son asonantes del sexto y del séptimo: *augusto y susto; seguro y muro.*

156. La *disyunción* es una figura que suprime las partículas copulativas, de manera que los miembros semejantes sólo estén ligados por la proximidad.

"Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz a la mano:
Menea fulminando el hierro insano".

FRAY LUIS DE LEÓN
(Profecía del Tajo).

Señalaremos como figura contraria a ésta la *conyunción,* que consiste en repetir las conjunciones antes de los nombres y verbos, seguidamente:

"De furor el Romano ceñido
A ti viene frenético y ciego:
Le preceden la muerte y el fuego,
El espanto le sigue después:
Y te cerca, y te estrecha, y te intima

Su decreto terrífico y duro:
"Ay del pueblo, del templo, del muro!"
etc. etc.

José J. Pesado

157. La *aposición* consiste en servirse de adjetivos como sustantivos, o sea en poner el adjetivo antes del sustantivo, con tal vigor y fuerza, que la idea connotada en el adjetivo predomine sobre el significado del sustantivo:

"¡Cuántas veces sentado en tu ribera,
¡Oh mar! como si oyera
La aterradora *voz del infinito,*
Ha despertado en la conciencia mía
Honda *melancolía*
Tu atronador, *tu* interminable *grito!"*

Gaspar Núñez de Arce

Figuras de Pensamiento

158. Estas figuras están en el pensamiento mismo y en la particular expresión que la inteligencia da a la idea, de manera que tales figuras no cambian nunca aunque se varíen las palabras.

159. El empleo de estas figuras pide gran discernimiento y suma prudencia, porque las tales sirven como de sal y sazón en el discurso, con el objeto de levantar más el estilo, evitar que tenga maneras comunes y vulgares, y para prevenir el disgusto que produciría una fastidiosa uniformidad.

Deben ser empleadas con mesura y discreción, porque cuando son muy frecuentes pierden lo que constituye su principal mérito: la gracia y la variedad.

Además, repugnan y producen afectación, porque demuestran que no son naturales sino rebuscadas y traídas a la fuerza.

Cinco son las figuras de pensamiento:

Figuras por desarrollo.
Figuras por razonamiento.
Figuras por combinación.
Figuras por ficción.
Figuras por movimiento.

Figuras de pensamiento por desarrollo.

160. Las principales figuras de pensamiento por desarrollo son cinco:

I.—Expolición.
II.—Acumulación o enumeración.
III.—Descripción.
IV.—Definición.
V.—Perífrasis o circunlocución.

Expolición y Acumulación o Enumeración.

161. La *expolición* consiste en presentar la misma idea bajo diferentes aspectos y con diferentes expresiones, para desarrollarla, aclararla y hacerla patente a todas las inteligencias, revistiéndola de varias formas diversas.

Masillon, en su discurso de la bendición de banderas de Catinat, en vez de decir sencillamente: "Todo pasa, excepto Dios que ha de juzgar todo", hace grande y sublime el pensamiento por medio de una expolición:

"Fatal revolución, por nada contenida, arrastra todo a los abismos

de la eternidad: siglos, generaciones, imperios, todo corre a perderse en esa vorágine donde cae todo y nada sale. Nuestros antepasados allanaron el camino, y nosotros le allanaremos para quienes vengan detrás. Así se renuevan las edades; así cambia la figura del mundo; así muertos y vivos se suceden y se reemplazan continuamente; nada persiste, todo se muda, todo se gasta, todo se extingue. Sólo Dios no varía; sus años no tienen término; el torrente de las edades y de los siglos corre ante su vista, y con aire de venganza y de furor mira a los débiles mortales que en momentos de ser arrastrados por la fatal corriente se aprovechan de aquel instante para insultarle al paso, deshonrar su nombre, y caer después entre las manos de la eterna cólera y de la justicia divina"...

162. La *enumeración,* que también puede ser llamada *acumulación,* consiste en reemplazar una idea sencilla por medio de una serie de circunstancias o de cualidades.

La buena enumeración debe ser rápida, y necesita elegir los rasgos más salientes para no debilitar en lo más mínimo la impresión que se trata de producir:

"Para la vetusta y siempre joven Lutecia se dieron cita, y en la esplendorosa capital concurrieron, venidos en alas de los cuatro vientos de la tierra, los que beben las aguas del Orange y los que alientan entre las brumas del Támesis; los que preponderan arrogantes en las orillas del Erie y del Ontario y los que moran en los floridos cármenes andaluces; los que siegan rubias mieses desde los bordes del Neva hasta las márgenes del Tanaïs y los que saben tejer en seda cuentos maravillosos del mundo amarillo; los de Poniente y los de Levante, los del Septentrión y los del Mediodía: el mundo todo, en aparente peregrinación armónica hacia la cuna de la Libertad".

Definición, Perífrasis o
Circunlocución, Descripción.

163. La definición oratoria difiere de la definición filosófica:

—¿Qué es el hombre?
El filósofo responde:

—*"Un animal racional"*.

Lamartine dice:

"Ici-bas la douleur à la douleur s'enchaîne
Le jour succède au jour et la peine à la peine.
Borné dans sa nature, infini dans ses voeux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux".

Y Pascal, más como poeta que como filósofo:

"El hombre es una caña que se doblega al soplo de los vientos; pero es una caña pensadora".

164. La *definición oratoria* o *literaria* consiste, como se ve, en presentar la explicación clara y precisa de una cosa, de modo que ésta resulte animada y con rasgos que interesen en bien del objeto del discurso.

La definición puede hacerse por las causas, por los efectos y por las circunstancias. Por tal motivo entra en la figura llamada acumulación.

La *perífrasis* o *circunlocución* consiste en expresar con varias palabras lo que pudo haber sido dicho con una sola, aunque de modo menos gracioso, menos noble y menos hábil. Toca al gusto del autor, en vista del género de la obra, decidir acerca del uso de los términos simples o de las circunlocuciones. La perífrasis sirve para adornar el discurso, particularmente en verso y en estilo poético.

Así, por ejemplo, un poeta, para no usar la palabra *algodón,* que le pareció vulgar y prosaica, dijo:

"...el vellón de nieve
Que a tonsa oveja su valor no debe
Y ardiente clima sazonó en la rama".

RAFAEL DELGADO *(Palmas)*.

También la perífrasis sirve para hacer soportable o para ennoblecer una idea que podría aparecer común o trillada.

Debe cuidarse en la perífrasis de no alambicar el concepto, porque se corre peligro de caer en culteranismo, como cayó don Andrés Bello en los siguientes versos de su silva *"A la Agricultura de la Zona Tórrida"*:

"Tú vistes de jazmines
El arbusto sabeo,
Y el perfume le das que en los festines
La fiebre insana templará a Lieo".

Es difícil comprender que habla del *café*.

165. La descripción, considerada como figura de pensamiento, es breve y animada pintura de los objetos:

Ejemplos:

(1) *"Corriéronse los cerrojos,*
Rechinó la llave sorda,
Y un cuadro de luz voluble
Vaciló en piedras y losas".

JOSÉ ZORRILLA *(El Capitán Montoya)*.

(2) *"Rasga la aurora el vaporoso velo*
Prendido entre los montes y las aguas,
Y Tlacotalpan surge, irguiendo al cielo
El trémulo penacho de sus yaguas".

JOSEFA MURILLO *(Vagando en el Terruño)*.

De la descripción, como procedimiento artístico, y de sus diversas especies trataremos más adelante.

Figuras de pensamiento por razonamiento.

166. Las principales figuras de pensamiento por razonamiento son:

I. Extenuación.
II. Exageración.
III. Hipérbole.
IV. Ironía.
V. Lítote.
VI. Concesión.
VII. Permisión.
VIII. Prolepsis.
IX. Subyección.
X. Epifonema.

Extenuación, Exageración, Hipérbole.

167. La *extenuación,* como lo indica su nombre, tiene por objeto debilitar una cosa por medio de la expresión, sin alterar la verdad:

"Si estuviéramos en tiempos de tiranía, si fuéramos un pueblo esclavo, si no estuviésemos amparados por las leyes, esto es, por la libertad y por la justicia, tendría yo que decir que en este caso se ha cometido la más grande violación del derecho positivo; que los derechos humanos han sido conculcados, y que el hombre a quien defiendo ha sido víctima de un poder despótico que no quiere oír la voz de la verdad".

Fácilmente se comprende que el supuesto orador a quien atribuimos las palabras anteriores ha querido decir que en la nación donde hablaba no había libertad ni justicia, y que el hombre a quien defendía era víctima de una iniquidad.

168. La *exageración* es lo contrario de la extenuación. Pongamos el párrafo anterior en tal sentido:

"Estamos en tiempo de tiranía; vivimos en una nación de esclavos. Se dice que la libertad y la justicia nos amparan, y, sin embargo, se ha cometido una gran violación del derecho positivo. Todos los derechos humanos han sido conculcados y mi defendido es víctima de un poder despótico que no quiere oír la voz de la verdad".

169. *Hipérbole,* que quiere decir *más allá,* es figura que da a los objetos un grado mayor o menor del que tienen en realidad.

Cuando decimos: *estaba hecha un torrente de lágrimas, estoy muerto de cansancio, ese hombre camina con pies de plomo, o anda a paso de tortuga,* cometemos una hipérbole por medio de una comparación.

Debe usarse de la hipérbole con mucha sobriedad.

Un escritor ha podido decir: *"Ríos de sangre corrían por las calles".* Y otro no ha debido decir: *"Pasado el combate quedaron en el campo montones de cadáveres que igualaban la altura de las montañas próximas".*

Hay dos clases de hipérbole: la *seria* y la *burlesca.* Esta última suele ser oportuna y graciosa en las obras humorísticas.

Ironía y Lítote.

170. *Ironía* es una figura por medio de la cual aparentamos decir lo contrario de lo que queremos expresar. En ella las palabras no están tomadas en sentido propiamente literal. El soneto de Núñez de Arce *A Voltaire* es casi todo una ironía:

"Eres ariete formidable; nada
resiste a tu satánica ironía.
Al través de la tumba todavía
Resuena tu estridente carcajada.

Cayó bajo tu sátira acerada
cuanto la humana estupidez creía,
y hoy la razón no más sirve de guía
a la prole de Adán regenerada.

Ya sólo influye en su inmortal destino
la libre religión de las ideas;
ya la fe miserable a tierra vino;
ya el Cristo se desploma; ya las teas
alumbran los misterios del camino;
ya venciste, Voltaire. ¡Maldito seas!"

171. La ironía es elemento muy principal en los escritos satíricos; pero tiene muy graciosa aplicación en la literatura seria, y hasta en la cátedra sagrada. Entonces encubre instrucción, lisonjas y alabanzas bajo el velo de la censura.

Con este motivo mencionaremos un pasaje de *Le Lutrin* de Boileau, en que la Molicie bajo el pretexto de quejarse de Luis XIV hace de él magnífico elogio, y el exordio de Massillon en su sermón de Todos Santos. El orador, en presencia de Luis XIV, expone las máximas más severas de la religión, y hace al Rey una aplicación personal en favor de las alabanzas tributadas a los príncipes; pero de modo que los elogios no aparecen viles por lisonjeros, ni peligrosos por una falsa universalidad. Siendo muy largo tal exordio nos remitimos a las obras del gran predicador, el cual en su discurso mencionado nos ofrece hermosísimo ejemplo de la más alta y delicada ironía.

Recomendamos a los profesores que lean a sus alumnos los pasajes a que nos referimos.

172. Algunas veces tal figura es el único recurso de la indignación y de la desesperación. Cuando nos expresamos seriamente pueden parecer demasiado débiles nuestras palabras. Esto es conforme a la naturaleza humana. No de otra manera, en momentos de supremo dolor, la razón se extravía y se manifiesta la pena en una carcajada espantosa, en vez de que abundantes lágrimas vengan a consolar al que padece. Tal es el pasaje siguiente de la *Andrómaca* de Racine (Act. V):

"Grâce aux dieux, mon malheur pase mon espérance,
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
Appliqué sans relâche au soin de me punir,

Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.
Ta haine a pris plaisir á former ma misère;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli";

Y termina con este verso terrible:

"Eh bien! Je suis content, et mon sort est rempli".

Estas palabras, *je suis content,* en la situación de Orestes, son de terrífica sublimidad.

173. *Lítote* es figura que consiste en decir lo menos para hacer comprender lo más, o al contrario.

(1) *"Pedro no es tonto".*

(2) *"Señores y discípulos míos: sois un prodigio de aplicación y de saber".*

Concesión, Permisión, Prolepsis,
Subyección y Epifonema.

174. *La concesión* es figura por la cual aceptamos del adversario alguna cosa discutible para sacar una ventaja en contra de él:

(1) *"De él os confesaré* (Carlos I de Inglaterra), *lo que un autor célebre* (Plinio) *dice de César: que fué clemente hasta arrepentirse de haberlo sido".*

BOSSUET *(Oración fúnebre de la Reina de Inglaterra)*

(2) *"El oro, decís vosotros, alienta a los ingenios. Lo concedo; pero ¡cuántos corazones corrompe!"*

175. *Permisión.* Por esta figura, en cuyo nombre está la definición, se entrega uno enteramente a otro, para conmoverle o hacerle más odioso:

"Ya estoy, príncipe, a tus plantas;
Sea de ellas blanca alfombra
Esta nieve de mis canas;
Pisa mi cerviz y huella
Mi corona; postra, arrastra
Mi decoro y mi respeto;
Toma de mi honor venganza!"

CALDERÓN DE LA BARCA *(La vida es sueño)*

176. *Prolepsis,* que quiere decir anticipación, es una figura por la cual se prevé una objeción que se refuta anticipadamente. Con ella se debilitan las razones del adversario, eludiéndolas, y sirve para desarmarle antes de que intente defenderse:

"Dirás que muchas naves
Con el favor en popa,
Saliendo desdichadas
Volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
De las que van y tornan,
Que a muchas ha perdido
La dicha de las otras".

LOPE DE VEGA *(La Barquilla)*

177. *Subyección* es una pregunta, o una serie de preguntas con sus respectivas respuestas, para desarrollar o explicar los conceptos anteriores:

"¡Pues bien! ¿Queréis pasión? ¡Pasión! ¡Delirio!
¿Queréis amor? Pues bien... ¡Amor inmenso!
¿Queréis aun más? ¡Aun más! ¡Si no me espanto!
¡Vosotros a inventar! Yo... ¡a recogerlo!"

JOSÉ DE ECHEGARAY *(El Gran Galeoto)*

178. La *epifonema,* que quiere decir tanto como *gritar después o sobre,* es una exclamación o reflexión deducida de lo dicho anteriormente, y con la cual se cierra o concluye el concepto general o el pensamiento general a que pertenece:

(1) *"Cayó Rocinante y fué rodando su amo una buena pieza por el campo, y queriendo levantarse jamás pudo. Tal embarazo le cauzaban la lanza, adarga, espuelas y celada con el peso de las antiguas armas".*

CERVANTES

(2) *"...mas fué sentido y llorado por sus muchos discípulos, y acompañado al sepulcro por multitud de personas de todas las clases de la sociedad, Orizaba estuvo de duelo el día de su muerte. ¡Tanto pueden las altas dotes de la inteligencia cuando van unidas a las nobles prendas del corazón!"*

SILVESTRE MORENO
(Apuntes Biográficos del insigne naturalista don Mateo Botteri)

Figuras de pensamiento por combinación.

(Comparación y Contraste, Antítesis y Juego de Palabras, alusión y gradación)

Comparación y Contraste.

179. La *comparación* sirve para aproximar dos objetos que se asemejan por uno o varios lados. En realidad es una metáfora continua.

180. La comparación tiene por triple objeto adornar el discurso, robustecer las pruebas y aclarar los pensamientos.

181. La poesía —que no gusta de pasarse sin galas—, se precia de sus comparaciones:

"Entro.—Hierbas y nichos y pendientes:
ponto con arrecifes y rompientes!—
Alzo del polvo un lar:
un caracol cuyo tortuoso hueco
reproduce al oído, como *un eco,*
el murmullo del mar!"

SALVADOR DÍAZ MIRÓN *(Opalo).*

182. Los prosadores, sin permitirse abusar de las comparaciones, deben usarlas:

"Este libro es como una porción del mar de la existencia, agitado por el soplo de las pasiones; cada una de las historias que contiene, cada uno de los episodios que relata, es como una ola levantada o como un estremecimiento dibujado en la superficie del piélago".

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS
(Novelas Cortas. III.—Un Momento).

183. Las comparaciones pueden ser *directas, indirectas* y *difusas.*

184. *Comparación directa* es aquella en que una palabra comparativa enlaza rápidamente los términos comparados:

"Cuando con giros rápidos los negros nubarrones
por el espacio cruzan, revueltos en montones,
como *tropel de búfalos*
que perseguidos van,
te miro erguido y pálido, al aire la melena,
el ademán resuelto, la indiana faz serena,
entre los rayos lívidos,
con el turbión pasar".

JOSÉ PEÓN DEL VALLE *(Al Ultimo Azteca).*

Notemos la reunión de dos asonantes: *miro erguido.*

185. *Comparación indirecta* es aquella en que la aproximación se hace sin una palabra comparativa, o el nexo es una voz cuya primera acepción no es comparativa:

"Al blando soplo de Favonio amigo
Miente *onduloso mar el rubio trigo*
Que el grano inclina ya;
Por él, líquida sierpe, *sus raudales*
Lleva un río entre verdes carrizales,
Y en pos el alción va".

José M. Roa Bárcena *(Paisaje).*

186. Hay otra comparación que alguno llamó *difusa,* y es aquella en que, suplidas las palabras de expresión comparativa, las cosas semejantes se aproximan por el sentido. *(Véase la página 92).*

187. La comparación toma el nombre particular de *contraste,* cuando descansa en una contraposición de objetos, o en la presentación de uno solo colocado en diferentes situaciones.

Tanto más agradable será el contraste cuanto más viva y naturalmente se prepare la comparación:

"En las obras de raciocinio la verdad es como un rey al frente de sus legiones, en día de combate. En las obras de imaginación es a manera de una reina al ser coronada entre los esplendores de una corte deslumbrante".

Bonald *(Legislación Primitiva).*

Bellísimos ejemplos de contraste nos ofrece Víctor Hugo en los versos siguientes, compuestos con motivo del matrimonio de su hija:

(1) *"Aime celui qui t'aime et sois heureuse en lui.*
Adieu! Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre;
Va, mon enfant chéri, d'une famille à l'autre,
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui.

Ici l'on te retient; là-bas on te désire:
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir;
Sors avec une larme, entre avec un sourire".

Nos complacemos en agregar este otro, de vibrante y trágica expresión:

(2) *"Dans le soir, alors, où flotaient tant de pauvres âmes, où dormaient, pour jamais, tant de pauvres corps mutilés, l'on vit et l'on entendit des choses extraordinaires. On vit une armée —l'armée allemande— tout entière debout se dresser vers le ciel où brillaient des étoiles, et offrir à Dieu sa victoire. On entendit cette armée clamer, en des cantiques, par les milliers de bouches des ses soldats, sous le regard des chefs et des pasteurs, son allégresse. Et dans la nuit, á la lueur tremblotante et fumeuse des bivouacs, ce fut un spectacle émouvant et grandiose, on ne saurait le méconnaître, que celui de ces bandes d'hommes au poil roux, saignants et déchirés, qui affirmaient en des cris doux, après les hurlements barbares de la journée, leur foi de brutes bonnes ou mauvaises, selon que le destin les jette, irresponsables et inconscients, vers le bien ou vers le mal".*

PIERRE DE LANO *(L'Empereur Napoléon III.—Sedan).*

Antítesis y juego de palabras.

188. *Antítesis* es una figura por medio de la cual con ideas contrapuestas presentamos un pensamiento:

"¿Quién creyera que aquel galán caballero, tan amante de fiestas y saraos, y tan dado a bulliciosas jiras y ruidosos banquetes, a brillantes torneos y a serenatas melancólicas, dejase de pronto el jubón golpeado y la espada lidiadora para vestir el hábito de los mendigos franciscanos? ¡Así pasó del salón al claustro, de las empresas galantes a la oración y

al arrepentimiento, de la zambra juvenil a la soledad y a la penitencia, y quien ayer cantaba endechas amorosas, al son de querellosa mandolina, hoy entona salmos de misericordia y de perdón!"

189. Se requiere que la antítesis salga naturalmente del asunto. Cuando parece rebuscada resulta desagradable.

190. Si la oposición está solamente en las palabras no hay antítesis, porque siendo éstas representación gráfica de las ideas, la frase antitética supone una oposición que en realidad no existe. No hay antítesis, sino juego de palabras, en la frase siguiente: *Quien espera desespera.*

191. Cuanto a los juegos de palabras ya hemos dicho lo bastante, al tratar del equívoco y del retruécano.

Alusión y Gradación.

192. *Alusión* es una comparación hecha mentalmente. Sirve para traer a la memoria algo de lo cual no se hace especial mención. De ella usamos en las aplicaciones personales de una alabanza o de una censura. Se hace generalmente tomándola de la Historia, de la Mitología, de usos y costumbres muy conocidos, de máximas o palabras famosas, de obras literarias muy célebres, y, en suma, de cuanto puede ofrecernos relaciones apropiadas y bellas que hieran vivamente la imaginación.

Alusión mitológica:

"El nos muestra, por último, la lámpara siempre encendida, el ave de Minerva, símbolo de la callada vigilia del sabio, que formó su elocuente blasón, y nos repite el bello mote que lo explica: Otium sine litteris mors est".

JOSÉ MARÍA VIGIL
(Discurso en elogio de don Joaquín García Icazbalceta)

Alusión bíblica:

"Todavía así, nuestra estatura sería la del pastorcillo de Israel ante Goliat; pero Dios, cuando cumple a sus justos e inescrutables designios, ampara al débil contra el fuerte; y en todo caso, el último esfuerzo de la defensa no sería indigno del primero".

JOSÉ M. ROA BÁRCENA
(Recuerdos de la Invasión Norte-Americana).

Alusión histórica:

"Tejas se había unido a la Federación Americana, y su ejército, con un insolente desprecio del Derecho, había pasado el Nueces, el Rubicón tejano, y volviendo la espalda a la honrada sombra de Washington, iniciaba, como decía en el Capitolio la palabra vengadora de Henry Clay, uno de los mayores actos de rapiña de que hace mención la Historia".

JUSTO SIERRA
(Discurso en elogio de don Manuel de la Peña y Peña)

193. La alusión, bien traída y oportunamente empleada, constituye una de las mejores galas del estilo, aplicable a todos los géneros y en cualesquiera circunstancias.

Alusión literaria:

"Tenía una cifra
Tu blanco pañuelo,
Roja cifra de un nombre que no era
El tuyo, mi dueño.
La fina batista
Crujía en tus dedos...
¡Cómo luce en la albura la sangre!

Te dije rïendo.
Te pusiste pálida, me tuviste miedo...
¿Por qué tiemblas? ¿Conoces, acaso,
La risa de Otelo?"

RUBÉN DARÍO *(Cifra).*

¡Lástima que en los versos 5o. y 6o. de esta linda composición concurran tres asonantes!

Claramente se comprende a qué situación dramática alude el poeta.

194. *Gradación* o *clímax (escala)* es figura que presenta una serie de ideas, de imágenes o de sentimientos cuya progresión creciente o decreciente, bien manejada, es indispensable para dar vigor a la expresión.

A veces suelen confundirse, con buen efecto artístico, los términos de una gradación, destruyéndolos en apariencia, pero disponiéndolos de modo que causen viva impresión en lectores u oyentes. A esto llamaremos *gradación deshecha,* de la cual nos ofrecen mil ejemplos los modernos estilistas.

195. *Gradación ascendente:*

"Para acrecentar sus bríos
Contra los piratas moros,
Colmóle el Rey de tesoros,
Mercedes y señoríos;
Mas, cediendo a sus impíos
Pensamientos de Luzbel,
Desordenado y cruel
Roba, asuela, incendia y mata,
Y es más bárbaro pirata
Que los vencidos por él".

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE *(El Vértigo)*

196. *Gradación descendente:*

"Este que ves, engaño colorido,
Que del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores *
Es cauteloso engaño del sentido;
Este, en quien la lisonja ha pretendido
Excusar de los años los horrores,
Y venciendo del tiempo los rigores
Triunfar de la vejez y del olvido;
Es un vano artificio del cuidado,
Es una flor al viento delicada,
Es un resguardo inútil para el hado,
Es una necia diligencia errada,
Es un afán caduco, y bien mirado
Es cadáver, *es* polvo, *es* sombra, *es* nada".

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ *(Mi Retrato)*.

197. *Gradación deshecha:*

"Y al primer tañido de aquella campana, la conmovida multitud sale por calles y plazas... Unos suben, otros bajan; éstos avanzan lentamente; aquéllos se detienen; los de más allá corren apresuradamente, y como abrumados por tan inesperada nueva, preguntan, y, por fin, mientras algunos forman corrillos en portales y encrucijadas, los demás se precipitan en torrente hacia el lugar de la catástrofe".

En el párrafo anterior se ha faltado a la gradación. Sin dificultad podría ser redactado de manera que fuera perfecto el clímax. Intencionalmente está deshecha la gradación (que no deja de ser perceptible),

---

* Don Francisco Pimentel, en su "Historia Crítica de la Literatura Mexicana", indica que este verso podría ser mejorado, diciendo: "Con falsas apariencias de colores".

con objeto de preparar en los lectores la impresión que causará en ellos el cuadro que se quiere pintar: un incendio. Los varios movimientos de la multitud están enumerados desordenadamente. ¡Cuántos pasajes clásicos están afeados y resultan fríos o sin vida por el apego excesivo a la gradación regular, cuando deshecha puede producir magnífico efecto!

Figuras de pensamiento por ficción.

(Interrogación, Preterición, Dubitación,
Reticencia, Corrección y Suspensión).

198. *Interrogación* es figura que consiste en hablar en forma interrogativa, *no tanto para expresar duda o ignorancia real, cuanto para señalar algo sobre lo cual queremos que oyentes o lectores fijen su atención:*

"El fatigado espíritu se alivia
y un sopor de los miembros se apodera.
¡Qué caricia tan tibia
la de esa alegre y coruscante hoguera!
¿Qué descanso, qué sueño
más dulce y regalado
que el de ese montañés que duerme al lado,
la cabeza rendida sobre un leño
y el pabellón del cielo por techado?...
En él y cerca de él ¡oh caminante!
sin que ahora sospeche tu compaña,
tienes, para tus penas un amigo,
en ese fuego salvador abrigo,
y un inmenso palacio: la montaña".

MANUEL JOSÉ OTHÓN *(Salmo del Fuego).*

199. *Dubitación* es una figura por la cual expresamos cierta incertidumbre acerca de lo que vamos a decir o hacer.

"¿Qué es esto? ¿Se ha convertido la realidad de la vida en comedia maravillosa, cuyo desenlace no se puede prever? ¿Soy víctima de obscura maquinación de brujas, duendes o demonios?..."

MANUEL TAMAYO Y BAUS
(Un Drama Nuevo. Acto II. Esc. VIII).

Digamos de paso que la dubitación y la interrogación suelen andar juntas.

Preterición o Pretermisión.

200. Esta figura consiste en fingir que pasamos por alto, o que sólo tocamos ligeramente puntos en los cuales nos apoyamos con gran fuerza:

"Al juzgar de los sucesos de aquellos días, últimos de aquel sitio sin nombre, convendría presentar el cuadro aterrador de París incendiado, en momentos en que los enemigos de Francia estaban a las puertas de la gran ciudad; pero me limitaré a considerar de qué manera estallaron los odios populares, vengadores y terribles, contra la burguesía y la riqueza, cuando la patria estaba en peligro, y los cañones prusianos eran abocados sobre aquella Babilonia frívola, disipada y corrompida, llamada por algunos el cerebro del mundo".

Reticencia.

201. *Reticencia* es figura por la cual escritores, oradores y poetas interrumpen de pronto su discurso para pasar a otra idea, pero no sin dejar comprender suficientemente lo que iban a decir. Esta figura requiere suma habilidad, para hacer comprender no sólo aquello que se dice, sino cuanto se quiere decir sin decirlo:

"¡Oh! ¡Quién tuviese la robusta vena
de aquel ilustre historiador romano,

que en libros inmortales encadena
los fieros monstruos de 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".

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE *(A Emilio Castelar).*

C o r r e c c i ó n .

202. La *corrección* consiste en contradecir aquello que acabamos de expresar. En la oratoria y en la poesía es figura de magnífico efecto, como en este pasaje de Tamayo y Baus en su asombroso drama intitulado *Un Drama Nuevo,* y en una de las escenas más hermosas del teatro español:

Alicia.

Un día, al fin, representando Romeo y Julieta...

Edmundo.

Animados por la llama de la hermosa ficción...

Alicia.

Unida a la llama de la ficción, la llama abrasadora de la verdad...

Edmundo.

Cuando tantas miradas estaban fijas en nosotros...

Alicia.

Cuando tantos oídos estaban pendientes de nuestra voz...

Edmundo.

Entonces, mi boca —miento— mi corazón, le preguntó quedo, muy quedo: "¿me quieres?"

Alicia.

Y mi boca —miento— mi corazón, quedo, muy quedo, respondió: "sí".

(Acto I. Escena VI).

Suspensión.

203. La *suspensión* sirve para mantener en la incertidumbre al auditorio con objeto de despertar su interés, y luego pasar a otro asunto:

(1) *"La soldadesca se precipitó en las calles sedienta de sangre, mientras los vencidos se desbandaban en la llanura... Pero volvamos a las campiñas floridas, donde reina la paz, y donde los pastores sestean a la sombra de las encinas".*

Y el famoso verso de Virgilio, puesto en boca de Neptuno:

(2) *"Quos ego... Sed motos praestat componere fluctus".*
"¡Guay!... Mas el mar apacigüemos antes".

Trad. de Don Miguel A. Caro

Notemos, de paso, la proximidad de dos palabras semejantes *(mas* y *mar)* que producen monotonía.

Figuras de pensamiento por movimiento.

204. Las principales figuras de pensamiento por movimiento son ocho:

I. Conminación.
II. Deprecación.

III. Optación.
IV. Imprecación.
V. Juramento.
VI. Apóstrofe.
VII. Exclamación.
VIII. Prosopopeya.

205. La *conminación* sirve para intimidar al auditorio o a alguna persona, señalando, como próximos e inevitables, males cuyo recuerdo y cuya imagen presentamos con la mayor viveza:

"Dará, huyendo del fuego, en las espadas;
El Señor le hará guerra;
Y caerán sus maldades a la tierra,
Del cielo relevadas.
Porque del bien se apoderó, inhumano,
Del huérfano y viuda,
Le roerá las entrañas hambre aguda,
Y huirá el pan de su mano.
Su edad será marchita como el heno,
Su juventud florida
Caerá, cual rosa del granizo herida,
En medio el valle ameno".

MELÉNDEZ VALDÉS *(Oda XX)*.

206. La *deprecación* es ruego vehemente, y sirve, en ocasiones, para mover en favor nuestro piedad y compasión.

Ejemplo:

"¡Santos y venerandos restos en el sepulcro de ese altar depositados! Ya no en la toba de obscuro subterráneo, sino entre los mármoles y estucos de esta elegante basílica vais a sostener la Mesa Eucarística del pueblo cristiano. Perdonad si despertándoos del largo y pesado sueño

de la tumba, os convidamos a tomar parte, ya no en los himnos medio ahogados de las criptas, sino en los cantos de loor de nuestras fiestas".

FRANCISCO DE P. LABASTIDA
(Oración pronunciada en la Catedral de San Luis Potosí).

207. La *optación* es una figura por medio de la cual se expresa repentinamente vivo deseo de algo que se considera importante o precioso:

"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 ti no puedo,
Que muero porque no muero".

SANTA TERESA DE JESÚS

208. La *imprecación* sirve para invocar cosas, seres superiores o inferiores, y hasta sobrenaturales, contra una persona o un objeto odioso:

(1) *"¡Montes de Gelboë! ¡Jamás caigan sobre vosotros lluvia ni rocío! ¡Nunca en vuestras faldas haya campos cuyas primicias sean ofrecidas al Señor!"*

EL LIBRO DE LOS REYES

(2) *"¿Qué maquináis frenéticos,*
Allá en vuestros delirios,
Contra el Señor? Acércase
El fin de los Asirios,
La corte de los crímenes
De un golpe acabará.
Vosotros que en espléndido

Festín bebéis sin tasa,
Seréis cual yerba efímera
Que ardiente sol abrasa
Y llama velocísima
Consúmela al pasar".

José Sebastián Segura *(Destrucción de Nínive).*

209. *Juramento* es una figura que sirve para añadir a una afirmación circunstancias extraordinarias que la hagan incontestable.

Maldita sea la lágrima que vierta
por un recuerdo para siempre infame!
Que en mi boca la lengua quede yerta
cada vez que te llame!

. . . . .
. . . . .

Que si otra vez esta pasión me vence,
y mi labio otra vez tu labio toca,
cada caricia tuya me avergüence
y me manche tu boca.

A veces anuncia que han de verse cosas imposibles antes de realizarse lo que decimos, como en el ejemplo siguiente, refiriéndose a la pérdida de la nacionalidad mejicana:

"*. . . ¡Antes sucumba*
La tierra en espantoso cataclismo,
Y en su profundo abismo
Nos den los mares olvidada tumba!"

Juan de Dios Arias
(Oda leída en la Alameda de Veracruz).

En otras el juramento toma fuerza de imprecación, como en este pasaje del Salmo CXXXVI, *Super flumina:*

"Si de ti me olvidare, Solima,
Hierro agudo mi mano segregue;
A las fauces mi lengua se pegue
Si un recuerdo jamás te negué;
De memorias funestas y amargas
Sólo vive el dolor que alimento...
En un sauce, ludibrio del viento,
Para siempre mi lira colgué".

Versión de don José Joaquín Pesado

210. *Apóstrofe* es una de las formas más comunes del sentimiento y de la pasión; es figura que se comete cuando el que habla corta el hilo del discurso o del relato para dirigir la palabra con vehemencia, en segunda persona, a uno o varios sujetos ausentes o presentes, vivos o muertos, seres abstractos o cosas inanimadas, o para hablar consigo mismo en iguales términos, etc.

"Immortelle Postérité! Souviens-toi du misérable qui arracha du coeur de Marie-Antoinette ces mots devant lesquels s'agenouillera la mémoire des hommes! Souviens-toi de cet homme, qui blâma Robespierre, et dont rougit Septembre! Souviens-toi que violant l'innocence d'une jeune fille, et ses pleurs et ses hontes, Hébert a essayé de lui apprendre à déshonorer sa mère! Souviens-toi que, menant avec sa main un enfant de huit ans, il lui a fait signer contre sa mère de quoi calomnier Messaline! Qu'Hébert te soit voué! Ferme à son nom le refuge de tes gémonies, et que l'immortalité le punisse!"

Edmond *et* Jules de Goncourt *(Histoire de Marie-Antoinette).*

211. La *exclamación* sirve para expresar enérgicamente sentimientos vivos y súbitos:

"¡Cuánta escena de muerte! ¡Cuánto estrago!
¡Cuántos ayes doquier! Despavorido
Mirad a ese infelice
Quejarse al adalid empedernido
De otra cuadrilla atroz..."

JUAN N. GALLEGO *(El Dos de Mayo).*

212. *Prosopopeya* es una figura con la cual hacemos hablar, sentir, etc., a seres inanimados, ausentes o presentes, reales o imaginarios, y hasta a las cosas mismas. De todas las figuras es la más atrevida, y no debe recurrirse a ella sino en casos raros y particulares, porque si no es empleada oportuna y hábilmente produce lo contrario, y destruye por completo el efecto que con ella se quiere producir.

Es de muchos modos:

Cuando se atribuye a seres inanimados e incorpóreos cosas y cualidades de los animados y corpóreos:

"Cuando expira la luz el color duerme".

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Cuando presentamos los objetos inanimados como si fuesen animados:

"Abandona mis párpados el sueño;
La llanura despierta alborozada;
Con su semblante pálido y risueño
La vino a despertar la madrugada".

MANUEL J. OTHÓN

Cuando se les dirige la palabra:

"Tú, a quien ofrece el apartado polo,
Hasta donde tu nombre se dilata,
Preciosos dones de luciente plata

Que envidia el rico Tajo y el Pactolo;
Para cuya corona, como a solo
Rey de los ríos, entreteje y ata
Palas su oliva con la rama ingrata
Que contempla en tus márgenes Apolo;
Claro Guadalquivir, si impetuoso
Con crespas ondas y mayor corriente
Cubrieres nuestros campos mal seguros,
De la mejor ciudad, por quien famoso
Alzas igual al mar la altiva frente,
Respeta humilde los antiguos muros.

JUAN DE ARGUIJO *(Al Guadalquivir, en una avenida).*

Cuando hacemos que hablen como en este soneto:

¿Quién dice que los hombres nos parecen
desde la soledad del firmamento,
átomos agitados por el viento,
gusanos que se arrastran y perecen?
¡No! Sus cráneos que se alzan y estremecen,
son el más grande asombrador portento:
¡fraguas donde se forja el pensamiento
y que más que nosotras resplandecen!
Bajo la estrecha cavidad caliza,
las ideas en ígnea llamarada
fulguran sin cesar, y es, ante ellas,
toda la creación polvo y ceniza...
los astros son materia... ¡casi nada!
¡y las humanas frentes son estrellas!

MANUEL JOSÉ OTHÓN
(Noche Rústica de Walpurgis.—Las Estrellas).

Parece inútil poner otros ejemplos.

Del uso de las figuras

213. Debemos terminar la primera parte de este curso con algunas observaciones acerca del uso de las figuras, para que sean empleadas debidamente.

Literatura, en su más amplia extensión, es el arte de producir belleza por medio de la palabra hablada o escrita. En virtud de esto, los factores todos del estilo deben concurrir al objeto artístico. Cuando de alguna manera el estilo peca por incorrección de lenguaje (faltas contra la gramática), o por mala aplicación de las figuras (faltas contra el estilo), se debilitan, de seguro, todos los elementos con que cuentan los artistas de la palabra, oradores, historiadores, poetas, etc., etc., para producir lo que se llama *emoción estética*, esto es, la impresión misteriosa que causa en los espíritus el esplendor de la belleza con su doble carácter de *unidad* y de *variedad*.

Si la gramática y el lenguaje deben ser profundamente respetados, las figuras deben ser bellas y sacadas naturalmente del asunto por los caminos secretos de la imaginación y del sentimiento; deben proceder del alma misma y llegar a la mente como arrancadas del fondo del corazón.

Nadie debe buscar en torno suyo las figuras. El dominio del asunto debe producirlas, y es gran error, por desdicha muy común, creer que los adornos del estilo son algo independiente del asunto. Si el verso vive de la figura, de la imagen y de la expresión artificiosa, porque la poesía dice las cosas indirectamente, la prosa también tiene su nobleza, no desdeña ni ritmo ni galas, y, como dice Núñez de Arce en su discurso acerca de los poetas del siglo XIX,

"...nada tan ridículo como la prosa complicada, recargada de adornos, disuelta en tropos, que olvidándose de la sencillez inherente a su nativa hermosura, sale a lucir en periódicos, discursos y libros, como matrona poco cuidadosa de su recato, que se afea y desdora con afeites y atavíos inmodestos?"

II

Composición

CAPITULO I

COMPOSICION

214. *Composición* es una obra literaria en la cual, de modo conveniente a su objeto y con sumisión a los cánones artísticos, presenta el autor uno o varios pensamientos, cuyo conjunto debe ser caracterizado por la variedad en la unidad.

Para realizar debidamente tal obra es necesario:

I. Elegir el asunto.
II. Meditarle.
III. Producirse con facilidad y sinceridad.
IV. Corregir lo escrito.
V. Revisarlo serenamente, con la exigencia de un crítico riguroso, pero docto y justiciero, y volver a revisarlo y a corregirlo cuantas veces fuere necesario, antes de darlo al público.

La obra de primera intención debe ser corregida con suma serenidad y con el mayor detenimiento. En todo ingenio, prosista o versificador, coexisten dos personalidades que deben ser inseparables: el *creador* y el *crítico*. Ninguno debe predominar sobre el otro. La ciencia del segundo habrá de dirigir, desde el principio hasta el fin, la obra del primero. Ni el artista debe menospreciar al *crítico*, ni éste debe nu-

lificar al *artista*. En uno y otro caso la obra resultará deficiente. Cierta vanidad presumida hace que muchos escritores desdeñen los consejos y las reflexiones del *crítico,* y que se paguen de su obra como de labor perfectísima. El *crítico* suele deprimir a otros, apagando en ellos el entusiasmo y parando el vuelo de la fantasía y los impulsos del sentimiento. El *artista* crea; el *crítico* dirige, modera, impulsa, refrena, impide los extravíos de la mente creadora, y la lleva por los senderos de la razón. Por eso las obras de los escritores que piden al alcohol, a la morfina, etc., etc., ideas e inspiración suelen resultar desiguales. El excitante tóxico aviva la fantasía del escritor, no hay duda, pero deprime al crítico. Este punto ha sido tratado ampliamente, y a las veces con mucho acierto, por León Tolstoy, en su libro intitulado *Placeres Viciosos.*

Muchos individuos cultivadores de las bellas letras hacen alarde de mirar con indiferencia la perfección del estilo, y censuran a quienes escriben o tratan de hacerlo artísticamente, y los llaman *amigos de los períodos redondos,* como si la única cualidad del estilo fuese la corrección gramatical. Lo cierto es que tales escritores predican *pro domo sua,* y con sus críticas y censuras tratan de ocultar o disimular la propia incapacidad. Esas personas suelen vocear que la extrema corrección del estilo, la perfección de la forma y el atildamiento artístico son cosas de ayer, debidas a los ingenios de la última centuria, y agregan que los grandes ingenios del siglo de oro de las letras castellanas no sabían de esas finuras, ni se curaban de tales refinamientos en que han puesto alma y vida muchos escritores contemporáneos, a ejemplo de Chateaubriand y de Flaubert. Nada menos cierto. Un clásico de fecundidad portentosa, Lope de Vega, dijo en *La Dorotea:*

"—¿Cómo compones? —Leyendo,
y lo que leo imitando,
y lo que imito escribiendo,
y lo que escribo borrando,
de lo borrado escogiendo".

Así consignó en pocas líneas un consejo y un precepto:
Un consejo: *la asimilación de un estilo magistral.*
Un precepto: *la corrección repetida, empeñosa y discreta.*

"La prosa, cuando se habla o se escribe como conviene, —decía el famoso doctor Cristóbal Suárez de Figueroa— *mantiene indecible decoro y gravedad, siendo su artificio mucho más ingenioso que el del verso".*

Y Fray Luis de León, el gran lírico, *en quien se juntó la mayor capacidad de ingenio que hubo en su tiempo,* dice en su libro *De los nombres de Cristo* (Introducción al Lib. III):

"El bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, ansí en lo que se dice, como en la manera como se dice; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con harmonía y dulzura".

No ha dicho otra cosa nuestro Díaz Mirón, en versos que atrás quedan citados:

"A la verdad ajusto
el calculado gusto,
bajo el pincel adusto
y el trágico buril.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Estudio *y* peso *y* mido;
y al rudo esfuerzo pido
un bálsamo de olvido
y un ramo de laurel".

Platón a los ochenta años pulía y variaba sus diálogos. El de *La República* fué corregido hasta de veinte maneras; Pascal mudaba hasta diez veces un pensamiento, cuya primera forma habría parecido inmejorable; Buffon revisaba cuidadosamente sus escritos; Manzoni corrigió durante quince años su inmortal novela *I Promessi Sposi,* y es de

creerse que hizo lo mismo con *La Pentecoste* e *Il Cinque Maggio;* Chateaubriand revisó cientos de veces sus *Memorias de Ultratumba,* y Flaubert y los Goncourt trabajaban horas y horas para quedar satisfechos de una página.

La opinión y el ejemplo de tales ingenios confirman el precepto apuntado en los primeros párrafos de este capítulo.

No hemos de tratar en este curso de las composiciones, o, mejor dicho, de las obras literarias de alto empeño, las cuales son asunto y materia de labor detenida y especial, cuando el *juicio,* el *gusto* y el *estilo* están formados, y cuando *instrucción suficiente y sólidos conocimientos literarios* pueden hacer fecundo el trabajo artístico.

215. Hay tantas especies de composición literaria cuantos asuntos puede tratar el escritor. Sólo hablaremos de tres: *la descripción, la narración,* y *las cartas.*

CAPITULO II

DESCRIPCION

216. *Descripción* es la pintura animada de las personas y de las cosas, hecha por medio de la palabra, y con fin estético.

Ejemplo:

"Fueron los primeros cohetes vulgares y sin novedad alguna; un trazo de luz, un tronido sofocado, y un haz de chispas. Mas en breve les llegó el turno a las sorpresas, novedades y maravillas artísticas. Fuegos había que al estallar se partían en tres o cuatro cascadas de lumbre, y con fantástica rapidez se sepultaban en las profundidades del cielo; de otras se desprendían, con misteriosa lentitud y silencio, lucecillas violadas, verdes y rojas, igual que si los angelitos volcasen desde arriba una caja llena de amatistas, esmeraldas y rubíes. Caían las luces despacio, despacio, como lágrimas, y antes de llegar al suelo se extinguían repentinamente. Lo más bonito eran los cohetes de lluvia de oro, que exhalaban caprichosamente una constelación de chispas, un chorro de gotas de lumbre tan presto encendidas como apagadas. No obstante, el regocijo de la plaza fué mayor ante los fuegos de tres estallos *y* culebrina. *Estos no carecían de gracia: salían y estallaban como los cohetes sencillos, y de allí a poco soltaban una lagartija de luz, un reptil que bufando y haciendo eses correteaba por el cielo y se hundía de golpe en la sombra".*

EMILIA PARDO BAZÁN *(El Cisne de Villamorta).*

217. Para hacer una descripción habremos de atender a seis puntos:

I.—La persona, objeto, paisaje, escena, etc., etc., que deseamos describir.

II.—Elegir el punto de vista más favorable para el objeto que nos proponemos.

III.—Elegir el momento que más convenga, si es variable o móvil lo que tratamos de describir.

IV.—Calcular la extensión conveniente de la descripción, atendiendo al sitio en que habrá de ser colocada.

V.—Atender a las circunstancias que en ella concurran o deban concurrir.

VI.—Estudiar los contrastes que puedan hacerla más sensible y saliente.

El asunto elegido debe corresponder a la intención del autor. Puede ser alegre, triste, risueño, sombrío, severo, festivo, prosaico, poético, etc., etc., según la impresión que ha de causar. A veces los grandes maestros consiguen producirla muy profunda, empleando el carácter opuesto. Tal antítesis nos parece de suma dificultad, y creemos que el éxito obtenido por medio de ella es verdaderamente glorioso; pero conviene advertir que una preparación habilísima es indispensable para conseguirle.

218. Generalmente hablando la descripción habrá de ser hecha teniendo a la vista el original. Debemos pintar lo que hayamos visto y observado, porque la facultad inventora suele ser engañosa y extravía fácilmente. La descripción es obra pictórica, y toda pintura requiere observación y estudio del natural, o, por lo menos, de un modelo. Si el artista procede de otro modo, su obra tiene que resultar falsa, convencional y embustera.

219. Cuando el descriptor no puede tener a la vista el original, o, por lo menos, datos bien reunidos y exactos, debe proporcionarse modelo, como lo hacen los pintores, y con esto, y ayudado por la memoria,

realizará la obra, y podrá llegar a darnos la imagen verdadera de cosas y seres existentes, y aun de otros meramente fantásticos e ideales. No hay descripción vividera si no procede de la Naturaleza.

220. Cuando fuere preciso describir algo puramente fantástico, el artista deberá evocar en su memoria, de modo fuerte y vivo, seres y cosas semejantes a las que trata de pintar, precaviéndose discretamente contra la propia vacilación y contra el espejismo de la fantasía, —saga embustera y engañadora— para evitar errores y extravíos.

De fijo que Zorrilla, el gran Zorrilla, tuvo muy presentes la imagen de una bañadora y la gallarda figura de un cisne emergente, para describir un genio en el momento de salir de las aguas:

"Tocó en el haz del agua
Su cabellera blonda:
Quebró la frágil onda
Su frente virginal:
Dejó el agua mil hebras
Entre sus rizos rotas,
Y á unirse volvió en gotas
Al limpio manantial".

Leyenda de Al-Hamar (Libro de las Perlas).

221. Con facilidad se comprende por lo dicho, que la descripción puede ser de dos maneras: directa e indirecta.

222. *Descripción directa,* propiamente hablando, es la pintura de seres y cosas hecha con el original a la vista o, por lo menos, con datos y apuntes tomados directamente, escritos, o conservados en la memoria.

223. *Descripción indirecta* es la pintura de seres y cosas que el autor no ha visto, hecha por comparación y evocación.

224. La facultad de retener en la memoria los rasgos generales y particulares, propios y característicos de seres y cosas, es calidad y pri-

vilegio de los verdaderos artistas, lo mismo en las artes de la palabra que en las artes del dibujo.

Parece oportuno hacer notar que en algunos artistas la impresión inmediata suele ser infecunda. Más tarde, a las veces después de mucho tiempo, se renueva en ellos la emoción por modo eficaz, y les hace ver libres de circunstancias inútiles o secundarias, cosas y seres observados, con el *fondo*, los *planos*, las *líneas*, el *relieve* y el *color* verdaderos. Chateaubriand dice en alguno de sus libros: *"Los grandes espectáculos de la Naturaleza no pueden ser vistos y cantados al mismo tiempo; es preciso que vuelvan a la mente evocados por la memoria infiel".*

225. Para hacer una descripción debemos elegir el punto de vista más favorable. No de otra manera proceden escultores y pintores, y hasta los fotógrafos cuando sienten y aman la belleza. Eligen el mejor sitio, y colocan el modelo en la posición más conveniente, para que la copia no resulte vulgar, ni sea trasunto vil de cosas comunes y triviales, y el traslado, sin vaguedad ni confusiones, atesore con precisión y claridad los rasgos y caracteres propios del modelo.

Mil y mil descripciones hay de la tarde y de la mañana, y, sin embargo, cuán pocas tienen particular carácter, rasgos singulares y colores propios!

226. La vaguedad suele constituir gran belleza; mas para obtenerla los artistas deben dar a sus palabras vigoroso poder sugestivo: decir poco para expresar mucho. En tal caso la vaguedad es una cualidad altísima, como en estos versos de Juan Clemente Zenea:

"Cuando emigran las aves, en bandadas
Suelen algunas, al llegar la noche,
Detenerse en las costas ignoradas
Y agruparse de paso a descansar;
Entonces dan los ánades un grito
Que repiten los ecos, y parece
Que hay un dios que responde en lo infinito,
Llamando al hijo errante de la mar".

(Recuerdo).

Si comparamos estos melancólicos versos, de inspiración lamartiniana, con el trozo de Chateaubriand, transcrito en el párrafo 67, comprenderemos fácilmente que la vaguedad es aquí una belleza puesta de propósito, y no resultado del descuido o de la insuficiencia del poeta.

227. Cuanto se describe debe ser artísticamente amable. Sin extremar la doctrina, y precaviéndonos contra el abuso, asentaremos que lo más desagradable y repulsivo puede ser descrito amable y hermosamente. De ello nos ofrece Gustavo Adolfo Bécquer magnífica muestra en sus *Tres Fechas:* la descripción de un basurero. En la literatura contemporánea se ha abusado mucho de la descripción, y cuentistas, noveladores y poetas se han complacido en presentar cuadros asquerosos y repugnantes, fealdades físicas y horrores morales. Culpa es de los artistas y no del Arte. Si hemos de hablar francamente, diremos que a veces es preferible la crudeza, que ofende y lastima, al hipócrita idealismo que sabe encubrir con vaporosos tules lo asqueroso e inmundo. Recuérdese que los antiguos representaban desnuda a la Venus Púdica, y a la Venus Impúdica, vestida.

228. Pero hay otra amabilidad, que llamaríamos *especial conveniencia,* la cual consiste en que la pintura corresponda al fin que se propone el autor; esto es, que contribuya poderosamente a producir conjunto de verdad y a realizar belleza en la parte que le corresponda.

Veamos cómo discretísimo académico nos pinta a Mateo Alemán, el célebre autor de la novela *Aventuras y Vida de Guzmán de Alfarache,* venido a Nueva España en grata compañía de nuestro don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza:

"Frisaba éste (Alemán) *en los sesenta y cinco años, mayor que Cervantes, rostro aguileño, cabello corto y crespo, entrecano y levantado por delante; la frente despejada y espaciosa; ojos tristes y severos, nariz corva, grandes la boca y bigotes, la perilla harto pequeña; el cuerpo derecho y galán. Vestía jubón bien cortado, de labrada tela de colores, cuellos y puños escarolados, terciando con garbo la capa. Navegaba como criado de S. M., y muy provisto de libros, sin olvidar el escudo de*

Biblioteca "AMERICA" L. L.—11 Universidad DE SANTIAGO ESPAÑA

sus armas, las cuales consistían en el águila negra, alemana, de dos cabezas, soportando un escudete donde campeaba el león de Castilla. El escritor había tomado por empresa la venenosa araña que desde un árbol se descuelga sobre la cabeza de dormida serpiente, indicando el lema latino que no hay prudencia bastante a contrarrestar continuas asechanzas. Durante la navegación entreteníase en concluir y retocar su excelente discurso de la Ortografía Castellana, *que* 'por no tenerlo acabado cuando me dispuse a pasar a estas partes (*de Nueva España*), no lo pude imprimir; y porque, como el que viene de otras extrañas, tuve por justa cosa traer conmigo alguna con que, cuando acá llegase, manifestar las prendas de mi voluntad. Y entre otras elegí sola ésta, que me pareció a propósito en tal ocasión, para que por ella se publicase a el mundo que de tierra nueva, de ayer conquistada, sale nueva y verdadera manera de bien escribir para todas las naciones' ".

DON LUIS FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE
(D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza).

El principal objeto del párrafo anterior fué presentar la figura del célebre novelista, haciéndole simpático.

229. Una figura puede hacerse simpática o antipática por medio de un contraste como en el pasaje siguiente, en el cual se retrata a Góngora para hacer comprender vivamente las causas del extravío de su gusto artístico y la índole maleante de su ingenio:

"Era corpulento, robusto, bien proporcionado, calvo, de largo y abultado rostro, los ojos penetrantes y zainos, la nariz corta, la boca chica, la perilla y bigotes muy pequeños. Su condición, fogosa y áspera, le hacía gustar de groseras pullas, ingenioso para dispararlas, fácil en los dicterios, sin freno en la sátira contra la voluntad y la persona. Al despejo e imaginación ardiente de los nacidos en las orillas del Guadalquivir, unía toda la malicia y travesura de la salamanquina estudiantesca. Y dotado de estro soberano, cuando por sus letrillas, sonetos y romances, era gala del Parnaso español, quiso inventar una nueva poesía,

imprimiéndole cierto especialísimo sello, labrado con las extravagancias de estilo que ávidos acogen los siglos de decadencia, y son precursores de ruina y muerte para las letras humanas".

DON LUIS FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE *(Obra ya citada).*

230. Si fuese móvil o variable lo que vamos a pintar será preciso elegir el mejor aspecto y el momento más oportuno, aquellos que nos puedan dar la mayor suma de rasgos característicos y conducentes al objeto principal de la descripción.

Lo fijo y lo estable piden períodos, cláusulas, párrafos y frases compactas, serenas y sostenidas. Lo móvil y lo variable requieren expresión breve, rápida y compendiosa. De otro modo no habrá conformidad entre la forma y el asunto. Cierta ocasión, en una fiesta científico-literaria, oímos la descripción de un relámpago, tan lenta, tan larga, tan difusa, que excitó hilaridad en el concurso gravedoso y discreto. ¡La velocidad incomparable de la luz descrita en párrafos interminables! Era seguro el desastre. El *orador* se disculpaba diciendo que no era *literato,* sino *hombre de ciencia.* ¡Como si el orador, a título de sabio estuviera autorizado para cometer desatinos y ponerse en ridículo!

Tolstoy y Zola nos ofrecen dos ejemplos dignos de ser mencionados. Tolstoy en *La Sonata a Kreutzer* mantiene el relato y las descripciones en maravillosa concordancia con la velocidad del tren. Zola en el primer capítulo de *Lourdes,* a fuerza de buscar la exactitud y de apuntar minucias y pormenores patológicos, llega pronto a la pesadez y al aburrimiento, y consigue que los lectores se olviden de que aquella gente va de viaje.

La propiedad de las voces, la exactitud de los conceptos, el giro atinado y la concorde ligereza del estilo facilitarán la expresión onomatópica.

Samaniego, en su traducción de *La Lechera,* dice:

"Con este pensamiento
Enajenada, brinca de manera
Que a su salto violento
El cántaro cayó".

En estos versos la brevedad y el movimiento de la frase corresponden exactamente a lo expresado:

...brinca de manera
Que a su salto violento...

Las inflexiones de los verbos brincar y saltar, *brinca, salta,* han sido elegidas habilísimamente; ambas tienen el acento en la penúltima sílaba, lo cual transmite fónicamente la impresión del *brinco* y del *salto.*

El cántaro cayó.

Aquí la contraposición del esdrújulo (*cántaro*) y de la inflexión aguda (*cayó*) producen onomatopeya. La ligereza del esdrújulo expresa el movimiento de la vasija; la sílaba aguda y sorda, *yó* del verbo, el golpe y sus consecuencias. Para mayor belleza termina el verso con la exclamación consiguiente: *¡Pobre Lechera!*

Esta fábula, modelo de traducción, de lenguaje propio y castizo, de onomatopeya y de elegante severa dicción, dará motivo a los profesores para muy provechosas enseñanzas de arte literario. Recomiendo el análisis de ella y la comparación con el texto francés.

Ejemplo:

"La berlina describió de repente una curva inverosímil en su carrera, y desapareció en el antiguo portalón del palacio de Santa María: a un impulso del cochero quedaron clavados como por encanto, al pie del anchuroso vestíbulo, coche y caballos, estirando éstos las nerviosas patas, como muelles de acero, agitando impacientes las engalladas cabezas, y cubriendo de humeante espuma los bocados y cadenillas, bruñidas como la plata. El lacayo saltó con garbo del pescante para abrir la portezuela, el cochero se descubrió respetuosamente desde su altura, sin mover el cuello en su almidonado corbatín blanco, el portero del palacio hizo sonar la campana, que anunciaba allá en las antesalas la llegada de una visita, y de la berlina saltó entonces una diminuta galga in-

glesa, con collar de plata sobredorada y manta de grana ribeteada de terciopelo... Saltó luego una señorita rubia, saltó después otra morena, y saltó, por último, otra que no era morena ni era rubia; era, por decirlo así, desteñida".

"Llevaban las tres enormes peinetas de teja, grandes mantillas de casco con ruedo de blondas, y colosales abanicos de país corto y ancho varillaje. Ocupaba a la sazón el trono de España el intruso D. Amadeo, y las damas elegantes hacían alarde de españolismo, desenterrando las tejas de carey, las blondas de pegotes, los alamares de morillas, y los flecos de a media vara. Bamboleábase el trono del italiano ante esta artillería de trapo, y las damas se creían tan heroicas al manejarla, como la Condesa de Bureta en Zaragoza, o doña Lucía Fitzgerard en Gerona".

"La galguita comenzó a subir dando brinquitos, y se detuvo con una patita delantera en alto, ante los enormes tiestos del Japón que adornaban el primer descanso de la escalera. Quizá meditaba alguna fechoría indigna de su collar de plata y su manta de grana; pero intimidada sin duda por las armas condales de la ilustre casa de Santa María, que de relieve se destacaban en la pared del fondo, prosiguió su camino por la estrecha alfombra, que aprisionaban varillas de reluciente metal al pie de cada peldaño".

El P. Luis Coloma *(La Gorriona).*

231. La extensión de las descripciones debe ser proporcionada al asunto y a la obra que habrá de contenerlas. No debe abusarse de la enumeración, por buena que ésta sea, ni de los términos científicos, indispensables a veces en las escenas de la vida moderna. Tratándose de flores, por ejemplo, como no tienen todas ellas nombres vulgares, y algunos de éstos son bajos y hasta ridículos, es necesario acudir al vocabulario técnico. Entonces se corre peligro de que solamente los botánicos entiendan al autor.

Es prodigiosa, por lo pintoresca, la pintura del jardín hecha por Zola en *La Faute de l'Abbé Mouret*; pero tiene pasajes, como el siguiente, incomprensibles para la mayoría de los lectores:

"Plus haut, s'epanouissaient les viscaria roses, les leptosiphon jaunes, les colinsia blancs, les lagurus plantant parmi les couleurs vives leurs pompons de cendre verte".

Lo mismo diremos de las voces americanas, con las cuales designamos plantas y cosas. Muchas de esas voces son meramente regionales, andan mal romanceadas o corrompidas, y no es raro hallarlas con diverso significado en una u otra parte del Continente. Mientras la escritura y el significado de esas voces no estén fijados, es preferible no usarlas, y en caso necesario servirse de ellas con mucha economía. Otro peligro hay que evitar: el de nombrar una cosa por otra, empleando voces que en España designan plantas, flores y animales distintos de los americanos, y que por semejanza fueron aplicadas a los nuestros. Aquí conviene encarecer que la descripción no entre como un ripio hermoso y brillante, pero ripio al fin, sino que salga del asunto, y sirva como la trama a la urdimbre.

232. La descripción prolija y superabundante se hace fastidiosa y abrumadora. De ella abusan mucho los escritores contemporáneos. Deben ser avaros de ella; pero que les valga, como disculpa, la urgente necesidad de pintar el *medio,* dado el carácter realista del arte en los tiempos presentes.

233. Ha de atenderse, con el mayor cuidado, a las circunstancias que concurran en una descripción, a fin de hacerla intencionada y sin cosas inútiles y baldías, procurando que resalte en ella cuanto debe resaltar, ya para complemento de caracteres, ya para que sirva de oportuna preparación. Describir no es amontonar pormenores en larga y fastidiosa enumeración, por bien observados que sean y por muy hermosos que parezcan, sino presentar el asunto con los rasgos mejores y más salientes, característicos y conducentes al objeto. *Ne quid nimis.*

Chateaubriand, impulsado por su pasmoso talento descriptivo, pecó gravemente contra este precepto, en el pasaje siguiente:

"Algunas veces un bisonte cargado de años hiende las ondas para

venir a echarse entre las altas hierbas de una isla del Meschacebé *. *Por su frente ornada con doble media luna, por su barba vieja y limosa, le tomaríais por el mugiente dios fluvial que contempla satisfecho la inmensidad de las olas y la salvaje extensión de las playas*".

¡Bellos pormenores que no contribuyen al objeto del autor, y por ende inútiles en el sitio donde han sido puestos!

234. El contraste, a no dudarlo, embellece la descripción mejor que cualquiera de los demás adornos. La variedad de movimiento en las frases, la diversidad de matices eufónicos, lo mismo que las imágenes, hábilmente contrapuestas, son poderoso recurso estético y elemento preciosísimo para los artistas de la palabra.

Ejemplo:

"El sol bajaba, proyectando en el suelo la sombra enorme de la iglesia.

En la rubia transparencia del ocaso, como negro dibujo en fondo de oro, destacaba sus labrados el campanario; erguíase el palo del teléfono; fugaces siluetas de pájaros nadaban en el ardiente crepúsculo, y con finas y delicadas líneas se cincelaban las secas ramas del escueto chopo".

MICRÓS ** *(Ocios y Apuntes.*—La Rumba).

235. La monotonía de movimiento y de color es a veces de magnífico efecto, como en la *Sinfonía en Blanco* de *Teófilo Gautier* (magistralmente traducida por don *Balbino Dávalos*), y en los siguientes pasajes de dos insignes novelistas:

(1) *"Levantó Jacinto un tapiz, y entramos en su gabinete de trabajo, que me llenó de inquietud. Sobre el mullido de las alfombras som-*

---

* El Mississipi: de *Mancessipu.*

** Don Angel de Campo.

brías, perdían nuestros pasos el sonido y como la realidad. El damasco de las paredes, los divanes, las maderas, eran verdes, de un verde profundo de hoja de laurel. Sedas verdes envolvían las luces eléctricas, desmenuzadas en lámparas tan bajas que parecían estrellas caídas por encima de las mesas, acabando de enfriarse y de morir: sólo una brillaba desnuda y clara, en lo alto de un aparador cuadrado, largo y solitario como una torre en una llanura, donde la luz venía a ser como faro melancólico. Un biombo de laca verde, fresco verde de musgo, resguardaba la chimenea de mármol verde, verde de mar sombrío, donde languidecían las brasas de una leña aromática. Y entre aquellos verdes relucía, sobre banquillos y pedestales, toda una mecánica suntuosa: aparatos, láminas, ruedas, tubos, engranajes, bohordos, frialdades y rigideces de metal..."

EÇA DE QUEIROZ

(De la Ciudad a las Sierras.—Traducción de E. Marquina).

(2) "*Revestían las paredes amplias colgaduras blancas con tachones y cordonería de plata reluciente. Del techo colgaba una lámpara del mismo metal. Pieles de armiño y vellones de cordero mullían el piso. El sillón y el reclinatorio eran chapeados de marfil, como asimismo el diminuto lecho. En una jaula se revolvía nevada paloma. Y sobre los poyos del balcón, en vasos de mármol blanco, se erguían haces apretadísimos de azucenas abiertas o para abrir, y campeando en medio de ellas, airoso y nítido como garzota de encaje, un tiesto de cristal de donde emergía el lirio blanco*".

EMILIA PARDO BAZÁN *(La Hierba Milagrosa).*

236. Tenemos entendido que esta *monotonía de color*, artística sin duda, no consiste en poner, enhebrados con mayor o menor habilidad, nombres, adjetivos y verbos que expresan *color*, sino en emplear palabras o frases perifrásticas que le connoten. *Eça de Queiroz*, o su traductor (no hemos podido tener a la vista el texto portugués) y la señora Pardo Bazán usaron repetidas veces en estos párrafos de las palabras características: *verde*, *blanco*. De fijo que sin ellas habría subido el mérito de una y otra descripción.

A la *monotonía de color* debe recurrirse sólo en casos excepcionales.

237. Digamos ahora qué entienden los estilistas por *fondo, términos, relieve* y *línea*:

Línea es la expresión general (palabra o palabras) común a seres y cosas de la misma especie, y que sirve para dar completa la imagen de unas y de otros.

Relieve es la expresión propia y particular de las cosas y de las personas, el epíteto que sirve para distinguirlas y caracterizarlas.

Término o *plano* es el sitio más o menos importante en que aparecen las figuras, más o menos intensas, y cuyo vigor de expresión crece o decrece gradualmente.

Fondo es el espacio posterior al último plano. Mejor dicho: es el *último término.*

Examinemos el siguiente cuadro:

El celaje límpido y áureo; el sol moribundo; las cimas cubiertas de nieve. Lomas incultas, en una de las cuales, en la chica, blanqueaba un campanario. Más acá un bosque, una heredad, la choza humeante. Cerca de nosotros la dehesa, donde pacían tres bueyes blancos, viejos y tristes, medio escondidos entre los pajonales esbeltos y vaporosos cuyas espigas maduras daban al vientecillo tenue plumazón.

Primer término:

...la dehesa donde pacían tres bueyes blancos, viejos y tristes, medio escondidos entre los pajonales esbeltos y vaporosos cuyas espigas maduras daban al vientecillo tenue plumazón.

FIGURAS:

dehesa; tres bueyes blancos; pajonales; espigas; vientecillo; plumazón.

RELIEVES:

blancos, viejos y tristes; medio escondidos; esbeltos y vaporosos; maduras, tenue.

Segundo término:

Más acá un bosque, una heredad, la choza humeante.

FIGURAS:

bosque, heredad, choza.

RELIEVE:

humeante.

Tercer término:

Lomas incultas, en una de las cuales, en la chica, blanqueaba un campanario.

FIGURAS:

lomas; una loma chica; un campanario.

RELIEVES:

chica; blanqueaba.

Fondo:

cimas cubiertas de nieve; el sol moribundo; el celaje límpido y áureo.

FIGURAS:

cimas; el sol; el celaje.

RELIEVES:

cubiertas de nieve; moribundo; áureo, límpido.

238. La gradación de términos puede ser *decreciente* (como en el ejemplo examinado), *creciente*, y *deshecha*.

Gradación creciente:

Cerca de nosotros la dehesa, donde pacían tres bueyes blancos, viejos y tristes, medio escondidos entre los pajonales esbeltos y vaporosos cuyas espigas maduras daban al vientecillo tenue plumazón. Más allá un bosque, una heredad, la choza humeante. En seguida lomas incultas, en una de las cuales, en la chica, blanqueaba un campanario. Al fin las cimas cubiertas de nieve; el celaje límpido y áureo; el sol moribundo.

Gradación deshecha:

Lomas incultas, en una de las cuales, en la chica, blanqueaba un campanario; más acá un bosque, una heredad, la choza humeante; allá las cimas cubiertas de nieve, y cerca de nosotros la dehesa, donde pacían tres bueyes blancos, viejos y tristes, medio escondidos entre los pajonales esbeltos y vaporosos cuyas espigas maduras daban al vientecillo tenue plumazón.

239. El empleo de estas gradaciones debe corresponder a las circunstancias y al objeto de la descripción.

240. La pintura de caracteres —común a todos los géneros literarios—, es una mera pintura de almas. De ella se tratará oportunamente.

241. Conviene decir aquí, porque ya es tiempo de ello, que si las cosas inanimadas deben aparecer con vida, si en ciertos casos, debemos atribuir a los animales, inteligencia y sentimiento de hombres, la pintura del alma humana exige del artista toda la fuerza de esa facultad creadora que es —como dice Menéndez y Pelayo, hablando de Shakespeare— *"entre todas las facultades artísticas, la que más acerca al hombre a su divino hacedor"*.

242. Recomendamos el análisis comparativo de los cuadros siguientes, para estudiar en ellos el *fondo*, los *términos*, las *líneas* y el *relieve*:

"En medio del espacioso patio se alzaba frondoso, sobre robusto y pulido tronco, un enorme naranjo. Un arriate circular protegía su base como una coraza. Desde infinidad de generaciones había sido este hermoso árbol un manantial de goces para la familia. Las mujeres hacían de las hojas del naranjo cocimientos tónicos para el estómago y calmantes para los nervios. Las muchachas se adornaban con sus flores y hacían de ellas dulce. Los chiquillos regalaban su paladar y refrescaban su sangre con sus frutas. Los pájaros tenían entre sus hojas su cuartel general, y le cantaban sus alegres canciones, mientras sus dueños, que habían crecido a su sombra, le regaban en verano sin descanso, y en invierno le arrancaban las ramitas secas, como se arrancan las canas a la cabeza querida de un padre, que no se quisiera ver envejecer".

FERNÁN CABALLERO * *(La Familia de Alvareda).*

"La cajiga aquella era un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano como una peña el tronco, de retorcida veta, como la filástica de un cable; de ramas horizontales, rígidas y potentes, con abundantes entretejidos ramos; bien picadas y casi negras las espesas hojas; luego otras ramas, y más arriba otras, y cuanto más altas más cortas, hasta concluir en débil horquilla, que era la clave de aquella rumorosa y oscilante bóveda".

JOSÉ M. DE PEREDA *(El Sabor de la Tierruca).*

---

* *Cecilia Böhl de Faber,* Marquesa de Arco-Hermoso.

243. *La descripción* —dice un preceptista— *es la piedra de toque del talento.* Muchos autores escriben bien y no saben describir; pero quien sepa describir escribirá bien.

244. La descripción debe ser *viva, completa* y REAL; *viva* por la imagen y la emoción; *completa,* por la integridad de líneas y relieves; REAL por la visión exacta de la Naturaleza.

245. *Realismo es el método de escribir, dando la visión de la verdadera vida, con ayuda de la observación moral y de la observación plástica* *.

246. El *Realismo* suele ser acusado de brusquedad y crudeza, de recrearse en la descripción de fealdades físicas y de horrores morales, y de revolcarse complacido en los fangos de toda perversión. Nada menos cierto. Una cosa es el método, y otra el mal gusto de los autores. Cierto es que los escritores realistas abundan en los defectos señalados; pero la culpa es de quienes gustan de tales cosas, y de la sociedad que sirve de modelo —corruptora de ingenios, y a diario corrompida por éstos.

247. Hay cinco clases de descripción:

Topografía.
Cronografía.
Prosopografía.
Etopeya.
Hipotiposis.

248. *Topografía* es la descripción de un paisaje, de un lugar, de un edificio, de un monumento, etc., etc.

Ejemplo:

"En medio a dos madroños que de grana

---

* Antoine Albalat: *L'Art d'Ecrire.*

Tiñó mi cielo dulce y bendecido,
En pedestal mohoso y carcomido
Tosca una cruz se eleva soberana.
Al romper el albor de la mañana
La saludan del Abrego el silbido,
De la púdica tórtola el gemido
Y el plácido rumor de la fontana.
Con perlas y diamantes le decora
Y ciñe la alba sien el astro bello
Nuncio feliz de la rosada Aurora;
Dorado y tibio su primer destello
Le envía el sol; y fresca y trepadora
La agreste vid se le encarama al cuello".

JOAQUÍN A. PAGAZA *(La Cruz Blanca).*

249. *Cronografía* es una descripción en la cual, enumerando pormenores, caracterizamos el tiempo en que ocurre un suceso.

Ejemplo:

"Pareció primero como si una gasa luminosa hubiese sido extendida en la inmensidad por una mano invisible. La débil claridad fué dilatándose insensiblemente por todo el cielo, y, a medida que se agrandaban sus dominios e iba cubriendo con ligero cendal la faz de las estrellas, el fulgor distante se hacía más y más intenso, y la blancura de la luz comenzaba a teñirse con suaves y variados matices. Sin que el ojo pudiese apreciar el instante de la metamorfosis, apareció el color de las rosas mezclado con el albor de lontananza. Luego saltó sobre la cumbre de la Sierra gualda brillantísima, que convirtió el horizonte en océano de gloria, donde parecían nadar los espíritus de los bienaventurados, hasta que el fondo naranjado fué extremando el matiz de sus tonos y se trocó en escarlata, como sangre fluída y luminosa".

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS *(La Parcela).*

250. *Prosopografía* es la pintura de seres animados, de su traje, aire, aspecto, etc., etc.

Ejemplos:

(1) *"Entre ellos está Martínez*
En apostura bizarra,
Calzadas espuelas de oro,
Valona de encaje blanca,
Bigote a la borgoñesa,
Melena desmelenada,
El sombrero guarnecido
Con cuatro lazos de plata,
Un pie delante del otro
Y el puño en el de la espada".

JOSÉ ZORRILLA
(A buen juez mejor testigo).

(2) *"Después de su glorioso fallecimiento gobernó el ilustre y serenísimo señor Cardenal d'España, arzobispo de Toledo, don fray Francisco Jimenez, que parecía galga envuelta en manta de jerga..."*

(Crónica de don FRANCESILLO DE ZÚÑIGA, *bufón de Carlos V).*

A veces la *prosopografía* da vida a los objetos inanimados, e inteligencia a los animales y a las cosas. No es entonces más que una prosopopeya descriptiva. A ella deben la vida la fábula y el apólogo. Tiene mucho de la etopeya.

(1) *"Yo, decía, estaba predestinado para ser feliz. Unos labios, rojos como yo, al besarme, sentirían toda la dulzura que encierro, y mi mayor placer sería que me astillaran unos dientes perlados".*

MICRÓS *(Ocios y Apuntes.—El Caramelo).*

(2) *"Al recibir el golpe lanza Adonis un aullido de angustia, de furor y de sorpresa juntamente, y da un salto nervioso e inconsciente que le eleva dos codos sobre el lecho en que acaso soñaba con la perra de sus pensamientos".*

JOSÉ M. DE PEREDA *(El Buey Suelto).*

251. *Etopeya* es el retrato moral de los seres humanos. Esta descripción tiene sitio en todos los géneros literarios *:

"Era el Cardenal Cisneros varón de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazón magnánimo, y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido".

DON ANTONIO DE SOLÍS

252. Son variantes de la *etopeya* el *carácter* y el *paralelo.*

253. El *carácter* difiere de la *etopeya* en que ésta pinta un individuo y el otro un género, como en este ejemplo del Evangelio:

"Los hipócritas son sepulcros blanqueados".

Cuando el *carácter* no se limita a pocas frases y toma cierta extensión importante, constituye un género filosófico, como *Los Caracteres* de *La Bruyère.*

254. El *paralelo* consiste en la presentación de los rasgos semejantes o desemejantes de dos personas, físicos, intelectuales, morales, etc., etc.:

"Calderón es un poeta gallardamente amanerado; Lope es el pintor de la naturaleza. Calderón es imaginativo y rico en metáforas; Lope de Vega es gráfico. Calderón aliña su diálogo con brillantes y fastuosas comparaciones; Lope de Vega no gusta de comparar, pero apenas hay expresión suya que no tenga fuerza sensible, y sus cuadros no son un

---

* Véase en el Apéndice un retrato de Voltaire.—Núm. 1.

adorno exterior, sino que dan la visión de la cosa misma. Mientras que en Calderón todo, aun el pensamiento más profundo, se convierte en superficial por el modo de tratarlo, tiene Lope de Vega, en medio de su aparente superficialidad poética, una intimidad muy honda, aun en lo que parece más abandonado y defectuoso. Lope de Vega es un naturalista que nada excluye, y resulta natural hasta en la expresión de lo imposible: Lope de Vega se apoya en los sentimientos naturales de los españoles de su siglo; Calderón es la convención artística de su tiempo llevada al punto más alto".

GRILLPARZER *(Citado por Menéndez y Pelayo).*

El *paralelo* es de suma importancia en el género histórico —desde los tiempos antiguos—, como lo atestiguan las *Vidas Paralelas* de Plutarco. Con la extensión conveniente se convierte en una forma biográfica. Lamentamos no poder insertar aquí por su extensión algunos paralelos, recogidos en la literatura mejicana. Señalaremos dos: *"Paralelo entre César y Napoleón"* *, por el general don José María Tornel y Mendívil, elocuente orador veracruzano, y el hermoso paralelo entre *El Nigromante* (*don Ignacio Ramírez*) y don *Francisco Pimentel,* hecho por don Francisco Sosa en su interesante y gallarda monografía del insigne filólogo, estudio publicado al frente de las obras de este autor **.

255. Las comparaciones descriptivas llamadas por algunos preceptistas *semejanza* y *diferencia* son variantes del paralelo.

---

* Véase: *Album Mexicano.* Tomo II.—México.—I. Cumplido, editor.—1849.—El *Paralelo* fué premiado en Francia con medalla de oro. Muchos escriben *Mendívil,* y así lo hemos escrito nosotros, siguiendo el uso general; pero el señor Tornel decía y escribía *Mendivil. Conto é Isaza (Diccionario Ortográfico de Apellidos)* registran: Mendíbil. El verdadero apellido de la familia no era *Tornel,* sino *Navarrin de Conlecourt.* El jefe de ella, que era francés, para ir a España en tiempo de guerra, a principios del siglo XIX, cambió su pasaporte con un señor *Tornel* que debía pasar a Francia y desde entonces usó este apellido.

** Véase este paralelo en el Apéndice.

256. *Hipotiposis* es la exposición de un hecho particular, el relato de un suceso, de un combate, de una escena de costumbres, *pero de carácter típico,* hecho con viveza y energía tales que presenten visión exacta de lo descrito:

Ejemplo:

"Diestrísimo revuelve Marcelino
Un potro que al relámpago aventaja:
Las piedras con los cascos desencaja,
Y de polvo levanta un remolino.

Y salvando las cercas del camino,
Barrancas cruza y por los cerros baja
En pos de un toro que ninguno ataja,
Y que humo arroja al rebramar mohino.

Se alza el jinete en los estribos de oro,
La cola logra asir del bruto fiero,
Y postra en tierra al arrogante toro.

Y apláudele concurso lisonjero,
Que ardiendo en gozo, entre el clamor sonoro,
Corónale por rey del herradero".

José Sebastián Segura *(El Coleadero).*

Cuando la escena o suceso, asunto de la descripción, no tiene carácter típico, la pintura se llama *demostración.*

257. Las descripciones han de ser verídicas, sea cual fuere su objeto, no sólo en su esencia y pormenores sino en las metáforas y epítetos usados en ellas. Digamos de paso que al presente ciertos poetas y prosadores, por el deseo de parecer originales y coloristas, y por alardear de exquisitos y refinados, suelen consignar en sus obras, particularmente

en los versos, risibles y memorables despropósitos, como los que siguen, sacados de un libro que anda por esos mundos de Dios; de un *Tesoro del Parnaso Americano,* flamante *florilegio* (¡!) de poetas contemporáneos:

"Al fulgor apagado de una lámpara".

"...El espejo opalescente
Estaba ciego. Y en el fino vaso,
Como un corsé de inviolable raso,
Se abría una magnolia dulcemente".

"Y una vaca mugió sonoramente
Allá por las sonámbulas praderas".

"¡Yo necesito emborrachar el alma!"

"Hierbas del prado, hierbas verdes, pequeñas;
hormigas que despacio llevan sus cargas;
pequeñas hormiguitas, hierbas risueñas;
pequeñas, pequeñitas cosas amargas".

Nihil novum sub sole! Desatinos tales nos recuerdan un diálogo de Lope de Vega, en su famoso drama *El Castigo sin Venganza:*

FEBO

No lo ha pensado poeta
Destos de la nueva seta,
Que se imaginan divinos.

RICARDO

Si a sus licencias apelo,
No me darás culpa alguna;

Que yo sé quién a la luna
Llamó requesón del cielo.

DUQUE

Pues no te parezca error;
Que la poesía ha llegado
A tan miserable estado,
Que es ya como jugador
De aquellos transformadores,
Muchas manos, ciencia poca,
Que echan cintas por la boca,
De diferentes colores.

(Act. I.—Esc. I).

CAPITULO III

NARRACION

258. El talento narrativo es quizá el más raro y agradable de todos y el que cautiva con mayor facilidad. Muchas personas piensan que le tienen, y muy pocos le poseen. Nadie gusta del relato que no interesa, porque no basta que una cosa merezca ser contada, sino que es preciso referirla de modo ligero, plácido e ingenioso. Ya trate de enseñar, de conmover o de divertir, en todo caso, la narración exige exactitud y viveza. Boileau preceptúa, diciendo acerca de este punto:

Soyez vif et pressé dans vos narrations;
Soyez riche et pompeux dans vos descriptions

(L'Art Poétique).

259. *Narración* es el relato hermoso, interesante y completo de alguna cosa real o fingida, hecho con el fin de enseñar, o conmover, o divertir. A las veces tiene doble o triple objeto.

260. La *unidad de pensamiento* es indispensable en la narración, como en todas las composiciones artísticas. Sin unidad la atención vaga indecisa entre objetos diversos, el interés se bifurca, se subdivide, se extravía, y al cabo se desvanece.

Esto no quiere decir que por conservar la unidad deban ser proscritos los incidentes, los accesorios y los pormenores. Por el contrario, bien escogidos, puestos en sitio conveniente, abonan el relato, aumentan el interés, le animan, le amenizan y hacen resaltar por contraste el alma de la narración. En suma: producen *variedad*.

261. Los antecedentes de un relato deben ser conocidos de oyentes y lectores, pero no habrán de ser tomados de *muy lejos.*

Algunos narradores suelen malgastar el tiempo en larguísimos preámbulos, y luego no dan al verdadero relato la extensión conveniente.

Racine, en su comedia de *Los Litigantes,* ridiculiza con mucho ingenio a quienes toman los asuntos de muy atrás. Uno de los personajes, tratando del hurto de un pollo, se remonta al caos, a la creación del mundo y a la fundación de los imperios. Otro de los personajes le interrumpe diciendo: *"¡Abogado!... ¡Pasemos al Diluvio!"*

262. No es fácil entrar en materia desde luego, porque la narración requiere la previa exposición de los antecedentes de acción, sitio y tiempo, la presentación de los personajes, y cuanto más fuere necesario. No obstante, el relato repentino no es muy raro. En este relato los antecedentes deben ser presentados junto con la acción, a menos que carezcan de importancia. En tal caso no merecen la atención del autor.

263. En la narración repentina los antecedentes se colocan en segundo término, valiéndose para ello del imperfecto o del pluscuamperfecto de indicativo.

RELATO CON EXPOSICIÓN:

Un bouvreuil, un corbeau, chacun dans une cage,
Habitaient le même logis.
L'un enchantait par son ramage
La femme, le mari, les gens, tout le ménage;
L'autre les fatiguait sans cesse de ses cris:
Il demandait du pain, du rôti, du fromage,
Qu'on se pressait de lui porter,
A fin qu'il voulût bien se taire.
Le timide bouvreuil ne faisait que chanter,
Et ne demandait rien: aussi, pour l'ordinaire,
On l'oubliait; le pauvre oiseau
Manquait souvent de grain et d'eau.

Ceux qui louaient le plus de son chant l'harmonie
N'auraient pas fait le moindre pas
Pour voir si l'auge était remplie.
Ils l'aimaient bien pourtant, mais ils n'y pensaient pas.
Un jour on le trouva mort de faim dans sa cage.
Ah! quel malheur! dit-on: las! il chantait si bien;
De quoi donc est-il mort? Certes, c'est grand dommage.
Le corbeau crie encore, et ne manque de rien.

FLORIAN *(Le Bouvreuil et le Corbeau.)*

RELATO REPENTINO:

—¿Para qué llevas a ese mono? ¡estúpido!
(Dijo a un oso un lebrel).
—Porque el dueño que ves (responde el mísero)
Me hace cargar con él.
—Pues rómpele de un trompis los homóplatos!
(El lebrel replicó)
Fué el oso a ejecutarlo; pero súbito
Miró al dueño y tembló.
—Muera y no temas! (el lebrel famélico
Le volvió a replicar);
No llevara yo en hombros a ese títere,
Estando en tu lugar.
Ser el burro de un mono es muy ridículo
(Proseguía el lebrel);
Mata al dueño también, ya que tiránico
Te hace cargar con él.
Yo sé de pueblos que después que imbéciles
El oso hicieron bien,
Arrogantes mataron a sus déspotas;
Mátalos tu también.
O vaya andando, como tú, ese zángano
En perfecta igualdad,

O si no, tus cadenas rompe heroico:
¡Viva la libertad!
Con calma escucha el dueño esta filípica
Sin sentido común,
Y, dando un par al oso con el látigo,
Dijo: —¡Valiente atún!
El oso, el mono y yo, lebrel sin cálculo,
hacemos una grey,
En la cual oso y mono son los súbditos,
Mientras yo soy el rey.
El oso inepto, por mis reales órdenes,
Va andando con sus pies,
Y el mono va sobre él, porque su mérito
Nos mantiene a los tres.
Justo es que sirva a mono tan benéfico
El oso de alazán;
Pues para seres como este oso indómito
No hay más que palo *y* pan.
¡A los necios baldón; gloria a los útiles!
Esto manda la ley.
Agur, señor lebrel: vos, oso bárbaro,
Seguid, y ¡viva el rey!
Yo no sé si arengó como un estólido
El patriota animal;
Pero responda el respetable público:
¿Habló el dueño tan mal?...

RAMÓN DE CAMPOAMOR *(Tiranías Justas)*.

Muchos narradores, dándola de hablistas elocuentes, emplean a las veces la primera forma del imperfecto de subjuntivo por tiempos del indicativo. El uso suele ser acertado; pero como esta gala de lenguaje es la única con que se emperifollan las malas arengas, y los malos sermones *("Cuando Dios creara el mundo..." "Apenas el inmortal Hidalgo proclamara en Dolores la independencia de la Nueva España...")*

todas las personas de buen gusto huyen de ella, por lo mucho que tiene de pedantesco y vulgar.

Otros, víctimas del influjo periodístico, afijan a trochemoche el pronombre *se* a las inflexiones personales del verbo, lo cual, según tenemos entendido, sólo es lícito en principio de período o de miembro de período *, y dicen:

"Entonces habíase levantado España contra los ejércitos de Napoleón..."

"Después de echar en olvido lo poco que aprendió en la escuela, Juanito dedicóse en cuerpo y alma, con todo el ardor de sus veinte años, al cultivo de las letras satíricas, y, por añadidura, a las dulcedumbres y exquisiteces del género chico. Le mareaban peteneras y jotas, tiples y suripantas le tenían loco, y noche a noche, en tandas y más tandas, el imberbe mozo gastábase el tiempo y las pesetas".

¡Cuán distinta la incorporación del pronombre *se* en los ejemplos siguientes!

"Despidióse del cabrero Don Quijote, y subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese..."

CERVANTES

"...mas considerando estos santos que no les podía venir ninguna sino por la voluntad de Dios, conformábanse con ella, queriendo lo que él quería".

EL P. PEDRO DE RIVADENEIRA

"Cuéntase que una tarde de las calurosas del estío de 1614, después de despedir a los jóvenes duques de Pastrana...".

LUIS FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE

---

* Véase acerca de esta construcción la Gramática Teórica y Práctica de la Lengua Castellana, por el insigne filólogo mejicano don Rafael Angel de la Peña.

"Hásenos entrado por las puertas de la Literatura la celebérrima historia de los conflictos. . ."

DON FRAY TOMÁS CÁMARA

"Dígase cuanto se quiera en contra de esto, lo cierto y verdadero y asentado es que las ciencias que se llaman hoy positivas, las que tienden directamente al dominio de la naturaleza y a los artefactos de la industria humana, no han sido las más favorecidas y cultivadas en España, al paso que. . ."

EL P. MIGUEL MIR *(Discurso ya citado).*

264. La narración debe ser *completa,* porque no habrá de faltarle nada de cuanto se necesite para la inteligencia del relato. Se malograría el objeto de la narración si ésta despertara la curiosidad de los oyentes y no la satisficiera.

265. Para hacer un relato habrá que atender a tres cosas: a la *invención,* a la *disposición,* y al *adorno de los hechos.*

266. *Invención* es el hallazgo de un asunto, o, más bien, la elección acertada de éste.

267. Si el asunto fuere tradicional, mitológico o histórico, el autor deberá tener en cuenta las ideas generalmente admitidas, para no ir en contra de ellas. Esto se refiere, por supuesto, a las narraciones artísticas, pues cuanto a las de carácter científico, como las históricas, la verdad está antes que todo, en todo, y sobre todo, y en ellas el arte va subordinado a este divino imperio.

En los relatos artísticos, por naturaleza *emotivos,* no hay tal exigencia. En ellos, destinados a la inmensa mayoría del público, a personas que no están preparadas con estudios especiales, el autor debe atender al criterio de éstas para ser comprendido. Por eso las obras de erudición tienen pocos lectores, y son contados los que leen a Píndaro y a Horacio,

aunque puedan gustar de ellos en versiones tan excelentes como las de Montes de Oca, Pagaza, y Casasús.

Si se tratare de asuntos históricos, acerca de los cuales recientes estudios o nuevas indagaciones de la crítica hubiesen traído ideas y conceptos contrarios a los admitidos generalmente, el autor cuidará de explicar, en prólogo o en notas, por qué se aparta de la opinión común. Nadie, sin merecer que le acusen de ignorancia o de mala fe, pintará a Felipe II como le pintó Schiller, ni a Nerón menos ilustrado que Tra-seas, Tácito y Petronio, y menos cruel que los próceres de su corte y que las insignes matronas romanas. Felipe II, su reinado y su tiempo han sido ilustrados por la crítica, y raro será el escritor que ignore, o finja ignorar, que Nerón era un césar digno de Roma, porque, según la célebre frase de José de Maistre, *los pueblos tienen el gobierno que se merecen.*

268. No quiere decir esto que la invención artística esté obligada a no contar con la imaginación. La creación artística es una síntesis: conjunto de factores reales o verosímiles, ordenados por una inteligencia tranquila, elegidos por un juicio reposado, y puestos en acción por la facultad creadora.

En los asuntos meramente imaginativos goza la fantasía de libertad completa, pero siempre con sujeción a lo real y verosímil, aun en el concepto de que el autor, por convenir así a su objeto, vaya en busca de una calculada inverosimilitud. En tal caso el buen éxito será debido al talento y a la habilidad del artista.

269. Sea cual fuere el asunto de que tratemos habrá que conservar, hasta en lo más mínimo, el *color local,* el *color geográfico* y el *color cronológico,* y dar a lo inventado los tintes correspondientes, sin que valgan en contrario ejemplos de escritores famosos. Calderón en *Los tres efectos de amor* habla *muy de antemano* de escopetas y pólvora; en *La Sibila de Oriente* pone el Danubio en Asia, y Milton hace batallar a los demonios armados de cañones. Toda la inspiración de Víctor Hugo no le disculpa de haber presentado españoles y cosas de España como las de *Hernani* y de *Ruy Blas.* Un periodista mejicano, describiendo el

bosque de Chapultepec en tiempo de Motecuhzoma habla de *eucaliptos,* árboles exóticos traídos a Méjico en la segunda mitad del siglo pasado. Cierto escritor, pintando la entrada de Morelos en Orizaba, dice que el viento matutino llevaba hasta el camino del Ingenio el aroma de los cafetales. El follaje de los cafetos no es fragante. Morelos entró en Orizaba el 29 de octubre de 1812; en octubre no están en flor los cafetos, y en el año de 1812 aun no había sido introducido el *arbusto sabeo* en tierras de Orizaba. Sería ridículo en extremo pintar paisajes tropicales en las regiones hiperbóreas, y, asimismo, poner en los siglos medios ideas, cosas y caracteres de esta centuria.

270. No basta hallar el asunto de un relato y las principales circunstancias de él; es necesario hacerle interesante. Esto es obra de la *disposición.*

271. La *disposición* consiste en ordenar artísticamente todas las partes proporcionadas por la invención, de manera que contribuyan a su objeto. La fecundidad de ingenio brilla en la *invención;* la prudencia y el criterio en la *disposición.*

Con frecuencia el asunto es insignificante. En tal caso el arte habrá de hacerle valer, ya por el sitio en que se supone la acción, ya por las circunstancias de que el autor sepa rodearle. En las personas prácticas y muy diestras en el arte de escribir, la *disposición* (y esto es muestra de grande habilidad en un ingenio) viene como inesperada, a par del asunto; pero en los principiantes es obra de *reflexión,* de *estudio* y de *criterio,* entrando por mucho el *instinto artístico.*

272. La narración, como el poema escénico, tiene tres partes:

Exposición.
Nudo.
Desenlace.

273. *Exposición* es el conjunto de noticias indispensables para la perfecta comprensión del relato. En ella se determina el lugar de la

escena, se presentan los principales personajes, (salvo rarísimo caso, cuando alguno o algunos de éstos no aparecen desde luego) y se dan a conocer los antecedentes de la acción.

274. La exposición debe ser *breve, clara* y *sencilla. Breve,* porque de otro modo fácilmente resultaría mayor que el relato propiamente llamado así, y el objeto de ella es decir lo necesario, y sólo eso. *Clara,* porque si no lo fuera serviría para hacer incomprensible lo demás. *Sencilla,* para no distraer ni extraviar la atención de oyentes o lectores. Cicerón dijo, muy graciosamente, que *toda exposición debe salir del asunto, como la flor de su tallo.* Agreguemos que debe prometer menos de lo que habrá de dar. Este es el único medio de evitar una desilusión.

275. La exposición es de gran efecto, particularmente en la oratoria, cuando de manera inesperada se la toma de una circunstancia local. De tal clase es el exordio del discurso de San Pablo en el Areópago:

"19. Y asiéndole lo llevaron al Areópago, diciendo: ¿No podemos saber qué doctrina nueva es ésta que predicas?

20. Porque metes en nuestras orejas ciertas novedades: pues queremos saber qué quiere ser esto.

21. (Y los atenienses, y los forasteros que allí moraban, no entendían en otra cosa, sino en decir o en oír algo de nuevo).

22. Pablo puesto en pie en medio del Areópago, dijo: Varones atenienses: en todas las cosas os veo como más supersticiosos.

23. Porque pasando y viendo nuestros simulacros, hallé también una ara en que estaba escrito: AL DIOS NO CONOCIDO. Aquél, pues, que vosotros adoráis sin conocerlo, ese es el que yo os anuncio".

Los Hechos de los Apóstoles.
Cap. XVII (Versión del P. Scío).

276. El punto medio de un relato, aquel donde se juntan la exposición y el desenlace, y en el cual quedan en contacto personas y hechos para determinar el mayor grado de interés, se llama *nudo*. En éste no caben incidentes ni pormenores, ni mucho menos algo que descubra el desenlace, el cual debe permanecer oculto tanto cuanto fuere posible, pues de otra manera se malogran el efecto que el autor quiere producir y el placer reservado a oyentes o lectores.

277. *Desenlace* es la parte final de un relato.

278. Para el desenlace es preciso atender a lo siguiente:

I. Que preparado por el nudo y la exposición resulte lógica y naturalmente de una y de otro.

II. Que corresponda cumplidamente a las promesas del narrador.

Ejemplo:

"Oye... escúchame atento; juzga bien si lo que hago está bien hecho. Era la última noche del mes de julio de mil quinientos veinte. Plomizo y enlutado el cielo ennegrecía con fúnebre sombra la tersa superficie de las lagunas de Anáhuac. Ni una pálida estrella lucía en el firmamento. La capital del Imperio Azteca parecía dormir. Los cuarteles castellanos eran abandonados sordamente, y como se arrastra la serpiente cautelosa en el silencio de la noche, así se deslizaba en columnas por las solitarias calles, el ejército de Cortés. De repente la luz de cien antorchas iluminó el espacio y el pavoroso grito del exterminio y de la matanza retronó fatídico en los aires! De la masa informe de la tiniebla densa, y de los antros de la tierra, parecía que brotaban, como evocados fantasmas, millares de guerreros. Cuitlahuatzin reía... y la sangre azteca y la sangre castellana, corriendo en ancho surco, tiñeron las aguas. Gritos, plegarias, lamentos, alaridos, poblaban el espacio, y el gran tambor del Teocalli dejaba oír su voz atronadora. Yo estaba allí, Ordoño... La rabia de la desesperación daba aliento a mi pecho. De pronto me ví solo, solo!... Y en torno mío cien macanas amenazaban mi frente.

Cada vez que mi brazo se extendía, armado del mellado acero, mi sangre hallaba una nueva salida... ...Mis fuerzas se agotaban... ...Y el velo de la muerte anublaba mis ojos... ¡Animo! gritaron de repente cerca de mí, y distinguí un guerrero. Blandió su espada en derredor, y como cegados por la hoz del campesino huyeron mis contrarios. Entonces la esperanza de la vida renació en mi alma, y abrí los brazos para estrechar a mi generoso salvador. Opreso estaba en ellos, cuando ¡oh Dios mío! una flecha, hiriéndole por la espalda, atravesó su corazón... Cayó, y allí... espirante... con voz inteligible apenas... me dijo: 'Tengo un hijo, Hernando: sé su protector; sé su amparo; hazlo feliz', y envuelta entre el gemido ahogado de aquella postrer palabra, se acabó su vida. Aquel hombre, Ordoño, era el capitán Juan Velásquez de León".

José Peón y Contreras.
(El Sacrificio de la Vida. Acto III. Escena V).

279. A veces el relato tiene final burlesco, y, en contraste con la exposición y el nudo, busca el desequilibrio y termina graciosamente, como en la siguiente anécdota referente al emperador Galiano:

"Cierto mercader de joyas vendió a la Emperatriz piedras falsas como si fueran buenas. Irritada ésta, quiso que el joyero recibiera merecido escarmiento. Galiano consintió en ello, y ordenó que el mercader fuese llevado al circo y entregado a las fieras. Llegó el momento: el mercader temblaba y el público alentaba impaciente. Cuando todos esperaban ver la salida de un oso, de un león, o de un tigre, apareció un carnero. La multitud se echó a reír. '¡Engañó y fué engañado!' *—dijo el Emperador".*

En ocasiones el relato acaba con un cuodlibeto, como el soneto de Lope *Caen de un monte a un valle entre pizarras,* y muchos de don Manuel del Palacio.

280. Tres cosas merecen la atención de un narrador para *el adorno de los hechos:*

I. El *estilo,* de que ya hemos hablado, el cual debe corresponder al asunto.

II. Los *episodios.*

III. Las *reflexiones.*

281. *Episodios* son acciones secundarias o incidentes introducidos en el relato y enlazados con el asunto principal, pero de modo que no perjudiquen la narración, antes bien contribuyan a darle interés y a embellecerla.

282. Para que sean admitidos requieren ser dictados por el buen gusto, y contribuir al desarrollo del asunto principal. Se recomienda respecto a los episodios mucho tino y delicado acierto, para no desorientar el relato y extraviar el interés.

En la oración fúnebre de Condé encontraremos gallardo modelo de pasaje episódico, el relato de la batalla de Rocroy, interrumpido a veces por las alternativas del combate, la acción heroica del Conde de Fontaines, la inútil rapidez de Beck y los esfuerzos desesperados de la formidable infantería española.

283. Los episodios deben concurrir al objeto principal de la narración. Chateaubriand faltó a esta regla en el siguiente pasaje:

"Les Francs, percés de nos dards, deviennent furieux à ces blessures sans vengeance et sans gloire. Transportés d'une aveugle rage, ils brisent le trait dans leur sein, se roulent par terre et se débattent dans les angoisses de la douleur.

La cavalerie romaine s'ébranle pour enfoncer ces Barbares. Clodion se précipite à sa rencontre. Le roi chevelu pressait une cavale stérile, moitié blanche, moitié noire, élevée parmi des troupeaux de rennes et de chevreuils, dans les haras de Pharamond: les Barbares prétendaient qu'elle était de la race de Rinfax, cheval de la Nuit á la crinière gelée, et de Skinfax, cheval du Jour à la crinière lumineuse. Lorsque pendant l'hiver elle emportait son maître sur un char d'écorce, sans essieu et sans roue, jamais ses pieds ne s'enfonçaient dans les frimas; et, plus

légère que la feuille de bouleau roulée par le vent, elle effleurait à peine la cime des neiges nouvellement tombées. Un combat violent s'engage entre les cavaliers sur les ailes des deux armées, etc.".

Esta genealogía hípica, —dice Lefranc— detiene el avance del relato, al cual no conduce, y hace que le perdamos de vista.

284. No hay que confundir las digresiones viciosas con las reflexiones que el autor disemina en su relato. Cuando son naturales y forman cuerpo con la narración facilitan el desarrollo del asunto y aumentan el interés; pero debe cuidarse de que no embrollen la narración, ni la hagan difusa.

285. En *La Carambola,* fábula de don Ramón de Campoamor, encontraremos perfectamente marcadas las tres partes de un relato, y además la correspondiente fabulación:

EXPOSICIÓN:
Pasando por un pueblo un maragato,
Llevaba sobre un mulo atado un gato,

NUDO:
Y al que un chico, mostrando disimulo,
Le asió la cola por detrás del mulo.
Herido el gato, al parecer sensible,
Pególe al macho un arañazo horrible;
Y herido entonces el sensible macho,
Pegó una coz,

DESENLACE:
y derribó al muchacho.

REFLEXIÓN:
Es el mundo, a mi ver, una cadena
Do rodando la bola,
Y
FABULACIÓN:
El mal que hacemos en cabeza ajena
Refluye en nuestro mal por carambola.

286. Hay cuatro clases de narración:

Narración *histórica.*
„ *oratoria.*
„ *fabulosa o poética.*
„ *burlesca o cuento burlesco.*

287. La narración *histórica* debe ser el relato fiel y exacto, completo e imparcial, de un suceso importante y digno de la memoria de los hombres.

La verdad es el objeto principal de la narración histórica, y, por lo mismo, los hechos deben ser expuestos y juzgados con serenidad suprema e imparcialidad suma, dados el estudio y la preparación indispensables, previa consulta de las fuentes históricas, y con sujeción escrupulosa a los preceptos de la crítica. La historia es *arte bella;* mas no por que la narración resulte hermosa debe ser sacrificada la *Verdad* en aras de la *Retórica* y de la *Poesía.* ¡Cuántos embustes históricos deben su existencia a frases gallardas, o a cláusulas sonoras puestas en un párrafo *emotivo!*

Ya trataremos de la narración histórica y de la narración oratoria en los capítulos correspondientes.

288. La narración *fabulosa o poética* es el relato de cosas imaginarias, pero verosímiles.

289. Verosimilitud es la calidad que consiste en dar a seres, cosas y hechos la apariencia de verdaderos *. El mejor medio para lograr la verosimilitud consiste en presentar pormenores y circunstancias, que, a ser cierto el hecho referido, hubieran concurrido en él, como el siguiente rasgo descriptivo.

"La codiciosa Hormiga
Respondió con denuedo,
Ocultando a la espalda
Las llaves del granero".

---

* Véanse a este propósito los párrafos 220, 221 y 227 de este libro.

290. La narración fabulosa o poética difiere de la histórica en que ésta vive de la verdad, al paso que la otra vive de la fantasía, y sólo tiene por límites la posibilidad y la verosimilitud. El relato poético pone en acción al mismo tiempo la razón y la fantasía, seduce, conmueve, deleita, y le son permitidos, siempre que el buen gusto los elija y los distribuya, todos los donaires y galas del estilo.

291. La *narración burlesca o cuento burlesco* es un relato que tiene por objeto divertir alegremente. A veces tiene fin didáctico, y entonces oculta su enseñanza entre flores y galas. *Lectorem delectando pariterque monendo.*

292. El cuento si tiene cierta considerable extensión es una forma de la novela, y si es muy breve se convierte en *anécdota,* que es relato brevísimo de un suceso o rasgo particular, más o menos importante, cierto a veces y en ocasiones verosímilmente atribuído a personajes célebres, como ésta de cuya autenticidad se duda:

"Cuéntase que una vez el Vizconde de Chateaubriand, que era por extremo curioso, llegó de visita a casa de una amiga suya muy hermosa y discreta. Introducido el célebre escritor en un camarín elegantísimo, hallóse a la dama en momentos de escribir una carta.

—¡Perdón, Vizconde! —dijo la señora. —Dignaos esperarme unos cuantos minutos.

—¡Con gusto!— contestó.

Tentado por la curiosidad, el insigne escritor dejó el asiento que había ocupado, y echóse a pasear a lo largo del camarín para examinar los objetos artísticos. De pronto, sin darse cuenta de lo que hacía, se detuvo detrás de la dama para leer la carta.

Contrariada la señora, escribió lo siguiente:

'¡Ay, amiga mía! No te cause extrañeza el término repentino de esta carta. Debes saber que Chateaubriand está detrás de mí, leyendo indiscretamente lo que escribo'.

—¡Señora! —se apresuró a decir el Vizconde—, soy incapaz de cometer esa falta!"

CAPITULO IV

DEL GENERO Y ESTILO EPISTOLARES

293. El género epistolar, por extremo importante, ocupa sitio entre las obras serias y las de mero entretenimiento. Desde luego se comprende la vasta extensión del género epistolar, porque no hay asunto que no pueda ser tratado en tal forma, y de ello han dado muestras los ingenios más ilustres, tratando de materias *religiosas, científicas, literarias, políticas, etc., etc.* En obras así, aunque el autor parece dirigirse a determinada persona, existente o imaginaria, en realidad habla con todo el mundo. Tales trabajos son propiamente discursos o disertaciones en forma epistolar.

294. *Carta* es el escrito que una persona dirige a otra para comunicarse con ella, a propósito de cualquier asunto. En cierto modo es una conversación escrita.

295. Los caracteres de una carta son los mismos de la conversación. Esta debe ser *clara, natural, fácil, sencilla, interesante, familiar, cortés* y *respetuosa. Natural, clara, fácil, sencilla* e *interesante* con todo el mundo; *familiar* con los amigos y allegados; *cortés* con los inferiores y los extraños; *respetuosa* con los superiores y con las personas graves.

Los descuidos y las inconveniencias no pueden ser disculpados por la confianza y la familiaridad. Hasta cuando escribimos al amigo o al compañero más íntimos habrá que ser atentos, lo cual reclama de nuestra parte la mayor atención, por respeto y estimación a ellos y a nosotros mismos. Un estilo descuidado acusa lo que hemos dado en llamar *incorrección,* esto es, cierto desprecio de las fórmulas de la cortesanía.

Se dice que debemos escribir como hablamos; sí, pero a condición de hablar bien. Si estamos obligados a hablar bien, pongamos empeño en escribir mejor. Siempre hay el tiempo necesario para ordenar las ideas y escoger las expresiones. ¿Quién se atreverá, —si en algo se estima— a dar mala opinión de sí mismo? Hay quien diga que tratándose de un amigo o de parientes, todo es disculpable, lo cual quiere decir tanto como que sólo para los extraños y para los indiferentes debemos reservar atenciones, respeto y cortesía. Por lo contrario: no debemos negar a los amigos y a las personas queridas lo que damos de buena voluntad a los demás. Si la amistad es un afecto delicado, las cartas amistosas piden delicadeza de estilo. Las cartas mal escritas o indiscretas son como enemigos que nos difaman, aprovechándose de nuestra ausencia. No es debido confiar a las cartas ni secretos ni intimidades, cuya publicidad puede comprometernos.

296. El estilo epistolar huye de lo afectado. Lo tirante y lo ampuloso son consecuencia de ello. Quien se empeña en parecer brillante termina por desagradar a las gentes. Nada tan risible como esas cartas hinchadas, repletas de adornos y cargadas de giros poéticos y de palabras estruendosas.

Señálase la carta bien escrita por la corrección de lenguaje y de estilo, uno y otro elegantes, pero sin galas ni giros rebuscados. En el estilo epistolar no cuadran sutiles bellezas, períodos rotundos ni frases cadenciosas. Las mejores cartas son aquellas de las cuales pudiera decirse que fueron dictadas por la imaginación, el sentimiento, la sinceridad y la sencillez. Sin naturalidad, de nada sirve el ingenio, y para que una carta tenga buen éxito es preciso que todo parezca en ella felizmente hallado. Una hermosa carta es como la Fortuna que huye de quien la persigue, y sale al paso de quien no la busca.

Eso que llamamos talento, discreción, ingenio, consiste a veces en una frase comparativa; en una alusión oportuna; en presentar una palabra en cierto sentido para que sea tomada en otro; en la aproximación delicada de dos ideas raras o poco frecuentes; en una metáfora singular; en el uso de palabras que no expresan desde luego lo que con ellas se quiere decir, y que, sin embargo, no pueden ser tomadas en otro

sentido; en nombres, adjetivos y verbos hábilmente elegidos; en la oportuna colocación de éstos; en el epíteto apropiado; en suma: en la reunión de cosas que de ordinario andan separadas, o en la separación de las que siempre andan juntas; en la contraposición de las ideas, de modo que las voces digan a medias lo que deben decir, dejando que se adivine lo demás.

297. Señalaremos en el estilo epistolar algunos pormenores dignos de atención:

Comparación.
Metáfora.
Alusión.
Citas.
Suspensión.
Descripción.
Antítesis.
Contraste.
Gradación.
Epítetos.
Pensamientos finos y felices.
Alianza de palabras.
Aplicación de una anécdota.

COMPARACIÓN:

"Es logrero de tal cuantía, que una cuaresma le bastó (y no cuento viernes ni disantos) para duplicar los mil duros. De su avaricia poco habrá que decir: es como aquel personaje cómico que jamás ponía una vela delante de un espejo porque no pareciera que ardían dos".

METÁFORA:

"Recuerdo que mis rivales y yo, cuando estábamos en París, no hacíamos cosa mayor, y nos entreteníamos en pesar gravedosamente huevos de mosca en balanzas de tela de araña".

VOLTAIRE

ALUSIÓN:

"De estos versos y de esta prosa hay que decir: Palabras, palabras, palabras!"

CITAS:

"Deben ser muy raras y bien traídas. A propósito de ellas dice Mme. Sévigné: Soyez vous *et non* autrui: *votre lettre doit m'ouvrir votre* âme *et non votre* biblioteque".

SUSPENSIÓN:

"¿Cuál es mi novelista predilecto? Quien ha sabido pintar maravillosamente á los mareantes santanderinos, quien ha cantado la epopeya de las cumbres... Ya sabes quién".

DESCRIPCIÓN:

"Este país no puede ser más delicioso, ni la ciudad más magnífica, ni la gente noble más tratable: limpieza, policía y cultura, expresiones cuantas usted quisiere; mas no se hable de otra cosa. Los templos y edificios soberbios, palacios suntuosos, muebles especiales, calles espaciosas, carrozas, tabernáculos, caballos frisones (salvo que son de azabache), mujeres polifemas, literatos a pasto, academias como paja, plaza abundantísima, comercio grande y bullicioso, hombres que corren, damas que vuelan... Este es el pueblo en donde vivo..."

EL P. ISLA

ANTÍTESIS Y CONTRASTE:

"No fieis en que la fortuna os llevó en sus haldas hasta ahora, para que no os enjaulasen como a mí; que al diestro cazador se le escapa pocas veces el pájaro que persigue, si éste no le huye a tiempo: pues que si se le burla, da al traste con la fortuna, que tiene tanto de loca como de voluble; y lo que fué risa se convierte en llanto y en mortaja".

QUEVEDO *(A Juan de la Parra).*

GRADACIÓN:

"Examina la historia de los pueblos, y verás que toda nación se ha establecido por la austeridad de costumbres. Con esta fuerza se han

aumentado, con este aumento han tenido abundancia, la abundancia ha producido el lujo, a este lujo se ha seguido la afeminación, de esta afeminación ha nacido la flaqueza, de la flaqueza ha dimanado la ruina".

CADAHALSO *(Cartas Marruecas).*

EPÍTETOS:

"Quejábase el violín, gemía la flauta querellosa, resonaba el tamboril monótono, y el panderete encascabelado hacía más ruido que un chinesco..."

PENSAMIENTOS FINOS Y FELICES:

"No habré de quejarme. Procedió con arte e hipocresía clásicas, de modo que la reclamación fuese más ruinosa que la pérdida; y mis pobres dineros, ganados tan noblemente, están en aquellas manos, de las cuales dijo alguno que se han encallecido defendiendo la verdad y la justicia. Apunta esto para que te sirva en alguna novela".

ALIANZA DE PALABRAS:

"Cuando decimos que no hay nada más ruinoso que la falta de dinero nos entendemos maravillosamente".

MME. DE SÉVIGNÉ

APLICACIÓN DE UNA ANÉCDOTA:

"Alguien me ha contado que cierta vez, en la Real Academia, concluída la sesión, se disponían a salir juntos el autor de Consuelo, *a la sazón ministro, y el gallardo poeta de* Los Amantes de Teruel. *Tomó Ayala el sombrero de Hartzembusch, y al advertir que no era el suyo, entrególe diciendo: —'Tengo más cabeza que usted, señor don Juan Eugenio!' —'No, mi señor don Adelardo: —contestó el venerable dramaturgo— no más cabeza, más... sombrero!".*

"¿No crees, amigo mío, que otro tanto podríamos decir de ese caballero que ha subido tanto en tan pocos meses?"

298. Las cartas científicas, artísticas y literarias tienen por objeto disertar en forma agradable, discreta y erudita, de asuntos sólo comprensibles totalmente para las personas conocedoras de la materia.

Como es fácil comprender, aunque destinadas a ser leídas por muchos, van dirigidas directa o indirectamente a personas peritas, en quienes el autor supone la mayor suma de conocimientos acerca del asunto. Son más bien, aunque en forma epistolar, disertaciones académicas, verdaderas monografías. En tales escritos caben galas y adornos que amenicen la enseñanza; el estilo debe ser fácil, libre de laboriosidades penosas, y en ellos deben brillar la instrucción, el buen gusto y el talento de los autores. Como precioso modelo de esta clase de escritos señalaremos la muy célebre carta de Manzoni acerca de las unidades del poema escénico. En la literatura moderna hay mil modelos de cartas científicas. Con éstas deben agruparse las cartas morales y filosóficas, como la carta de Juan Jacobo Rousseau acerca del suicidio, carta que es pálido reflejo de un escrito de San Juan Crisóstomo sobre el mismo asunto.

299. Las cartas políticas exigen tino y delicadeza sumas, porque todo cuanto se refiere al gobierno de los pueblos cae bajo el dominio público, provoca aplausos calurosos y acerbas censuras, y despierta terribles pasiones. En las cartas de que tratamos se exhibe por entero el hombre político, y por lo tanto debe aparecer en ellas de modo que corresponda a la estimación de sus adversarios y se conquiste el respeto de sus enemigos. Como alto modelo de cartas políticas mencionaremos la famosísima del Duque de Chambord (Enrique V) conocida con el nombre de *Carta de la bandera tricolor;* notable documento que no sólo patentizó las altas dotes morales, intelectuales y políticas del príncipe, sino que le hizo merecedor de la estimación y del aplauso de sus más radicales enemigos *.

---

* Esta carta de la cual dijo la Emperatriz Eugenia: "Sa lettre est bien belle", inspiró a Víctor Hugo la composición siguiente:

300. No trataremos aquí de otra clase de cartas: de felicitación, de negocios, de pésame, de presentación, de agradecimiento, de consulta, etc., etc. Todas ellas deben ajustarse a las circunstancias, conforme al uso, a las personas, al asunto y al tiempo.

La Lettre du Comte de Chambord

A HENRY V

J'etais adolescent quand vous étiez enfant;
J'ai sur votre berceau fragile et triomphant
Chanté mon chant d'aurore; et le vent de l'abîme
Depuis nous a jetés chacun sur une cime,
Car le malheur, lieu sombre où la sort nous admet,
Etant battu de coups de foudre, est un sommet.
Le gouffre est entre nous comme entre les deux pôles.
Vous avez le manteau de roi sur les épaules
Et dans le main le sceptre éblouissant jadis;
Moi j'ai de cheveux blancs au front, et je vous dis:
C'est bien. L'homme est viril et fort qui se décide
A changer sa fin triste en un fier suicide;
Qui sait tout abdiquer, hormis son vieil honneur;
Qui cherche l'ombre ainsi qu'Hamlet dans Elseneur,
Et qui se sentant grand surtout comme fantôme,
Ne vend pas son drapeau même aux prix d'un royaume.
Le lis ne peut cesser d'être blanc. Il est bon
Certes, de demeurer Capet, étant Bourbon;
Vous avez raison d'être honnête homme. L'histoire
Est une région de chute et de victoire
Où plus d'un vient tremper, où plus d'un vient sombrer.
Mieux vaut en bien sortir, prince, qu'y mal entrer.

CAPITULO V

FORMACION DEL ESTILO

301. Queda dicho en la página 41 que hay tres clases de estilo: *sencillo, templado* y *sublime*. Ahora conviene asentar que, propiamente hablando, sólo hay dos: *estilo filosófico* (estilo de ideas), y *estilo pintoresco* (estilo de imágenes), porque la *sencillez,* la *templanza* y la *sublimidad* en el estilo son calidades que proceden del asunto y de las circunstancias, y no precisamente de la genialidad del autor.

302. Señálase el *estilo filosófico* por la sobriedad, la austeridad y la exacta expresión de los conceptos, naturalmente ajena a cuanto es o parece pictórico.

Ejemplo:

"Para calificar rectamente los sucesos históricos, debe el historiador medir la influencia que han ejercido en ellos el espíritu de los tiempos y el de los lugares o sociedades en cuyo seno se han realizado. Se expone, si no, a formar juicios errados, y a ser injusto no menos en la censura que en el elogio. Pues que no es dado al hombre vivir fuera de su siglo; pues que en la formación de su carácter y espíritu propio tienen tanta parte el carácter y el espíritu de su época, los ejemplos y las ideas de sus contemporáneos; es preciso que el historiador se traslade al tiempo y al lugar del suceso que intenta referir; que piense como pensaron sus autores: que se revista de sus afectos y hasta de sus preocupaciones: que hable su lenguaje: que viva, en fin, con ellos, si quiere determinar con exacti-

tud, en cuanto ésta es asequible, hasta qué punto se les pueden imputar a ellos exclusivamente sus hechos".

ALEJANDRO ARANGO Y ESCANDÓN *(Fray Luis de León).*

Distínguese el estilo pintoresco por la expresión luciente, sobria en ocasiones, de ordinario pródiga, y siempre suntuosa y opulenta de imágenes y de color.

Ejemplo:

"Ten misericordia de esta turba tan piadosa, como la tuviste de aquella que te seguía por las márgenes del lago de Genezaret, y que alimentaste milagrosamente con cinco panes y dos pececillos. También esta muchedumbre ha venido a mi encuentro y al tuyo, ha escuchado tu palabra predicada por mi boca, ha permanecido largo tiempo en la orilla y en las barcas que me circundan, pendiente de mis labios. Pues busca primero el reino de Dios y su justicia, dale ¡oh Señor! por añadidura, como prometiste, los bienes temporales de que ha menester para servirte y honrarte. Multiplica sus cosechas, da a sus campos lluvia en abundancia, haz crecer dulcísimas sus cañas, puebla sus árboles de sabrosas frutas. Bendice este río que hoy santificas de un modo especial: lleven sus ondas la fertilidad y la abundancia a las regiones que bañan; nutran en su seno saludables y numerosísimos peces. Sea la fuerza y la laboriosidad el distintivo de los varones que beben estas límpidas aguas; sean la piedad y la gallardía la herencia de las mujeres que en ellas vienen a llenar sus cándidas hidrias: el temor de tu santo Nombre los alimente a todos y los sostenga en esta vida de prueba. ¡Oh Sol de justicia! Que tus rayos se reflejen siempre en los corazones de estos mis diocesanos, a cuyas playas arribo, así como ese sol que Tú creaste se retrata en los líquidos cristales de este río caudaloso, que en tu nombre bendigo, con ambas sus riberas y los cristianos habitantes que las pueblan".

IGNACIO MONTES DE OCA Y OBREGÓN
Obispo de Tamaulipas, hoy de San Luis Potosí. (Homilía sobre la Parábola de la cizaña, predicada a bordo del vapor Tamesí, *frente a Pánuco).*

Uno y otro estilo son igualmente hermosos, si cada cual, a su manera, realiza belleza. La austera concisión de Tácito no es menos bella que la opulencia oriental de Cicerón.

303. Dijimos también (página 144) y es conveniente repetirlo, que la mayor belleza del estilo no consiste únicamente, como muchos creen, en la corrección gramatical, indispensable en todo escrito, y base de cualquiera obra literaria, sino en unir a esta calidad fundamental expresiones geniales, vivas, resplandecientes de hermosura, y los mejores encantos de la eufonía. Sí; una cosa es escribir con entera sujeción a los cánones de la Gramática, y otra escribir hermosamente. Lo primero suele ser obra de dómines escrupulosos; lo segundo es labor de artistas. A notarios, comerciantes y escribientes les basta con la corrección gramatical; pero no así a médicos, ingenieros y abogados, los cuales se ven obligados frecuentemente a hablar en público y a escribir para el público, aunque no sea grato para ellos el cultivo de las letras. Todo profesional debe escribir bien, no sólo para ser entendido exactamente, sino para que sus obras sean agradables a oyentes y lectores. ¿Quién no conoce obras excelentes por la doctrina e insoportables por el estilo? Nunca faltan lectores a quien escribe bien, y, diga cuanto quiera la modestia de un autor, el que escribe para el público lo hace *para ser admirado*.

Es opinión muy generalizada entre nosotros que los hombres de ciencia no están obligados a escribir hermosamente, y que *eso* es cosa reservada a poetas, oradores y novelistas. Como consecuencia de tal opinión muchas personas escriben mal, y hasta alardean de hacerlo así, sin darse cuenta de que muchos individuos de muy célebre reputación científica, por escribir de tal manera se ponen en ridículo. Adunia pudiéramos citar frases y dichos auténticos, recogidos por el maleante público, que comprobarían sobradamente nuestro aserto. Contra opinión tan perniciosa arguyen los escritos de Montesquieu, de Buffon, de Cuvier, de Ampère, de Leverrier, de Littré, y de Pasteur, en cuyas obras andan unidas la ciencia y la belleza del estilo.

En este libro no se trata de dar *recetas* para hacer literatos (esto es materia de estudios especiales y de propio particular esfuerzo) sino de dar reglas para escribir bien y para educar el gusto, con objeto de que

los alumnos, sea cual fuere la carrera que elijan o el camino que sigan, puedan expresar sus ideas de palabra o por escrito, clara, correcta y elegantemente, como debe hacerlo toda persona culta. En tal concepto vamos a indicar los medios más fáciles y mejores para la formación del estilo:

304. I.—Estudio constante y fecundo de la lengua vernácula.

II.—Traducción *artística* de excelentes modelos.

III.—Asimilación de un buen estilo.

IV.—Lectura frecuente y analítica de los mejores estilistas, antiguos y modernos.

V.—Revisión escrupulosa de los escritos propios, en el sentido de la corrección gramatical e ideológica, de la pureza de lenguaje y de la eufonía.

305. Para el conocimiento, siquiera mediano, de la lengua vernácula no bastan los cursos escolares, por bueno que haya sido el éxito alcanzado en ellos, y es preciso continuar tal estudio en libros especiales y en obras de reputados hablistas. Unos y otras serán indicados por el profesor.

Quien ama el estudio del propio idioma tiene ocasión de cultivarle, no sólo en los libros, sino a todas horas, en la conversación familiar y hasta en el trato de personas ignaras. Cuéntase de Manzoni que estudiaba empeñosamente el lenguaje de sus criados, escogidos siempre en comarcas donde se conserva más pura y típica la lengua nacional. Otro tanto se dice de Pereda, el famoso novelista montañés.

306. Recomendamos la traducción artística de excelentes modelos, porque en ese trabajo el principiante estudiará muy fácilmente las bellezas del estilo, y, sin darse cuenta de ello, se habituará a ordenar sus ideas, lo cual presenta no pocas dificultades que de otro modo tendría que vencer a fuerza de penosa labor.

307. La asimilación de un buen estilo es obra larga, difícil, casi siempre infructuosa, si se quiere llegar a escribir como el autor elegido, pero de sumo provecho cuando se escoge un autor cuyo estilo se parece al nuestro, por defectuoso que éste sea. Como es fácil de comprender nadie debe aspirar a escribir como otro escritor, porque es imposible conseguirlo, y lo más que puede lograrse es llegar a imitarle, y la imitación será siempre *imitación*. El ejercicio llamado de asimilación consiste en sorprender en un autor maneras, giros y matices, para hacer de ellos cosa propia; en aprender de un maestro, no para remedarle, sino para hacer que su ejemplo sea fecundo en nosotros. Es fama que don Miguel Mir, que es mallorquí, formó su hermoso y castizo estilo castellano en el muy hermoso del P. Rivadeneira, y que durante muchos años se leía diariamente dos o tres páginas de su autor predilecto, no para escribir como él, sino para escribir tan bien como él. Compárense trozos del *Cisma de Inglaterra* y del *Tratado de la Tribulación,* con pasajes de *La Pasión* y de la *Armonía entre la Ciencia y la Fe,* y se verá la semejanza de estilo, sin que pueda decirse que hay remedo. La asimilación de estilo es *procedimiento útil para aprovecharse de los buenos ejemplos,* cuando hay calidades que hagan fecunda en el escritor las enseñanzas del modelo. Si faltan aquéllas, de nada sirven éstas.

308. La lectura frecuente y analítica de buenos hablistas es de éxito seguro. Quien sólo habla con labriegos pronto hablará como ellos, si no se previene contra el contagio; quien trata con personas cultas como ellas hablará. Así aprenden los niños la lengua materna, y así aprendieron los misioneros las lenguas indígenas de Méjico. En las obras de un buen escritor se estudia una lengua mejor que en todas sus gramáticas.

Recomendamos el estudio de los autores españoles del siglo XVI, de quienes solía decir Icazbalceta: "*¡Felices aquellos escritores que no tenían necesidad de estudiar gramática, porque ellos la hacían!*" y de los cuales dice Menéndez y Pelayo que ennoblecieron hasta el lenguaje de los pícaros, y convirtieron los harapos de Guzmán de Alfarache en púrpura imperial. Sí, recomendamos el estudio atento y constante de esos clásicos, para enriquecer en ellos nuestro vocabulario; para aprender en sus obras giros elegantes y castizos, donaires y galanuras de bue-

na cepa, la frase castellana, rica y amplia como manto de reina, y ante todo y sobre todo, aquella nobilísima *sinceridad,* que, como asegura el P. Mir, recordando a Quintiliano, es *la santidad del estilo.* Pero advertiremos francamente que el estudio de los clásicos requiere la debida preparación, porque sin ella aparecen a quien los estudia pesados, difusos y fatigosos; en una palabra: soporíferos. Cada época tiene su manera y su estilo, como cada escritor tiene los suyos, y el estilo arcaico tiene que ser cansado para quien busca en los clásicos lo que no tienen: la gracia y la soltura de los escritores modernos. Sólo Cervantes consigue hoy, como siempre lo consiguió, cautivar la inteligencia y regocijar el espíritu de sus lectores. ¡Envidiable poder del Genio!

Mucho hay que aprender en los clásicos; una larga vida no es bastante para aprovecharse de sus tesoros; pero nadie debe imitar ciegamente su estilo. Quienes hagan esa imitación conseguirán escribir laboriosamente, harán pesado y aburrido un estilo que pudiera ser amable, y no igualarán nunca la suprema maestría de los modelos. ¿Quién escucharía al presente en nuestras iglesias un sermón de Fray Luis de Granada? ¿Quién soporta, si no es por estudio, y en la biblioteca, el estilo de Saavedra Fajardo?

En resumen: para formarse un estilo hay que estudiar a muchos escritores, escribir como *nosotros mismos,* y *hacerlo correcta y hermosamente.*

CAPITULO VI

CORRECCION DEL ESTILO

309. *Todo escrito debe ser revisado y corregido muchas veces y con suma escrupulosidad, antes de que sea dado al público.* Es conveniente guardar el manuscrito, para corregirle pasado mucho tiempo. Siempre que sea posible debe hacerse así. Al volver a la obra, el autor se encuentra en mejores condiciones para estimar las bellezas y los defectos de su escrito.

310. La suprema corrección del estilo consiste:

I.—En la claridad, debida, sin duda, a la exactitud ideológica, a la perfección gramatical y a la pureza del lenguaje.

II.—En la disposición artística de cláusulas, períodos y frases.

III.—En la oportuna colocación de las palabras.

IV.—En la castiza elegancia de giros y locuciones.

V.—En la eufonía.

VI.—En la unidad.

311. De cuanto se refiere a la claridad tratamos ya en la primera parte de este libro, lo mismo que de la disposición artística de cláusulas, períodos y frases, y de la oportuna colocación de las palabras.

No están precisamente en las gramáticas, los giros gallardos y las locuciones castizas, sino en las obras de buenos escritores. En ellas habremos de estudiar la fuerza expresiva de nombres y verbos, y el uso de las preposiciones, elemento determinante de la precisión. El buen gusto del

autor elegirá y preferirá lo más oportuno, cuidando de expresar directamente los conceptos y de usar del hipérbaton con suma discreción.

312. La *eufonía* —el nombre lo dice—, es el buen sonido. La prosa como el verbo tienen su ritmo, un ritmo que no está sujeto a medida, y que llevado al capricho tiene mucha variedad y produce particular belleza. El carácter libérrimo de la sintaxis castellana y la amplitud y sonoridad de la lengua determinan frecuentemente el verso, sin que el prosista se dé cuenta de ello. En el habla castellana muchas frases comunes y corrientes están en verso, como éstas: *¡Hasta mañana señores!... Está servida la mesa,* y *tantas* y *tantas otras* que se nos escapan a cada instante; de suerte que no es fácil evitar que se deslicen versos en la prosa. Quien se empeña en evitarlo suele dar a su estilo cierta laboriosidad desapacible, engendradora de aridez. Esta eufonía de la lengua vernácula no basta a disculpar el defecto de que tratamos. La prosa empedrada de versos —*prosa trufada,* que dijo alguno—, resulta híbrida, sin la gallardía que a la prosa corresponde ni la divina belleza de una buena versificación.

Hay cierta *prosa rítmica,* pero sus leyes no están fijadas todavía, y, sean cuales fueren, de seguro que no harán de la prosa un enhebramiento de versos, sino algo muy eufónico, que, sin llegar al período numérico, se le parezca por la cadencia y la variada colocación de las sílabas acentuadas. Acaso esté destinada la prosa rítmica a reemplazar al verso en las obras escénicas, y tal vez resultará superior a éste para la tragedia y el drama histórico, alejará del teatro la prosa amanerada, y nos librará del sonsonete del verso y de las rimas invariables y fósiles: *padre, madre, taladre, cuadre; hija, aflija, dirija, corrija,* etc. *

---

* "Que mi cárcel se *taladre;*
sácame, aunque no les *cuadre,*
de ésta que es sepulcro frío,
y pues que murió mi *madre,*
que no me quede sin *padre,*
papá mío!"

MIGUEL ECHEGARAY *(Sin familia.—Acto I.—Esc. X).*

313. Debemos evitar en la prosa:

I.—El concurso de voces monosilábicas, particularmente si tienen la misma vocal.

Ejemplos:

(a). *"No puedo alabar un poema* en el que se me *presentan personajes inverosímiles"*.

(b). *"Notábase en éste la singular circunstancia* de que en los *puntos donde revolvía..."*

CÁNOVAS DEL CASTILLO *(La Campana de Huesca.—Cap. XVI)*.

Con diverso giro se habría evitado el defecto; pero es preciso conceder que a veces la concurrencia de monosílabos es inevitable.

II.—El encuentro o la proximidad de consonantes y asonantes:

(a). *"Y así llegó por la* comparación *a esta singular* distinción, *y por la* reflexión *a la negación"*.

(b). *"Las nieblas no se detienen en la sabana,* pasan raudas hacia las más altas montañas".

III.—La proximidad o concurrencia de sílabas semejantes, a menos que las reclame discretamente la onomatopeya:

"Trepó trémulo, *pero* intrépido *a* través *de las ramas y por aquellos riscos hasta llegar a la cumbre"*.

IV.—Las aliteraciones disonantes, o que, por la unión de una sílaba final con las iniciales o inicial siguiente, producen voces significativas:

(a). *"El chacal lamió la lana del cordero..."*
(b). *"Mal lo* (malo) *sabes, mal lo* (malo) *cuentas"*.
(c). *"Dejó un arcángel las celestes salas"*.

JUAN C. ZENEA

Parece decir *celestes alas*. Algunas de estas aliteraciones son inevitables.

V.—La reunión de palabras asonantes:

"*Los* sabuesos aquellos subieron al cerro, *y tras* ellos *llegaron los* soldados paso a paso".

VI.—La concurrencia de palabras que tengan el mismo número de sílabas, o sílabas semejantes:

(a). "Como sabe cantar sola *y* triste *en el* fondo *de la* selva *la* torcaz *doliente, así el pastor endechaba sus quejas en las orillas del riachuelo*".

(b). "Como corre casi callada *el agua de la fuente*".

VII.—Las repeticiones:

(a). "*Llegaron por fin a la* llanura, *a la* llanura *de los Encinos, inmensa* llanura *que parece una alfombra de Persia...*"

(b). "*Por aquella* cortadura *penetró el ejército para* cortar *a su poderoso enemigo*".

(c). *Si otro* escribe *la historia de ese reinado no* escribirá *página mejor que ésta,* escrita *por un testigo leal y sincero...*"

314. La unidad de estilo, como la unidad de pensamiento, es necesaria a todo escrito, y uno de los principales méritos del estilo propio.

Apéndices

NUMERO 1

RETRATO DE VOLTAIRE

"Voltaire no pesa ni vale en la historia sino por su diabólico poder de demolición y por la maravillosa gracia de su estilo, que, así y todo, y en medio de su limpieza, amenidad y tersura, carece en absoluto de seriedad y de verdadera elocuencia. Puso la historia en SOLFA *(como vulgarmente se dice), considerándola como ciego mecanismo, en que de pequeñas causas nacen grandes efectos, materia de risa y de facecias inagotables, en que lo divino y lo humano quedan igualmente mal parados. ¡Y qué exégesis bíblica la suya, digna, no de Espinosa, ni de Eichornn, ni de la escuela de Tubinga, sino de cualquier lupanar, taberna o cuerpo de guardia! Ese hombre ignoraba el hebreo y el griego, y pretendía impugnar la autenticidad de los sagrados textos, tan cerrados para él como el libro de los siete sellos. Se creía poeta, y no percibía ni un átomo de la belleza de las Escrituras, y tenía valor para enmascarar en ridículas y groseras parodias las sublimes visiones de Ezequiel, el libro de Job, y los enamorados suspiros de la Sulamita. Parece como que Dios, en castigo, le hirió de radical impotencia para toda poesía noble y alta. Ni la comprendía, ni acertaba a producirla, ni sabía de más arte que del convencional, académico y de salón. ¡Tales tragedias frías y soporíferas hizo él! ¿Ni qué sentido hondo y verdadero de la hermosura había de tener el hombre para quien Isaías era fanático extravagante y Shakespeare salvaje beodo?"*

MENÉNDEZ Y PELAYO *(Historia de los Heterodoxos Españoles).*

NUMERO 2

PARALELO

"¿Quién —pregunta acaso el lector— alcanzó mayor número de veces la palma del triunfo? ¿quién manifestó de modo más claro y evidente su superioridad, Pimentel o Ramírez?

Séanos permitido responder a esas preguntas. Las circunstancias del actual momento nos autorizan a intentarlo con probabilidades, si no de acierto, sí de decir la verdad tal cual nosotros la vemos. Ni Ramírez ni Pimentel existen; las obras del primero tiempo ha que fueron reunidas en dos gruesos volúmenes, precedidas de brillante y magistral estudio debido a la pluma de Altamirano; las del segundo, aparecen ahora coleccionadas por el cariño filial; a Ramírez y a Pimentel los tratamos muy cerca y junto a ellos tuvimos la inmerecida honra de sentarnos en academias científicas y literarias, a ambos los estimamos sinceramente y dolorosa fué su pérdida para nosotros que nos preciábamos de conocer sus virtudes, de admirar su ciencia, de instruirnos con la lectura de sus producciones. Estamos, pues, bien informados, y podemos además ser imparciales al escribir esta página de nuestra historia literaria; y son la buena información y la imparcialidad las que, cuando el historiador carece de otras eximias dotes, avaloran sus trabajos.

Contestemos entonces las indicadas preguntas, diciendo que ni en inteligencia ni en saber era superior al otro, uno de ellos; Pimentel y Ramírez eran sencillametne dispares. La erudición en ambos era extraordinaria; su facilidad de percepción igual; de su dedicación constante a las tareas literarias hay pocos ejemplos; de su sentido crítico, aunque yendo a las veces por distintos derroteros, y de su amor a la discusión, no cabe hacer distinciones.

Era Ramírez, como escritor, más brillante, más galano en ocasiones, diluía menos su pensamiento, era más sintético. En cambio Pimentel era más razonador, y con estilo terso y claro convencía ya que no arrebataba, y con las que podríamos llamar sus ampliaciones, lograba que sus lectores o su auditorio se compenetraran por completo de lo que él

*pretendía demostrar. Ramírez, aunque gran pensador, alto y profundo, era un humorista que sacrificaba no raras veces a la gracia de una frase rabelesiana, la majestad de un período que había comenzado por despertar la admiración y acababa por provocar una carcajada. A su vez Pimentel se hacía con frecuencia árido, porque llevaba hasta la exageración su empeño de no emplear giros retóricos que, según repetía de continuo, eran poesía impertinente. Escribiendo o hablando iba derechamente a la tesis que se había propuesto desarrollar o defender. Y como la inmensa mayoría de los que leen o escuchan no se conforma con la verdad dicha lisa y llanamente, sino que quiere que se le presente revestida de brillantes galas, entre fulgores y perfumes, a Pimentel se le acusaba de ser, como escritor y orador, pálido y frío, porque no hería la imaginación ni avivaba el sentimiento, sino que se dirigía a la razón ante todo y sobre todo. Parecía que era para él un dogma inviolable este precepto de un gran crítico inglés: "La primer regla a que ha de obedecer todo escrito, a la cual están subordinadas todas las otras, es que las palabras usadas por el autor sean aquellas con que expresaría su significado el mayor número de lectores" *. He ahí por qué se cree por algunos que Pimentel era inferior, en punto a estilo, a Ramírez. Sí, la extremada sencillez del primero contrasta, es cierto, con la grandilocuencia que no es rara en Ramírez; pero téngase en cuenta que, en su mayor parte, los escritos de Pimentel versaron sobre asuntos en que no eran necesarias las galas que se ha querido echar de menos; que no contribuyó, sino por excepción, a publicaciones meramente literarias; que no fué tribuno popular, sino orador académico; que no se ejercitó en la cátedra, donde no es posible dejar de pagar un tributo al gusto de la juventud poética y soñadora, para hacerse amar de ella, para conquistar sus simpatías, su admiración tal vez, halagándola, enseñándole la verdad, no descarnada sino embellecida, dulcificando su amargura, mezclándola con el licor suave y perfumado. Ramírez fué todo eso que Pimentel no llegó a ser: tribuno, orador parlamentario, catedrático, periodista.*

Empero no se crea que faltan en absoluto entre las páginas de ese escritor, ni elegancia ni elocuencia. Varios de los pasajes que hemos re-

---

* Macaulay. Carta al editor Mr. Napier.

producido en este estudio, comprueban plenamente lo contrario. Pimentel era un crítico que podríamos llamar didascálico, pues demostraba para enseñar convenciendo, fiel siempre a las doctrinas de las autoridades reconocidas por todos, en tanto que Ramírez, mejor que crítico, era un gran satírico que fiaba a su regocijado humorismo, rayano por lo común en incisiva y mordaz diatriba, el derrumbamiento de los ídolos que abominaba y la muerte de las leyendas y de los mitos. Ramírez tenía grandes puntos de contacto con Carlyle, mientras que Pimentel parecía vaciado en el molde de Macaulay. El primero, espíritu verdaderamente volteriano, ardía en ansias demoledoras, sin deseo de reconstruir nunca; de todo se burlaba, aparentaba no creer en nada. El segundo se recreaba en la verdad cuando creía haberla encontrado tras paciente labor. Y hay más todavía: Ramírez, sin escrúpulo, torturaba la verdad cuando así convenía al éxito que perseguía en una controversia, mientras que Pimentel nada decía ni afirmaba, sino severa, concienzudamente. Tan cierto es esto, que si Pimentel obtuvo memorable victoria sobre Ramírez al impugnar el discurso de éste sobre la poesía erótica de los griegos, fué entre otras razones, si no nos equivocamos, porque arrastrado el Nigromante por el prurito de no aparecer creyendo lo que de antaño se ha tenido por cierto, por no ser tenido por uno de tantos carneros de Panurgo, falseó por completo, a sabiendas sin duda, el carácter de la poesía helena, como fácilmente lo reconocerá quien lea, en el tomo tercero de la presente colección, la monografía literaria intitulada Impugnación, *de la que ya en su lugar dimos noticia.*

No pretendemos que lo anterior sea tomado sino como el bosquejo de un paralelo entre los dos campeones del Liceo Hidalgo, paralelo que por pluma más diestra que la del autor de este estudio preliminar, acaso se escriba algún día".

FRANCISCO SOSA *(Vida y Escritos de D. Francisco Pimentel).*

NUMERO 3

ESBOZOS

I

El astrólogo robado

(Cuento).

En la plaza... Un astrólogo ejercita su ciencia ante numeroso concurso... Mientras, un ladrón entra en su casa y le roba. Uno de los oyentes, que ha visto lo que pasaba, dice al sabio que no puede creer en su ciencia... y da la razón. Reflexiones.

II

Venganza de un alfarero

(Anécdota).

Pugnani, célebre violinista, tenía una nariz muy grande, digna del soneto de Quevedo, y tan afamada como el talento de su dueño. Estratagema de un alfarero a quien Pugnani debía una gran suma... El retrato del artista pintado en las vajillas... Queja de Pugnani al Gobernador, ante el cual comparece el alfarero... Defensa de éste... Argumento justificativo: un pañuelo en el cual está pintado el retrato del Emperador de Austria.

III

Los Avaros

(Etopeya).

Hay personas que viven mal, visten mal... y... comen mal... que sufren los rigores de... que se privan de... que pasan los días... que serían capaces de... que han encontrado el secreto de... Son los Avaros.

IV

La Flor

(Exposición descriptiva).

La flor da la miel... Diréis *qué es la flor con relación a la mañana, a la primavera, a los perfumes... a las vírgenes, a los poetas...* comparad *su vida con la vida del hombre... Diréis para qué servía en la antigüedad... de qué a los cristianos...* Terminaréis *diciendo qué atribuimos a sus colores y al verdor de sus hojas...*

(El profesor encontrará esta exposición descriptiva en Chateaubriand, Gènie du Christianisme. *Lib. V. Cap. XI).*

V

Carlos V en Yuste

(Narración).

Abdicación de Carlos V... Su viaje a Yuste... Los funerales en vida... Muerte del Emperador.

(Consúltese para este trabajo la Historia de España *por don Modesto de Lafuente).*

VI

Muerte de Cuauhtémoc

(Narración).

Cristóbal de Olid alza pendones rebeldes... Expedición de Cortés a las Hibueras... Conversación de los príncipes... Pintura de una noche de luna en las regiones intertropicales.

(Consúltese el asunto en Bernal Díaz del Castillo).

VII

El lobo en agonía

(Fábula).

Ultimos días del malvado... Remordimientos... Monólogo del enfermo... La Zorra que le ayuda a bien morir cuenta que el Lobo muere arrepentido del daño que causó en los rebaños... que pide perdón a los pastores... y que muere... a causa de que un hueso de oveja se le atravesó en la garganta.

Segunda Parte

RETORICA Y POETICA

I

Retórica

Generalidades

1. Retórica es el arte de decir bien; esto es, el arte de expresar nuestros pensamientos de manera hermosa por medio de la palabra hablada. En resumen: *es el arte del Orador.*

2. La Retórica se divide en tantas partes cuantas son las funciones que deben ser desempeñadas por el orador. Primero hallará las cosas que tiene que decir y a esto se llama *invención;* una vez halladas debe ordenarlas y a esto se llama *disposición;* por último, habrá de decirlas y a esto se llama *elocución.*

CAPITULO I

DE LA INVENCION

3. Invención es la parte de la Retórica que nos enseña a encontrar los medios para ilustrar, persuadir o conmover. Hay tres maneras para ello: *agradando, instruyendo o conmoviendo.*

4. Se instruye dando a conocer con la debida demostración la verdad propuesta; se agrada conquistándose la confianza, la estimación y la benevolencia del auditorio; se conmueve inspirando o despertando sentimientos propicios al objeto perseguido por el orador.

5. En términos de aula, se instruye por medio de la expresión de los argumentos y de las pruebas; se agrada por medio de las costumbres; se conmueve con la pasión.

Argumentos o Pruebas

6. Se entienden por argumentos o pruebas las razones presentadas por el orador en apoyo de la verdad que quiere demostrar.

7. El razonamiento y las pruebas debidamente desarrolladas son el fundamento del discurso oratorio.

Los retóricos distinguen ordinariamente dos cosas: las pruebas y el modo de encontrarlas; es decir, los argumentos propiamente llamados así y el enlace de unos con otros que es lo que se llama *lugares comunes.*

8. Los argumentos propiamente llamados así son fórmulas en que se combinan ordenadamente las proposiciones para sacar de éstas las consecuencias.

9. Apuntaremos las principales fórmulas, aunque el estudio de todas ellas pertenece a la Lógica.

10. Las principales fórmulas son tres: el *silogismo*, el *entimema* y el *dilema*.

11. *Silogismo* es un argumento compuesto de tres proposiciones, de las cuales la última se deduce de las anteriores. La primera proposición se llama *mayor;* la segunda, *menor* y ambas toman el nombre genérico de *premisas*. La tercera se llama *conclusión* o *consecuencia*.

Ejemplo:

Mayor.....*Debemos amar lo que es bueno;*
Menor.....*La virtud es buena;*
Conclusión...*Luego debemos amar la virtud.*

12. *Entimema* es un silogismo privado de una premisa fácil de ser suplida. Pongamos como ejemplo el célebre entimema de Cartesio:

"Pienso, luego existo"

Hay un entimema en estos versos:

"Mortel, ne gardez pas une haïne immortelle"

13. *Dilema* es la unión de dos silogismos cuya alternativa es inevitable y conduce rectamente a la misma consecuencia:

Un general decía a un centinela avanzado que se había dejado sorprender: "¡O estabas en tu puesto o no estabas! Si estabas, has procedido

como un traidor; si no estabas, faltaste a la disciplina, luego debes morir".

14. El razonamiento no debe ser presentado en la composición literaria bajo la forma de silogismo y el entimema rara vez aparece desnudo. El escritor y el orador deben cuidar de esclarecer y de explanarle disfrazadamente, con el fin de hacer sentir su fuerza sin descubrir su forma; así puede decirse:

"La virtud hace feliz al hombre, por lo cual éste debe amar la virtud", o "Amad la virtud si queréis ser felices", o mejor "Si queréis ser felices amad la virtud".

15. Los argumentos se dividen en dos grupos generales, según la fuente de donde proceden: los que están contenidos en el asunto se llaman *intrínsecos* y los que vienen de fuera se llaman *extrínsecos.*

16. Los principales argumentos comunes intrínsecos son: la *definición,* la *enumeración* y la *comparación,* de los cuales ya hemos hablado, y los extrínsecos son: la *ley,* los *títulos,* la *protesta de decir verdad,* los *juramentos* y los *testimonios.*

De las Costumbres

"Que votre âme et vos moeurs, peintes dans vos ouvrages,
N'offrent jamais de vous que de nobles images".

Boileau *(L'art poétique).*

17. El orador debe mostrarse virtuoso e ilustrado: "Vir bonus dicendi peritus", decían los antiguos. Esto es, un hombre de bien, perito en el arte de hablar en público. Estas palabras fueron admirablemente comentadas por Fenelón:

"El hombre digno de ser escuchado es aquel que únicamente se sirve de la palabra en pro del pensamiento y sólo se sirve del pensamiento en pro de la virtud y de la verdad".

Entiéndese por costumbres oratorias la imitación de las reales; pero la distinción establecida entre estas dos clases de costumbres es puramente de forma. En efecto, la imitación de las costumbres que no tenemos no será, en último resultado, más que ficción, mentira e hipocresía, las cuales a poco serán descubiertas, porque la prosa lo mismo que el verso, se resienten a cada paso de las vilezas del corazón:

"Les vers se sent toujours des bassesses du coeur".

BOILEAU *(L'art poétique).*

18. Las costumbres consideradas en la persona del orador, propiamente hablando consisten en la habilidad cuidadosa de éste para conciliarse los ánimos y para presentarse ante el auditorio de modo que éste forme de él la mejor opinión.

19. Las principales cualidades morales que un orador debe hacer patentes en su discurso son: la *probidad,* la *modestia,* la *benevolencia* y la *prudencia.*

20. Consideradas con relación al auditorio, las costumbres consisten en el conocimiento del carácter de los individuos que deben escuchar al orador. En tal concepto las costumbres deben ser consideradas desde tres puntos de vista: el de las *disposiciones,* el de las *edades* y el de las *pasiones.* La diferencia de disposiciones varía el modo de juzgar y de sentir de cada individuo.

Para que el orador pueda conocer a su auditorio, necesita estudiar cuidadosamente las disposiciones de éste, a fin de proceder del modo más apropiado.

21. El orador debe tener en cuenta la edad y el sexo de quienes le escuchan. Lo que causaría impresión en un joven o en una mujer podría

no causarla en los varones o en los ancianos. No se toca el corazón de un hombre criminal lo mismo que el de un hombre de bien; ni los caracteres tranquilos y reposados lo mismo que los vivos y ardorosos.

22. Entiéndese por convención el arte de agradar con cuanto se dice o se hace.

La conveniencia oratoria es el resultado de perfecto acuerdo entre los sentimientos, el lenguaje, la acción y hasta el silencio del orador y el asunto, las circunstancias y el auditorio: esto es, la armonía de un discurso en consonancia con los hechos y personas que se relacionan con él. Las conveniencias oratorias con relación al auditorio y con relación al orador son indispensables, debiéndose tener en cuenta el tiempo y el lugar en que se habla.

23. Entendemos por precauciones oratorias ciertos recursos de que se vale el orador para no lastimar la delicadeza de quienes le escuchan y la manera hábilmente estudiada e insinuante con que el orador debe decir cosas que dichas de otro modo parecerían duras y desagradables. Si es preciso decir verdades que no han de gustar a un auditorio cegado por los prejuicios, por la pasión y viciado por las costumbres, el orador no debe parecer brusco sino dulce y benévolo. Si hay temor de producir desagradable impresión, el orador debe velar las imágenes crudas, recurrir a la expresión ingeniosa, al circunloquio y al eufemismo para dulcificar o debilitar aparentemente lo que pudiera aparecer amargo, fuerte y hostil.

Bossuet, temeroso de decir en términos claros que Carlos I de Inglaterra había muerto en el cadalso y no queriendo pronunciar esta palabra en presencia de los hijos del infortunado príncipe, recuerda el acontecimiento de esta manera:

"¿Quién sería capaz de tales y tan justos dolores? ¿Quién podría repetir sus quejas? No, señores, Jeremías mismo, el único capaz de lamentarse así, no se bastaría para expresar tales quejas. La reina exclamó con el profeta: Señor, mira mi aflicción, mi enemigo se ha fortificado y mis hijos están perdidos; el inclemente ha puesto sacrílega mano en

todo cuanto me era querido, la realeza ha sido profanada, los príncipes fueron pisoteados. Déjame que llore amargamente; no quiero consolarme, el hierro hirió mi seno y en el fondo de mi alma está la muerte".

(Oración fúnebre de ENRIQUETA MARÍA DE FRANCIA, *Reina de Inglaterra).*

Esta cita feliz puesta en los labios de la reina, es admirable. Jamás orador alguno venció tamaña dificultad con tanta nobleza y de modo tan conmovedor.

DE LAS PASIONES

"Que dans tous vos discours la pasion même aille chercher le coeur, l'échauffe et le remue".

BOILEAU

24. La Filosofía entiende por pasiones, vivísimos sentimientos del alma que nos arrastran hacia un objeto o nos apartan de él.

La Retórica entiende por pasiones los sentimientos recibidos de un asunto y que deben ser transmitidos por medio de la palabra hablada o escrita.

La elocuencia cifra su triunfo en las pasiones. Quien sabe moverlas oportunamente, subyuga los ánimos cuando quiere y como quiere, los hace pasar de la tristeza a la alegría, de la cólera a la piedad, de la indiferencia al entusiasmo.

25. Todas las pasiones tienen su origen común en el amor o en el odio y toman diferentes denominaciones conforme a su objeto, su intensidad, su influencia, etc. Así el amor se llama ternura, respeto, reconocimiento, entusiasmo, etc., y el odio se llama resentimiento, rencor, vergüenza, cólera, venganza, temor, etc. Se despierta el amor pintando los objetos bajo aspectos simpáticos y con agradables colores; el odio pintándolos con tintes repugnantes o con caracteres repulsivos; pero el se-

creto primero y principal para conmover, consiste en conmoverse uno a sí mismo sin perder el dominio sobre la propia emoción. Boileau dice:

"Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez.
Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez".

(*L'art poétique*)

lo cual no es más que el conocido precepto de Horacio:

"Si vis me flere dolendum est primum ipse tibi".

No sólo el orador sino también el recitante y el actor necesitan conmoverse a sí mismos para conmover al auditorio.

26. Lo mejor para conocer los diversos movimientos de las pasiones es el estudio de ellas en uno mismo, poniéndose en lugar de aquellos que debemos hacer hablar y sorprendiendo los sentimientos de quienes deben escucharnos.

Como todos los géneros literarios tienen su propia particular elocuencia, no sólo el orador, sino también el historiador, el novelista y el poeta deben conocer las pasiones y no únicamente por el estudio que de ellas han hecho moralistas y filósofos, sino por el conocimiento que de ellas se puede adquirir en el propio corazón.

El estudio de las pasiones resulta inútil si quien le hace carece de las siguientes indispensables cualidades: *talento, sensibilidad, observación y discernimiento.*

27. El talento de observación está caracterizado por la facilidad para descubrir los móviles que dan impulso a la pasión humana y para conocer ésta, obteniendo de todo ello provechosa enseñanza para generalizar acertadamente el caso particular.

28. La imaginación es la facultad que nos hace ver intensamente en el mundo misterioso del pensamiento, cosas y personas exactas y claras y con sus circunstancias y caracteres más propios y precisos.

29. Sensibilidad es una disposición natural del corazón para recibir fácilmente las impresiones que causan los objetos, las cualidades físicas y morales, las virtudes y los vicios. Nunca serán elocuentes los oradores ni los escritores faltos de sensibilidad. Podrán discurrir exacta y poderosamente, podrán conmover a oyentes y a lectores, pero jamás triunfarán de una pasión, ni sabrán provocarla. El orador dejará al público helado, sin poder subyugarle, ni arrancarle una lágrima que sea testimonio de su victoria, podrán fingir que lloran y acaso llorar, pero llorarán únicamente ellos pues su discurso no pasará de ser una disertación vana, fría, declamatoria y pedantesca.

Ya hemos indicado que la emoción oratoria no debe ser tal que conmueva al orador hasta el punto de extraviar sus ideas, de hacer que se le escapen los conceptos, de que pierda el hilo de su discurso, de que le falten palabras y de que la voz se le ahogue en la garganta.

El orador necesita dominio completo, firme y seguro sobre sí mismo y una serenidad tamaña, que en cualquiera circunstancia le sea permitido usar de su talento, saber de todos y de cada uno de los resortes oratorios, como el jugador de ajedrez de todos los trebejos que tiene en los escaques.

30. El discernimiento considerado con respecto a las pasiones, consiste en conocer la naturaleza humana y sus caracteres, el uso del lenguaje que mejor corresponda, en saber apreciar y distinguir las fibras que deben ser tocadas; en suma, en no ignorar conveniencia alguna referente al tiempo, al lugar, a las personas, etc., etc.

31. Si el asunto ha de llegar a lo patético el orador deberá ir con tiento, poco a poco, y preparar hábilmente el movimiento de las pasiones. Sin embargo algunas veces debe entrarse rápidamente en lo patético, esto es entrar exabrupto, pero siempre que circunstancias anteriores hayan preparado al auditorio debidamente.

32. No debe insistirse en lo patético porque el dominio del sentimiento, por intenso que él sea, no es durable y el convencimiento que

infunde es efímero. El sentimiento es poderoso auxiliar del raciocinio, pero no produce durable convicción.

33. Si bien es cierto que lo patético debe ser pasajero, no lo es menos que no ha de ser interrumpido bruscamente por algo extraño; debe principiar a tiempo, llegar siempre a su más alto grado y terminar oportuna y atrevidamente. No consiste lo patético en frases declamatorias y sensibleras y mucho menos en eso que los franceses llaman *pathos*, esto es, la expresión afectada de un sentimiento falso.

34. Boileau dice que cada pasión tiene su lenguaje propio, pero que hay una manera que conviene a todas las pasiones y un estilo sencillo y un estilo oportuno que provienen de la sencillez y de la sinceridad, las cuales huyen de todo rebuscamiento y de toda afectación.

Cuando hablan elocuentemente las pasiones, cuando el alma humana vibra intensamente, el lenguaje no puede ser ni florido ni ataviado y, por consiguiente, ni pomposo ni magnífico. El orador dominado por la pasión, sólo se ocupa con el objeto que le ha impulsado a hablar y sólo trata del pensamiento que le domina y de los sentimientos que hacen palpitar su corazón; no se cuida de adornos ni de galas porque tiene que ser sincero su discurso; debe ser producto de la convicción y de la firmeza de afectos las cuales valen más que la habilidad artística más extremada. En todos los géneros literarios, particularmente en el dramático, la expresión más sublime de las pasiones está caracterizada por la sencillez y la sinceridad.

La piedad filial de Antígona en el Edipo de Sófocles; la clemencia de Augusto en Cinna; el amor de Julieta y Romeo (escena del balcón); el remordimiento de Lady Macbeth; el amor en Alicia y en Edmundo; la envidia en Walton; los celos en Otelo y en Yorik, son prueba patente de lo que dejamos asentado.

El estilo pomposo y magnífico, llamado justamente asiático, cuyo brillo deslumbró al mismo Cicerón, es poderoso obstáculo para la sinceridad y para el sentimiento. Puede producir admiración, pero amor-

tigua y apaga el sentimiento, el cual reclama estilo sencillo aun en lo más terrorífico de las escenas trágicas. ¿Qué más elocuente, más sencillo y más dramático que las palabras bíblicas?

"Caín, ¿qué has hecho de tu hermano?"

CAPITULO II

DE LA DISPOSICION Y DE LA ELOCUCION

35. *Disposición* es la parte de la Retórica que enseña a ordenar de manera conveniente los medios suministrados por la invención para conmover o persuadir.

36. La disposición atiende:

I.—A las partes del discurso.

II.—Al orden en que éstas deben ser colocadas.

III.—A las cualidades requeridas por cada una de las partes, para que el discurso resulte tan perfecto como fuere posible.

37. La razón indica o debe indicar el debido desarrollo dé un discurso. El orador debe conquistarse la benevolencia y la buena estimación del auditorio y aprovecharse de ellas, caso de que le fueren contrarias.

En seguida conviene presentar con toda claridad el asunto, con las circunstancias necesarias para que sea debidamente comprendido.

El asunto debe ser aprobado en varias pruebas y si algún adversario ha expresado sus opiniones, las cuales por fuerza deben ser contrarias, el orador procurará destruirlas o fijar su fuerza y valor verdaderos. De aquí dos partes: una en la cual el orador confirma su opinión y otra en la que destruye las del contrario.

Por último el discurso debe terminar de modo apropiado conforme a las intenciones del orador y a satisfacción de los oyentes.

38. De esto se deduce, que el discurso debe tener seis partes:

I.—*Exordio.*
II.—*Proposición.*
III.—*Narración.*
IV.—*Confirmación.*
V.—*Refutación.*
VI.—*Peroración.*

39. Los alegatos exigen todas estas partes; el panegírico y la oración fúnebre no piden refutación; pero la admiten el sermón, la conferencia y el discurso académico. A los grandes asuntos corresponden particularmente el exordio y la peroración.

Exordio

40. *Exordio* es el principio o la introducción de un discurso. Tiene por objeto no solamente iniciar brevemente al auditorio en el conocimiento del asunto, sino dar ocasión al orador para que se conquiste la atención, el interés y la benevolencia del público.

41. El orador consigue la benevolencia de su auditorio por medio de la expresión acertada de las costumbres; esto es, con cierto aire de soltura y sencillez cautivadoras de quienes escuchan y necesarias a cuantos hablan en público.

42. En el exordio hay que considerar dos cosas:

I.—Que el exordio no comienza, propiamente hablando, sino cuando el orador ha descubierto el asunto y el objeto de su oración.

II.—Que el exordio debe salir del asunto mismo y fundado, según convenga, en la persuasión del adversario o en una circunstancia local.

43. Hay cuatro especies de exordio:

I.—*Sencillo.*
II.—*Insinuante.*
III.—*Pomposo.*
IV.—*Vehemente o exabrupto.*

44. El exordio *sencillo* tiene por objeto hacer la exposición del asunto de manera breve, precisa, sincera y sin artificio alguno. En él deben emplearse locuciones sencillas y muy claras para que no necesiten ser explicadas, en atención a que la disposición del concurso suele ser desfavorable al orador. Así es el exordio de todos los discursos políticos y de la mayor parte de los sermones. La sencillez requerida para el exordio sencillo ni admite nada bajo, ni trivial, ni familiar; rechaza adornos y galas y en él solamente deben brillar la exactitud, el ingenio y la oportunidad.

Ejemplo:

"Día es el presente, señores, que recordará con orgullo esta corporación: comparable al de su primitivo establecimiento durante la segunda época constitucional o al de su restauración definitiva en 1835, desafiando los rigores de aquel tiempo en que tan poco de moda andaban las graves disciplinas científicas y tanto la indisciplina bajo cualquiera de sus tristes fases, literaria, militar o política. Pero así como la discorde Italia confusamente oprimida por propios y extraños en los siglos medios halló eficacísimo alivio eligiendo las cátedras que espontáneamente organizaron Bolonia y Padua en escuela de derecho inmortal, ciertos españoles volvieron sus ojos entonces al cultivo de las ciencias, letras y artes, y tal fue el origen de este Ateneo disuelto doce años antes. No es la primera vez que hablo de su historia, bien escrita ya por otra parte; pero esta solemnidad excepcional me obliga a decir algo todavía".

ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO
(*Discurso pronunciado en el Ateneo el* 31 *de enero de* 1884).

45. El exordio *insinuante* admite finura y astucia; pero rechaza cuanto repugna a la delicadeza y a la verdad. Citaremos como modelo de exordio insinuante el de la defensa de Luis XVI hecha por Dessez:

"*Representantes de la Nación: ¡Por fin ha llegado el momento en que Luis, acusado en nombre del pueblo francés, consiga ser escuchado! ¡Ha llegado el instante en que acusado por la humanidad y la Ley, con toda la sinceridad de su corazón presente ante vosotros su defensa y declare las intenciones que han sido el alma de su vida política! El silencio del concurso me advierte que a los días de cólera han sucedido los días de justicia; que este acto solemnísimo no es vana fórmula; que el reinado de la libertad es también el reinado de la imparcialidad y que un hombre, sea quien fuere, si se encontrase en la humillante condición de mi defendido, podría estar seguro de la atención y del interés de los mismos que le persiguen. He dicho un hombre cualquiera que fuere, porque en este momento Luis no es más que un hombre incapaz de prestigio, nada tiene, no inspira temor a nadie; en ninguno puede despertar esperanzas. En este momento le debéis no solamente más justicia sino... ¿me atreveré a decirlo? Le debéis, sin duda, más favor.*

¡Quisiera yo que en este momento Francia toda me escuchara! ¡Cuánto diera porque este recinto creciera y se ensanchara más y más hasta poder contenerla! Pienso que como hablo a los representantes del pueblo, así debería yo hablar a la Nación misma, porque sin duda Luis tiene derecho de lamentar que un número inmenso de ciudadanos, los cuales están impresionados por las inculpaciones de que ha sido objeto mi defendido, no están aquí presentes para que pudieran oír y apreciar la respuesta con que tales inculpaciones van a ser destruídas. Lo importante es probar que no es culpable y este es el único deseo suyo, su pensamiento único. El acusado sabe bien que Europa entera está intranquila aguardando impaciente la sentencia que vais a pronunciar; pero en este momento Luis no piensa en otra cosa que no sea en el pueblo francés. Bien sabéis que la posteridad ha de recoger algún día todos los documentos de esta gran discusión, suscitada entre un hombre y un pueblo; pero Luis piensa únicamente en sus contem-

poráneos y aspira sólo a desengañarlos. Nosotros mismos vamos a defenderle y a justificarle; nos olvidamos de que Europa nos escucha y nos olvidamos también de las futuras generaciones cuyo juicio empieza a prepararse; sólo atendemos al momento presente; sólo en Luis pensamos; sólo de esto tratamos seguros de haber cumplido con un alto deber cuando hayamos demostrado, como vamos a hacerlo, que nuestro defendido es inocente".

Tal exordio es a la vez modesto y animoso, es el más apropiado para conciliar a Luis XVI la simpatía del pueblo y la benevolencia de los jueces.

46. El exordio *pomposo* conviene particularmente cuando el auditorio se ha congregado con el vivo deseo de oír una oración brillante, como por ejemplo, un discurso académico, un panegírico o elogio fúnebre de algún personaje ilustre. En tal caso es lícito al orador desplegar desde el principio de su discurso toda la pompa y la hermosura de la elocuencia, pero sin amaneramiento ni afectación:

"Señores: si es ley de corazones honrados que la vehemencia del agradecimiento corresponda a la magnitud de los favores recibidos, grande y vivo debe ser en verdad el mío, al contemplarme en el seno de una corporación por tantos y tan envidiables títulos esclarecida y de cuyos umbrales me alejaban, a la vez, el convencimiento de las prendas relevantes que se requieren para llamar con alguna confianza a sus puertas y la justa persuasión de que era y sería siempre muy temerario el intento de pretender un lugar donde habían tenido una silla Jovellanos y Menéndez, Huerta y Cienfuegos y donde se sientan dignos sucesores de aquellos varones célebres, otros muchos cuyos nombres no es necesario citar en este sitio, ni quizá en otro alguno si se habla a españoles, porque todo español sabe y se envanece de confesar quiénes son los hombres cuya fama, sea del género que fuere, compone parte de las glorias de España.

Manifestaros, señores, mi gratitud por haberme acogido entre vosotros, moviéndoos a ello sólo vuestra benevolencia suma, debería ser

el objeto principal de este escrito, objeto el más grato para mí, si solamente la Academia hubiera de oírme; pero ni la libre expresión de los afectos del alma apetece la pública manifestación ni las consideraciones que se deben al respetable auditorio que presencia este acto, permiten que tarde mucho en ocuparme con otra materia. Aplicado a la poesía dramática desde que ví por primera vez un espectáculo escénico, natural y justo parecerá que en esta ocasión solemne eche mano de asunto propio de mi gusto e inclinación constantes, refiriéndome al más accesible a mis débiles fuerzas. Determinar pues el carácter por que se distinguen las obras de don Juan Ruiz Alarcón de Mendoza, será el objeto de este discurso donde pretendo manifestar que este autor, poco estimado en su tiempo, y no bastante leído al presente, fué el poeta dramático más filósofo, el más original (después de Lope y Calderón) y el más correcto en su línea de cuantos produjo España en el Siglo XVII".

HARTZENBUSH

(Discurso de recepción en la Real Academia Española).

47. Cuando el orador trate de un asunto que ha preocupado hondamente los ánimos, ya por las discusiones periodísticas o parlamentarias, ya sólo por la importancia de quien hable, puede aprovecharse de la mayor excitación del concurso, por medio del exordio vehemente, llamado por algunos *exabrupto*, el cual consiste en principiar bruscamente el discurso, ocupándose desde luego con el asunto que le motiva, a fin de apoderarse de improviso del ánimo de sus oyentes y arrastrarlos a impulsos de la pasión. Algo semejante al exordio vehemente vemos con frecuencia en la poesía trágica, en la cual se agitan contrapuestos los más vivos sentimientos y las más ardientes pasiones.

El exordio vehemente es empleado rara vez, porque es muy peligroso y con él se corre grave riesgo de enajenarse por completo la voluntad de los oyentes. De tal clase es el famoso exabrupto de Cicerón contra Catilina, conocido hasta parecer vulgar:

"¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?".

Don Ezequiel Montes, insigne abogado y uno de los primeros oradores, llamado en tiempo de la intervención francesa a defender ante una corte marcial a un acusado, principió su discurso diciendo:

"Señores, vengo a defender a un cadáver".

Procesado Santa-Ana en Veracruz a mediados del año de 1867 tuvo por defensor al Licenciado Don Joaquín María Alcalde. Reunióse el Consejo en el teatro de la expresada Ciudad y cuando el fiscal terminó su requisitoria pidiendo para el acusado la pena de muerte, el pueblo acogió esta demanda con estruendosos aplausos. Irguióse entonces el defensor y comenzó su discurso:

"¡Así, así, así pedía el pueblo judío la muerte del Salvador!"

y en seguida expuso briosa y elocuentemente, exhibiendo los comprobantes respectivos, los méritos que tenía Santa-Ana, a pesar de todos sus errores, para merecer el agradecimiento de su patria y el acusado fué absuelto.

Proposición

48. Se llama *proposición* la parte del discurso destinada a fijar el asunto o el estado de la cuestión. La proposición sigue al exordio y debe ser compendiosa y precisa.

49. Hay dos clases de proposición: *simple* y *compuesta.*

50. *Proposición simple* es aquella que presenta una sola cuestión o un solo punto que necesita demostración o prueba, como la siguiente de Massillon en su Cuaresma Chica:

"El ejemplo de los príncipes y de los poderosos finca en esta alternativa: no pueden perderse ni salvarse ellos solos. Verdad capital que será el asunto de este discurso".

51. Se llama *proposición compuesta* la que contiene muchos puntos que deben ser probados separadamente, como ésta de Massillon en uno de los discursos de la obra ya citada:

"El placer corrompe el corazón de los príncipes; la adulación asegura el extravío, cerrándoles el camino de la verdad; la ambición completa la obra y acaba por ahondar el precipicio".

Citemos una proposición célebre en la historia de la elocuencia mexicana:

"Al Ministro de la Guerra no se le acusa de haber atentado contra las libertades públicas pues cuando se separó el Gabinete, la Constitución Nacional estaba intacta y en pie. Tampoco se le acusa de haber violado las garantías y faltado al derecho de algún ciudadano. Todo el mundo conviene en que su administración lejos de merecer el nombre de opresora, ha sido más bien equitativa y templada; menos aún se ha atrevido nadie a empañar su limpia fama, suponiendo que hubiera manchado sus manos con alguna dádiva. Defendido el general Reyes ante la Nación toda por su honrada pobreza, la calumnia misma ha tenido que respetar en esta parte su virtud. ¿De qué se le acusa?... ¿Qué falta se le atribuye?... La omisión de una formalidad en un acto administrativo en caso de guerra: esto es todo el cargo. Su honor, como hombre, creo que quedará siempre ileso en la estimación pública después de la conclusión de este juicio".

José Bernardo Couto
(Defensa del general Reyes, Ministro de la Guerra).

Narración Oratoria

52. *Narración oratoria* es la exposición del asunto para la más perfecta inteligencia de la cuestión, sin apartarse de ésta y sin romper la unidad del discurso. En las memorias y en los alegatos se le llama *relato del hecho* o *de los hechos.*

El historiador y el orador narran directamente, cada cual según su

objeto y conforme a su obra. El primero debe ocuparse en todo caso con lo cierto y verdadero. El segundo, sin faltar a los respetos debidos a la verdad, debe tener en cuenta, para aprovecharse de ello honradamente, cuanto pueda contribuir al buen éxito de la causa que le ha sido confiada. Sin duda que no debe mentir en su relato, en primer lugar porque no debe hacerlo y en segundo por conveniencia propia, ya que si fuere cogido en mentira perdería el crédito y perjudicaría la causa que defiende; sin embargo está autorizado para presentar los hechos de manera ventajosa, para considerarlos desde el punto de vista más conveniente, sin destruir la substancia de ellos, para apoyarse en las circunstancias que le sean favorables y, asimismo, para callar o pasar inadvertidamente aquellas que pudieran serle contrarias. Debe evitar cuidadosamente todo rasgo de mala fe porque le sería dañoso y a poco se habría enajenado el ánimo de los jueces y del público.

Los defensores no tienen precisamente por objeto sacar absuelto a su defendido, sino conseguir que se le haga perfecta justicia de acuerdo con la ley positiva y conforme a un altísimo criterio moral.

En la defensa precitada, Couto habló en estos términos:

"Separado del mando y del Gobierno el Presidente de la República y con licencia de las Cámaras, sustituido en la silla por persona elegida legalmente, el gobierno le nombró general en jefe de una división que marchaba a operar en el interior. El General Reyes, como Secretario del Despacho de Guerra, autorizó con su firma este nombramiento. En el Artículo de las Bases Orgánicas en que se habla del Poder Ejecutivo, se lee lo siguiente: Art. 89. No puede el Presidente mandar en persona las fuerzas de mar y tierra, sin previo permiso del Congreso. El Presidente cesará en el ejercicio de sus funciones mientras mande las tropas y sólo será reputado como General en Jefe.

Se hace pues consistir la falta del General Reyes en no haber impetrado licencia del Poder Legislativo, para el acto de nombrar General de un Ejército al General Santa-Ana, en ocasión en que se hallaba retirado de la gobernación.

El Ministro ha contestado que el artículo constitucional hace referencia al Presidente que actualmente funge de tal; que esta interpreta-

ción la suministra el mismo artículo cuando agrega en seguida: 'El Presidente cesará en el ejercicio de sus funciones mientras mande las tropas'. De manera que la restricción de que se trata es inherente al puesto, a la magistratura, a la Presidencia, no al hombre separado del puesto; que sobre este modo de entender la Ley, no se le ocurrió duda y que por lo mismo obró de conformidad con ella autorizando el nombramiento del General Santa-Ana. He aquí la causa sobre que va a fallar vuestra excelencia. Antes de entrar en discusión..."

53. La Narración sólo es parte distinta del discurso en la oratoria forense; en los demás géneros es únicamente un relato fundado en reflexiones o sentimientos conducentes al asunto. Así la encontramos en las oraciones fúnebres, en los panegíricos, en los elogios y en los discursos académicos. El orador luce entonces las mejores galas de su estilo.

Confirmación o Prueba

54. *Confirmación o prueba* es la parte del discurso en que el orador debe probar lo que asentó en la proposición. La prueba es una parte esencial e indispensable del discurso porque la regla principal del arte de persuadir prescribe dar a lo que se afirma y quitar a lo que se niega todo carácter de verdad, de certidumbre y hasta de verosimilitud. Sólo hay un género de elocuencia en el cual está permitido prescindir de la prueba, el que tiene por objeto una acción de gracias, una felicitación, una condolencia, etc., en suma, en los discursos o arengas en que no se trate de persuadir.

55. Cuando el orador sólo puede presentar pruebas débiles, para servirse de ellas procurará reunirlas o agruparlas en torno de la más vigorosa o disponerlas de modo, si todas son igualmente débiles, que unas auxilien a las otras, para que así tengan la fuerza y vigor de que carece, aisladamente, cada una de ellas.

56. Las grandes pruebas, las poderosas y convincentes, deben ser presentadas con la separación debida, a fin de que pueda el orador des-

arrollarlas una a una y para que confundidas no pierda cada cual su propio valor o por lo menos se debilite.

57. Cuando sea conveniente insistir en alguna prueba habrá que presentarla de modos diversos, para que sea pesada debidamente y se pueda sacar de ella la mayor ventaja posible. A esto se llama *amplificación oratoria.*

La amplificación oratoria no consiste, como pudiéramos pensar, en ahogar el pensamiento en un torrente de palabras inútiles. Tal defecto es frecuente en los escolares, porque no se toman la pena de reflexionar y los pensamientos no se les presentan fácilmente. Sólo el cuidado puede preservar al orador de tal defecto. Pope la caracteriza con estas palabras en su ensayo acerca de la crítica:

"Poco sentido con muchas palabras, como pocos frutos con muchas hojas".

y Boileau ha dicho:

"Fuyez de ces auteurs d'abondance stérile,
et ne vous charguez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
l'esprit rassasié le rejette a l'instant.
Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire".

(L'art poétique).

De los discursos en que abundan estos defectos supo alguno decir que son:

"Un hacinamiento de paja en medio de un desierto de ideas".

58. La enumeración es auxiliar muy poderoso para la amplificación y por este motivo los que improvisan gustan mucho de los sinónimos y se complacen en agrupar pormenores. También sirve la amplificación para debilitar un pensamiento. Con ella se le hace vulgar quitándole fuerza y vigor.

59. Entre los principales defectos en que incurren los principiantes señalaremos: *la esterilidad, la timidez, la frivolidad* y *la superabundancia.*

60. La *esterilidad* es congojosa, pero no debe causarnos desesperación porque puede ser remediada con la cultura, el estudio y la reflexión. Suele tomarse por falta de talento la carencia de ideas. Esto desaparece con el estudio, pero la falta de talento no se suple con nada.

61. La *frivolidad* es cosa peor, porque concede suma importancia a cosas insignificantes, dice y amplifica sandeces, da mérito a muchas naderías y casi siempre revela escasez de sentido, falta de comprensión precisa y carencia total de aquello de lo cual se dice vulgarmente que es lo principal en el orador: "Aquello con que se hacen los sermones: talento".

62. La *timidez* que suele ser el sentimiento vivísimo de la propia debilidad, es muy digna de estimación y hasta merece ser aplaudida; pero hay que combatirla porque nulifica el ingenio y por eso reclama aliento y corrección.

63. La *superabundancia* es exceso que no debe ser desestimado; pero pide ser moderado, como plantas que requieren ser podadas para producir buenos frutos.

Refutación

64. *Refutación* es la parte del discurso destinada a destruir los argumentos del contrario y poner en claro los sofismas.

65. Se entiende por *sofisma* un razonamiento especioso, cuya falsedad se comprende bien aunque parezca difícil demostrarla. Para conseguir esto conviene observar si cada una de las premisas tiene idéntica significación y si en la consecuencia no está tomado algún término en sentido más extenso que en las premisas. De esto hemos hablado ya al tratar de las pruebas.

Juan Jacobo Rousseau, cuya belleza de estilo corría parejas con su talento sofístico, quiso probar en un discurso que las letras y las artes son para el hombre más funestas que útiles. He aquí lo que dice en un pasaje célebre:

"¡Oh Fabricio! ¿Qué habrías pensado si por desgracia tuya, vuelto a la vida, hubieras visto el pomposo aspecto de Roma, de esta ciudad salvada por tu brazo e ilustrada por tu nombre respetable, con tantas y tantas conquistas? ¡Oh Dioses! hubieras exclamado. ¿Qué fué de aquellos techos de paja y de aquellos hogares campesinos habitados un tiempo por la moderación y la virtud? ¿Qué funesto esplendor ocupa el sitio de la antigua sencillez romana? ¡Qué lenguaje tan extraño! ¡Qué afeminación de costumbres! ¿Qué significan esas estatuas, esos cuadros, esos edificios? ¡Qué habéis hecho vosotros, los señores y dueños de tantas naciones! ¿Os habéis convertido en esclavos de cien y cien hombres frívolos y ahora os gobiernan los retóricos? ¿Qué? ¿Fuisteis a derramar vuestra sangre en las comarcas griegas y en las tierras asiáticas para venir a enriquecer arquitectos, pintores, escultores e histriones? ¡Los despojos de Cartago, son al presente el premio de un flautista!; Romanos: apresuraos a derrumbar esos anfiteatros, a romper esos mármoles, a quemar esos cuadros y a lanzar de aquí a esos esclavos cuyas artes funestas os corrompen! ¡Que otros pueblos se ilustren con talentos vanos! El único talento digno de Roma será aquel que le asegure la conquista del Mundo para que en él impere la virtud..."

Sin duda que aunque declamatorio, es muy brillante este pasaje; pero la conclusión contiene un sofisma. No era necesario que los romanos para volver a la virtud derribaran los anfiteatros, rompieran las estatuas, quemaran las pinturas y expulsaran a los histriones. Todos estos pensamientos, antaño muy celebrados, tienen brillo efímero. Basta poner en forma silogística el razonamiento de Rousseau para convencerse de su falsedad:

"Los hombres deben renunciar a todo aquello que los corrompe; la arquitectura, la escultura, la pintura y el arte escénico, corrompen a los hombres; luego el hombre debe renunciar a todas ellas".

El sofisma queda descubierto. Todo el mundo sabe que no son las artes las que corrompen a los hombres, sino que las artes son corrompidas por ellos y que las pasiones humanas abusan del arte como de todo lo que existe. Como se ve, la segunda premisa es falsa; lo más que pudiera concederse es esto: que si el hombre corrompe el arte, también éste cuando está corrompido corrompe a los hombres. De todas maneras la segunda premisa no es aceptable.

66. No solamente en la tribuna forense es preciso refutar. En todo género de discursos, como no sea en las arengas de pésame, de congratulación y de felicitación, es necesaria la refutación. Hasta en los sermones es necesaria, cuando hay que destruir errores, pasiones y prejuicios contrarios a la doctrina que el predicador tiene que exponer. En tal caso el orador debe presentar leal y noblemente las objeciones que pudieran hacérsele; luego refutarlas con claridad, precisión y rapidez, sin abusar de su posición siempre ventajosa porque no está presente el adversario que pudiera replicar y si está presente no le es permitido hacerlo.

Peroración

67. *Peroración* es la parte final de un discurso. Es de suma importancia porque sirve para dar a los espíritus el último impulso hacia el fin que se ha propuesto el orador y decidir e inclinar la voluntad del auditorio.

68. Dos objetos principales tiene la peroración:

I. Acabar de convencer con la recapitulación o sea el resumen de las pruebas principales.

II. Acabar de persuadir a los oyentes y conmoverlos por medio de oportunos movimientos oratorios.

69. El resumen de las principales pruebas debe ser exacto y rapidísimo.

70. Para conseguir que el discurso sea vivo y patético en la peroración, es necesario que el orador deje a un lado enlaces minuciosos y consideraciones inútiles. Así queda libre y puede, sin faltar a la unidad de su discurso, hacer más rápida e imperiosa su palabra e imponerse en el concurso con mayor eficacia. Como ejemplo de peroración pondremos la siguiente de don Gaspar Núñez de Arce, en su brillante discurso acerca de la poesía contemporánea leído en el Ateneo de Madrid:

"Aquí, señores, doy por terminada mi tarea. En la rápida excursión que hemos hecho por el campo de la poesía contemporánea habéis observado la sumisa complicidad de las musas con todas las corrientes naturalistas de la época. Los más excelsos poetas se han puesto a su servicio y la resistencia que ofrecen todavía es como la del valeroso soldado de un ejército vencido y disperso, que prefiere la muerte a la ignominia de rendir las armas. Esto revela hasta qué punto el contagio se ha propagado y extendido, porque cuando la poesía acostumbrada a volar por las alturas, no ha podido precaverse del mal, es porque las miasmas han emponzoñado todo el aire de la tierra. Es evidente que el equilibrio de la conciencia se ha roto, que la bestia ha prevalecido sobre el ángel y que como consecuencia de este predominio el libre albedrío aparece cada día más confuso cuando no está anulado. ¿Qué nos queda ya de nuestro patrimonio divino? Nada más que la incierta vida; todo lo demás nos ha sido arrebatado y estamos reducidos a la última indigencia. Empezamos a ahogarnos en el seno de una civilización que nos deslumbra con sus inventos, con sus maravillas y con sus magnificencias; pero que al mismo tiempo nos roba el alma y sentimos que vale mucho menos lo que nos da que lo que nos quita. Por eso en medio de las grandezas de nuestro siglo el íntimo dolor va constantemente con nosotros a dondequiera que dirigimos nuestros pasos; es como la sombra de nuestro cuerpo o más bien es la única almohada en donde reposa nuestra frente abrumada de pensamientos oscuros. La humanidad ha perdido sus alas

y marcha por caminos desconocidos sin saber a dónde; pero como no puede seguir por estos derroteros sin caer en la más desconsoladora atonía moral; como no es fácil que se resigne a perder dentro del triste fatalismo científico en que va hundiéndose gradualmente, la austera responsabilidad de sus actos que tanto la dignifican, yo os anuncio con fe profunda, una próxima y regeneradora reacción que iniciará como siempre la poesía. No sé en qué forma, no sé cuándo; pero es para mí seguro que el día menos pensado derramará el cielo sobre nuestras almas agostadas la benéfica lluvia del ideal.

No lo dudéis, la hora de la redención se acerca; sí, siéntese ya el batimiento de alas de la poesía que, como celeste precursora, vendrá a calmar las tristezas del mundo con el himno inmortal de la esperanza. Creo, nos dirá, apaciguando con suavísimo acento nuestras zozobras; creo en la fuerza del espíritu y en las victorias de la ciencia; creo en fines altos, sacros y lejanos; creo en la fraternidad de los pueblos que de siglo en siglo se trasmiten sus pensamientos; creo en el bien, que con la blanca frente coronada de rayos bajará a curar las heridas de las almas y a disipar las tinieblas de la tierra; creo en las flores de la esperanza que crecen en los sepulcros; creo en el progreso necesario de la Humanidad hacia los eternos ideales de la Justicia; creo que los hombres no están sometidos perpetuamente al error, aunque muchas veces pasen por negras aflicciones y estrechen entre sus brazos sombras vanas antes de lograr la verdad; creo en el vuelo del alma que nunca se está quieta; creo en el libre albedrío de los hombres y de los pueblos; creo finalmente en Dios!"

71. En la elocuencia sagrada la peroración patética tiene por objeto conmover al auditorio, inspirándole horror a sus propios vicios, compasión por sí mismos y terror por el peligro en que se encuentra cada uno de los oyentes. Es raro que el orador abogue por los ausentes, a menos que hable en favor de los pobres y de los huérfanos, invocando la caridad de los presentes como lo hizo San Vicente de Paúl en cierto sermón célebre cuya peroración produjo el establecimiento del Hospital "Des enfants trouvés" con una renta de más de cuatro mil libras.

Plan del discurso

72. Se entiende por *plan del discurso* el arreglo y distribución de todas sus partes.

73. Para que el plan sea bueno, deben concurrir en él: *fecundidad, exactitud, precisión, sencillez, energía, proporción* y *unidad.*

El abogado tiene que atender a mil diversos incidentes de la causa que defiende y cuenta de ordinario con mucho tiempo para preparar su discurso, al paso que el orador político no tiene en ocasiones sino pocos minutos para disponer su oración y a veces se ve obligado a proceder con presura para llegar a su objeto con más oportunidad. El predicador nunca está privado de la preparación suficiente y el mismo asunto de que va a tratar se la permite cómoda y amplia.

Señalaremos como modelo de un discurso bien dispuesto el de Massillon acerca de la verdad de la Religión Católica.

Bossuet, Bourdaloue, Lacordaire y Dupanloup, entre los franceses, pueden proporcionar excelentes modelos; entre los italianos: Segneri, Ventura de Raulica; entre los españoles: Fray Luis de Granada y Manterola y entre los mexicanos: Valentín y Montes de Oca. Este último en su "oración fúnebre por don Juan Ruiz Alarcón y Mendoza y los ingenios cultivadores de las letras castellanas de ambos mundos", obra maestra de elocuencia o más bien una clase nueva en la cual supo el orador reunir habilísimamente las calidades del discurso académico, de la oración fúnebre y de la exhortación cristiana.

74. Los oradores recurren para ordenar sus discursos, fijar sus partes y precisar sus pormenores, a ciertos procedimientos nemo-técnicos a lo que se ha llamado *panoramas oratorios,* que son ciertos cuadros cuyas distintas partes están relacionadas con sitios conocidos. El buen arreglo y acertada distribución, dan al orador seguridad y firmeza y le preservan de extraviarse, divagarse y perder el hilo del discurso.

La formación y estudios panorámicos oratorios corresponden a un curso especial de elocuencia.

CAPITULO III

DE LA ELOCUENCIA HABLADA

Elocuencia política

75. La tribuna —como dijo Verrier— es el campo de batalla de las inteligencias. Nada más grande ni más noble.

La elocuencia parlamentaria comprende los discursos que para tratar de asuntos políticos pronuncian los hombres llamados a gobernar o legislar. Su acción es por demás lo más importante y gloriosa. Domina en los congresos; vibra en las deliberaciones populares; ilustra en los consejos; dicta leyes; proclama las doctrinas que sirven de asiento a la sociedad humana; declara la guerra y hace la paz; juzga de los imperios y de las repúblicas; decide la suerte de las naciones; truena contra los tiranos, ya se llamen tribunos o monarcas y contra todos aquellos que trafiquen con el dinero, la miseria y la sangre de los pueblos; defiende la Patria y frecuentemente se yergue para vengar la Humanidad; vive de la libertad, en la libertad y por la libertad, sin ella no existe; y la carencia en una nación de oradores políticos es señal patente de la tiranía. Altos y sacratísimos son sus fueros pero tiene triste privilegio: el de echar por tierra cosas y personas que ella misma ha levantado, por lo cual ha dicho alguno que: "cuando Dios quiere perder a los pueblos, los pone en manos de los oradores". La tribuna rompe y consagra tiranías, congrega ciudadanos y deshace imperios; levanta tronos y arruina repúblicas y así como ilustra a las masas suele corromper a las sociedades. Es a la par benéfico y terrible azote, que lo mismo defiende la virtud y la verdad que el vicio y el error; fulmina contra todas las iniquidades

de la tierra, pero también sabe arrastrarse aduladora y lisonjera en favor de los tiranos; su objeto es hacer el bien, pero con frecuencia sólo realiza el mal.

76. Para ser elocuente orador no basta poseer palabra fácil y conocimientos suficientes; se requiere también profunda convicción y supremo respeto a la verdad. ¡Cuántas veces son falsos el entusiasmo y la convicción de un orador, porque el error y la mentira tienen también su entusiasmo! No hay elocuencia mayor que aquella que tiene este doble carácter: profunda fe en la verdad y profundo amor a la virtud. Es principio indiscutible que para persuadir a los hombres hay que dirigirse vivamente a su inteligencia y es gravísimo error pensar que los discursos destinados al pueblo no exigen sólida dialéctica. Para convencer necesita el orador estar convencido y nunca debe aceptar un argumento, ni colocarse en determinado punto de vista, si no son verdaderos uno y otro. Es imposible que un orador tenga verdadera elocuencia si su palabra al expresar lo que piensa y siente, no es reflejo de la verdad; el lenguaje sincero que procede del corazón es el único que puede convencer, persuadir y conmover profundamente.

77. La naturaleza y el carácter de las discusiones políticas, rara vez permiten a los oradores la preparación detenida de un discurso como en el foro, el púlpito y la cátedra. Los argumentos surgen de la discusión misma y como ésta no puede ser prevista en todos sus pormenores, el orador no puede confiar en un discurso escrito, porque corre peligro de salirse de la discusión y resultar importuno e inconducente. La improvisación es indispensable en la tribuna parlamentaria.

78. El calor del discurso, la vehemencia, el movimiento vivo de las ideas y de los sentimientos, la actividad generosa de la emoción, los arranques de un alma noblemente conmovida por el amor a la felicidad pública, al bien y a la verdad, y la consideración de este elevado objeto, caracterizan la elocuencia política en su mayor grado de perfección. La elocuencia política debe ser libre, amplia, natural y nada hay en ella más fuera de sitio que la afectación estruendosa, las frases y los efectos

rebuscados, las palabras ruidosas y retumbantes, *nugæ sonoræ,* nubes sonoras, que dijo el clásico y esa fraseología brillante que deslumbra a las multitudes y al par las embrutece porque nada de esto es más contrario a la persuasión. El discurso debe ser enérgico, rico, pero con riqueza de pensamientos vigorosos y brillantes, no con el brillo del oropel, ni con el ruido de las palabras pomposas, sino con nerviosas imágenes y con expresiones sencillas que la pasión encuentra fácilmente.

79. Para sobresalir en este género se requiere, además de las cualidades físicas y morales y de las aptitudes propias y particulares del orador, profundo conocimiento de la lengua vernácula, de la literatura, de la filosofía, de todas las ciencias morales, políticas y sociales; talento clarísimo, comprensión rápida, conocimiento del tiempo y de los hombres, alto sentido moral, ejercicio necesario, hábito completo de hablar en público, serenidad imperturbable y preparación conveniente.

Cicerón definió al orador, diciendo: *"vir bonus dicendi peritus"*, esto es, "un hombre bueno perito en el arte de hablar". Se dice vulgarmente que el poeta nace y el orador se hace. Sin duda: un hombre puede hacerse orador a fuerza de estudio, pero cuando tenga las aptitudes necesarias; así como el poeta necesita del estudio para desarrollar el don poético.

Elocuencia Militar

80. Las arengas militares son discursos pronunciados o escritos por el jefe de un ejército para despertar, sostener o exaltar el valor de sus soldados y para dirigir la opinión de éstos en un sentido determinado.

81. Hay tres clases de arengas militares:

I. *Las que han sido realmente pronunciadas* y han llegado hasta nosotros recogidas y conservadas por la Historia, entre las cuales deben ser clasificadas las frases militares célebres dichas aisladamente o contenidas en el cuerpo de un discurso. De éstas hay muchas de Napoleón I.

En Egipto, frente a las Pirámides en momentos de principiar la batalla, dijo al ejército:

"¡Desde lo alto de esos monumentos cuarenta siglos os contemplan!"

y en Arcola, tomando la bandera y poniéndose al frente de la tropa, exclamó:

"¿No sois los valientes de Lodi? ¡Seguidme!"

Enrique IV, en la batalla de Coutras, dijo al Príncipe de Condé y al Duque de Soissons:

"Os diré solamente que soy de la casa de Borbón, y ¡vive Dios! que habré de mostraros que soy vuestro hermano mayor".

El gran Condé, a punto de dar la batalla de Lains dijo a sus soldados:

"Amigos míos, acordaos de Rocroy, de Friburgo y de Nordlingen".

La Rochequelain dijo a los campesinos de Boccage, insurreccionados contra la tiranía revolucionaria:

"Si avanzo, seguidme; si retrocedo, matadme; si muero, vengadme".

Al presente las arengas militares han sido substituidas por proclamas, que impresas han sido distribuidas al ejército: sus caracteres principales son: *brevedad, energía* y *concisión.*

II. *Las arengas verosímiles* son aquellas que los historiadores de la escuela clásica ponían en labios de capitanes y conquistadores al relatar sus hazañas. Aunque sean fundadas en datos verosímiles, no pasan de ser un brillante artificio retórico del cual abusaron los historiadores antiguos. Actualmente ningún historiador recurre a semejante treta, porque la historia relatora de verdades no debe consignar más que palabras y dichos *auténticos.*

III. *Las arengas fingidas,* son dichos que los poetas ponen en boca de sus personajes; cuando éstos son históricos y tan imaginarios como

éstos se confunden con los verosímiles. La diferencia entre unas y otras se determina por el carácter de la obra. La historia es obra científica; el teatro, la novela y la poesía lírica son obras de imaginación.

Algunos preceptistas defienden el empleo de las arengas verosímiles, alegando que dan hermosura al relato histórico. Para destruir esto basta advertir que los elementos con que se produce la belleza en el relato histórico no cuentan con la verosimilitud ni con la mentira.

Elocuencia forense

82. La tribuna forense es el sitio en que se alega ante los jueces. La elocuencia y el estilo usados en ella se llaman: *estilo jurídico* y *elocuencia forense*. Esta comprende:

I. Pedimentos fiscales, discursos que un magistrado pronuncia en nombre de la sociedad pidiendo el castigo de los delincuentes y de los criminales.

II. Alegatos o defensas jurídicas, discurso en que un abogado defiende los intereses de sus clientes.

III. Memorias, discursos en forma más o menos oratoria, que los abogados distribuyen a los jueces para ilustrar asuntos importantes relativos a litigios, procesos, etc.

IV. Consultas, es decir, escritos en que un abogado emite opiniones acerca de un punto.

V. Resúmenes o sean discursos pronunciados por el juez que preside un tribunal, exponiendo las opiniones presentadas por unos y otros y concretadas con serenidad y sencillez para que en vista de ellas se pronuncie la sentencia.

83. Son altísimos los deberes de un abogado. Nunca debe abusar de la ignorancia de sus clientes, ni explotar la bondad o las malas pasiones de éstos. Si descubre que su cliente no tiene razón, debe decírselo con franqueza, a fin de que transija, ceda y se ahorre gastos y disgustos. Si actúa como defensor su deber consiste, y a cumplirle debe dedicar todo

Biblioteca "AMERICA" Universidad DE SANTIAGO ESPAÑA

su empeño, no en sacar absuelto a su defendido, sino en conseguir para él completa justicia y hacer que se aplique la Ley con toda equidad.

Elocuencia Sagrada

84. La elocuencia sagrada comprende: *Pláticas doctrinales, Panegíricos, Homilías, Conferencias* y *Oraciones Fúnebres.*

La elocuencia sagrada tiene particular carácter: habla a los hombres para dominar y combatir en ellos las pasiones; para enseñar las verdades evangélicas; para ensalzar las virtudes de los santos; para exponer el dogma y la moral; para tratar puntos de controversia y para hacer el elogio de personas ilustres, cuya vida y costumbres vistas a la luz del criterio religioso son dignas de loa y merecedoras de ser puestas en ejemplo. El objeto de cada una de estas formas es determinar las diversas clases en que se divide la oratoria sagrada.

La elocuencia profana tiene por objeto enseñar, persuadir y conmover; la sagrada va mucho más allá. No es difícil inflamar las pasiones y los triunfos de un orador debidos a esto, no son tan gloriosos como a primera vista parecen porque tal obra no es muy ardua. Mayor empresa es contener las pasiones y salvar del extravío el corazón humano. En esta obra cosecha la elocuencia sagrada sus más brillantes laureles.

La elocuencia profana, aun en su forma más sencilla, no carece de artificio. El ingenio, la preparación, las costumbres, las alabanzas, las lisonjas, las transacciones más o menos tímidas, cuanto en ella nos revela que desconfía de su poder, manifiesta que tiene lo necesario para provocar las pasiones populares. La elocuencia sagrada no padece desfallecimientos, porque toma su fuerza de lo alto, habla en nombre de Dios, se funda en principios que el auditorio considera indiscutibles y predica doctrinas que están caracterizadas por la autoridad, el respeto y el amor. Su lenguaje sencillo o majestuoso, humilde o activo, tiene poder muy diferente del empleado por la elocuencia profana.

85. *Sermón* es todo discurso que por su asunto o por su objeto puede ser clasificado en el género oratorio de que venimos tratando; mas

por tal se entienden las piezas oratorias pronunciadas casi a diario en las iglesias para explicar el Evangelio, para exponer los dogmas e instruir en la moral, con objeto de hacer buenos a los hombres.

86. Llámase *plática doctrinal* al discurso sencillo en que se explica la Epístola o el Evangelio del día. El orden, la claridad y la sencillez son sus principales caracteres, los que no excluyen ni la elegancia ni el arte y mucho menos la unción: misterioso poder que atrae y cautiva el espíritu y lo dirige por los senderos de la verdad y del bien.

San Francisco de Sales, gran orador sagrado, consignó en pocas palabras lo que es este género de elocuencia:

"Predicar es declarar y publicar la voluntad divina por medio de personas legítimamente delegadas para ello, a fin de instruir y conmover a los hombres para que sirvan a Dios en este mundo y sean salvos en el otro".

Tal es, conforme el criterio católico, el concepto de la elocuencia sagrada y no es otro tampoco, atendidas las diferencias de credo, moral y disciplina, el de las demás iglesias cristianas.

87. *Panegírico,* hablando en general, es un discurso en elogio de un personaje célebre cuya vida y hechos son dignos de la estimación pública. En el sentido religioso, es el elogio de un individuo que por sus virtudes heroicas ha sido elevado a los altares. Este género de composiciones exige dicción casi poética, gallarda y exquisita, a veces briosa, a veces sencilla. El Panegírico, frío de suyo, necesita ser enardecido por el encanto del estilo, la hermosura de las imágenes y la placidez del pensamiento. De la doctrina sólidamente expuesta, de la habilidad en la exposición, de la claridad y exactitud en los relatos y de la acertada elección en los elogios resulta la perfección del panegírico.

88. *Homilía* es un discurso que tiene por objeto exclusivo la explicación del Evangelio. Como suele exponer la doctrina cristiana, también clasifica parábolas, relata sucesos importantísimos de la historia

eclesiástica, historia que siempre vive informada de la verdad religiosa, y hace alarde de las mayores bellezas de estilo y de la más extremada cultura. Las homilías de San Juan el Crisóstomo "Por Eutropio" y "Por los Náufragos", son grandes modelos de esta clase de discursos.

89. *La Oración Fúnebre,* es discurso que tiene por objeto elogiar a un personaje distinguido en la Iglesia, en la política, en la milicia, en las letras, en las ciencias, etc., y que sobresalió en la práctica de las virtudes religiosas. La Historia nos enseña el origen de este género de oratoria en Egipto, Grecia, Roma, Escandinavia y América.

Hay dos clases de elogios fúnebres: uno destinado al púlpito, llamado propiamente oración fúnebre, y otro con carácter profano, conocido con el nombre de elogio fúnebre. Uno y otro deben corresponder a su objeto y ser algo muy semejante (y en esto estriba su gran dificultad) al fallo de la posteridad y al juicio severo e inapelable de la Historia.

En esta clase de discursos no es permitido falsear los hechos, ni exagerar la verdad. Esto, las circunstancias y el objeto, norman la vehemencia del orador. Un crítico eminente, Menéndez y Pelayo, considera este género de elocuencia falso y artificioso. Lo cierto es que si la oración y el elogio fúnebres han de semejarse al fallo de la posteridad justiciera, solamente serán acertados los juicios emitidos por un orador, en esta clase de obras oratorias, cuando se trate de personajes juzgados definitivamente por la Historia, porque nunca el juicio de los contemporáneos puede estar libre de parcialidad ni ser el resultado de la suprema serenidad histórica. Además como el objeto de un orador encargado de hacer el elogio de un individuo recientemente muerto es encomiarle y ponerle en alto, no es posible que en una solemnidad literaria o científica o en el recinto de un templo diga o exponga, sin lastimar a deudos y amigos, los defectos y errores del difunto, por lo cual si sólo se ocupa en alabarle la obra resulta parcial, porque no hay hombres perfectos.

Bossuet, Bourdaloue, Masillon, Fleshiere, en Francia. En Italia, Segneri y el padre Ventura y en España, tan abundante en oradores de todo género, muchos distinguidísimos, nos ofrecen modelos excelentes. Entre los oradores sagrados sobresalientes en México en este género, señala-

remos a Munguía, cuya oración fúnebre por el Obispo de Michoacán, don Cayetano Portugal, es notabilísima; Montes de Oca, cuya oración fúnebre por Cervantes, pronunciada en Madrid con motivo del tercer centenario de la publicación del Quijote, mereció calurosos aplausos del mundo literario, y cuya oración fúnebre por don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza y demás ingenios cultivadores de las letras castellanas en ambos mundos, pronunciada en México en el templo de la Profesa, importó la creación de un género nuevo que participa de la oración fúnebre y del discurso académico. Este elogio fúnebre es una de las obras más brillantes de que puede vanagloriarse la literatura castellana.

Entre los elogios de carácter profano citaremos la oración fúnebre de Pericles por las víctimas de la peste en Atenas y la oración fúnebre de César en la tragedia de este título del gran Shakespeare. En la literatura mexicana no faltan elogios de este carácter muy dignos de particular mención.

90. *La Conferencia* es género nuevo que participa de la oratoria religiosa y de la oratoria didáctica. Cuando resuena en el púlpito no sólo expone cuestiones dogmáticas y morales sino que de ordinario lucha y combate en el amplísimo campo de la apología.

La Conferencia deja en ocasiones el púlpito por la cátedra y la tribuna académica y el tono solemne por el tono familiar. Lacordaire y Wiseman fueron célebres conferencistas.

Como modelo de conferencias familiares señalaremos las del jesuita belga Van Tricht, aplaudidas unánimemente en Europa y en América. Una de ellas, de las más hermosas, intitulada *La ilusión,* caracteriza perfectamente esta clase de conferencias.

En general, la conferencia gusta del estilo templado, ostenta galas y donaires y, al par que ligera y agradable, debe ser sólida y profunda. Supone en los oyentes ilustración y cultura, pero no reconoce en ellos completa superioridad, porque si lo supusiera así resultaría inútil. Es, por naturaleza, didáctica, pero amena y entretenida y puede usar discretamente del estilo sencillo y del estilo sublime. Como su principal objeto es instruir deleitando, debe ser delicadamente artística; tiene mucho de disertación pero cuanto tiene ésta de erudito es en ella recreativo.

Discurso Académico

91. Llámase *discurso académico* cierta clase de oraciones que se pronuncian en el seno de alguna corporación docta en ciencias, letras o artes con motivo de la apertura de un curso de alta enseñanza o en ación solemne como la recepción de un individuo o la conmemoración de un suceso plausible del orden intelectual.

Un discurso académico debe estar caracterizado por la elegancia, la pureza, lo castizo y limpio del estilo, la solidez y la profundidad de las doctrinas, la erudición y la muestra de todos los talentos de un autor. Dicho esto, fácilmente se comprenderá la dificultad de esta clase de obras literarias, en las cuales el orador debe hacer alarde de gusto refinado y alto sentido crítico y moral.

Un discurso académico, particularmente si es de recepción, constituye una obra de prueba, en la cual el hombre de ciencias y el hombre de letras deben justificar sus méritos, su fama y sus timbres de gloria. Los académicos franceses y españoles nos ofrecen magníficos modelos. Tanto en la Academia Francesa como en la Española, en la recepción de un nuevo académico, pronuncia éste un discurso que versa generalmente sobre materias a las cuales debe su renombre; y al principio de su oración hace brevísimo y justificado elogio del individuo al cual viene a sustituir. Otro académico le contesta haciendo de él breve y debida alabanza y apoyando o combatiendo o rectificando las opiniones contenidas en el discurso del académico entrante; esto es, lo que se llama discurso de recepción.

Como se comprende, esta clase de obras literarias requieren alta y debida preparación. Los discursos pronunciados al ingresar a la Academia Española, por Cánovas del Castillo, Donoso Cortés, Pidal y Món, los Guerra y Orbe, Menéndez y Pelayo, Pereda, Valera, Galdós, son insuperables modelos de lo que venimos tratando.

CAPITULO IV

DE LA DICCION

Elocución

92. *Elocución* es la parte de la retórica que enseña los preceptos necesarios para decir con buen éxito un discurso. Es a la elocuencia lo que el colorido a la pintura. La imaginación del artista inventa el asunto, el estudio le proporciona los rasgos principales, el buen juicio lo ordena todo, la línea precisa las figuras y el colorido viene a completar la obra con el brillo y la exactitud.

La elocución es acaso el secreto de muchos buenos éxitos. A ella se debe que los pensamientos expresados con exactitud y vigor sean trasmitidos al auditorio con fuerza intensa y sugestiva. Por ella, y sólo por ella, el orador eleva, seduce, cautiva, subyuga y arrastra a los oyentes. La elocución completa el triunfo de la elocuencia. ¡Cuántos discursos elocuentes, por falta de buena elocución resultan desastrosos para sus autores!

Al tratar del estilo y de la composición dijimos que se debe pensar bien, sentir bien y expresar bien. Quien habla en público debe decir bien.

Acción

93. La *acción* es, por decirlo así, la elocuencia del cuerpo; es decir, el conjunto de los diversos movimientos de éste, de acuerdo con los pensamientos, las palabras y las emociones.

94. La acción comprende cuatro cosas: la *voz,* la *pronunciación,* el *movimiento* y el *gesto.*

95. Por lo que se refiere a la manera de decir un discurso, el orador debe atender a dos cosas importantes: hablar de modo que cuantos le escuchen le oigan fácil y totalmente y hacerlo con claridad, sin atropellar las sílabas, con la energía conveniente, con expresión oportuna y de modo que el auditorio quede encantado y conmovido.

Para ser escuchado fácil y totalmente se requieren cinco condiciones:

I. Voz intensa, en grado conveniente al recinto en que se habla y a sus condiciones acústicas.

II. Articulación clara y perfecta, sin vicios ni defectos de pronunciación y, además, tono conveniente y variado.

III. Lentitud necesaria.

IV. Serenidad y entereza para acomodarse a cualquiera circunstancia imprevista.

V. Respiración perfecta.

Todo aquel que tiene que hablar en público, debe conocer muy bien las condiciones acústicas del recinto en que habrá de ser escuchado y conforme a ellas medir la intensidad de la voz, para que todos le oigan. Cuando un orador no puede ser oído del concurso, todo esfuerzo para conseguir buen éxito resulta inútil; el público se distrae, se fastidia, no guarda silencio, se entretiene con cualquiera cosa y hace todo cuanto le ocurre, menos atender al orador. Siendo conocidas las condiciones acústicas, para lo cual son indispensables dos o más ensayos, el orador sabrá medir la voz y dar a su discurso los tonos y las inflexiones convenientes.

96. Para que la palabra sea clara, es preciso que cada voz vaya separada de la otra, que cada sílaba sea pronunciada exactamente, con la expresión debida, sin que de manera alguna resulten articulaciones confusas, encabalgadas, débiles o si se quiere borrosas. Cada palabra pide expresión propia y la escala de éstas es larguísima y, por consecuencia, es muy difícil conocerla en su totalidad porque cada expresión puede tener nuevas y diversas tonalidades. Es error creer que el orador

necesita voz estruendosa o, como vulgarmente se dice, voz de pregonero. Las voces demasiado fuertes suelen ser ingratas, herrumbrosas, como dicen los cantantes, y aturden de tal modo que es preferible no oírlas. Aun cuando se hable en sitio abierto como en una plaza pública, la voz no debe ser estruendosa, porque así pierden las voces todos sus matices. Un orador de voz débil debe abstenerse de hablar ante auditorio numeroso o en un sitio demasiado abierto. La claridad de la dicción es de maravilloso efecto: hace que todos oigan a quien la tiene y que a las veces sólo por el movimiento de los labios sea comprendido el orador. Actores casi afónicos, pero habilísimos articuladores, se han hecho escuchar en momentos supremos, merced a su manera de decir.

97. La lentitud es indispensable, pero nunca debe ser llevada al extremo. Cualquier orador, por práctico que sea, en los momentos de hablar en público es presa de una conmoción nerviosa que le obliga a hablar de prisa. En tal caso toda rapidez parece lentitud y son necesarias mucha pericia y gran familiaridad en la tribuna, y más aun si se tiene en cuenta que en ciertos momentos es forzoso acelerar las frases y en otros retardarlas.

98. La serenidad y la entereza son indispensables para no dejarse vencer por la emoción o, lo que es más grave, para no desconcertarse ante una manifestación hostil, un ruido, una interrupción y hasta por los mismos aplausos.

99. La buena pronunciación requiere, inevitablemente, excelente respiración: la voz humana es producto de los órganos vocales. Estos constituyen un instrumento que tiene, hablando musicalmente tres partes o tres registros: *bajo*, *medio* y *alto*.

Todo el mundo, sea cual fuere su voz, salvo rarísima excepción, habla ordinariamente en el registro medio y de éste se sirven los recitantes, los cómicos y los oradores para ser oídos debidamente.

Se cuenta que el gran actor Talma, antes de entrar en escena pedía la hora a cualquiera de las personas que estaban cerca y de la respuesta tomaba el tono para decir su papel. De esta manera, usando ordinaria-

mente el registro medio, quedan el alto y el bajo para los matices y para las notas de recurso. Claramente se comprende que quien usa el registro alto, no cuenta con otro superior y quien usa el bajo no cuenta con otro inferior; no es difícil comprender con cuantas modulaciones se cuenta si se tiene a disposición los tres registros.

Largos y dilatados ejercicios son indispensables para usar con éxito, en un momento oportuno y repentino, las notas altas, las bajas y las intermedias; para robustecer una voz débil son necesarios también largos y constantes estudios.

Para tener buena articulación y para usar con facilidad de los tres registros, se requiere respiración perfecta. En los malos actores es frecuente el hipo escénico; esto es, cierto hipo desagradable con el cual se interrumpen los recitantes en todo pasaje prolongado. Este hipeo es consecuencia de mala respiración. El pulmón es para el instrumento productor de la voz, lo que son los fuelles para un órgano. Si no hay aire en éstos, el instrumento no emitirá una sola nota. Por el contrario, cuando los fuelles están suficientemente llenos y el ejecutante no deja que se le agote el aire en cualquier momento, la nota o notas deseadas corresponderán a la presión de los dedos en el teclado.

No es fácil respirar a cada instante, ni la respiración es suficiente en cualquier momento. La pronunciación de una sílaba está determinada por la vocal que en ella predomina, que es la acentuada; y como sólo una vocal, el *a,* se pronuncia con la boca enteramente abierta, solamente al pronunciar esta letra puede respirarse con facilidad. Para almacenar en los pulmones aire suficiente, debe aprovecharse el momento en que se pronuncie esta letra, así como las pausas y los intermedios que siguen al punto final y al punto y seguido. Sin buena respiración es imposible decir o recitar un párrafo de cortas dimensiones. La buena respiración requiere igualmente larga práctica. Cuéntase de un artista célebre que cantaba escalas descendentes y ascendentes teniendo en frente de la boca la flama de una bujía, sin que la flama se moviera más de lo que naturalmente determina la combustión.

100. *Declamación* es el arte de hacer sentir la belleza de una obra literaria por medio de la recitación. Si la pronunciación, la articulación

y la respiración son perfectas, las palabras serán emitidas con claridad y limpidez. Pero esto no es bastante, es preciso que cada palabra y a veces hasta cada sílaba tengan la expresión conveniente, para que las palabras lleguen no sólo a la inteligencia, sino hasta el fondo del corazón. La declamación se inspira en la Naturaleza. El dolor no habla lo mismo que la cólera, ni el amor como el odio, ni el que pregunta como el que responde. Cuanto enseña la naturaleza en tal sentido debe ser imitado y perfeccionado por el artista.

101. La declamación para ser buena debe ser sincera, natural y correcta y tiene tres capítulos: el *énfasis*, las *pausas* y el *tono*.

102. Entiéndese por énfasis una expresión más o menos débil o más o menos fuerte, que tiene por objeto acentuar las palabras importantes. Con frecuencia las palabras deben ser indicadas con una fuerza particular e indispensable a fin de que el auditorio las estime y entienda perfectamente. Sin énfasis el mejor discurso resulta pálido y ambiguo. La única regla para precisar el énfasis consiste en comprender honda y exactamente las ideas y los pensamientos que deben ser expresados a fin de darles la fuerza y el sentido correspondiente. Requiérese para esto juicio muy seguro, grandes facultades elocutivas, gran flexibilidad en los órganos vocales, suprema cultura, sensibilidad exquisita y alto sentido estético, para obtener la expresión requerida con la intensidad conveniente. Pongamos un ejemplo:

—¿Irá usted con nosotros al Teatro?

—No.

—¿No?

—No.

—¿Por qué?

—Porque no.

—Acompáñenos usted...

—No.

—Se lo suplico.

—No, no... y no.

Como se ve, la palabra *no* en este ejemplo está repetida varias veces y en cada una pide distinta expresión.

103. En el lenguaje animado, ya oratorio, ya poético, hay siempre voces principales de mayor fuerza y más alto sentido. De ordinario no son éstas las que piden más fuerte entonación, porque se salvan por sí mismas, sino las secundarias.

104. Para declamar o recitar bien, no bastan las entonaciones afinadas, hay un arte más importante de lo que parece y que es indispensable para el orador: el arte de las pausas. Estas tienen por objeto no sólo tomar aliento, sino marcar las diversas partes de una frase a fin de matizar el sentido de ella. Como fácilmente puede comprenderse, las pausas tienen que ser de dos clases: pausas de expresión y pausas de respiración. Las primeras van antes o después de un pensamiento muy importante hacia el cual debe atraerse muy rigurosamente la atención del auditorio; las segundas corresponden, propiamente hablando como su nombre lo indica, al arte de respirar, del cual hemos hablado ya.

Para los declamadores hay dos clases de puntuación: la escrita y la hablada. La primera suele ser modificada en la alta lectura y en la declamación; la segunda es indispensable para dar a las frases, tanto en prosa como en verso, la debida expresión. La puntuación escrita por buena que sea, hace que lectores o recitantes anden torpes o contenidos en su discurso. Debemos tener en cuenta que la puntuación escrita, no es más que un vano reflejo de lo que hemos dado en llamar puntuación hablada, esto es, oportuno y acertado empleo de las pausas.

105. El tono consiste en las varias y diversas modulaciones de la voz y en la expresión más alta o más baja con que deben ser dichos los párrafos, lo mismo que las cláusulas, los períodos, las palabras y las sílabas. De la buena entonación parcial resulta el tono general de un discurso o de una recitación, tono que debe acomodarse al sitio, al asunto y al auditorio, lo mismo que a las condiciones y cualidades del orador y del recitante. No se dice lo mismo una oración fúnebre que una arenga entusiástica, ni se recita del mismo modo la oda que la elegía.

106. Llámase gesto la expresión de los afectos del ánimo por medio del rostro y de los movimientos del cuerpo. No hay pasión ni movimiento del alma, por insignificantes que sean, a los cuales no corresponda un movimiento particular del rostro, de otras partes del cuerpo y de todo el cuerpo mismo. Así: la compasión, el dolor, la piedad, el regocijo, etc., además de reflejarse en el rostro, se manifiestan en las manos; quien siente hondamente se lleva con frecuencia la mano al corazón; quien pide, presenta la mano abierta en señal de demanda; quien amenaza cierra el puño; quien señala dirige el índice hacia el punto de que se trata.

CAPITULO V

GENERO HISTORICO

107. *Historia* es la narración serena, imparcial, justificada y en ocasiones artística, de sucesos ciertos o tenidos por tales, juzgados, apreciados y calificados conforme a un alto sentido moral para la enseñanza de los hombres.

Cicerón decía que la Historia es: "testigo de los tiempos, vida de la memoria, luz de la verdad, maestra de la vida y mensajera de la antigüedad". Esta definición literaria señala perfectamente los deberes del historiador.

108. A los deberes comunes del historiador que son: la *serenidad,* esto es, el reposo para estudiar hechos, personas y pueblos: la *imparcialidad,* que consiste en juzgar equitativa y prudentemente de personas y cosas; y la *justificación,* que consiste en comprobar todo dicho y todo aserto, deben juntarse en quien escribe Historia, los deberes de un alto escritor.

La narración histórica, es decir, todas las formas de la Historia, sean cuales fueren, deben ser bien escritas. El estilo debe ser castizo, elegante, ligero, apropiado y en ocasiones solemne y majestuoso, sin declamaciones ni ampulosidades. La Historia, díganlo Niehbur y Macaulay, no es únicamente la narración verídica de sucesos ciertos o tenidos por tales, ni mucho menos un relato burdo y vulgar. Puede y debe ser, obra artística en la cual, con alto sentido estético, con alteza de verdadero escritor, se hagan resurgir, revivir y perdurar, hombres, pueblos, naciones, ciudades, usos, costumbres, ciencias, letras y cosas.

Un crítico eminente, maestro insuperable en este género de disciplina, Menéndez y Pelayo, dice en un discurso memorable: "No es en verdad la Historia obra puramente artística, como la poesía y la música y todas las artes plásticas; pero son tantos y tales los elementos estéticos que alimenta y contiene que obliga, a mi entender, a ponerla en jerarquía superior a la misma oratoria, encadenada casi siempre para un fin útil e inmediato, extraño a la fidelidad del arte libre, que en la misma hermosura que engendra, se termina y perfecciona, deleitándose con ella como la madre amorosa con el hijo de sus entrañas".

109. Parece inútil, por ser asunto de un curso especial de Historia, decir cuáles son las principales formas de ésta.

Las más conocidas son:

Historia Universal. Ej.: *Historia Universal* por César Cantú.

Historia Eclesiástica. Ej.: *Historia Eclesiástica* por el abate D'Arras y sus continuadores.

Historia General. Ej.: *Historia General de España* por Don Modesto de la Fuente.

Historia Especial. Ej.: *Historia Especial de Inglaterra* por Lord Macaulay.

Historia de una Epoca. Ej.: *Historia Antigua de México* por Don Manuel Orozco y Berra.

Historia de una Revolución o de una o varias ideas en su desarrollo y consecuencias. Ej.: *Historia de la Revolución Francesa* por Thiers.—*Historia del Protestantismo* por Bossuet.—*Historia de los Heterodoxos italianos* por César Cantú.—*Historia de los heterodoxos españoles* por Menéndez y Pelayo.

Historia de uno o varios Estados. Ej.: *Historia de las Repúblicas Italianas en la Edad Media* por Sismondi de Sismondi.

Historia de una Guerra. Ej.: *La Guerra de* 30 *años* por Schiller.—*Recuerdos de la Invasión Norte-Americana por un joven de entonces* de José María Roa Bárcena.

Anales (Historia escrita por años). Ej.: *Los anales de Tácito. Los Anales de Aragón* de Zurita.

Década (Historia escrita por períodos de diez años). Ej.: *Las Décadas* de Herrera.

Hay otras formas de menor extensión, como son las memorias, las genealogías, los apuntes biográficos, las biografías, las autobiografías, las vidas, los diarios o sean efemérides, disertaciones, apuntes históricos, rectificaciones, etc. Además de estas formas, la Historia presenta muchas otras, de las cuales una de ellas, la monografía, tiene muestras excelentes en la literatura: Historial del Siglo XIX.

La *monografía,* es un estudio particular acerca de cuestiones, personas, reinados, gobiernos, instituciones, etc. Las historias universales y generales van siendo cada día más raras, porque la extensión de la materia, las exigencias de la crítica, erudición y comprobación hacen dificultosísimo y casi imposible para un solo hombre, un estudio detenido, profundo y completo, dado que es indispensable el estudio de las fuentes históricas, de los monumentos, sin lo cual la Historia resultaría como una Astronomía sin matemáticas o Literatura sin gramática.

Fácilmente se comprende en cual de los grupos anteriores caben las historias literarias y las científicas.

110. Pongamos aquí, por más que parezca materia de una forzosa introducción al estudio de la ciencia histórica, los principios elementales de la crítica histórica.

La palabra crítica, derivada del griego *κρίσις*, *crisis*, quiere decir lo mismo que juicio. Crítica es el arte, y a veces pudiera expresarse, la facultad de juzgar con recta inteligencia de los sucesos históricos, de los escritores y de sus escritos, y de los hombres, de las instituciones y de las cosas.

111. El primer fundamento de la crítica, es la autoridad de los antiguos, o más bien, de los contemporáneos, los cuales es natural que estuviesen mejor informados que los posteriores. Acerca de la autoridad de los antiguos hay tres reglas principales:

I. No es lícito apartarse del testimonio de los antiguos escritores,

BIBLIOTECA UNIVERSIDAD

si no hay firmes y constantes razones, que prueben lo contrario de lo que éstos asientan.

II. Debe creerse al testimonio de aquel que refiere el suceso por haberse hallado presente o por haber obtenido noticias de quien lo presenció, si el escritor no es parcial o mezclador de fábulas, sino diligente, circunspecto y perspicaz, y si no hay otro contemporáneo que fundamentalmente le contradiga.

III. El argumento negativo tomado del silencio de uno o varios contemporáneos, no es por sí solo suficiente para negar fe en el relato de un asunto.

El testimonio del pariente, del amigo, del partidario o del compatriota, cuando es favorable es sospechoso y cuando es contrario es aceptable. El juicio del enemigo si es contrario es sospechoso y si es favorable es merecedor de toda aceptación.

El crítico debe ser totalmente imparcial y debe usar de modestia aun con aquellos de cuya opinión se aparte.

Deben distinguirse los tiempos: si uno o dos refieren lo que otros omitieron, se debe estar con el que refiere.

Cuando algunos refieren diversamente un hecho, debe ponerse cuidado en aclarar si motivos particulares los han inducido a ello.

El dicho de un historiador cogido en embuste debe ser estudiado con suma cautela.

Todas las citas deben ser verificadas y lo mismo las fechas. Los documentos deben ser consultados en los originales y principalmente en la lengua en que fueron escritos, a fin de cerciorarse si en la versión o traslado ha habido error de interpretación o extravío de sentido o lo que es peor, omisiones importantes.

CAPITULO VI

LA NOVELA

112. Novela es el relato ameno y entretenido de singulares acontecimientos y de particulares andanzas, hecho por manera artística, con noble designio y alto propósito y con fin estético, para dar al espíritu plácido solaz y grato esparcimiento.

113. Como fácilmente se comprende, la novela, aunque hija de la fantasía, pertenece al género histórico.

Por mucho que se diga en contra, el principal objeto de la novela no es instruir, sino divertir realizando belleza y dando a los lectores, hasta donde fuere posible, una visión exacta de la verdadera vida.

Las novelas llamadas filosóficas, científicas, históricas, etc., no son más que casos de la novela, de la cual se sirven los escritores para vulgarizar una materia, como podrían hacerlo en otra forma cualquiera.

114. *Verosimilitud.* A falta de la verdad que es el alma de la Historia, la verosimilitud es el alma de la novela. Hay cosas ciertas que no son materia novelable y cosas verosímiles que son fuente inexhausta de belleza.

El novelista es un historiador con mucho o casi todo de poeta, un realizador de belleza, rico de observación y sabio en el conocimiento de la sociedad, de los hombres o más bien del hombre y, en suma, de cuanto le rodea. El novelista, hasta donde le alcanzan la fuerza y el genio, debe dar en sus obras imagen completa de la verdadera vida.

Lo primero y principal en la obra del novelista es la *creación de almas, de seres humanos con carácter propio, distintos del autor y con*

todas las cualidades necesarias para determinar una vigorosa personalidad. Pero también el novelista debe dar la visión exacta del mundo animado y del mundo inanimado, del orden físico y del orden moral y presentar todo esto en la forma más perfecta, con todas las riquezas y todo el esplendor de la lengua, con los mil matices de la expresión, con todas las maravillas del color, en mil maneras múltiples y diversas, haciendo hablar a las personas y a veces hasta a las mismas cosas con el lenguaje conveniente, lo mismo el de los poetas y el de los eruditos que la jerga de los gitanos y de los rústicos.

La novela es la epopeya de los tiempos modernos, dada la grandeza y la imposibilidad del género épico, por falta de unidad en las sociedades contemporáneas. Epicos son: Cervantes, Balzac, Walter Scott, Manzoni, Flaubert, Goncourt, Zola, Tolstoy, Pereda y Galdós.

La acción de la novela debe ser tan bella como interesante, pero este interés no consiste, como se supone generalmente, en despertar en los lectores una curiosidad vulgar, interrumpiendo la narración con episodios, incidentes y ocultando siempre, con mayor ingenio, la verdadera dirección del relato para llevarlos en vilo, de capítulo en capítulo hasta la última página.

Este interés característico de las novelas antiguas y de no pocas modernas y algunas de célebres maestros, distingue los escritores adocenados, porque el verdadero interés de la novela, si este género ha de merecer tan glorioso nombre, no consiste en mover como títeres personas informes, sino en la presentación clarísima y enérgica de un carácter y de muchos caracteres, con todas las pasiones y sentimientos que los animan, con todas las ideas que los informan y con el debido aspecto interior y exterior en el medio correspondiente; en una palabra, el toque principal de la novela finca en la creación de almas y en la pintura exacta de la Naturaleza. Piensan muchos que la novela debe constar precisamente de las cuatro partes que caracterizan al poema escénico, es decir:

1o.—*Exposición.*
2o.—*Trama.*
3o.—*Nudo* y
4o.—*Desenlace.*

Quienes tal piensan se olvidan de que la novela es historia; historia fantástica, es cierto, pero con elementos verdaderos; es, por decirlo así, reflejo de la vida y de la naturaleza, copia de éstas, imitación predominantemente artística de la que ha sido llamada *maestra de la vida,* es decir, de la Historia; y que en ésta no se presentan los sucesos en el orden del poema escénico, como lo hemos apuntado.

No hay que negar que la novela, dispuesta de este modo, interesa y arrastra y que en muchas obras notabilísimas del género novelesco, pueden ser precisadas las cuatro partes a que nos referimos; pero debemos hacer notar que no son forzosas, que muchas veces estorban y dañan la verdadera creación artística, la cual debe ser producida con más altos elementos y vive de más altos recursos. Como la novela es para ser leída y no representada, y por esa razón no pasa al público en las condiciones y en las circunstancias que el poema escénico, se desarrolla por otros medios y fija su interés en algo más elevado. Novelas hay, y de las más célebres, en las cuales no hay acción ni incidentes inesperados, ni desenlace sorprendente y, sin embargo, son obras maestras en su género. La pintura de los caracteres, el desarrollo de las pasiones, la presentación de éstas en sus mil manifestaciones diversas, el proceso de los acontecimientos en serie lógica, el conocimiento profundo de la vivacidad del pensamiento, de todos los resortes de la voluntad, el cuadro exacto de la Naturaleza y la visión exacta de ésta, son los únicos cimientos sólidos de la buena novela. No son de otro modo las de Cervantes, el rey de todos los novelistas. De aquí que uno de sus más célebres cultivadores haya dicho: "que una novela no es más que un espejo llevado a lo largo de un camino, espejo en el cual se refleja cuanto tiene delante".

Podríamos aplicar a la novela lo que decían los antiguos de todos los géneros, que deben ser:

Imitatio vitae (imitación de la vida).
Speculum consuetudinis (espejo de las costumbres).
Imago veritatis (imagen de la verdad).

Muchas y muy grandes son las dificultades de la novela. El novelista requiere mucha ilustración, exquisita cultura, profundo conocimiento

del corazón humano, del medio social que ha de pintar, de la naturaleza que ha de describir, dirección, buen gusto y poderoso dominio de la lengua en que se escribe, a fin de expresar con exactitud, precisión y elegancia, cuanto sea necesario presentar para producir en el público profunda emoción y dar a éste visión clara y exacta de la vida.

La novela, como dejamos dicho, tiene por objeto entretener y divertir por manera artística; esto es, realizando belleza y sin exclusivo espíritu docente; el arte del novelista lleva en sí mismo su propia finalidad y aunque, sin duda alguna, enseña su doctrina, esto resulta por accidente y sin premeditación, ni intención del autor. Cuando se hace intencionalmente docente, puede decirse que deja en cierto modo de ser novela; por eso las científicas de Julio Verne, Flammarion y las que hemos dado en llamar trascendentes o de tesis, se apartan ordinariamente del concepto artístico de la novela. Eso de que los novelistas resuelvan en sus libros problemas sociales, políticos, religiosos, etc., no pasa de ser una ilusión, porque el novelista, lo mismo que el dramaturgo, sólo puede presentar casos particulares, a veces meramente excepcionales, que no pueden dar motivo a las soluciones de carácter general. Las novelas tendenciosas tienen poca vida, si el mérito principal de ellas reside en las tendencias, porque cuando la cuestión que informa el libro pasa de moda o en autoridad de cosa juzgada, la obra pierde todo el interés para el público y si vive será por la belleza del estilo y pureza del lenguaje; contra esa doctrina suele oponerse como argumento muy poderoso el *Quijote* de Cervantes y se dice: "El Quijote es un libro de tendencias puesto que el principal objeto de Cervantes fué dar al traste y acabar con los libros de caballerías; es decir, es un libro de tesis y, sin embargo, es un libro inmortal, traducido a todas las lenguas cultas y la primera de todas las novelas". A esto se responde fácilmente que la inmortalidad del *Quijote* no está vinculada en sus tendencias puesto que su mérito sigue siendo reconocido y es y será objeto de admiración del mundo aunque nada nos importen las novelas de caballerías. Cervantes es el primer novelista de España y del Mundo, no porque atacó con mayor o menor virilidad y éxito las tales novelas, sino porque, aparte de haber atesorado en el *Quijote* inmensas riquezas del habla castellana, manejadas por el autor con facilidad y dominio pasmosos, supo crear tipos y carac-

teres humanos, que viven y perduran en la memoria de los hombres, con vida positiva semejante y a veces superior a las figuras resucitadas por la Historia. Cervantes supo crear en el *Quijote* seres humanos y la creación artística acerca al hombre a su divino Hacedor.

115. Cuatro son las formas principales de la novela:

1a.—*La narración directa,* que es la más general, la más cómoda, la más fácil y la más eficaz, por cuanto que el novelista narra libremente, está y penetra en todas partes, y lo mismo conoce las cosas que las almas, nada se le escapa y todo está bajo su dominio.

2a.—*El relato autobiográfico,* esto es, hecho por uno de los personajes. Esta forma estrecha y limitada tiene una sola ventaja; la de ayudar al novelista a mantenerse impersonal. Tiene un gran escollo, por muy amplia que supongamos la libertad narrativa del autobiógrafo, que éste no puede verosímilmente conocer ni todas las cosas ni todas las almas y careciendo de este conocimiento indispensable resulta a veces imperfecto el desarrollo de la novela y se malogra el desenlace.

3a.—*La forma escénica.* Como esta forma es un mero diálogo, el novelista no puede pintar, como conviene, el medio en que se mueven los personajes, la naturaleza que los rodea y el sitio en que están, porque sólo puede hacer esto en breves acotaciones o, lo que es dificilísimo aunque no imposible, por boca de los mismos personajes. La descripción, recurso utilísimo en la novela queda casi proscrita de la forma escénica.

4a.—*La novela en cartas.* Esta hace los libros difusos y cansados, dificulta la acción y casi imposibilita el interés. Fácilmente se comprende que la narración directa aunque amengüe la personalidad del novelista es la más perfecta porque cuenta con recursos propios suyos y con los de las formas restantes.

116. Las principales clases del género novelesco son: *novela psicológica, novela de costumbres, novela social y novela histórica.*

117. Llámase novela psicológica a la que tiene por principal objeto, además del fundamental, el estudio del espíritu humano en sus

varias y diversas manifestaciones. Esta novela exije del autor profundos conocimientos filosóficos y científicos y, como fácilmente se comprende, un espíritu observativo. Es la más difícil y por lo mismo la más gloriosa, y en ella puede lucir el autor un estilo ameno, vivo, rápido y opulento; pero cuando no es variado en la descripción de almas y de cosas, suele hacerse pesado. Uno de los mayores defectos en la novela psicológica, cuando apura el estudio de un carácter, es el tono didáctico y magistral, ajeno, como es fácil de comprenderse, a obras que tienen por objeto entretener o deleitar. Como dechado de este género señalaremos, no sin tildarlas de malsanas: *Werther* por Goethe, *Renato* de Chateaubriand; *El Discípulo* (notabilísima novela) y *Tierra Prometida* de Paul Bourget.

118. La novela de costumbres, como su nombre lo indica, se complace en pintarlas y analizarlas; es naturalmente amena y requiere estilo ligero, variado y gracioso, que se presta maravillosamente para que en ella se luzca un buen escritor, hábil para el diálogo popular. Señalaremos como modelo de este género *El Lazarillo de Tormes,* atribuido a Hurtado de Mendoza; *El escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel; *El Pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara; *Gil Blas de Santillana* escrito por el francés Le Sage, hecha con elementos españoles y magistralmente traducida por el padre Isla; *Las novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra; las de Fernán Caballero, las de Pereda, las de Galdós, y entre los mexicanos: *El Periquillo Sarniento, La Quijotita* y *Don Catrín de la Fachenda,* del Pensador Mexicano; *La Parcela* de José López Portillo y Rojas y las novelas de Facundo pertenecen a este género y son muy notables.

Debemos mencionar por su especial carácter *La vida de treinta años* de Manuel Orozco y Berra y *Una rosa y un harapo* de José María Ramírez.

119. La novela social es propiamente novela de costumbres enderezada al estudio de un pueblo, de una institución, de un estado social, etc. Tal género es casi siempre tendencioso, de tesis como ahora se di-

ce; esto es, que se propone dar enseñanzas y resolver problemas. En la novela tendenciosa el arte sufre menoscabo y la belleza es realzada en cantidad exigua. Ejemplo: *La Cabaña del Tío Tom* de la señora Dicker Stowe, libro de escaso mérito artístico, pero muy famoso porque influyó poderosamente, en los Estados Unidos, para la abolición de la esclavitud.

120. La novela histórica es fábula en la cual se pinta una sociedad pasada con los personajes de su tiempo. Mucho abundan las novelas históricas, pero ¡cuán pocas merecen ese nombre! La novela histórica exige además de las dotes propias del novelista, todas las cualidades del historiador. En ellas es lícito hacer de las figuras históricas personajes novelescos y darles además de aquello que les sea característico y que puede ser comprobado con documentos, acciones, actos y pensamientos verosímiles, pero sin faltar a la verdad histórica y todo cuanto en ella se diga cierto habrá de ser, comprobado con documentos de autenticidad reconocida. Las novelas históricas (y un noventa y nueve por ciento de ellas son malas), ejercen pernicioso influjo en los lectores, porque dan a éstos como cosas ciertas cuanto tuvo a bien inventar el novelista. De aquí tantos errores en materia histórica como hay en la cabeza de quienes gustan de esta clase de libros. Modelo de novelas históricas son las de Walter Scott; *Los Novios* de Alejandro Manzoni y *Salambó* de Gustavo Flaubert, obra prodigiosa de estilo y de verdad histórica. Es imposible dejar de decir que la novela de Manzoni es de mérito tan elevado que dió motivo a César Cantú para escribir una monografía en la cual comprueba la verdad de todo lo asentado por el gran poeta milanés. Contra la novela histórica deben andar siempre muy prevenidos los lectores.

121. Según los diversos caracteres predominantes en ella, la novela toma diferentes nombres: *novela novelesca, novela regional, novela descriptiva, novela religiosa, novela militar, novela científica, novela moral, etc.*

122. La novela novelesca se complace en relatar sucesos enredados o terroríficos; intrinca la acción de cada paso, acumulando incidentes, y no deja presentir el desenlace; sirve para entretener a las personas in-

doctas y a las adocenadas. Ejemplo: *Las Aventuras de Rocambole.* Sin embargo, entre las novelas novelescas hay algunas merecedoras de toda estimación como *Los Tres Mosqueteros* y *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas (padre). Un historiador refiere que el asunto de esta última fué robado por Dumas a un joven italiano.

123. Novela regional es la que se dedica a describir paisajes, costumbres, tipos de una comarca. Ejemplo: casi todas las novelas de Pereda.

124. La novela descriptiva lleva indicado en su nombre su principal carácter. Ejemplo: *Peñas Arriba* de Pereda.

125. Otro tanto podemos decir de las siguientes: novela religiosa, ejemplo: *Fabiola* por el Cardenal Wiseman y *Las vías del corazón* por el padre Franco; novela militar, ejemplo: *Temochic* por Heriberto Frías; novelas científicas, ejemplo: las de Julio Verne; *El Mundo en el año 3000* por Emilio Souvestre y *Viaje a China en busca de una taza de té* de Kauffman; novela moral, ejemplo: *Un Filósofo en una buhardilla* por Sowe.

126. La novela tiene de la historia, de la epopeya, del drama y de la poesía lírica. Se diferencia de la primera en que no está obligada a relatar hechos verosímiles; de la epopeya en que es menos poética que ésta y abarca los conjuntos en menor extensión; del drama en que no vive exclusivamente del diálogo y es hecha para ser leída y no para ser representada; y de la lírica en que mientras ésta es por naturaleza fugaz y predominantemente subjetiva, la novela es más duradera por sus dimensiones prolongadas y por su carácter fundamental y principalmente objetivo.

127. La novela lleva en sí misma su propia finalidad y de esto procede su verdadero carácter moral. Si la novela es merecedora de este nombre; esto es, si es obra artística, por esto mismo realiza belleza y en esta mejora radica su propia moralidad.

La novela enseña, pero no debe enseñar por sistema, porque esto debilita su carácter esencial; sino indirectamente, procediendo por los caminos que le señale un honrado propósito y un alto designio.

128. Mucho se ha hablado de la impersonalidad de la novela; esto es, de que en ella no se manifiesten las ideas propias del autor; pero es preciso convenir en que la mayor impersonalidad que puede conseguir un novelista es siempre relativa, porque el autor siempre está en sus obras y es imposible que la personalidad de éste desaparezca por completo, al consignar en un libro cuanto se ha recogido y observado. Un notable cultivador del género, Zolá, lo ha expresado exactamente en estas palabras: "Una novela es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento".

129. Mucho se ha dicho de la moralidad en la novela. Conviene apuntar aquí que la moralidad en el arte del novelista radica en la propia honradez del novelador. Quien falto de sentido moral predique doctrinas inmorales o se complazca en pintar las malas costumbres de modo que resulten tentadoras, merecerá la censura de las gentes honradas y ejercerá fatal influjo en sus lectores; mas es preciso consignar aquí, que si los novelistas inmorales influyen perniciosamente en el público, también éste cuando es inmoral, influye en los autores, corrompiéndolos.

Muchos declaran inmoral la novela sólo por ser novela, y es preciso decir que son inmorales por ser inmorales y no por ser novelas. Hay aún más, novelas crudas, de realismo descarnado y que, sin embargo, son profundamente moralizadoras; pero éstas no están destinadas a todo el mundo. Frecuentemente oímos declarar inmorales solamente los libros en que no se respetan la honestidad y la pureza de costumbres, y declarar buenas muchas en que se hacen simpáticos otros vicios y cien malas pasiones. Así *El Conde de Montecristo* es inmoral porque en esa obra se hace la apología de la venganza; la *María* de Jorge Isaacs, novela que a decir de algunos trasciende a azucenas, es inmoral si se atiende en ella a la antipatía que el autor provoca contra el padre del protagonista, cuando la conducta de este personaje no tiene nada que merezca censura, sino más bien aplausos calurosos por su energía y rectitud al

tratar de dar educación a su hijo e impedir que contrajera matrimonio prematuramente. Además el último capítulo es verdaderamente desolador·e inspira un desconsuelo muy parecido al de la desesperación.

130. No estará de más decir, ya que de literatura y de moral se trata (y nos referimos aquí a todos los géneros) que los libros pornográficos por mucho que atesoren primores de estilo, son obras afrentosas para quien las escribe y para quien las lee. Un escritor de gran talento y de noble corazón las ha marcado con un estigma de infamia definiéndolas con una frase que el decir y la decencia nos prohiben consignar.

131. *Cuentos.* Llámanse cuentos ciertas narraciones del género novelesco, breves, ingeniosas e intencionales, correspondientes a cada una de las novelas apuntadas. Suelen tomar la denominación de *novelas cortas, cuentos, sucedidos.* Los más grandes novelistas no se han desdeñado en ocupar su pluma en estas composiciones.

II

Poética

Generalidades

"¿La Poesía? Pugna sagrada,
radioso arcángel de ardiente espada,
tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento,
y el heroísmo de la expresión".

S. Díaz Mirón *(¿Qué es Poesía?)*

"¿Qué los versos no son la Poesía?
No, pero son su vestidura regia;
de su manto real son los armiños;
la Poesía por el verso es reina.
La versificación es la cuadriga
de corzas blancas con que va a las fiestas,
la góndola de nácar en que boga
y las alas de cisne con que vuela".

José Zorrilla *(Discurso de recepción).*

132. La palabra poesía significa *creación.* Esta palabra puede aplicarse a todas las artes del ingenio, puesto que su objeto es crear una belleza que sea fruto de la imaginación y del sentimiento. Para que las

obras artísticas sean vivideras deben estar caracterizadas por dos cualidades: *poder* y *novedad*. Es el doble carácter de toda creación.

133. Se llama *poder* la fuerza y vigor vitales que determinan en la obra artística carácter propio e independiente y cierta energía sugestiva que subyuga a la inteligencia y cautiva el corazón.

134. Entiéndase por *novedad* la presentación de un pensamiento o de una idea expresados de modo selecto, ajeno a lo vulgar y lo trivial. *Nihil novum sub sole*, dice el proloquio vulgar y, efectivamente, no hay ideas ni pensamientos nuevos. En la novedad una expresión es tan fugitiva que a poco de conocida es ya pasada. Cuando en algunas obras didácticas se nos presentan estas palabras de Virgilio: *"Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres,* (Pálida la muerte igualmente empuja con el pie, de los pobres las chozas, de los reyes los alcázares), se nos dice que es nuevo el pensamiento expresado en este exámetro. Sin embargo, se ha expresado una mentira, porque este verso tiene de hecho diez y nueve siglos.

135. La pintura tiene su poesía como la tiene la escultura, la arquitectura, la música y todas las artes cuyo objeto es producir belleza. La poesía existe en toda la Naturaleza pero sólo es perceptible para el observador cuando ésta se une a él por un lazo de simpatía.

136. Ya cante el poeta la Naturaleza, ya se remonte a la más alta esfera intelectual, siempre conserva el brillante privilegio de dar al asunto de que se trata, forma, aspecto y realidad patentes y sensibles. Reproduce ante nosotros personas y cosas por medio de viva y original imitación y lo que sólo nuestra inteligencia puede alcanzar, el poeta lo hace patente. Esta facultad que es en todo artista fuente inagotable de imágenes, esta facultad maravillosamente creadora se llama: *imaginación.*

137. Hay otra facultad en el artista también maravillosa y noble igualmente: la de sentir hondamente por cuanto mira y piensa; esta facultad se llama: *sentimiento.*

138. Una y otra facultad combinadas, operando activamente y con el equilibrio debido, son los dos factores primeros y principales de toda la obra poética. Pero hay una tercera facultad verdaderamente determinante de la obra artística: cierta fuerza misteriosa y arcana, don y privilegio de los grandes ingenios, extraordinaria en el genio y llama divina que lo pone en condiciones superiores a los demás hombres, que le sostiene a alturas increíbles y le da fuerza y virtud para cautivar, dominar, subyugar y arrebatar a las gentes. Este fuego celeste se llama: *inspiración;* reside en el artista sin que él se dé cuenta de ello; irradia por sí sola pero no tiene esplendor supremo sino cuando es dirigida por el buen juicio, sostenida por la cultura y equilibrada por la imaginación y el sentimiento.

La imaginación y el sentimiento sin la cultura no modifican en un individuo el carácter vulgar. Las tres facultades de suyo vehementes, necesitan ir templadas por la razón y sólo así tienen actividad verdadera y fecunda. En tal concepto diremos que *la poesía es lenguaje del sentimiento, de la imaginación y de la inspiración, dictado por el buen juicio e informado por la cultura.*

CAPITULO I

POESIA LIRICA

139. De todas las manifestaciones poéticas, ninguna más viva ni más enérgica, ni más expresiva ni más alta que la poesía lírica. Se manifiesta en la prosa, pero vive a sus anchas en el verso ardoroso, nítido, puro, diáfano, radiante, sonoro y con la mayor perfección posible. El verso no es la Poesía. Hay poesía prosaica como hay prosa poética; pero la más alta expresión poética se manifiesta en el lenguaje numérico y rítmico. De aquí que dijera Don José Zorrilla:

"¿Que los versos no son la Poesía?
No, pero son su vestidura regia;
de su manto real son los armiños;
la Poesía por el verso es reina.
La versificación es la cuadriga
de corzas blancas con que va a las fiestas,
la góndola de nácar en que boga
y las alas de cisne con que vuela".

140. *Verso* es la expresión del pensamiento por medio del lenguaje rítmico, numérico, musical, conciso, a veces rimado y casi siempre poético. La expresión numérica y rítmica se modifica hasta lo infinito para expresar los pensamientos, para producir múltiples emociones, para expresar la piedad, la admiración, el amor, el odio, la cólera, la amenaza, el dolor, etc. Por medio del sonido y del movimiento de la frase imita la magnificencia, el desorden, el ruido, la música; en una palabra, cuan-

to objetiva y subjetivamente considera importante, oportuno y digno de ser dicho.

Distínguese el verso de la prosa en que ésta no tiene número preciso o sea un ritmo particular, y dice las cosas directamente, mientras el verso lo dice de ordinario de manera indirecta. La versificación goza de afortunada libertad para acomodarse al asunto y lo mismo se engalana con la rima (imperfecta o perfecta: asonante o consonante), que despliega las alas con vuelo poderoso y olímpico, llamado por algunos verso blanco.

141. Hay varios géneros poéticos:

GÉNEROS PRINCIPALES:	*Género*	*lírico*
	"	*épico*
	"	*dramático*
	"	*didáctico*
GÉNEROS SECUNDARIOS:	*Egloga*	
	Idilio	
	Elegía	
	Epístola	
GÉNEROS FUGITIVOS:	*Epigrama*	
	Madrigal	
	Balada	
	Soneto.	
	etc., etc.	

142. Conviene apuntar aquí una gran división de los géneros poéticos, frecuentemente usada en el tecnicismo literario, procedente de la escuela alemana y cuya significación está indicada por sus nombres: *poesía objetiva* y *poesía subjetiva.* Llámase poesía objetiva a la que trata de cosas externas a la personalidad del autor. Llámase poesía subjetiva a la que se ocupa en contar cosas referentes a la personalidad íntima de su autor.

143. En las obras poéticas hay tres clases de belleza: una que reside en el pensamiento, otra en el sentimiento y otra en la expresión.

En las composiciones magistrales, esto es, en las obras de los grandes ingenios, estas tres bellezas están casi en perfecto equilibrio.

De ellas ha dicho Díaz Mirón:

"Tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión".

(¿Qué es Poesía?)

144. Muchos poetas y escritores por exaltar el pensamiento descuidan la forma, otros exaltan la forma a expensas del pensamiento. Ni unos ni otros están en la verdad; debe atenderse a las dos cosas. A la realización de este equilibrio deben su inmortalidad los grandes artistas. Así como no tendría mérito un cuadro por bueno que fuese el pensamiento si la ejecución fuera mala, así en las obras literarias si la forma no corresponde al pensamiento la obra resulta deficiente. Conviene observar cómo por el estilo viven en la mente humana las obras de los grandes poetas y de los grandes escritores.

¡Cuántas obras clásicas contienen ideas y pensamientos tan conocidos y comunes que han llegado a ser vulgares y tales obras gozan de perdurable celebridad! Esta se debe puramente a la belleza del estilo, a las proporciones y a la corrección de la forma.

CAPITULO II

GENERO LIRICO

145. *Poesía Lírica* es la expresión vívida del sentimiento y del pensamiento por medio del verso y a veces por medio de la prosa. Entre los griegos el poema lírico no sólo era cantado sino improvisado al son de la lira, cuyo origen está declarado por la etimología. El poeta era músico: preludiaba y se animaba con la música; él mismo se daba el tono, la medida, el movimiento y el período musicales. Los versos nacían con canto y de la unidad producida por el ritmo de la música y por el ritmo de la palabra resultaba el verso que tiene cualidades comunes a una y a otro. Tal fué la poesía primitiva; pero cuando ésta se apartó de la música, esto es, cuando rechazó ser acompañada por un instrumento, los poetas hacían obras puramente literarias, no para ser cantadas sino para ser leídas y muy principalmente para ser recitadas. De tal origen viene el nombre de lírica dado a una poesía que se supone hecha para ser cantada al son de la lira y destinada a expresar en composiciones breves o de mediana extensión, nobles ideas, sentimientos vivos y apasionados, emociones profundas y raptos de la inteligencia.

Conserva la poesía lírica el color, el entusiasmo y la vehemencia con que los antiguos poetas cantaban a los dioses y a los héroes, celebraban el poder y las vicisitudes de éstos, exaltaban la historia patria, deploraban personales infortunios. En los poemas de este género reside el verdadero carácter poético, tal como lo consideran las bellas letras, y al cual se mezclan nobles sentimientos y sublime inspiración. Tal poesía es un verdadero transporte, un grito del alma ante la grandeza divina y las bellezas del orden físico y del orden moral.

146. El primer canto de los poetas fué de reconocimiento y de amor; la poesía cantó a los dioses, al hombre y a la Naturaleza. La poesía lírica es, pues, la verdadera poesía, la primera de las artes de la palabra por la antigüedad y la primera de ellas por la excelencia de sus cualidades.

147. Hay en la poesía lírica dos caracteres que tienden a diferenciar las emociones que ella expresa, ya sea una fuerte emoción producida por el asombro que provocan los grandes espectáculos de la Naturaleza, ya el regocijo producido por altos beneficios, ya un grito de amor, de ternura o un arranque de entusiasmo transportador del alma en la contemplación de Dios, de la Naturaleza y del hombre. Otras veces proviene de objetos menos importantes, como las alegrías de una fiesta, la belleza de las flores, la hermosura de los paisajes, etc.

Así en un caso se muestra ardiente, grandiosa, sublime, arrebatadora y en el otro dulce, graciosa, ligera y sencilla. Tal es la oda, canto caracterizado por Boileau en los siguientes versos:

L'ode, avec plus d'éclat et non moins d'énergie,
élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux
entretient dans ses vers commerce avec les dieux.
Aux athlètes dans Pise il ouvre la barrière,
chante au vainqueur poudreux au bout de la carrière,
mène Achille sanglant aux bords du Simois,
ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.
Tantôt, comme une abeille ardente à son ouvrage,
elle peint les festins, les danses et les ris;
vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
qui mollement résiste, et, par un doux caprice,
quelquefois le refuse afin qu'on le ravisse.

(L'art poétique).

CAPITULO III

DE LA ODA

148. *La oda,* forma la más alta de la poesía lírica, es una composición en la cual se expresan grandes ideas y nobles sentimientos en forma elegante, apasionada y viva.

Entre los modernos, la forma, disposición y número de los versos en la oda quedan al arbitrio del poeta, quien debe sujetarse, si quiere acomodarse a los estrictos preceptos clásicos, a expresar sus pensamientos en agrupaciones de versos, todas iguales a la primera de la composición. Estos grupos de versos se llaman *estrofas.*

Estrofa, es un grupo de versos bien combinados, en rima y en número, sujeto al arbitrio del poeta, de conformidad con el arte de la versificación.

149. Desde el principio de la oda debe manifestarse la inspiración del poeta. Si su entusiasmo es real y positivo, ningún atrevimiento le está vedado; pero debe corresponder en el resto de la composición a la osadía inicial, porque en caso contrario se ha hecho alarde de una inspiración que no se tiene y se pone en ridículo.

Manzoni en su celebérrima obra titulada *El cinco de Mayo,* una de las poesías líricas más altas del Siglo XIX, hace alarde de la mayor osadía justificada por la suprema belleza de la obra:

Murió. Cual si en el ánimo
grande que le ha regido
su cuerpo inmóvil quédase,
dado el postrer latido.
Así la tierra atónita
con la noticia está.

Piensa en las horas últimas
del adalid y calla
dudando que en el hórrido
polvo de la batalla,
otro varón tan ínclito
la huella estampe ya.

Enmudecí yo viéndole
en trono refulgente;
cayó, se alzó y postráronle
luego alternadamente,
y al clamoroso estrépito
nunca me quise unir.

Virgen de panegírico
y ultraje vergonzoso
mi voz, hoy que tan súbito
se oculta el astro hermoso
rompe y quizá mi cántico
eterno ha de vivir.

Del Alpe a las Pirámides,
del Tajo al Rhin, primero
el rayo que el relámpago
lanzaba aquel guerrero:
terror de Sila y Tanaïs
y de uno y otro mar.

Si esto fué gloria, dígalo
futura edad: la nuestra
humíllese al Altísimo
porque tan larga muestra
de su creador espíritu
quiso en el hombre dar.

El zozobroso júbilo
que un gran designio cría,
los indomables ímpetus
de quien reinar ansía,
y obtiene lo que fuérale
vedado imaginar.

Todo lo tuvo: obstáculos
grandes y grande gloria,
y proscripción y alcázares,
la fuga y la victoria;
se vió dos veces ídolo
y dos rodó su altar.

Guerra de muerte hacíanse
dos siglos cuando vino,
y a él se vuelven dóciles
como a poder divino.
Silencio impuso y árbitro
sentóse entre los dos.

Y de honda envidia y lástima
objeto en su caída
de ocio en angosto límite
se consumió su vida,
odio y amor llevándose
desenfrenado en pos.

Envuelve y hunde al náufrago
ola que alzándole antes,
dejaba que en el piélago
con ojos anhelantes
buscara en vano el mísero
tierra distante de él...

Tal su memoria al héroe
le hundía en un abismo;
mil veces ¡ay! propúsose
trazar su historia él mismo
y mil su mano lánguida
cayó sobre el papel.

Y mil y mil al tétrico
fin de enojoso día,
bajo las ígneas órbitas
al pecho recogía
los brazos, recordándose
su prístino poder.

Y al par las tiendas bélicas
y valles resonantes,
los brutos ligerísimos
y aceros centelleantes,
y aquel mandar despótico
y el pronto obedecer.

¡Ay! a tamaña pérdida
quizá de aliento falto
desesperó; mas próvida
mano acudió del alto
y a respirar vivíficas
auras se le llevó.

Donde entre flores, tránsito
da fácil la esperanza
al campo en que magnífico
premio el mortal alcanza,
y en noche muda tórnase
la gloria que pasó.

Bella, inmortal, benéfica
fe por doquier triunfante
de un nuevo lauro alégrate:
cerviz más arrogante
al deshonor del Gólgota
jamás se doblegó.

Aleja tú del féretro
la detracción sañuda;
Dios que alza y postra rígido
y aflije y presta ayuda,
veló ese lecho fúnebre
y el alma recibió.

JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH *(Tradujo).*

150. El tono de la oda debe ser conforme a la naturaleza del asunto y ajustado a la intención y a la situación del poeta. Impulsado éste por causas naturales debe sostener lo maravilloso de la inspiración con lo atrevido de las imágenes, con la pompa y el brillo del lenguaje, el ritmo melódico y la seducción de la rima. Como la oda obedece a los movimientos de la imaginación y del sentimiento, el entusiasmo puramente poético debe ser más o menos elevado o más o menos magnífico y el poeta debe desplegar en su canto, las riquezas del asunto, pintar risueñamente y hacer alarde de altos pensamientos y de grandes imágenes o, si el caso lo requiere, de pensamientos noblemente familiares y de imágenes graciosas.

En la oda toman el nombre de extravíos ciertas divagaciones aparentes que son el resultado de la imposibilidad en que se encuentra el poeta para presentar o exponer todos los pensamientos que le asaltan, por lo cual se ve obligado a escoger entre todos ellos los muy principales y salientes y a emitirlos en el orden de su aparición, dejando a oyentes y lectores el trabajo de reunirlos y de encadenarlos. El extravío puede ser de dos maneras: por falta y por digresión. La oda tiene que ser breve porque no es fácil que el poeta se mantenga durante mucho tiempo en las altas regiones a que lo conduce la inspiración. Boileau ha dicho:

Son style impétueux souvent marche au hasard;
Chez elle un beau desordre est un effet de l'art".

(L'art poétique).

Estos versos señalan a los poetas la regla que debe normar los extravíos de la oda; el entusiasmo debe estar dirigido por la razón, sin ésta no es más que un desvarío y la inspiración se convierte en delirio. La oda, aunque en ella domina la imaginación, permite divagaciones al poeta con tal de que éste vuelva oportunamente al asunto.

151. En las odas en que el sentimiento domina, la libertad de la inspiración está normada por las leyes impuestas por la Naturaleza a todos los impulsos del corazón humano. Ahora bien, cada uno de estos movimientos tiene una fuerza que determina y reproduce expresiones internas. El desorden de la oda patética no puede consistir en el transtorno de la sucesión de ésta, ni en la interrupción total del asunto, sino en presentar con acierto lo más inspirado y poético en el proceso natural del tema.

Oda III

A la Nave en que se embarcó Virgilio para ir a Atenas.

Sic te diva potens Cypri,

¡Nave, que a los confines de la Acaya
de la nativa playa
conduces a Virgilio, así la diosa
Ciprina y los hermanos
de Helena, soberanos
astros te alumbren con su luz radiosa!

¡Quiera Eolo, padre de los vientos,
a los austros violentos
encadenar, y deje el ponto en calma!
E impulsándote, oh nave,
sólo el céfiro suave
lleves sin riesgo al que es mitad de mi alma.

Valiente fué y el pecho acorazado
de peto triplicado
tuvo el primero que dejó la orilla,
y con el ponto rudo
porfió sin otro escudo
que el remo frágil y la comba quilla.

El no temió del húmido Africano
y de Aquilón insano
la lucha, ni el fulgor de las Hïadas,
ni el hórrido alboroto
que mueve crudo el Noto
al bregar con las olas encrespadas.

¿Qué género de muerte arredraría
a quién firme veía
nadar a su redor pulpo y ballena,
y el mar entumecido,
y su esquife prendido
de ostras en bancos, pórfido y arena?

La tierra firme, seca y providente,
sabio dios y prudente
del mar que al mundo corta aparta en vano,
si las naves impías
dejadas las bahías,
se arriesgan a surcar el oceano.

Nuestro linaje necio y presumido,
que a todo se ha atrevido,
entra sin freno en la maldad vedada:
con fraude Prometeo
nos trajo por trofeo
el fuego hurtado a la eternal morada.

Desde ese robo en lágrimas fecundo
incuban sobre el mundo
la palidez y un número no escaso
de fiebres; y tirana
la muerte antes lejana
hoy nos persigue con ligero paso.

Dédalo intenta en ciego desvarío
verberar el vacío
con alas para el hombre desiguales;
y del báratro fiero
Alcides al Cerbero
liberta. ¡Nada hay arduo a los mortales!

Con sin par estulticia al mismo cielo
llevamos torpe el vuelo
tentando transponernos a otros mundos;
y el crimen no consiente
que Jove omnipotente
deponga los sus rayos iracundos.

HORACIO *(Traducción de* JOAQUÍN ARCADIO PAGAZA*)*

Obsérvese en esta oda cómo a poco está uno distante de la nave en que va Virgilio y sin embargo muy cerca de éste. ¿Cuál es, en efecto, la causa de la divagación del poeta? El peligro que amenaza a Virgilio. Este temor y este interés ocupan el alma de Horacio y son como el tono fundamental de las ondulaciones de esta oda maestra, modelo en el género apasionado y en la manera clásica.

152. La oda, propiamente llamada así, se divide en cinco clases:

I.—*Oda sagrada.*
II.—*Oda heroica.*
III.—*Oda moral y filosófica.*
IV.—*Oda burlesca o canción.*
V.—*Copla popular o cantata.*

Oda Sagrada.

153. La *oda sagrada,* llamada también himno o cántico, se ocupa en cantar a la divinidad o trata de asuntos religiosos.

154. La literatura antigua nos ha transmitido muchos poemas y acaso ninguno o cuando más muy pocos, de los himnos sagrados con que sin duda se celebraba en los templos a los dioses o eran parte importante de la liturgia. Las odas de Píndaro, aunque destinadas a celebrar a los aurigas vencedores en el Estadio, tienen cierto toque de inspiración religiosa; porque los juegos olímpicos, como todas las fiestas de la anti-

güedad, eran solemnidades religiosas, pero en realidad no tienen carácter sagrado. Algunas odas de Horacio tienen mucho de la oda sagrada.

A fin de tener idea exacta de la poesía religiosa, por mucho que la literatura cristiana nos dé magníficos ejemplos de ella, debemos buscar los modelos en la literatura hebraica, en los Salmos de David, en los Cánticos de Moisés y en los Libros de los Profetas.

La poesía hebraica tiene carácter exclusivamente sagrado; es como un torrente o como una tempestad: todo lo arrastra consigo. Conmueve hondamente el corazón, nos arrebata, nos remonta a los cielos y nos hunde en los abismos; despierta la piedad, el amor, el entusiasmo, la admiración y domina todas las fuerzas de la naturaleza humana. Nada iguala a la majestad de sus palabras; en vuelo rapidísimo recorre el Universo y en todo encuentra motivo para celebrar la omnipotencia divina, desde los astros que giran en torbellinos de fuego, hasta el insecto que oculta entre la hierba la delicada riqueza de sus atavíos; desde el cedro del Líbano que celebra sus bodas al tronar de las tempestades, hasta el humilde hisopo y el modesto lirio de los valles. En el Antiguo Testamento abunda la poesía lírica como en ningún otro libro: los Cánticos de Moisés, las Profecías de Ezequiel, de Isaías, de Jeremías, de Nahum, nos presentan excelentes modelos. Cada uno de los Salmos de David es una oda magnífica.

La suprema belleza de la lírica hebraica nos hace pensar en su origen divino, pues los autores de ella aun cuando los consideramos despojados de su importancia y significación religiosas, superan, en nuestra humilde opinión, a los poetas profanos de todos los tiempos y de todas las naciones.

Los libros litúrgicos de la Iglesia Católica contienen magníficas poesías líricas, como los himnos: *Vexilla regis prodeunt*, el *Dies Irae*, el *Stabat Mater dolorosa* y otras muchas de las obras canónicas, los salmos CIII, XCVII y CXXXVI. En la literatura moderna señalaremos como modelos de odas sagradas: los himnos de Klopstock, en la literatura alemana; en la francesa los *Coros de Atalía* de Racine y no pocas composiciones de Víctor Hugo; en la literatura clásica española, las odas de Fray Luis de León (como la que dedica a Cristo Crucificado), las de Herrera, como el *Canto a la Batalla de Lepanto* y

no pocas poesías de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, en las cuales, sobre la inspiración religiosa, predomina el carácter místico; en la literatura mexicana, las composiciones de Pesado, de Carpio, de Arango y Escandón, de Sánchez de Tagle y de don Miguel Jerónimo Martínez; en la literatura italiana hay notables oradores sagrados, entre los cuales contaremos a César Cantú y principalmente a Manzoni, cuyos himnos sagrados son insuperables y el intitulado *La Pentecoste* es a nuestro juicio la primera de las odas sagradas en el vasto centón de la poesía religiosa del siglo XIX, contándose todas las literaturas del mundo.

155. *Ditirambo,* que es una variedad de la oda, era un canto que los modernos han imitado frecuentemente y en el cual los poetas cantaban los delirios de la embriaguez, lo cual parece muy natural en pueblos que tributaban culto al dios Baco. Este género que, como hemos dicho, ha sido muy imitado por los modernos, sirve en la actualidad para expresar sentimientos de alegría o de indignación, para celebrar incondicionalmente personas o cosas, o para censurarlas o vituperarlas. Ordinariamente para lo primero.

Oda Heroica.

156. *Oda heroica* es aquella que canta las hazañas, el genio y el mérito de los grandes hombres. Se ocupa también en cantar la felicidad de los pueblos, sus desgracias, sus luchas, sus triunfos, sus virtudes, sus crímenes y los acontecimientos felices y funestos; canta también a los artistas, tanto por el mérito propio de éstos como porque mira en ellos el reflejo de la grandeza de un pueblo y de una raza. Tales son las odas de Píndaro y algunas de Horacio.

La literatura moderna cuenta muchas odas de este género; como la de Hernando de Herrera *A la Batalla de Lepanto,* la cual, como hemos dicho, lleva fuertemente impreso el sello religioso y cuyo asunto es verdaderamente heroico; la de Lord Byron *A Grecia;* la de Gallego al *Dos de Mayo;* la Batalla de Junín (canto a Bolívar) del ecuatoriano

Olmedo (aunque sobrepasa las dimensiones de la oda); el *Cinco de Mayo* de Manzoni, obra suprema en el género, de belleza insuperable, en la cual se adunan maravillosamente el entusiasmo y la serena imparcialidad histórica. En la literatura mexicana la *Oda a México*, de Collado, poeta nacido en España pero que floreció en México, por lo cual se considera como nuestro; la oda *El Cinco de Mayo* de José María Flores; algunas de Guillermo Prieto en loor de la defensa de Chapultepec contra los norteamericanos, *La Noche de Querétaro* y la oda en la *Inauguración del Segundo Imperio* de don José María Roa Bárcena.

El carácter de la oda heroica está determinado por su objeto; la mejor obra de este género tendría que estar caracterizada por las cualidades señaladas arriba en las series de obras maestras.

Oda Moral y Filosófica.

157. La *oda moral y filosófica* trata, como su nombre lo indica, de moral y de filosofía, extendiendo su dominio a la política, al arte y a otras materias especulativas. En ella todos los pensamientos deben ser nobles, los principios sólidos, la expresión exacta y relativamente serena.

Son maestros en este género: en Francia, Juan B. Rousseau, Lamartine, Víctor Hugo, de la Vigne; entre los italianos: Parmi, Foscolo y Leopardi; en España: Fray Luis de León, Quintana, Gallego, García Tassara, Núñez de Arce y muchos otros; entre los venezolanos: Bello, Pedro y Antonio Calcán; entre los cubanos: Heredia; entre los peruanos: Pardo Arriaga; entre los colombianos: Caro y Núñez; entre los ecuatorianos: García Moreno; entre los chilenos: Walker, Martínez y Guillermo Matta; entre los argentinos: Olegario Andrade y Calixto Ojuela; entre los mexicanos: Navarrete, Pesado, Segura, Prieto, Acuña, Ramírez y Porfirio Parra, cuya oda a las matemáticas es verdaderamente notable a pesar de la inferioridad de la versificación y del mediano estro poético.

O d a B u r l e s c a o C a n c i ó n.

158. Esta oda trata de asuntos apropiados para la descripción graciosa de escenas regocijadas y para burlas, fiestas y alegrías. Requiere un tono moderado que no excluye el entusiasmo; sus cuadros, sin ser muy ricos, deben tener carácter fresco y risueño; los pensamientos, sin ser muy altos y enérgicos, deben tener viveza, delicadeza y naturalidad. En la oda burlesca si el sentimiento interviene, debe aparecer de manera elegante y tierna. El estilo debe ser gallardo y variado, con exclusión de toda clase de pompas y atavíos inútiles.

Cuando la oda burlesca, llamada también ligera, canta el vino y los placeres, toma el nombre de *anacreóntica*, particularmente cuando está escrita en cierto metro breve usado por Anacreón, quien debió la inmortalidad a este género de obras.

Muchos críticos dicen que la anacreóntica se aparta más de lo que fuera debido, del objeto de la poesía, que es dirigir a los hombres hacia la virtud por medio de lecciones ingeniosas y sanas. Acaso haya razón para esa censura, pero lo cierto es que no todas las obras de Anacreón tienen por objeto celebrar la embriaguez y los placeres sensuales, y que en la literatura cristiana las composiciones de este género aparecen como envueltas en blanquísimo tul, a través del cual no resaltan imágenes ni pensamientos impuros. La oda anacreóntica tiene doble carácter, uno debido al metro y otro al asunto.

159. La *canción* es poema corto que por su forma y en cierto modo por su objeto, participa de la oda.

Mil móviles la producen y la inspiran y en mil formas diversas canta lo mismo una pasión profunda que un afecto naciente. Varía los asuntos según las cosas que la producen y es viva y picante, conmovedora o burlesca; llora, lanza epigramas, tiene pensamientos atrevidos y ternezas delicadas y exquisitas, pide alas a la más alta inspiración y suele gustar de pensamientos ingeniosos o delicados que rayan en ingenuos; en ella el ingenio cede fácilmente su lugar a la inspiración; canta todas las pasiones y toma vida de cuanto en ellas hay pasajero y fugitivo; canta el amor en estrofas de fuego, vibra en la saeta envenenada del

odio y no tiene ni carácter ni tonos fijos; es la obra del momento, su estilo debe ser ligero, la expresión selecta y exacta, su avance libre, su verso fácil y en ella no debe haber nada que parezca forzado.

160. La canción se compone de estancias que si son de arte menor se llaman *coplas* y si son de arte mayor, *estrofas*. Cada una de ellas debe encerrar un pensamiento completo, fino y delicado. Algunas canciones tienen un estribillo, retornelo, en el cual se debe expresar el pensamiento dominante de la composición.

161. Suele tomar por asunto materias religiosas; de este carácter hay muchas en los autores españoles, muchas de las cuales aunque de forma ligera son propiamente odas sagradas.

Abunda el género en la literatura española, en la italiana y en la francesa muy particularmente. Beranger es acaso el primer cancionero del mundo.

Seis con las variedades más comunes de la canción: *canción erótica, canción báquica, romance, canción satírica, copla popular y cantata,* todas ellas genuinamente españolas.

Canción erótica.

162. La *oda* o *canción erótica,* como su nombre lo indica, está destinada a cantar el Amor; admite toda clase de metros y toda clase de formas y el sentimiento debe ser su principal carácter.

La literatura clásica nos ofrece supremos modelos de canción erótica: Safo, Catulo, Tibulo, Propercio y Horacio en la latina; en la italiana Petrarca y otros; en la alemana Schiller y Goethe; en la inglesa Byron y Moore; entre los franceses varios poetas antiguos y particularmente los románticos y entre éstos Musset, Vigny, Víctor Hugo y Lamartine, cuyo *Chant d'Amour* es obra insuperable y *Le Lac,* de maravillosa melodía e imitada sin éxito por muchos poetas; entre los españoles, Herrera, Garcilaso y casi todos los líricos, menos Quintana (en cuya lira faltan la cuerda erótica y la cuerda religiosa), Espron-

ceda, Zorrilla y cien más; entre los hispano-americanos: Echevarría, Gutiérrez, González (llamado en su patria "el Moore colombiano") y Rafael Pombo, cuya composición titulada *Mi Amor,* suscrita con el seudónimo de Edda, aunque muy incorrecta es un prodigio de sentimiento y de pasión; entre los mexicanos muchos poetas particularmente Pesado (amor ideal) y Manuel María Flores (amor sensual). En la actualidad la poesía erótica, con rara excepción, tiene carácter sensual y materialista, aunque en todas las literaturas extranjeras es muy sensible a la corriente opuesta.

C a n c i ó n b á q u i c a .

163. La *canción báquica* está destinada, como lo indica su nombre, a celebrar el vino y los placeres, suele tomar la forma de oda y a veces parece confundirse con la anacreóntica, pero como la canción báquica está destinada al canto se acomoda en diversos metros y se presenta en estrofas, de las cuales algunas están destinadas al coro.

R o m a n c e .

164. Es una composición netamente española. Generalmente está escrita en octosílabos asonantados y a veces en endecasílabos también de rima imperfecta. Esta circunstancia del asonante determina su carácter castellano pues solamente en español se usa la rima imperfecta aunque en otras lenguas se ha tratado de aceptar ésta. El romance puede usar de todos los tonos, desde el más bajo hasta el más elevado y de todos los estilos, desde el jocoso y burlesco hasta el heroico. Generalmente cuando trata de notas elevadas prefiere el verso endecasílabo.

165. La verdadera epopeya del pueblo español no está en un poema determinado como la Ilíada y Eneida, sino en millares y millares de romances, compuestos en su mayor parte por autores desconocidos o por ese gran poeta que se llama *pueblo.*

En el romance ha cantado la nación ibérica su grande y heroica vida desde la reconquista hasta los tiempos presentes, su vida nacional e internacional, su lucha contra el moro durante ocho siglos, hazañas de capitanes y de paladines, aventuras de bandidos y de truhanes, vidas de reyes y vidas de santos, el amor puro y el amor liviano, las miserias del pueblo y su épica grandeza, la majestad de los monarcas y el heroísmo del pueblo, tristezas y alegrías, creencias religiosas e ideales políticos, en suma, todo cuanto constituye el alma de un pueblo.

Canción satírica.

166. La *canción satírica* o más bien el género satírico, no tiene forma determinada, se produce de mil maneras. Su objeto es censurar vicios generales, pero a veces hace de individuos determinados, el blanco de sus tiros.

Generalmente las composiciones satíricas están hechas en versos de arte menor, combinados de diversas maneras, siendo las formas más comunes de este género: las redondillas o cuartetas y el romance. Una de las formas principales es la letrilla en la cual cada una de las estrofas termina con un retornelo. Son maestros de este género: Quevedo, Lope y particularmente Góngora, entre los antiguos; entre los modernos: Bretón de los Herreros, llamado el príncipe de la letrilla y Don Modesto de la Fuente.

Copla popular o cantar.

167. Llámanse cantares ciertas composiciones brevísimas, generalmente de cuatro versos de arte menor debidas en su mayor parte a la inspirada musa popular, muy comunes y vulgares en España y en América donde fueron traídos por los españoles y en donde el género no ha dejado de ser fecundo.

Generalmente el cantar tiene la forma de redondilla rimada, de cuarteto, de romance o de seguidilla consonantada o asonantada. El

insigne dramaturgo Don Juan Antonio Cavestani, en su discurso de recepción en la Real Academia Española, disertó acerca de este género. De tan hermoso trabajo tomamos el párrafo siguiente que lo dice todo:

"¿Quién es el autor de esos cantares sin padre conocido? Todos le conocemos, todos le hemos visto, porque no se oculta a nuestra mirada. Es el gañán que rompe con su arado las vastas llanuras castellanas; el segador que se abrasa bajo los rayos del sol de Andalucía; el marinero cuya barca mecen las olas del mar azul, que bañan las playas levantinas; el campesino que vuelve a su hogar después de la ruda faena; la moza enamorada que espera a su rondador tras la cortina de flores de la reja; el hijo que perdió a su madre y echa de menos aquel amor insustituible y bendito; el preso que se lamenta; el soldado que en el campamento recuerda la nativa aldea; el amante que suspira; el dichoso que ríe; el triste que llora; el pueblo que trabaja, que padece, que goza, que ama y que busca para sus alegrías y para sus dolores, para alivio de su dolor y para compañera eterna de su descanso, lo que ha sido, es y será siempre la expresión suprema del sentimiento humano: la poesía".

Basten dos ejemplos:

Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí;
el último de mi madre
y el primero que te dí.

El amigo verdadero
ha de ser como la sangre,
que acude siempre a la herida
sin que ninguno la llame.

Hay muchas colecciones de cantares populares. La más notable es la formada por Fernán Caballero.

No tenemos noticia de colección alguna de cantares americanos la cual sería muy útil y curiosa. Los cantares que corren en México en la-

bios del pueblo son casi todos españoles y muchos procedentes de obras clásicas.

C a n t a t a .

168. Es una composición breve de metro desigual, destinada a asuntos amorosos, históricos y religiosos.

En esta composición no se escribe la letra de la obra musical conocida con el nombre de "Oratorio". Este tiene mucho del drama lírico, pero es más limitado. Digamos de paso que los oratorios son de origen italiano y debido a la iniciativa de San Felipe de Neri y al gran músico Palestrina, primer compositor de este género musical. Los mayores artistas han puesto su talento en este género de composiciones religiosas.

Volviendo a tratar de la Cantata diremos que es género poco cultivado en Francia y en España, pero abundantísimo en la literatura italiana. Las mejores son las de Metastasio.

CAPITULO IV

DEL GENERO EPICO

E p o p e y a .

169. *Epopeya o Poema épico* es el relato de una acción grandiosa, interesante, memorable y poética. No toda acción es épica. Por lo común relata hazañas de ilustres capitanes, el nacimiento o la caída de los imperios, varios acontecimientos históricos y aventuras nacionales que pinta en magnífica síntesis el alma y la vida de un pueblo en sus diversas manifestaciones sociales, políticas y religiosas.

La epopeya no puede elegir indiferentemente asunto entre los grandes sucesos y las grandes catástrofes. Entonces no sería más que una narración histórica más o menos grande, más o menos fantástica, más o menos poética y únicamente estaría obligada a producir en nosotros las emociones de la historia. Queda dicho lo que es la Historia considerada como arte bella.

La alta poesía y la Epopeya que es su forma más elevada tienen otro objeto: conmover al mundo con el ejemplo de grandes calamidades y grandes virtudes exaltando siempre a la naturaleza humana, despertando nobles sentimientos y no tributando admiración más que a las cosas que merezcan ser imitadas. Sin duda alguna que la epopeya canta las pasiones, puesto que éstas son la misma vida del hombre; mas no entendemos aquí por pasiones esas vergonzosas enfermedades del alma humana que la corrompen y la esclavizan, sino movimientos generosos producidos por acciones sublimes. Más todavía: la epopeya no esquiva el exceso de las pasiones toda vez que le sirve para producir

vivos contrastes pero no las presenta como asunto digno de admiración. Homero canta en la Iliada la cólera de Aquiles y pudiera decirse que la cólera no es digno asunto para exaltar el genio de un poeta, pero lejos de presentar a un héroe en furores y arrebatos que le harían odioso y ridículo, le oculta en el fondo de su tienda dolorido y lloroso. Nada más natural a primera vista; el asunto parece infecundo, pero ¡qué sangrientos combates! ¡qué de escenas conmovedoras! ¡qué de agitación en el cielo y en la tierra a causa del fatal reposo del divino Aquiles! En fin, sucumbe el amigo y el héroe sale de su tienda para vengarlo. En los momentos en que la fortuna le favorece muere Héctor y termina el poema. Así, una gran debilidad hace brillar una gran virtud.

El poeta no emplea las pasiones como no sea para agitar vivamente la imaginación haciendo que el héroe se doblegue a sus propias inclinaciones para engrandecerlo cuando le hace triunfar de sí mismo.

La epopeya tanto en los tiempos antiguos como en los tiempos modernos, tiene por objeto despertar en nosotros emociones generosas. Es de ver cómo Virgilio relaciona la fundación de su Patria con un asunto lleno de recursos maravillosos y conmovedores. Voltaire ha cantado al padre de los Borbones, pero desgraciadamente no supo rodear la figura de Enrique IV del encanto prestigioso y divino que los antiguos poetas prestaron a sus héroes.

La Henríade tiene relatos elegantes, imágenes brillantísimas, pero nada de inspiración; no hay en ella maravillosidad ni fuerza creadora a causa de la inferioridad poética de Voltaire.

El cristianismo dio a la epopeya grandísimas ventajas; así el poema del Tasso *La Jerusalén Libertada* presenta un carácter particular que nada tiene de común con las antiguas epopeyas. Este carácter depende de un nuevo resorte productor de emociones. Estas emociones, en gran parte engrandecidas y depuradas por el cristianismo, son como un conocimiento nuevo del hombre y de su índole, pasiones nuevas por decirlo así como el amor ideal por oposición al amor sensual de los antiguos; esto es, un amor nuevo y todo esto al servicio de una lengua nueva, explican el encanto extraordinario del poema del Tasso,

aparte de la sublime majestad de una acción cristiana, interesante para todo el mundo y no para algunos pueblos ni para uno solo y que despierte recuerdos poderosos.

Chateaubriand, en *El Genio del Cristianismo* ha demostrado la influencia superior del cristianismo en todo cuanto se refiere a la acción épica. Ha probado que el Cielo cristiano es superior al Olimpo pagano, y con su aplicación hecha por él en sus *Mártires,* por Milton en el *Paraíso Perdido,* y por Klopstock en la *Mesíada* han demostrado hasta la evidencia la verdad de su aserto.

Se entiende por máquina en el poema épico la intervención de los dioses y de seres mortales o metafísicos personificados en el poema épico. Deus ex maquina, decían los antiguos; nada más propio para la epopeya que la máquina; es eficacísima para producir la admiración y su oportunidad en la epopeya es patente, dado que las ideas elevadas deben predominar en el poema épico. Por lo demás, el poeta puede ennoblecer un asunto, extender su plan y variar los detalles, comprender el cielo, la tierra, el infierno, los hombres y los seres sobrenaturales; en una palabra, el círculo inmenso del Universo.

Las revelaciones del cristianismo pueden servir en los asuntos profanos. Fenelón en sus *Aventuras de Telémaco* hace uso de ellas en la descripción del Elíseo. Este pasaje es notable a pesar de la forma poco inspirada de la prosa: es decir, inferior al verso para la epopeya. Como verá quien la estudie, supera a las descripciones mitológicas y nada le faltaría si estuviese escrita en brillantes versos. Es curioso observar en este pasaje que Fenelón parece haber presentado uno de los más grandes descubrimientos de la inteligencia humana y del cual se precia el siglo XIX:

"Luz purísima y dulce circunda el cuerpo de los justos y los envuelve en misteriosa claridad como en un vestido; esta luz en nada se parece a la luz sombría que ilumina los ojos de los míseros mortales y que no es más que tinieblas; esta luz es más bien una gloria celeste que penetra sutilmente a través de los cuerpos más opacos con más facilidad de la que tienen los rayos del sol a través del cristal; no deslumbra, fortifica la vista y lleva hasta el fondo del alma cierta misteriosa serenidad".

He aquí cómo están transportados a un asunto mitológico y con superioridad patente, los pensamientos del cristianismo. Hay que tomar muchas precauciones para el empleo acertado de lo maravilloso y cristiano. Debemos tener en cuenta que no deben ser desnaturalizadas las creencias del cristianismo. Sería en efecto monstruoso prestar, por ejemplo, a los ángeles acciones, discursos en que pudiera reconocerse la triste condición de una naturaleza degenerada; sería absurdo mezclar los dioses de la fábula con los seres sobrenaturales del cristianismo. Así lo hizo Tasso en *La Jerusalem Libertada*, dando a los demonios nombres de las divinidades infernales del paganismo. Milton introdujo en su poema *El Paraíso Perdido* al Cerbero, a Tántalo, a Medusa, etc. Pero nadie fue tan allá en estos extravíos como Camoens en *Os Luisiadas*. Allí encuentra uno a Jesucristo y a la Virgen María, a Baco y a Venus; el héroe Vasco de Gama, asaltado por una tempestad, pide auxilio a Jesucristo y Venus es quien se encarga de socorrerlo. El objeto de los portugueses es la propagación de la fe y Venus es quien se encarga de la empresa.

Lo maravilloso, filosófico, consiste en el empleo de seres metafísicos, tales como la fama, la molicie, la esperanza, el sueño, la muerte, las gracias, las pasiones, las virtudes o los vicios presentados en clara personificación. Nada más frío y por consiguiente, más indigno de la epopeya, que un personaje que no tiene más fundamento que una operación intelectual. Voltaire llenó con ellos la *Henriade*, en la cual figuran la envidia, la política, la hipocresía, el fanatismo con formas y caracteres humanos. Tales alegorías no tienen los elementos de la emoción poética. Hay conveniencias de las cuales no debe apartarse el poeta cuando emplea las ficciones maravillosas. Estas no deben traspasar los límites de una prudente verosimilitud, la cual consiste en no presentar nada mezquino ni rebuscado, ni traído a la fuerza. Contra esto pecaron: Milton cuando colocado dentro el criterio cristiano presenta el pecado, figura poética, preparándose a combatir contra Satanás, personaje real; Homero cuando hace hablar a los caballos, moverse a las estatuas y caminar a los trípodes; Virgilio cuando introduce a las Harpías, aves monstruosas que devoran la comida de los troyanos; y el Tasso cuando

en un pasaje admirable y célebre hace cantar a un pájaro versos del mismo autor.

De la epopeya considerada desde el punto de vista poético.

170. Las principales reglas de la epopeya son cuatro o mejor dicho se refieren a cuatro cosas principales:

I.—Cualidades de la acción épica.
II.—Los personajes.
III.—La forma.
IV.—El estilo.

Cualidades de la acción épica.

171. La acción épica debe tener cuatro cualidades: unidad, integridad, grandeza e interés.

172. La acción épica deber ser una, por dos razones principales: en la narración una serie de aventuras heroicas no puede despertar el mismo interés que el relato de una acción única, bien enlazada y cuyos variados y diversos incidentes encadenados uno con otro tienden al mismo desenlace y concurren al mismo fin; dos acciones paralelas dividen el interés, debilitan el efecto y merman la fuerza progresiva, porque es imposible que una acción predomine sobre la otra; el poeta debe escoger para asunto de su epopeya una sola empresa, la cual debe determinar una sola acción. Así, el asunto de la *Iliada* es la cólera de Aquiles y las consecuencias que de ésta se derivan; el de la *Odisea,* la vuelta de Ulises a sus estados; el de la *Eneida,* el establecimiento de Eneas en Italia; el de la *Jerusalem Libertada* la conquista del sepulcro de Jesucristo por los Cruzados; el del *Paraíso Perdido* la caída de Adán y Eva y su expulsión del Edén.

La unidad de acción debe proceder de la unidad del asunto, el interés de la unidad de peligro o de peligros en que se encuentran los personajes, toda vez que una es consecuencia de la otra.

La unidad de acción en la epopeya no excluye los episodios, es decir, ciertas acciones subordinadas a la acción principal y ciertos incidentes con ella ligados e introducidos en la narración y que no tienen tanta importancia que la supresión de ellos debilite el conjunto del poema.

Tal es en la *Iliada* la entrevista de Héctor con Andrómaca y el robo de los caballos de Creso por Ulises y Diómedes; en la Eneida las historias de Caco, de Miso y de Euriate; en la Jerusalem, las aventuras de Tancredo con Herminia y Florinda, y en el Paraíso Perdido el cuadro de los descendientes de Adán presentados a éste.

Los episodios deben ser naturales, variados y agradables. Deben ser introducidos de manera natural, pero enlazados con el asunto principal del poema, de modo que parezcan partes subordinadas a él y no extrañas y fuera de propósito. En el episodio de Florinda y Sofrónimo, en el segundo canto del Tasso se peca contra esta regla. Los episodios deben presentar objetos diferentes de aquellos que les preceden o suceden porque su objeto es dar variedad a la acción épica. Así en medio de un relato de combates, un episodio marcial estaría fuera de propósito; por el contrario la entrevista de Héctor y Andrómaca en la Ilíada y el encuentro de Herminia y el Pastor en el canto VI de la Jerusalem Libertada están muy bien colocados y dan tregua a los combates y al tumulto de los campamentos. En fin, como el episodio se pone generalmente a título de adorno, es preciso que tales galas sean exquisitas y que en ellas luzca el poeta toda la fuerza de su arte.

Se entiende por integridad la extensión precisa y el cumplimiento exacto de la acción.

173. La acción debe constar de tres partes: principio, medio y fin. En la primera se determina la causa de la acción y esto es lo que se llama exposición del asunto o simplemente exposición.

El medio es la expresión y el desarrollo de las dificultades que hay

que vencer para dar a la acción el término debido. Esto es lo que se llama nudo.

El fin es el término de todas las dificultades y esto es lo que se llama desenlace.

174. Para que la acción sea completa debe quedar enteramente concluida; esto es, debe satisfacer plenamente la curiosidad del lector acerca de los principales personajes del asunto.

175. La acción debe ser grandiosa; esto es, debe tener brillo e importancia para que merezca atención y justifique el nombre de epopeya.

176. La acción debe ser interesante y debe cautivar al mismo tiempo el sentimiento y la imaginación. Debe tratar de hazañas en las que no solamente brille el valor, para que por la variedad se eviten la frialdad, la monotonía y el fastidio. El éxito depende en gran parte del asunto, para que tenga interés para el público; pero más que todo, del desarrollo artístico del poema.

177. El plan debe presentar accidentes conmovedores que sirvan como de reposo y que interrumpan sin perjudicar el relato de las hazañas y empresas que constituyen el fondo de la narración. Virgilio y el Tasso no tienen rivales en esto.

Actores o personajes de la epopeya.

178. El número de personajes habrá de ser determinado por las exigencias de la acción en que éstos deben figurar. No deben ser ni más ni menos que los necesarios.

179. Los caracteres poéticos se dividen en dos clases: generales y particulares.

Los primeros son aquellos que pueden ser designados con las pa-

labras sabio, bueno, valiente, avaro, codicioso, envidioso, etc., etc., sin distinción alguna; los segundos son aquellos en los cuales se presenta un carácter general, pero con modificaciones cualitativas que determinan una variedad.

Los caracteres particulares presentan rasgos distintivos y diferencias notables entre los individuos en quienes predomina la misma virtud y el mismo vicio. En la pintura de estos caracteres se revela todo el poder del Genio; por esta cualidad creadora es eminente Homero. Virgilio y el Tasso le siguen muy de cerca.

180. Se dicen costumbres convenientes porque los personajes deben proceder y hablar conforme a su sexo, edad y condiciones.

181. Se dicen costumbres verosímiles porque deben ir ajustadas a los datos suministrados por la Historia, la Fábula y la Tradición. Así, por ejemplo, sería inconveniente presentar a Ulises como un guerrero y a Aquiles como hombre elocuente y sabio en el consejo. Solamente personajes puramente imaginativos pueden tener el carácter que al autor le plazca.

182. Decimos costumbres sostenidas, porque si no persisten en los personajes las cualidades generales o particulares que los distinguen pierden éstos su integridad. A cada rasgo, a cada palabra, a cada instante, debe preguntarse el poeta si sus personajes procederían y hablarían como él los hace proceder y hablar. Al mismo precepto están sujetos los personajes meramente imaginativos, porque si bien el poeta tiene libertad para atribuirles cualquier carácter, una vez elegido alguno, éste debe ser sostenido en todo momento y en toda circunstancia, para cumplir con el precepto de Horacio, precepto excelente no porque sea de Horacio sino porque es conforme a la naturaleza humana cuando dice: "sibi constant", esto es, que se consten a sí mismos. Tiene fundamento también aceptado en la naturaleza humana este precepto, que el pueblo tiene formulado y dice: "natural y figura hasta la sepultura".

183. Las costumbres deben ser variadas para que con su diversidad contrasten las unas con las otras. Esta diversidad puede ser de tres maneras:

I. Por igualdad de la misma especie y por diferencia de grados: Ajax, Diómedes, Aquiles y Héctor son valientes pero no con el mismo valor.

II. Por adición de una misma cualidad que sin ser dominante modifica la especie: Ajax es más duro, Diómedes más grave, Aquiles más impetuoso y Héctor más humano y sin embargo la cualidad dominante entre todos es el valor. Príamo y Héctor son sabios y prudentes; pero el primero es tímido y vacilante y el segundo presuntuoso y firme.

III. Por diferencias de especies: Aquiles es valiente, Ulises es sabio y discreto.

184. Es costumbre en los poetas elegir entre sus personajes uno que sobrepuje a los demás. Esta costumbre tiene diversas ventajas y la principal de ellas consiste en que la unidad del asunto es mayormente sensible cuando aparece en el cuadro una figura singular que viene a ser como centro en torno del cual se mueven los demás personajes. Esto aumenta el interés de la empresa y proporciona al poeta ocasión favorable para desplegar su talento en el arte de pintar y embellecer un carácter dándole el brillo y hermosura convenientes. La elección del héroe principal es una de las mayores dificultades de la epopeya.

"Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser?
Faites choix d'un héros propre à m'interesser,
en valeur éclatant, en vertus magnifique;
qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque;
que ses faits surprenants, soient dignes d'être ouïs;
qu'il soit tel que César, Alexandre ou Louis,
non tel que Polynice et son perfide frère;
que s'ennuie aux exploits d'un conquérant vulgaire".

BOILEAU *(L'art poétique).*

Conviene hacer constar que a pesar de lo que dice el célebre preceptista en los anteriores versos, Eteocle y Polynice son los protagonistas del poema de Estacio intitulado *La Tebaida,* que es una verdadera epopeya.

185. Los personajes deben ser caracterizados por sus discursos y acciones y es preciso que hablen y procedan según su carácter. El poeta habrá de pintarlos con los rasgos más vivos y humanos, con cuanto haya en ellos de funesto y odioso y con cuanto haya en ellos de simpático y atractivo. Deben ser presentados distintos y contrapuestos, de manera que el vicio aparezca con toda su frialdad y la virtud con toda su belleza, para inspirarnos con el horror del mal la admiración del bien, fin principal y último de la epopeya.

Formas de la epopeya.

186. Se llama proposición o principio a la exposición del asunto hecha por el poeta antes de comenzar la narración. El principio no es más que el desarrollo del título del poema, pero en él deben ser enunciadas las maravillas de la obra y dejar entrever las que merecen el héroe y sus empresas.

He aquí, por ejemplo, el principio de la Eneida, tomado de la célebre traducción hecha por el poeta colombiano don Miguel Antonio Caro:

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

De allí trajo su ser el trono Albano,
su nombre el pueblo a quien el orbe admira,
roba de allí su cetro soberano...
Mas tú a mi osado verso, Musa, inspira,
abre de estos sucesos el arcano.
¿Qué ofensa suscitó la excelsa ira
que a la excelsa virtud sigue y quebranta?
¿Cupo en celestes pechos furia tanta?"

Aquí tenemos presentados un hombre y una diosa: el hombre nos interesa por sus desgracias y la diosa por su odio a Eneas. Boileau aconseja que: "Le debut soit simple et ne rien affecté". Sin embargo el tono del principio no excluye la elevación en él y sin presunción alguna puede presentarse así hasta el fin. De esta clase es el principio del poema de Camoens.

187. La invocación es un apóstrofe dirigido por el poeta a alguna divinidad para que le sostenga en su narración.

188. La poesía castellana prefiere para la epopeya la octava real. Zorrilla de San Martín ha escrito su epopeya *Tabaré* sirviéndose de una combinación asonantada, semejante a la empleada por Bécquer en sus *Rimas*. Hermosilla se sirvió del verso libre o blanco en su traducción de la Ilíada; permitiendo el inglés el exámetro, Longfellow escribió en este metro su *Evangelina;* Chateaubriand escribió sus *Mártires* en prosa.

Estilo de la epopeya.

189. El tono y el estilo de la epopeya deben ser determinados por el objeto del poema. El poeta debe relatar con dignidad y calor la acción memorable; que la admire para que así también le admiren los lectores. Pensamientos notables, sentimientos elevados, pinturas e imágenes vivas, expresiones pomposas, figuras atrevidas, colorido brillante y apropiado a cada objeto, todo esto necesita la epopeya. En esto más

que en ninguna otra cosa debe la poesía ser como la pintura, debe desplegar todos sus tesoros sin que puedan acusarla de pródiga ni de emplear opulencia y lujos inoportunos. Más que ninguna otra las descripciones épicas necesitan variedad en la elección, brillo en los colores y armonía, calor y rapidez en el estilo. Tal es el combate de Tancredo y Agrante en la *Jerusalén Libertada.*

190. Cuando el poeta nos presenta un personaje o persona en deliberación acerca de un asunto importante, debe hacer que cada uno de ellos hable de modo perfecto y conforme con el carácter que le ha dado. Tales discursos deben ser fundados en razonamientos sólidos, justos y precisos, embellecidos en cuanto sea posible con los mayores encantos poéticos. Así es el discurso de Satanás a los ángeles rebeldes en el *Paraíso Perdido* de Milton.

191. La epopeya admite los relatos históricos con tal que sean presentados artísticamente y como parte importante del cuadro.

Poema heroico.

192. Este es una especie de epopeya, sin dicciones ni elementos maravillosos. El poeta no se somete a la unidad de acción y suele eliminar todo elemento sobrenatural.

Un ejemplo lo hará comprender mejor: en la *Jerusalén Libertada* los cristianos tienen necesidad de talar una selva para aprovechar la madera en la construcción de una torre; pero la selva está encantada y poseída del demonio. Los espíritus malignos toman infinidad de formas pero nada asusta a los trabajadores. Tancredo encuentra a Florinda dentro de un árbol, herida por el golpe que un guerrero ha descargado en el tronco. Arminda se presenta a través de la corteza de un mirto. Como se ve todo esto es maravilloso y magnífico. En la Tesalia, de Lucano, César ordena derribar algunos árboles del bosque sagrado de Marsella para hacer aparatos y máquinas de guerra. La destrucción en Lucano es más real, pero menos divertida y es obra de la razón y la de Tasso es meramente poética.

193. El poema heroico no es más que un poema histórico en sentido épico. Su tono debe ser como el de la epopeya, apasionado, ardiente e inspiradísimo. Como ejemplos: *La Batalla de Junín, Canto a Bolívar* de Olmedo; *Vasco Núñez de Balboa* de don José María Roa Bárcena. Digamos de paso que el primero de estos poemas fué juzgado con notable sentido crítico por el mismo héroe celebrado y que del segundo dice Menéndez y Pelayo que peca por demasiado apego al relato histórico.

Epopeya cómica o burlesca.

194. La epopeya cómica tiene la acción y lo maravilloso de la gran epopeya, aunque en grado menor. Conserva el estilo épico e imita la epopeya. La acción debe ser viva, común y risible. En ella lo maravilloso, que se ha llamado máquina, puede ser una divinidad pagana o una figura puramente alegórica. Los principales poemas épico-burlescos son la *Batracomiomaquia,* atribuida a Homero, la *Gatomaquia,* de Lope de Vega; la *Mosquea* de Villaviciosa; el *Cubo Robado,* de Tassoni; *El Rizo Robado,* de Pope, y *Facistol* de Boileau, traducido hábilmente por el P. Ochoa y Acuña, poeta mexicano.

195. El poema burlesco, como su nombre lo indica, tiene como elemento principal y como objeto la burla y la sátira, y difiere de la epopeya cómica en que nunca tiene la entonación heroica de la gran epopeya. Este género de poesía pide sumo ingenio en la invención y riqueza en las ficciones, pormenores amenos, frescura en el colorido, lenguaje rico y opulento, expresión debida y ligereza de estilo. Tales son el *Facistol vivo* de Gousset y la *Desvergüenza* de Bretón de los Herreros.

Observaciones acerca de la epopeya.

196. Entre las diversas variedades de la epopeya debemos señalar la epopeya rústica y la sentimental o íntima, variedades de gran género y dignas de mayor atención.

La primera, como su nombre lo dice, trata de la vida y de las costumbres rústicas, debe ser de tono finísimo, rica en imágenes, sencilla en la invención, pródiga de color y opulenta de belleza.

Señalaremos como modelos admirables de este género los siguientes: *Mireya,* de Federico Mistral, uno de los principales poetas modernos y gloria de Provenza; *Evangelina* del poeta americano Longfellow; *María,* del poeta bretón Brisseau.

La epopeya íntima es meramente psicológica y no pide una gran sencillez de invención. *Jocelyn* de Lamartine es modelo incomparable en este género.

Modelo también semejante a la *Evangelina* por su carácter rústico, íntimo y principalmente etnográfico es el *Tabaré* del gran poeta uruguayo Zorrilla de San Martín.

197. No cabe duda que la gran epopeya, expresión de civilizaciones antiguas tiene como principal carácter la unidad. Homero y Virgilio sintetizaron en sus célebres poemas la patria griega y la patria latina y Dante en su *Comedia,* poema llamado posteriormente *Divina Comedia,* el espíritu teológico, el idealismo y la ciencia toda del siglo XIII.

Se ha dicho que por faltar a las sociedades modernas la unidad, no han podido producirse grandes epopeyas. Mucho hay de verdad en este aserto, porque ni la *Araucana* de Ercilla, ni el *Bernardo* de Balbuena, ni otros intentos épicos demuestran lo contrario. Lo cierto es que lo que ha faltado ha sido un poeta de verdadero numen épico, porque ¿qué asunto más grande y más digno de la epopeya que la gran empresa española del descubrimiento de América y de la conquista, cristianización y civilización del Nuevo Mundo? A nuestro juicio hay otra causa muy digna de ser tomada en cuenta, que ha impedido la producción de la epopeya: esta causa no es otra que el haber tomado como reglas fundamentales de la epopeya el plan, la disposición, la invención, el desarrollo y el desempeño de Homero y Virgilio en la *Iliada* y en la *Eneida.* Es cosa singular, los preceptistas han pedido y siguen pidiendo que las epopeyas estén, por decirlo así, calcadas en los poemas de Homero y en el gran poema de Virgilio.

No bastando exigir a los poetas numen épico han querido todavía

pedirles mayor apego a la forma, o mejor dicho al plan, distribución, etc., de la epopeya, olvidándose algunos preceptistas de que la Divina Comedia es sin el menor género de duda un poema épico que en nada se parece a la Iliada y a la Eneida; y otros no quieren ver que *La Leyenda de los Siglos* es también una epopeya y por cierto colosal, a pesar de su forma lírica. Este gran poema ideado por Lamartine y realizado por Víctor Hugo es sin duda una de las obras más notables del siglo XIX. Inmensa epopeya española es *El Romancero* y, considerado desde el más alto punto de vista, lo es también *El Quijote*. El Romancero pinta y sintetiza larguísimo período de la Historia de España; el Quijote, otro; la *Leyenda de los Siglos,* con sus cuadros pasmosos, la vida de la Humanidad; y la Biblia nos presenta la mayor y más grandiosa de las epopeyas, una gran epopeya que comprende a Dios y al hombre y que principia en el período cosmogónico y termina en el fin de los tiempos. ¿En qué se parecen por la forma estas colosales obras a los poemas de Homero y Virgilio?

Refiriéndonos particularmente a la *Biblia,* juzgando este libro con el respeto debido a su importancia religiosa y considerándole sólo como obra literaria, debemos hacer notar que en los Libros Santos, unidos todos ellos por lazos misteriosos, son patentes los caracteres de unidad y de integridad, como que el Hombre, único y siempre el mismo en sus relaciones con Dios, es el protagonista de tan misterioso poema.

CAPITULO V

POEMA ESCENICO

"La tragédie, informe et grossière en naissant,
n'était qu'un simple choeur, où chacun, en dansant
et du dieu des raisins entonnant les louanges,
s'efforçait d'attirer des fertiles vendanges.
Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
du plus habile chanteur un bouc était le prix.
Thespis fut le premier qui barbouillé de lie,
promena dans les bourges cette heureuse folie;
et d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
amusa les passants d'un spectacle nouveau.
Eschyle, dans les choeurs jeta les personnages,
d'un masque plus honnête habilla les visages,
sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé".

BOILEAU *(L'art poétique).*

El Coro.

198. El *coro* es el conjunto de dos agrupaciones que separadas a veces se corresponden alternativamente y en otras toma carácter de unidad.

El coro era el fundamento de la tragedia antigua; pero insensiblemente dejó de ser principal y se convirtió en un accesorio. En fin, en la tragedia moderna casi ha desaparecido, pero se conserva en las óperas y en las zarzuelas donde suele estar colocado, sin razón ni motivo, sólo como pretexto para la música.

Sin embargo, como ya lo diremos al tratar de la Opera, el talento de Wagner ha devuelto al coro en el drama lírico, mucho de lo que tenía en el teatro griego. En este coro tenía doble objeto.

I.—Hacer la tragedia más pomposa, más grande y más moral. Era siempre la parte más poética de la obra, y como las palabras puestas en labios de los corifeos eran cantadas con acompañamiento de música, se aumentaba así el brillo del espectáculo, dándole agradable variedad.

II.—El coro no era un grupo de personas sin importancia ni significación, como en nuestras óperas y zarzuelas en las que un grupo de histriones y de euripantas se mueven automáticamente sin darse cuenta de la acción y sin comprender lo que cantan; representaba unas veces el pueblo, a veces unido y otras dividido en dos bandos, cada uno en torno del protagonista o del antagonista; en otras ocasiones se representaba el sentido moral, la filosofía y la religión, y convertido en un verdadero personaje poético servía para templar el ánimo agitado por las grandes emociones trágicas. De ordinario estaba compuesto de personajes que verosímilmente podían aparecer en escena. En tiempo de Sófocles constaba de quince individuos que constantemente ocupaban el escenario, que hablaban por los personajes principales; estaban en todo y se interesaban por todo, y que moralizaban acerca de los sucesos de que eran testigos, cantando odas o himnos dirigidos a los dioses, invocando a éstos en favor de los personajes virtuosos cuyo infortunio deploraban o pidiendo la cólera divina y en contra del crimen, y casi siempre formulando máximas religiosas o morales, especialmente en los intermedios, porque en el teatro antiguo, abierto y al aire libre, no había telón que separara a los actores del público, y la representación no se interrumpía.

La presencia obligada y continua del coro dió lugar a las unidades de tiempo y lugar. Con efecto, la tragedia era una representación continua; desde el principio hasta el fin la escena nunca quedaba desierta, de lo cual se derivó un precepto que se cumple aún rigurosamente entre nosotros.

Después de cierto tiempo, concluida una escena se retiraban los actores principales y el coro quedaba en el escenario, el cual fué llamado

desde entonces foro, de *forum,* sitio abierto o plaza pública, porque generalmente en un sitio así se suponía la escena. No había propiamente actos, la ilusión acerca de la duración del tiempo era imposible como lo era también la variación del lugar. Además no habría sido fácil mover las máquinas del teatro en un escenario tan vasto como el que entonces estaba en uso.

D r a m a .

199. Tomando esta palabra en el sentido general, equivalente a poema escénico, es un poema en que se presenta una acción interesante al alcance de todos los espectadores, hecho para ser representado y no para ser leído y dispuesto y desarrollado conforme a su objeto. En el poema dramático, llamémosle mejor poema escénico, desaparece el autor y los personajes hablan delante de nosotros conforme a su propio y particular carácter y conforme a las circunstancias en que el autor los ha colocado.

200. Drama en el sentido filosófico es un conflicto de pasiones en que siempre sale triunfante el libre albedrío. Hay que tener presente esta última definición para comprender en que finca el interés de la acción escénica, particularmente en la tragedia, en la clase mixta, que se ha convenido en llamar drama y en la comedia.

201. Hay dos clases principales de poema escénico: una ilustre, seria, heroica: la *tragedia;* otra común, burlesca y a las veces vulgar, la *comedia.*

202. La clase mixta que ya hemos mencionado con el nombre de drama, participa de los caracteres de las dos clases anteriores. A veces están equilibrados en él los de una clase y otra, en otras una, la trágica, predomina casi absolutamente. Con la palabra drama suelen ser designadas las grandes formas del poema escénico y el autor de las obras de esta clase es llamado poeta dramático o dramaturgo.

Lo trágico y lo cómico, a pesar de la diferencia de sus caracteres,

tienen un objeto común: el de educar a los hombres por medio del ejemplo; la tragedia presentando el espectáculo de grandes dolores y de grandes infortunios; la comedia por medio de la burla, haciendo ridículos los vicios que degradan a la humanidad. En una palabra: la primera por medio del terror y la segunda por medio del ridículo tienen el mismo objeto.

203. Las reglas comunes a estos tres géneros pueden ser consignadas en cuatro grupos:

I.—Reglas referentes a la acción.
II.—Reglas referentes a la conducción de ésta.
III.—Reglas referentes a los caracteres.
IV.—Reglas referentes al estilo.

Cualidades de la acción dramática.

204. La acción debe ser *verosímil, completa* y *única.*

Se dice verosímil porque debe parecerse a la verdad; pero teniendo en cuenta que no todo lo verdadero es propio para ser llevado al teatro. Los horrores, las atrocidades, las imágenes repulsivas no deben ser presentadas en la escena. Nadie soportaría a Edipo sacándose los ojos, ni a Hipólito atacado por un monstruo y arrastrado por sus caballos, ni a Orestes matando a su propia madre, ni a Medea apuñaleando a sus hijos. En esto se funda el antiguo precepto clásico: *"La escena no debe ser ensangrentada".*

La literatura moderna entiende este precepto en el sentido de no presentar cosas horripilantes. Todo aquello que lo es no cabe en el teatro sin peligro de mal éxito. Digamos de paso que la crudeza y la desnudez, que tanto abundan en la literatura burlesca, aunque llevadas al teatro muchas veces, son insoportables.

205. Se dice completa porque sería difícil satisfacer al público dándole una acción sin desenlace o privada de circunstancias conducentes

a la mejor comprensión del asunto. En un poema escénico no debe haber ni más ni menos de lo que debe tener. ¿Qué sería de *Un drama nuevo*, la obra incomparable de Tamayo y Baus, sin el último acto o sin la escena en que Edmundo y Alicia confían a Shakespeare el amor que los domina y atormenta?

206. Se dice única porque si se presentaron dos acciones al mismo tiempo, al bifurcarse el interés sucedería lo mismo con la unidad de acción. Háse dicho que en el *Trovador*, célebre drama de don Antonio García Gutiérrez, la acción parece dividirse sin perjuicio del drama. Efectivamente, en buena parte de la obra la venganza de la gitana corre a la par de los amores de Manrique y Leonor. ¿Por qué no se divide el interés en esta obra? Porque una y otra acción están íntimamente ligadas y ambas en realidad no forman más que una.

207. El interés de la acción dramática no consiste sólo en exponer, conducir, enredar y desenlazar la acción sino en esto y en algo mucho más importante: en la creación de seres humanos con fisonomía y carácter propios.

Queda dicho y repetido que en el poder de crear caracteres consiste la más alta de las cualidades artísticas.

La perfección de la forma no es precisamente la perfección del poema, y en ocasiones como puede verse en Calderón de la Barca, en Lope de Vega y en Shakespeare, *las obras valen por la creación* aunque la disposición del poema sea defectuosa. El Segismundo de *La vida es sueño*, los principales personajes de la *Estrella de Sevilla* y no pocos de *El Rey Lear* son creaciones inmortales por mucho que las obras de que son esencia adolezcan de gravísimos defectos de traza. Por muy bien dispuesta, bien conducida y bien llevada a término que sea una acción dramática, nada vale el poema escénico si los personajes no tienen vida propia y carácter humano. Por demasiado apego a los preceptos clásicos y por excesiva exigencia académica Voltaire calificó a Shakespeare, que es el primer actor dramático del mundo, de *salvaje beodo;* preferiría sin duda la perfección y el atildamiento académico a la suprema creación de almas que caracteriza a Shakespeare y que le pone por encima de

todos los dramaturgos, por lo que ha sido llamado con justicia: *buzo inmortal de los océanos del alma.*

El interés de la acción dramática requiere exacta división y extensión proporcionada; es decir, principio (exposición del asunto), un medio (nudo) y, por último, un fin (desenlace).

En la comedia y en el drama el término de la obra se llama *desenlace;* en la tragedia se llama *catástrofe.*

208. La unidad de la acción dramática depende además de la unidad de pensamiento o mejor dicho en ella radica. La unidad de pensamiento, indispensable en todas las obras artísticas, consiste en la presentación de un solo hecho, el cual debe acaecer en un solo lugar y en determinado tiempo. Esto está fundado en la naturaleza de las cosas. De aquí se deriva la famosa regla clásica de las tres unidades: *unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar,* que Boileau ha consignado en estos versos:

"Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli
tienne jusqu'a la fin le théâtre rempli".

209. Mucho se ha hablado acerca de estas tres unidades y conviene mencionar aquí con este motivo la famosa carta de Alejandro Manzoni, publicada en francés y traducida al alemán por Göethe, acerca de las tres unidades dramáticas.

Queda dicho que la regla de la unidad de acción es ineludible e inalterable por los motivos que dejamos apuntados.

La unidad de lugar no será una regla estricta y bien puede, sin abuso y sin exceso monstruoso, mudarse el lugar de la escena, siempre que se haga dentro de los términos de una clara y patente verosimilitud. Así, como lo vemos todos los días, un acto pasa en un jardín, otro en un salón y otro en una calle y hasta puede desarrollarse en otra ciudad, sin que nada de esto dañe el desarrollo de la acción y perjudique en nada la estructura del poema escénico. En obras tan famosas como las de Shakespeare, Lope de Vega, Calderón y Schiller suele verse en un mismo acto que breves escenas pasan en un sitio y otras en otro. Es lí-

cito hacerlo pero se corre riesgo de que por lo corto de los *parlamentos* y por la frecuencia de las mutaciones el interés se debilite. Siempre un cambio de escena distrae la atención del espectador. Lo usado generalmente, a pesar de la autoridad de los grandes poetas mencionados, es que no haya mutaciones en el mismo acto. Cuando es posible la estricta unidad de lugar gana mucho la obra; pero a veces esta sujeción escrupulosa al precepto clásico se hace impracticable.

Conforme a él la acción debe durar veinticuatro horas. Como fácilmente se comprende, tal exigencia tuvo el mismo origen que la unidad de lugar; esto es, por la manera como se hacían las representaciones antiguas. Parece por extremo exagerado tal precepto y aunque sobran los poemas escénicos sometidos estrictamente a tal precepto, no cabe duda que el dramaturgo suele tener necesidad de contar con una libertad mayor para el perfecto desarrollo de la acción que presenta. De esta unidad no debe abusarse, lo mismo que de la unidad de lugar. Consignemos aquí que no es lícito acortar ni alargar el tiempo; esto es, achicar las horas y los días, lo mismo que agrandarlos. Resulta ridículo que se diga por ejemplo: *hace una hora o media que acaeció tal o cual cosa, cuando en realidad sólo han transcurrido unos cuantos minutos.* El más torpe de los espectadores tiene que rechazar tal embuste. Desgraciadamente no escasean ejemplos de este defecto en obras que por otros motivos son dignas de aplauso. Actualmente priva en Europa y aumenta su auge cada día, la representación al aire libre, en jardines, parques y logran que poemas escénicos sean representados al aire libre, en sitios adecuados y correspondientes al especial que el autor pide para la acción de su poema. Así se han representado, últimamente, en Francia tragedias de la antigüedad clásica, en el antiguo circo romano de Nimes y en los jardines de algunos castillos; representaciones que han sido muy aplaudidas y confiadas a artistas de gran reputación. No se hacen de otro modo las representaciones sacras de *La Pasión* en la aldea de Overamergas y a la cual acudían viajeros de Europa y de América. Claramente se comprende que la unidad de lugar tiene que ser estrictamente observada en esta clase de representaciones.

Disposición de la acción dramática.

210. El poema escénico consta de una o varias partes llamadas actos. Estos son determinados por la caída del telón y tienen por objeto dar descanso al público y a los actores y facilitar el desarrollo del poema.

Entreacto es el espacio de tiempo durante el cual los personajes quedan separados del público por el telón que vela el foro.

211. La acción particular de cada acto debe tener lo mismo que todo el poema, principio, medio y fin. Si cada acto debe ser más interesante que el anterior, en cada uno de ellos el interés debe ir siempre creciendo. El final de cada acto debe avivar poderosamente la atención y la curiosidad de los espectadores y el principio de cada acto debe estar enlazado hábilmente con el acto anterior.

212. Los actos se dividen en escenas. Estas son pasajes determinados por la entrada o la salida de un personaje o de varios, sin que para esta determinación tengan interés la presentación rápida y casi instantánea de un criado que anuncia o entrega una carta o trae luces, ni el paso de una figura que no habla o habla poco, por el fondo del escenario.

La palabra escena es de suma importancia en la historia de la literatura dramática, porque la filología al estudiar esta palabra que significa tienda, ha llegado a pensar que las representaciones dramáticas han podido tener origen mucho antes de la aparición de la tragedia griega en los desiertos, en los pueblos nómadas que vivían bajo tiendas y que eran llamados *escemitas.*

El número de escenas de una obra dramática no puede ser fijado. Deben ser tantas cuantas sean necesarias. Corresponde al autor dar a la obra prudente extensión para no cansar al público ni a los actores y para no fatigarse él mismo, por ser cosa imposible que un dramático mantenga indefinidamente el interés de un acto. En la literatura francesa las obras de mayor extensión (no contamos aquí los melodramas) tienen por lo general cinco actos. De aquí el proverbio: *patético como un quinto acto.*

Actualmente, en el teatro español una obra en cuatro actos parece

ya excesiva y una en cinco se hace insoportable, como no se trate de las llamadas *melodramas* o de las de gran espectáculo, en las cuales no se trata de actos sino de cuadros, cuya brevedad y variedad evitan el cansancio. En el teatro español los dramas y comedias de mayor extensión tienen tres actos, no abundan los de dos y hay muchas obras en uno. Siempre tienen un acto los sainetes, los entremeses, los pasillos, los monólogos y la mayor parte de los proverbios.

El primer acto de una comedia debe contener la exposición de la obra. La preparación del nudo y el principio de la acción esencial en muchas obras (y aunque es muy difícil, es el mejor procedimiento) empieza con la exposición misma.

E x p o s i c i ó n .

213. Exposición es la parte inicial de un poema escénico. En ella se da conocimiento al público de todo lo que se supone acaecido antes de que los personajes principien a hablar y que es indispensable para la perfecta comprensión de la obra.

214. Los personajes deben ser caracterizados desde luego pues de otra manera resultan como títeres.

215. La exposición debe ser breve, natural y viva.

Breve, porque si se prolonga demasiado pierde el autor un tiempo precioso, que debe ser aprovechado para la acción y, además, porque se corre peligro de fastidiar al público.

Natural, porque de otra manera desagrada por lo rebuscada y laboriosa.

Viva, porque se necesita que los personajes aparezcan con existencia y actividad propias.

216. La exposición puede hacerse de dos maneras: por medio de un relato que es lo más común y corriente, o valiéndose de una narración paralela desde el primer momento a la acción de la obra. Esta segunda

manera es la más difícil y en ella son consumados maestros los dramaturgos franceses.

El primer procedimiento es el más común pero sólo escritores muy expertos se salvan de caer en vulgaridad.

Como modelo de exposición hecha entre pocas personas señalaremos el de un *Drama Nuevo* y la ingeniosísima de don Eugenio Blasco, en la deliciosa piececilla intitulada *Mensajero de Paz*. En esta obrita, cuando es desempeñada por buenos actores y con la elegancia y suntuosidad que pide un argumento, todo es interesante. Puede decirse que en ella con unas cuantas palabras auxiliadas por el silencio, queda hecha la exposición.

217. Al concluir la exposición o mejor dicho antes de que concluya ésta, el autor debe presentar a todos los personajes y hacer que por lo que dicen queden suficientemente caracterizados.

La acción deberá desprenderse natural y lógicamente de todo lo dicho.

Al concluir el primer acto, si la obra tiene más de uno, todos los personajes deben ser conocidos del público, excepto aquellos que por circunstancias especiales procedentes de la concepción del poema, tengan que hacer su aparición más tarde.

218. Los personajes deben ser caracterizados por sí mismos, sin que valga que en diálogos anteriores otros hayan hablado de ellos, porque el juicio de los demás pudiera ser incompleto, parcial o erróneo, y el público exige naturalmente que se le deje juzgar por sí mismo. En la caracterización de los personajes más que en la disposición de la obra estriba la dificultad del poema dramático. Se trata de crear almas, de presentar figuras humanas con sus vicios y sus virtudes, sus fealdades físicas y morales, con inteligencia y cultura propias y con educación y modales correspondientes a la sociedad en que viven y a las circunstancias en que se hallan colocados. Esto debe hacerlo el autor de modo gráfico, breve y oportuno para que los espectadores conozcan los personajes a poco de tenerlos delante y como si de antaño le fuesen conocidos.

219. Se llama nudo y también intriga, la complicación de sucesos o el mayor choque de pasiones y de intereses en que se ven los personajes, principalmente el protagonista y el antagonista, hasta el desenlace del poema.

El nudo debe ser preparado de conformidad con el carácter de los personajes, verosímilmente, sin apretar con exceso la trama y sin llevar la acción a tal punto que por aumentar el interés, se produzcan conflictos y situaciones irresolubles e imposibles, que arrastran a los personajes hasta la desesperación.

220. La acción puede tener incidentes, los cuales en muchas ocasiones son necesarios y hasta indispensables; pero el autor debe poner sumo cuidado en que los tales incidentes no tengan una importancia tan grande que debiliten en lo más mínimo la acción, le quiten unidad y distraigan al público. El ánimo de éste es a manera de termómetro en el cual se marcan de modo patente el crecimiento o el descenso del interés dramático. Si el interés decae, también sucede lo mismo con la emoción estética y cuando ésta viene a menos, los espectadores se muestran inmediatamente inquietos y divagados. Para comprobar esto recordamos lo que acaece frecuentemente en el teatro; tan luego como los espectadores descubren o adivinan el desenlace, empiezan a moverse y a disponerse a salir del salón. Cada acto debe terminar vigorosamente, de manera que aumente el interés. En el acto siguiente o en los que sigan, la acción debe ser conducida con rapidez o con lentitud según convenga; pero siempre con interés creciente hasta el desenlace que debe ser lógico. Con el mayor ingenio debe ocultarse la solución del enredo cómico o del conflicto dramático; es decir, el desenlace o la catástrofe.

Nada de tan graves consecuencias para el éxito de una obra o de un poema escénico como la debilidad del último acto, cuando los anteriores han sido vigorosos y de un interés creciente.

Algunos autores indican que el desenlace puede hacerse de dos maneras: por *reconocimiento* y por *peripecia,* palabra que significa cambio, revolución; a nuestro juicio dentro de estas dos maneras caben todas las demás. No es posible ni debido apegarse a cualquiera de ellas sin caer en vulgaridad. Pero hay un término que no podemos dejar de señalar

por lo singular que es y por la atención que ha merecido: es el desenlace que da principio a un nuevo drama verdadero y profundo y que se entrega al juicio y a la presentación del público. En *El Gran Galeoto* de don José de Echegaray podemos encontrar el ejemplo. Al final de la obra Ernesto recoge a Teodora desmayada y se dispone a llevársela. Entonces principia un nuevo drama, que no se oculta a la inteligencia del público. El mismo protagonista de la obra lo dice: *el drama empieza cuando el drama acaba.* Este final dramático en grado sumo así como la intervención de un elemento ineludible (la sociedad) a semejanza de la fatalidad (fatum) de los antiguos y Deus ex-machina de la poética antigua, hace del *Gran Galeoto* una obra acaso sin precedente en los anales de la dramaturgia universal.

221. *Personajes dramáticos.*

Los personajes del poema escénico son el primer objeto en que fija su atención el espectador y, como es natural, tiene que hacerlo antes de darse cuenta de la acción y de la buena disposición de la obra. Estos personajes han de *constarse a sí mismos,* como fundándose en la naturaleza de las cosas lo percibe Horacio en su Arte Poética; esto es, que en todos sus pensamientos, palabras y acciones sean consecuentes con el carácter que el autor les atribuye y con las circunstancias en que los ha colocado.

Estructura del poema escénico.
Soliloquio. Apartes y acotaciones.

222. Se llama *diálogo* la conversación entre dos o más personas.

223. *Soliloquio,* que algunos han llamado *monólogo* (nombre que nosotros reservaremos para determinada clase de poema dramático), es el discurso que un autor pone en boca de un personaje a fin de que los espectadores se informen de los pensamientos de éste y de sus más íntimos sentimientos.

Claramente se comprende que los soliloquios son inverosímiles por-

que sólo los locos hablan solos y sólo excepcionalmente lo hacen las personas cuerdas. Sin embargo, son indispensables y a tal punto, que sin ellos serían imposibles muchas obras. No faltan ejemplos de obras dramáticas en que no hay soliloquio; pero son rarísimas y siempre se nota en ellas cierto vacío muy difícil de llenar a menos que se apele al soliloquio y al aparte. La razón de esto es muy sencilla: como la escena no puede quedarse sola nunca y en ella siempre debe estar algún personaje o más de uno, hay cosas que a menos de que el personaje hable solo, es decir, en un soliloquio, no puede decirlas en presencia de los demás. Reconocida la necesidad del soliloquio debe tenerse muy presente, si el autor no quiere alejarse demasiado de la verosimilitud, que cuando un personaje hable solo lo haga brevemente.

Hay soliloquios célebres y por cierto no cortos como el de Hamlet en la tragedia de este nombre, y que principia:

To be or not to be;

el de Carlos V en el *Hernani* y el de Cecilia en la comedia de Tamayo y Baus intitulada *Lo positivo;* maravilloso arreglo de la comedia de León Laye, muy conocida con el título de *El duque Job.*

224. Llámase *aparte* la palabra, frase o frases brevísimas dichas por los personajes con el mismo objeto que tiene el soliloquio.

225. Llámase *acotaciones* ciertas advertencias e indicaciones puestas por el autor al principio de los actos o al lado del texto o en sitio oportuno, para indicar a los cómicos lo que deban hacer y facilitarles la interpretación de la obra, lo mismo que para prescribir al director de escena el movimiento de ésta y el arreglo y disposición del teatro.

T r a g e d i a .

226. El género trágico comprende tres clases:

1o. Alta tragedia o tragedia histórica, lo que con más propiedad se llama sencillamente tragedia.

2o. Tragedia burlesca.

3o. Tragedia burguesa y plebeya.

227. La *tragedia* propiamente dicha es un poema dramático, cuyo asunto y acción, casi siempre de carácter histórico, son altamente nobles, heroicos, desgraciados y terríficos. Tal es el precepto más elevado de la tragedia. En ella colocaremos todas las obras antiguas de este género y las modernas ajustadas a los más estrechos preceptos clásicos.

Se llama fábula de la tragedia el asunto de la obra y la disposición y el desarrollo de ella. Esta puede ser fingida o histórica. En la tragedia alta el asunto debe ser histórico. Si el asunto es imaginario, aunque llene todas las condiciones requeridas, no corresponde a las exigencias clásicas, en razón de que no puede presentar supremo interés trágico una figura meramente fantástica. Entre la verdad y la ficción hay gran diferencia; la cual está al alcance de toda persona medianamente versada en asuntos críticos. Nadie escucha con el mismo interés las desventuras de un personaje fantástico que las de un individuo que ha existido realmente. Tal es el encanto de las autobiografías y de las memorias.

La acción trágica debe ser siempre heroica y en la tragedia deben figurar personajes de la más alta posición social, porque el dolor y la desgracia parecen ser mayores cuando hieren a individuos que, por circunstancias especiales, viven o parecen vivir en un medio feliz y libre de pesares. En la tragedia histórica lo mismo que en el drama histórico, no se debe faltar a la verdad ni en lo que se refiere al carácter de los personajes ni en cuanto toca a circunstancias, costumbres, tiempos, etc.; pero es lícito, como ya lo hemos dicho al tratar del drama, alterar levemente la verdad histórica en bien del poema. La acción trágica debe ser siempre desgraciada y terrorífica, el choque poderoso y fatal de las pasiones, supremos infortunios personales, la caída de los tronos, el desquiciamiento y ruina de los imperios, son el alma del género trágico. Aunque algunos toman la tragedia de la voz griega (macho-cabrío), insignes críticos y helenistas afirman que proviene de un verbo griego que quiere decir *aterrorizar*. Si es así, el nombre va en perfecta consonancia

con el género, el cual tiene por objeto inspirar amor a la virtud y horror al vicio por medio del terror que produce en los espectadores la contemplación de grandes infortunios. En esto radica la moralidad de la tragedia, cuyo aliento vitálico pasa por el alma, como las tormentas que conmueven la naturaleza, purificando la atmósfera. La tragedia por medio de su acción moral, afina y perfecciona nuestra sensibilidad, despierta en nosotros sentimientos y pasiones adormecidas y aviva en nuestro corazón la piedad y la compasión ante la contemplación de las desventuras humanas. El poeta excita el terror colocando a los personajes en circunstancias que tememos por su vida y por su clase. Prometeo encadenado, personificación de hombres en Esquilo; Orestes que es el remordimiento de Eurípedes; Otelo y Herodes que son los celos en Shakespeare y en Calderón de la Barca; todos producen el terror en su más alta expresión. El Titán encadenado en una roca, devoradas las entrañas por un buitre; Orestes perseguido por las furias; Otelo matando injustamente a Desdémona y el Petrarca celoso hasta del aire, nos presentan ejemplo horrible de las pasiones humanas. El ánimo sobrecogido de espanto, se despierta a la piedad y anhelamos reposo y calma en una vida serena, modesta y tranquila, tal es el producto fecundísimo de la tragedia.

Mucho se ha hablado respecto de la manera como deben ser presentados en el teatro los personajes criminales y acerca de esto debemos discurrir brevemente. Así como la virtud, sencilla, humilde, aislada, sin pasiones adversas que la combatan y la pongan a prueba, carecería de interés en el teatro y artísticamente resultaría despreciable e insípida, del mismo modo el vicio y el crimen exhibidos con toda su monstruosidad en la escena, serían repulsivos e insoportables, por mucho que fuesen colocados entre maravillas estéticas. De esto, que es patente, deduciremos que el vicio y el crimen deben ser presentados, ennoblecidos por el arte. Un ebrio revolcándose en los fangos más asquerosos de su vicio y con todos los pormenores y circunstancias de la embriaguez habitual, alejaría del teatro a los espectadores y, sin embargo, en la literatura dramática de todas las naciones aparece frecuentemente el borracho sin repugnar al público. Todo depende de que los autores le han presentado con la discreción que reclaman los altos fines del arte. Lo que decimos de la embriaguez puede decirse de todos los vicios y de todas las pasiones.

De amores ilícitos están llenos los dramas y, sin embargo, a nadie espantan, porque la acción y la escena no rayan en inmoralidad escandalosa. La obscenidad no es permitida a ningún pueblo culto.

Los personajes pueden y deben hablar en prosa galanísima o en verso magnífico porque la alteza poética de la tragedia pide que las palabras tengan la más alta y hermosa significación... Como se comprende, esto es convencional como lo es que Alejandro y César hablen en francés, Otelo en Inglés y Ricardo III en castellano, pero sería ridículo hacerles hablar en el lenguaje propio de la poesía lírica. Por lo tanto, y sin dejar que la versificación sea defectuosa y pedestre, debe huírse de las hipérboles, de las comparaciones directas, de los apóstrofes a seres insensibles y de las expresiones figuradas que son por su naturaleza inherentes a la poesía lírica. El teatro clásico español y también el moderno caen frecuentemente en este defecto, contra el cual deben estar prevenidos cuantos cultiven el arte dramático. La expresión lírica no es siempre dramática, y nada más repugnante que un lirismo fruslero en labios de las más altas figuras históricas. En la única obra mexicana que merece el título de tragedia, obra muy recomendable, aunque versificada con el mayor descuido, es la *Cidalia* del presbítero don Ramón del Valle; la gran pintura de Nerón, está ajustada a la historia como pocas veces se ha visto, pero la figura del César resulta afeada en algún pasaje; dice amores a *Cidalia* en frases melosas propias de un lechuguino insustancial.

No obstante hay ciertas circunstancias en que la expresión lírica produce efecto admirable y nace espontáneamente del sentimiento y de la pasión. El gran actor Talma decía, tratando de la manera de representar la tragedia y fijando el verdadero carácter de la recitación escénica, que aquella no debe ser declamada, sino hablada. Otro tanto debemos decir del lenguaje utilizado: que debe ser noble, correcto, vigoroso y hasta galano, pero nunca ampuloso ni deslumbrante como fuego de artificio. Las descripciones producen muy buen efecto en la tragedia, pero deben ser pocas frases, puestas oportunamente y necesarias al asunto, procedentes de él y perfectamente sinceras.

El primer trágico del mundo es Shakespeare por más que las formas de sus tragedias disten mucho de la perfección que dieron a las suyas

Racine y Corneille. Lo que constituye la verdadera gloria de Shakespeare no es sólo su profundidad de expresión sino la profunda humanidad de sus creaciones. Este debe ser el principal modelo aun contando a los griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los italianos tienen magníficas tragedias; abundan dramas trágicos en España. Corneille, Racine, Ronsard, Delavigne, Alfiere, Manzoni, Lope, Calderón, Ventura de la Vega y Tamayo y Baus nos ofrecen modelos excelentes.

C o m e d i a .

228. *Comedia* es un poema escénico en el cual se presenta una acción tomada de la vida real y en el que se miran por el lado ridículo los vicios y los defectos morales. No son objeto de la comedia los grandes infortunios del hombre ni sus grandes crímenes, sino sus locuras, sus extravíos menos odiosos, cuya trascendencia pudiera ser grave, y los vicios, defectos y presunciones que merezcan la censura y la risa del público. La comedia tiene por objeto moral, corregir los vicios humanos, presentando imágenes vivas de ellos para hacerlos odiosos y ridículos por medio de una sátira viva, ingeniosa y discreta.

La comedia inspira a instruir a los hombres divirtiéndolos, y es evidente que para realizar su propósito no deben fijarse en lo más grave ni en lo más triste de la miseria humana.

El vicio cae solamente bajo el dominio de la comedia cuando es ridículo y despreciable. Los hechos odiosos caen bajo el dominio de la tragedia o de lo que propiamente llamamos drama. Sin embargo, hay un género dramático la *alta comedia o comedia moral* cuyo primer maestro fue nuestro Ruiz de Alarcón y que ha sido cultivada brillantemente por Ventura de la Vega, Ayala, Tamayo y Baus y Núñez de Arce; género en el cual caben bien, sin duda y efectivamente, los grandes vicios, con tal que no sean monstruosos. En este género el numen cómico (vis cómica) sabe presentar hasta lo más hondo del corazón humano y dejándose de observarlos de modo superficial, de la manera más noble y con purísimo tacto los describe con delicada intención, excita nuestros sentimientos y prodiga ejemplos saludables.

La comedia se divide en:

1o. Alta comedia. Ejemplos:

"La verdad sospechosa" de Ruiz de Alarcón.
"La bola de nieve" y "Lo positivo" de Tamayo y Baus.
"El hombre de mundo" de Ventura de la Vega.
"Consuelo" de López de Ayala.
"Deudas de la honra" de Núñez de Arce.
"Contigo pan y cebolla" de Gorostiza.

En este grupo entra la comedia de carácter, razón por la cual figura en los ejemplos la célebre comedia de Alarcón antes citada.

2o. Comedia burguesa. Ejemplos:

"El sí de las niñas" de Moratín.
"A la vejez viruelas" y "El pelo de la Dehesa", "Marcela" o "A cuál de los tres" de Bretón de los Herreros.

3o. Comedia burlesca. Ejemplos:

"Los pavos reales" de Ramos Carrión.
"Llovido del cielo" de Luis Mariano de Larra.
"El señor Cura" de Vital Aza.

4o. Comedia de magia, de gran espectáculo. Ejemplos:

"La Redoma encantada", "Los polvos de la Madre Celestina" y "La pata de Cabra", de Hartzenbusch.

5o. El proverbio, obra que siempre tiene por título y asunto un proloquio vulgar, un adagio, un refrán, etc. Ejemplos:

"Huyendo del perejil" de Tamayo y Baus.
"No la hagas y no la temas" de Eusebio Blasco.

6o. Sainetes, entremeses, juguetes cómicos y pasillos. Ejemplos:

"La maja majada", "La casa de Tócame Roque" de don Ramón de la Cruz.

Sainetes:

"El entremetido", "La dueña y el soplón" (entremeses de Quevedo). "La rebotica", de Vital Aza (juguete cómico). "Las aceitunas" (pasillo) de Juan de Timonea.

A l t a c o m e d i a .

229. Esta clase de poema escénico tiene por objeto presentar altos ejemplos de moral que no llegan a las alturas del drama ni de la tragedia; pero que suelen rayar en dramáticos aspectos como consecuencia de las altas pasiones que se ponen en juego. Generalmente los personajes de la comedia moral están tomados de las clases cultas, y, por lo tanto, el lenguaje y la expresión de ellas deben corresponder al estado, ilustración y circunstancias en que están colocados y que les son características. En esta comedia más que en otra alguna cabe la pintura de un carácter, de una pasión o de un vicio; pero sin la magnitud de la tragedia y sin descender jamás a la burla grotesca y menos a la chocarrería en que tanto abunda lo que hemos dado en llamar género chico.

Resuélvese festivamente la comedia moral a modo de la comedia burlesca, pero en ocasiones, como en *La bola de nieve* de Tamayo y Baus, obra en la cual el principal asunto son los celos, llega a tocar los límites de la tragedia, dando al desenlace un carácter cómico en que el mayor monstruo queda puesto en ridículo.

C o m e d i a d e c a r á c t e r .

230. Esta clase de obras tiene por objeto la presentación de un carácter definido, ya sea con rasgos salientes de bondad o con otros

que le hagan nocivo, o al menos molesto para la sociedad en que vive y para las gentes con quienes trate. Esta comedia se aparta por completo del drama; pero se complace en el estudio psicológico, se detiene en la elección de las situaciones y huye cuanto puede, y puede mucho, de la burla y de la sátira. Vive de aquello que los latinos llamaban *vis cómica* (chispa cómica). El lenguaje debe ser noble sin descender, como no sea el caso rarísimo, al de las clases inferiores. Ejemplos:

"La verdad sospechosa" y "Las paredes oyen" de Ruiz de Alarcón. "El jugador" y "El amigo íntimo" de nuestro Gorostiza y "El pelo de la dehesa" de Bretón de los Herreros.

Comedia de costumbres.

231. Suele confundirse con las anteriores y llega a constituir una clase particular cuando se aplica diligentemente a pintar tipos y costumbres. Pródiga en color local la comedia de costumbres desenvuelve su acción en un medio determinado y característico. En este género más que en otro alguno el principal encanto consiste en la intriga y el enredo y en mantener ingeniosamente el interés, suspendiendo la atención de los espectadores. La comedia de costumbres requiere para ser merecedora de tal, que el diálogo esté sazonado con chistes de buena ley, con la *vis cómica* o mejor dicho con la sal cómica, que ésta es la propia traducción de las palabras latinas, y no con chistes obscuros, ni equívocos, ni picantes, propios de una taberna o de un cuerpo de guardia. Ejemplos: todas las comedias de Bretón de los Herreros.

Comedia burlesca.

232. Esta, llamada también de figurón, presenta figuras grotescas y ridículas que despiertan por sí mismas y por las diversas situaciones en que suelen ser presentadas, la hilaridad de la concurrencia. En este género, como en todos los demás, debe huírse de las frases picantes.

Ejemplos:

"El hombre gordo" de Bretón de los Herreros y "La careta verde" de Ramos Carrión.

Aunque señalemos estas dos obras como modelo de la clase de que tratamos, cumple advertir que en una y otra los autores han incurrido en gravísima falta de moralidad. Bretón pone en ridículo al hombre grueso y Ramos Carrión la bondad amable y desafortunada, y la comedia tiene por objeto corregir las costumbres en aquello que está al alcance del hombre. El ser bueno no es digno de censura y el ser grueso o no serlo no depende de nadie.

Comedia de magia.

233. Como fácilmente se comprende la comedia de magia tiene por objeto halagar el gusto del público; entreteniéndole con leyendas y creaciones fantásticas, con trajes brillantes y magníficas decoraciones, con los encantos del verso y con el atractivo de la música y del baile. En este género cabe la intervención de lo maravilloso; pero siempre como recurso meramente fantástico y sin concederle ninguna seriedad. Digamos de paso que la intervención de lo sobrenatural en el teatro es peligroso en gran manera, como lo prueba el drama *Electra* de Pérez Galdós. Lo maravilloso apenas es aceptable en el género sacro, del que trataremos oportunamente y en el cual es presentado con seriedad y trascendencia. En la comedia de espectáculo entra sólo como recurso para entretener y distraer.

234. Llámanse *melodramas* obras en las cuales no siempre entra la música como elemento estético, pero cuyo asunto y desarrollo tiene mucho de los libretos de ópera.

Proverbio.

235. Es una pieza derivada de la comedia moral, de ordinario en

un acto, aunque los hay de dos y de tres como *No la hagas, y no la temas* de Eusebio Blasco, *Del dicho al hecho* de Tamayo y Baus. El título de estas obras es siempre un proverbio o un adagio que determina el asunto y el objeto de la obra.

Esta clase de obras requiere mucha delicadeza y exhibe frecuentemente personajes de la más distinguida clase social. El moderno teatro francés es riquísimo en esta clase de obras. Señalaremos *An capris* de Alfredo de Musset y *Les cheveux blancs* de Octavio Fleurieut. Del teatro español moderno citaremos *Más vale maña que fuerza* de Tamayo y Baus y *Asirse de un cabello* que no es más que la pieza de Fleurieut, ya mencionada, traducida por Camprodón, el célebre autor de la desastrada comedia *Flor de un día.*

Sainete, entremés, juguete cómico.

236. Comedia ligerísima es el *juguete cómico,* siempre en un acto y propia para hacer reír después de la representación de una obra seria y conmovedora. Se ajusta a los preceptos de la comedia burlesca.

237. *Sainete* es una pieza más breve y ligera que el juguete cómico, con poca trama y poco enredo, y propiamente hablando, según el concepto del antiguo teatro español, un cuadro con el principal objeto de ser representado en los intermedios de las obras serias.

238. El *entremés* es todavía más breve que el sainete, con el mismo carácter de éste, siempre de costumbres populares y muy común en el teatro español durante el siglo clásico y en las primeras décadas del XIX. Embellecido con tonadillas, servía para llenar los intermedios de los dramas y de las grandes comedias, a fin de dar descanso a los actores que trabajaban en la obra principal, y tiempo a mozos, tramoyistas y teloneros para disponer el escenario. Quevedo, Lope, Cervantes y los principales dramaturgos del siglo de oro, cultivaron este género del cual parecen derivarse las obras llamadas hoy del género chico, mala peste del teatro moderno, por mucho que a veces abunden en gracias

y donaires y presentan cuadros y costumbres muy generales y dignos de atención como la obertura intitulada *El mantón de Manila.*

Es curioso hacer notar que las palabras *sainete y entremés* están tomadas del tecnicismo de las cocinas, sainete de *sain,* lonja de jamón u otro alimento graso y entremés en francés *entremets,* que significa platillo ligero que debe ser servido entre los principales.

M o n ó l o g o .

239. Ya hemos dicho, al tratar de las formas generales del teatro, lo que propiamente debe llamarse *soliloquio* e indicamos que el nombre de monólogo debía ser reservado para designar una clase de poema escénico, comedia o drama que sólo requiere un solo actor. El monólogo llamado antiguamente en el lenguaje de entrebastidores *unipersonal,* es una composición escénica, en la cual como lo reza su nombre, sólo debe aparecer un personaje, aunque éste pueda de cierta manera hablar por varios, y aun es permitido que hablen otros personajes siempre que digan pocas palabras y nunca aparezcan en escena. Así en *Un día completo* de Eusebio Blasco interviene un personaje que ocupa un asiento en el patio.

Hay monólogos de prueba para los actores, destinados en particular a los artistas cómicos, en que éstos hablan entre bastidores o cerca de ellos, en lugar de personas que no aparecen y que a veces se supone que están en escena. El monólogo, mientras más fino y elegante, requiere mayor discreción y habilidad en los artistas y extraordinario lujo en la representación.

La suprema dificultad del monólogo consiste en dar movimiento a la acción, cosa muy ardua porque hay necesidad de concentrar todo el interés y todo el movimiento en una sola persona. Cuando esta dificultad no está vencida magistralmente, el monólogo se convierte en una relación lírica más o menos hermosa, pero que no llena las exigencias del poema escénico y se asemeja y se convierte en una *loa,* que como su nombre lo indica es elogio de cosas, sucesos o personas y a manera de proloquio. Entre los monólogos más hermosos señalaremos el de Ernesto Legouvé intitulado *En torno de una cuna.*

A u t o S a c r a m e n t a l .

240. *Auto sacramental* es obra dramática breve, casi siempre en un acto, de asunto religioso y que tuvo origen en los templos con motivo de las festividades eclesiásticas. *Misterios* fueron llamados en francés; en España, con el nombre de *auto sacramental* prosperó más que en parte alguna, durante el período de mayor florecimiento del teatro clásico, gozando de grandísimo éxito.

Los autos sacramentales eran representados en la plaza pública, en teatros locomóviles, principalmente en las justas del Corpus; tenían como principal objeto elogiar el sacramento de la Eucaristía. Estos coloquios fueron llamados sacramentales.

Muy ilustres ingenios, y entre ellos principalmente Lope de Vega y Calderón de la Barca, cultivaron con extraordinario éxito esta clase de obras literarias. Quien desease enterarse de lo que fueron estos espectáculos y de la gran influencia que ejercieron en el teatro español, puede leer en la famosa Compilación de Rivadeneyra, y en el tomo dedicado a los autos sacramentales, el soberbio estudio histórico-crítico que acerca de éstos escribió Martínez Pedroza, obra que al decir de Menéndez Pelayo es una de las páginas literarias de más alta crítica escritas en español.

D r a m a s a c r o .

241. Como su nombre lo indica tiene por objeto la presentación escénica, con las mayores galas de inspiración y de lenguaje, de una acción en la cual figuran personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento o santos o paladines cristianos.

Las dificultades principales de este poema dependen de lo peligroso que es llevar al teatro figuras que el sentimiento religioso respeta y venera, y que la fe ha puesto a salvo del ridículo sobre todas las cosas humanas. La dificultad sube de punto cuando el autor se atreve a presentar a Jesucristo y a la Virgen María, figuras de gran respeto para los cristianos. Pero se aumenta todavía más sí se tiene en cuenta la diversidad de creencias en el auditorio.

Como ejemplo de estas obras citaremos *La Pasión* de Metastacio y *El Mal Apóstol* y *El buen ladrón* de don Juan Eugenio Hartzenbusch. Hay dramas que son modelos de mal gusto y verdadera profanación de las creencias religiosas, por la torpeza con que el autor trata de desarrollar el asunto.

G é n e r o m i x t o .

D r a m a .

242. Derivado de la tragedia y de la comedia existe un género de poema escénico no definido bien hasta el siglo pasado y que tiene antecedentes, como todo aquello que se refiera a la literatura dramática moderna, en el antiguo teatro español, el primero del mundo. Este drama lo mismo toca las cúspides supremas de la tragedia que el bajo suelo del poema cómico. Tal clase domina en la literatura contemporánea.

Puede ser social, de costumbres, histórico y hasta didáctico, entendiéndose por esto último el drama que presenta problemas sociales, morales, etc.

Las personas del drama pueden ser de cualquiera categoría social, lo mismo emperadores y reyes que rústicos y plebeyos.

Señalaremos las diversas clases:

I. Drama propiamente llamado así:

Un drama Nuevo de Tamayo y Baus, obra suprema del teatro español.

II. Drama social:

El gran galeoto de don José de Echegaray.

III. Drama caballeresco o de capa y espada, reflejo y reproducción de la antigua comedia española.

El trovador de García Gutiérrez.
Los amantes de Teruel de Hartzenbusch.
La esposa del vengador y *En el puño de la espada* de Echegaray.
La Hija del Rey y *El sacrificio de la Vida* de Peón y Contreras.

IV. Drama de costumbres.

La Dolores, María del Carmen y *Miel de Alcarria* de Felio y Codina.

V. Drama histórico:

Locura de amor y *La rica hembra,* el primero de Tamayo y Baus y el segundo de este mismo, pero con la colaboración de don Aureliano Fernández Guerra y Orbe.

VI. Drama didáctico o de tesis:

El suplicio de una mujer de Emilio de Guardin.

Por mucho que abunden los dramas de tesis es preciso decir que estas clases de obras bastardean y desvirtúan la finalidad del arte que es la belleza.

P a r o d i a .

243. *Parodia,* generalmente hablando, es imitación mal intencionada de una obra artística. Aquí hablaremos de la parodia escénica.

Todo puede ser parodiado, pero frecuentemente son objeto de parodia las comedias y dramas múy celebrados. Hay parodias que han llamado profundamente la atención del público como *"El Galeotito"* parodia del *"Gran Galeoto"*, *"El nudo morrocotudo"* parodia de *"El nudo gordiano"* de Téllez y *"Juan el perdío"* parodia de *"Don Juan Tenorio"* de Zorrilla.

La parodia tiene de ordinario un solo acto, es siempre de carácter

cómico si la obra parodiada es seria y de carácter dramático si la obra parodiada es cómica. En tales obras son puestos en ridículo los puntos débiles de una obra e imitados burlescamente los más salientes y aun los de supremo valor artístico, con objeto de censurar justa o injustamente los extravíos o los desvaríos de un autor.

Melodrama, drama lírico, zarzuela y pantomima.

244. Queda dicho lo que es melodrama. Debemos referirnos a él para tratar, por ser literariamente una derivación suya de una clase de obras escénicas que no sólo viven por su carácter literario sino que requieren como elemento integrante la música. Claro es que tratamos de lo que en italiano se llama *ópera* y en términos literarios *drama lírico*. Este constituye la suprema expresión del melodrama y en el siglo XIX llegó a adquirir la más alta importancia. Podemos decir que es el consorcio feliz de una ficción poética levemente esbozada con los encantos y prestigios de la música.

Es preciso tratar del drama lírico en estas lecciones, por cuanto que en él la obra literaria corre o debe correr pareja con la obra musical. El ideal de la ópera italiana ha sido puesto en tela de juicio por Ricardo Wagner que es, al decir de un gran crítico, autor de la única y verdadera revolución musical que el siglo XIX registra en sus anales artísticos. Preciso es consignar que la ópera italiana no acertó totalmente al crear la ópera y que sólo consiguió, encuadrándola en el convencionalismo y con gran menoscabo de la verosimilitud, enlazar con suma imperfección la música y la palabra, y que no supo sino casualmente y en pasajes excepcionales lograr que la música expresase con la mayor exactitud posible el pensamiento general y particular del libreto. De todo lo cual resultó como puede verse en *"Lucía"*, en *"La Traviata"* y en *"Los Puritanos"* que el pensamiento musical se apartaba patentemente del pensamiento literario. Bellini acertó felizmente en *"Norma"*, aunque por modo exclusivamente metódico, a expresar felizmente con su música las palabras del libreto. Ricardo Wagner lo con-

fiesa diciendo: "Que dado el concepto de la ópera italiana, *Norma* es la obra más perfecta".

El mismo Wagner fue más allá en pos de la perfección artística, y su estética del drama lírico es singularísima, aunque no puede preciarse de original. La misma teoría había sido expuesta a fines del siglo XVIII al tratar de las reglas y de la historia de la ópera.

Wagner exige que en el drama lírico, libreto, música, decoraciones, indumentaria, vayan concordes todo con la más brillante magnificencia artística, haciendo de los cantantes no voces que son acompañadas por la orquesta, sino partes de un todo indivisible y único, y hacer que el autor de la parte musical se sirva oportunamente de la harmonía o de la melodía, siempre con predominio de esta última, cuya existencia supone un conjunto de notas. Concepción tan grandiosa exige sin duda un artista supremo, no sólo productivo de la obra musical sino autor de la obra literaria, a fin de que hasta donde sea posible, las frases musicales y las frases literarias se ajusten y conformen rigurosamente.

En la obra Wagneriana, llamada burlescamente por algunos *música del porvenir,* hay que observar el ajuste y la concordancia de que tratamos.

Esto de *música del porvenir* es una injusta acusación contra Wagner, quien al apuntar estas palabras tan repetidas por mofa, referíase no a sus propias obras sino a las que fueron hechas de acuerdo con la teoría por él expuesta. Wagner exige que el asunto del drama lírico, en atención a la vaguedad característica de la música, sea tomada de leyendas simbólicas y mitológicas. Los libretos de *Lohengreen, El oro del Rhin* y *Tanhausser* lo comprueban. Sin embargo, dramas líricos modernos hechos en cierto modo a la manera Wagneriana, tienen asunto que no es legendario ni mitológico, y a veces llegan hasta el realismo como el *Otelo* de Verdi y *La Bohemia* de Puccini, que en resumidas cuentas son una novela musical.

Exige también Wagner, como ya queda dicho, que el compositor sea el autor del libreto y que el coro sea algo como lo que era en la tragedia griega y no como en algunas óperas italianas y en las zarzuelas, pretexto para que muchas personas canten a la vez.

La representación de los dramas líricos, tal como Wagner la com-

prendía, pide un teatro *ad hoc*. Así, para representar la ópera de Wagner hay uno en Beyrut, debido al gusto artístico y a la munificencia de un rey de Baviera.

245. La *zarzuela* (vaudeville de los franceses) difiere de lo que en Francia llaman ópera, en que ésta es obra seria y de más aliento.

La zarzuela, cuyo nombre procede del sitio donde se dio por primera vez este género de espectáculos, es como todos los géneros híbridos defectuosa y tiene partes cantadas y partes recitadas, cosa que todo el mundo tiene sabido.

Si es inverosímil que los dramas estén frecuentemente en verso y que personajes históricos hablen una lengua que no supieron o que en su tiempo no existía todavía, es menos sufrible que los personajes hablen cantando; si por impropio se ha desechado que en dramas y comedias unas veces los personajes hablen en prosa y otras en verso, con mayor razón debía proscribirse que los personajes se expresen en prosa o en verso cantando.

Dentro de lo convencional del drama y de la comedia parece tolerable el verso en virtud de la unidad de expresión que debe reinar en la obra; pero en la zarzuela es imposible aceptar la diversa manera de expresión. La zarzuela no es propiamente ni obra hablada, ni cantada, ni drama, ni comedia, ni ópera, aunque tenga algo de todo esto. Carece fundamentalmente de unidad y de esto procede su constitución defectuosa. Un ejemplo serviría para aclarar. Sería insufrible e indigno de la menor atención un cuadro pintado al óleo, al temple y al pastel.

Y no se diga en respuesta que hay zarzuela de gran mérito, literario y musical, porque tales cualidades no se producen por las condiciones y elementos del género sino a pesar de la falta de unidad de unos y otros.

La frivolidad y ligereza de la zarzuela como obra musical y de la tendencia pornográfica de los libretos, hacen de ella una obra que a la larga habrá de desaparecer. Se oirá que si el autor influye en el público, éste a su vez influye en los autores. Esto en cuanto a la moralidad de las piezas dice mucho, pero en cuanto a los elementos pro-

Biblioteca "AMERICA" Universidad DE SANTIAGO ESPAÑA

ductores no dice nada y la zarzuela siempre resultaría híbrida. Es lástima que en ella se malgasten energías literarias y artísticas y debemos desear que la zarzuela se transforme en ópera: *La Dolores* y *Pepita Jiménez* demuestran la posibilidad de esa transformación.

246. Conviene hacer notar que en el llamado *género chico* los autores presentan de ordinario caracteres degradados, bajos y ruines, de modo que si conformándonos al principio de que toda literatura es reflejo de la sociedad en que se produce, juzgaremos al pueblo español por la mayor parte de los personajes que exhibe el mencionado género y tendríamos que concluir que la sociedad española es de las más bajas y ruines.

Un mérito hay que reconocer en el *género chico*: el de haber contribuído poderosamente, como la novela, al estudio de las costumbres populares y a mantener y robustecer en la América Latina el idioma español, en días en que mil causas tienden a debilitarlo.

247. La *pantomima* no se sirve de la palabra para el desarrollo de sus asuntos; pero el autor que las compone tiene que servirse de ella para conseguir cuantas indicaciones crea necesarias para que los representantes sin hablar expresen el pensamiento de la obra. Es pues necesario considerar la pantomima como drama literario.

CAPITULO VI

GENERO DIDACTICO

248. Este género va enderezado generalmente a la inteligencia y a la razón. Abraza todo lo que abarca el dominio de la inteligencia, como las ciencias, las letras, las artes, la religión, la agricultura, etc, etc,

249. Instruir es el objeto del poema didáctico y sólo las obras exclusivamente dedicadas a ello merecen ser comprendidas en este género.

250. Fácilmente se suelen confundir las obras didácticas en prosa con las obras didácticas en verso. Una acción tiene el mismo fin, pero las últimas se engalanan, a nuestro juicio con daño para su objeto, con los encantos de la poesía.

251. Nos limitaremos a decir que las obras didácticas en prosa tienen como principales caracteres, orden, método, claridad, propiedad de las voces, precisión y sencillez.

De las obras didácticas en verso trataremos más adelante.

P o e s í a d i d á c t i c a .

252. La poesía didáctica comprende generalmente hablando la epístola, la sátira, el apólogo o fábula y los poemas de mayores dimensiones que tienen por objeto dar enseñanza acerca de un punto o de una materia perteneciente al arte, a la industria, a la agricultura, etc. Citaremos ejemplos:

I. *Epístola*:

La de Horacio a *Los Pizones* (enseñanza literaria).

El arte de la música de don Juan de Iriarte (enseñanza artística).

El arte de la pintura de Céspedes (enseñanza artística).

El poema de la Gracia de Racine, el menor (enseñanza teológica).

El poema de los Jardines de Delille (enseñanza estética).

La Gastronomía o *Los placeres de la Mesa* de Berchoud (enseñanza suntuaria).

Las geórgicas de Virgilio (enseñanza rústica).

Memorias sobre el cultivo del maíz, lindo poema del colombiano Gregorio Gutiérrez González (enseñanza agrícola).

Epístola moral de Fernández de Andrada, atribuída durante mucho tiempo a Rodrigo Caro.

II. *Sátiras.* Las de Persio, Juvenal, Horacio, etc. (diversa enseñanza).

III. *Fábulas.* Las de Fedro, de Florient, de Iriarte, de Samaniego, de Pigniotti; y en América, García Goyena en Guatemala y el Pensador Mexicano (Fernández de Lizardi) y Rosas Moreno, en México.

253. Como queda dicho, el poema didáctico trata generalmente de asuntos filosóficos, graves y útiles. Además de los poemas mencionados en las páginas anteriores, fijemos nuestra atención en aquellos en que el poeta traza las reglas de algún arte y busca demostrar los principios en que éste se asienta.

Suelen ser estos poemas, aunque amenos y hasta divertidos, deficien-

tes para su objeto, sin más ventaja que la de formular gallardamente y con la concisión propia del verso, reglas y conceptos, los cuales en esta forma se conservan fácilmente en la memoria.

En esto se cumple con lo enseñado por Horacio y repetido por Boileau:

"Quand le precept est court il frappe nos esprits,
la mémoire le garde aprés l'avoir apris".

En los poemas didácticos es fácil encontrar multitud de rasgos felices, de los cuales citaremos algunos: *El pan de la mentira es dulce, pero llena de arena la boca; el perezoso que no quiere trabajar a causa del frío pedirá limosna en el verano y no encontrará quien le dé nada.*

Los antiguos animaban maravillosamente sus poemas didácticos con una gran variedad de reflexiones morales. Mezclaban los preceptos con mil episodios conmovedores, presentaban soberbias descripciones y gustaban de cautivar y deslumbrar el ánimo, cuidándose de caer en languidez.

La poesía propiamente llamada descriptiva no es en suma más que poesía didáctica. Por desgracia suele descuidar el pensamiento para atender a la pureza del estilo y a la perfección de los versos; resultan obras perfectísimas pero en ellas no hay ideas. Un famoso humanista solía decir acerca de esta clase de composiciones que son como "una mesa cubierta con suntuosa vajilla, en cuyas hermosas piezas no hay nada que comer".

Muchos preceptistas tienen por malo el género *exclusivamente* descriptivo. A fe que tienen razón, porque cuando la obra no está informada por un pensamiento elevado, ni en relación con los sentimientos del poeta, resulta un inventario poético.

E p í s t o l a.

254. La epístola, como su nombre lo indica, no es más que una carta escrita en verso. Generalmente se aplica a la filosofía y a la sátira, y como goza de gran libertad para elegir asunto puede usar de cualquier tono.

255. Fijaremos cuatro clases:

I. *Epístola filosófica.*
II. *Epístola moral.*
III. *Epístola familiar.*
IV. *Epístola burlesca.*

256. En castellano la epístola reclama lo que los italianos llaman *terza rima,* en castellano *terceto,* en verso endecasílabo italiano, encadenados de manera que la rima del segundo verso de un terceto aconsonante con la primera y la tercera del terceto siguiente. Los tercetos se rematan con un cuarteto encadenado con los tres versos anteriores.

S á t i r a.

257. La *sátira* es un discurso en verso destinado a censurar vicios, defectos o extravíos humanos. Este género es odioso cuando sirve para atacar a determinada persona, porque el objeto de la sátira es censurar vicios generales y no particulares. Como género gusta del terceto, pero puede adoptar todas las formas.

México cuenta con muy pocos poetas satíricos. España cuenta muchos: el primero de todos ellos es don Francisco de Quevedo y Villegas.

Apólogo o fábula.

258. El *apólogo* debe ser colocado en el género didáctico, por ser destinado especialmente a enseñar de un modo grato e interesante.

Es muy difícil precisar la diferencia que existe entre el apólogo y la fábula, como lo es precisarla entre el apólogo y la parábola. Confundiendo los dos diremos que es poema chico, narrativo, en el que se desarrolla una acción atribuída a personajes que lo mismo pueden ser dioses, animales, personificaciones de ideas abstractas y hasta cosas inanimadas. De esta narración debe resultar una enseñanza, que cuando va formulada

antes del relato se llama *fabulación* y cuando va después de éste, *post-fabulación*. Este relato debe tener forzosamente y a pesar de la brevedad del poema, disposición, nudo y desenlace, partes características e indispensables de todo relato.

La parábola parece distinguirse de la fábula y del apólogo por la mayor alteza moral y religiosa de su enseñanza. Tales son las del Evangelio, como la del Sembrador, la de la Cizaña y la de la Higuera estéril.

La fábula ha sido cultivada desde los tiempos más antiguos, como lo atestiguan los cultivadores de este género desde Esopo y Fedro hasta los fabulistas contemporáneos.

En una obra como la Mitología Comparada podrá estudiar quien lo desee muchas fábulas, como la de la Lechera, que proceden de la India y acaso tengan origen en los pueblos arios. Menéndez y Pelayo afirma que esta fábula tiene un origen todavía más antiguo que el que le señala Maximiliano Müller en una lección inolvidable de su "mitología comparada". En *El Conde Lucanor*, monumento antiquísimo de las letras castellanas, se encuentran muchas fábulas de éstas, que sin duda fueron llevadas a España por los árabes.

La suprema forma de la fábula es la epopeya burlesca y satírica cuando en ella figuran animales, como la Batracomiomaquia, la Mosquea, la Gatomaquia, la Perromaquia y los animales parlantes de Casti, muy bien traducida por el veracruzano don Luis Maneiro.

Cuento y novela en verso. Metamorfosis.

259. La *metamorfosis* es una fábula en la cual son presentados los seres en sus transformaciones mitológicas. De ésta han hechos los preceptistas un género a nuestro juicio inadmisible, pues aun siendo lo que es y teniendo en cuenta las metamorfosis de Ovidio no puede ser clasificada más que como una obra fantástica.

260. *Cuento poético* es la relación en verso de una acción graciosa y entretenida. Cuando el asunto es cierto y relata asuntos reales, fantásticos o tradicionales se llaman *leyendas* y las hay históricas, religiosas,

mitológicas, sentimentales. Admite desde los asuntos más elevados hasta los más familiares y toma todos los tonos desde el épico hasta el vulgar.

261. La leyenda tiene más extensión que el cuento y suele llamarse poema corto, pequeño poema, romance, etc. Ejemplo: *Ruth* de Florient (leyenda bíblica); *Un castellano leal* del Duque de Rivas (leyenda histórica); *El vértigo* de Núñez de Arce (leyenda tradicional); *La pesca* y el *Idilio* (poemas sentimentales); *La lira rota* y *Los grandes problemas* de Campoamor (poemas filosóficos).

En la literatura mexicana: *Diana,* como novela en verso, de don José María Roa Bárcena y algunos poemas cortos, predominantemente líricos, de Salvador Díaz Mirón.

CAPITULO VII

GENERO PASTORIL

Egloga e Idilio.

262. La poesía pastoril o bucólica es poema que describe o canta la vida campestre y las escenas rústicas, con todos los encantos que les *supone* la imaginación del autor. Es el poema de las majadas, de los bosques y de las cabañas.

Las obras del género pastoril producidas por la literatura moderna son casi en su totalidad imitación de las obras clásicas griegas y latinas. Su asunto es a veces un certamen de flauta o una discusión, un asunto notable que perturba la paz de una pastoría y es motivo de juegos amables y sencillos en una sociedad juvenil. Los poetas no pensaron en tomar por asunto de sus cantos los supuestos placeres puros y tranquilos de la aldea, sino por excesiva cultura o por motivo de corrupción vieron perdidas en la sociedad de que formaban parte todas estas buenas cosas. Fue preciso que las echaran de menos en las cortes corrompidas, dolosas y falsas. Entonces el hombre suspiró por todo eso y suponiendo la existencia de una edad de oro y engañándose al creer que la vida rústica y la serenidad ideal de los campos estaban exentos de la corrupción y de las amarguras de la vida humana, se complacieron en cantar la paz y la serenidad de los campos y la virtud inmaculada de los pastores. En la corte de Tolomeo Filadelfo escribió Teócrito sus *idilios;* en la corte de Augusto escribió Virgilio sus églogas y bucólicas y Garcilaso en la de Carlos V.

Ni los pastores de Teócrito, ni los de Virgilio, ni los de Garcilaso se parecen a los pastores de la época en que florecieron tales poetas.

El género pastoril es un género ficticio y de concepción falsa y vive de ordinario por el encanto de la versificación y del lenguaje. Sólo en espíritus expresamente preparados para ello pueden producir la emoción estética. Es curioso hacer notar que el cultivo de la poesía bucólica se manifiesta activo enmedio de las grandes agitaciones sociales, cuando el hombre cansado de las turbulencias populares y de la guerra suspira por la paz. En suma, la sociedad suspira por lo que no tiene.

263. La bucólica moderna compenetrada del realismo y muy diferente por cierto de la clásica no hizo su aparición sino hasta mediados del siglo XIX.

Los antiguos comprendían en este género bucólico, el idilio, la égloga y la geórgica; pero los modernos confunden todas estas clases.

Señalaremos algunos modelos de bucólica moderna:

Mirella y *Calendar* de Federico Mistral y *Evangelina* del poeta americano Longfellow, que no por tener la forma épica, deja de ser idilio.

La descripción presta grandes encantos a la poesía bucólica y suele adoptar la forma de diálogo, como en Virgilio y Garcilaso.

CAPITULO VIII

DE LA ELEGIA Y OTRAS FORMAS

E l e g í a .

264. *Elegía* (lamentación o canto fúnebre) es una composición poética que no tiene metro exclusivo, cuyo principal objeto es cantar acontecimientos desgraciados y lamentar infortunios y desventuras.

265. Primitivo poema del dolor convirtióse más tarde en canto de plácida alegría y de los más tiernos y apasionados sentimientos.

Los salmos de David presentan magníficos modelos, de uno de ellos, el salmo *Super flumina* ya hemos hablado.

El principal carácter, el genuino y propio de la elegía es, como queda dicho, la tristeza. Sin embargo, puede considerarse dividida en tres géneros: apasionado, tierno y gracioso. En el género apasionado domina el sentimiento como en las elegías de Propercio; en el tierno impera la imaginación, como en los de Catulo y Ovidio; en el gracioso es manifiesta la emoción dulce y tranquila, como en Tibulo.

La literatura moderna, particularmente la que procede de la escuela romántica por el conocimiento del dolor humano, ofrece magníficos modelos: en la literatura neoclásica Andrés Chenier, cuya composición *"El ciego y la joven cautiva"* compite con lo más hermoso de la literatura antigua; en la italiana, *"Los sepulcros"* de Hugo Fóscolo; en la francesa algunas de Víctor Hugo y particularmente de Lamartine cuyas *"Meditaciones"* y cuya *"Harmonía religiosa"* son lo más bello que en este género ha producido la inspiración humana; en la inglesa, Gray, cuya elegía *"En el cementerio de una aldea"* (Stoke pages) es al

decir ilustres críticos, una perla; en la española casi todas las dedicadas por Quintana, Gallegos, Ventura de la Vega, etc., *A la muerte de la duquesa de Frías"*; en la hispanoamericana las elegías del cubano Juan Clemente Zenea, de quien dice Menéndez Pelayo que si todas sus composiciones fuesen como sus poesías elegíacas, merecería ser llamado el Lamartine de Cuba.

P o e s í a f u g i t i v a .

266. Se da el nombre de poesía fugitiva a ciertos poemas o composiciones cortas destinadas a agradar un momento y nunca a producir grandes efectos. Otras al parecer de poco aliento exigen suma delicadeza, no sólo en el pensamiento sino en la expresión, porque no caben en ella vulgaridades ni siquiera admiten la repetición de un concepto. Entre estos poemitas están ciertos juegos literarios como el enigma, el logogrifo y la charada, verdaderas fruslerías indignas de un espíritu serio. En las poesías fugitivas de carácter meramente serio señalaremos el soneto, la balada, el rondel, el triolet, el epitalamio, el madrigal, el epigrama y el epitafio.

S o n e t o .

267. El *soneto* debe considerarse como una forma literaria y como un género.

Considerado como poema literario y en la rigurosa acepción clásica es una composición que consta de catorce versos endecasílabos italianos, distribuídos en dos cuartetos y dos tercetos del modo que sigue: 1 con 4 con 5 y con 8; 2 con 3 con 6 y con 7; 9 con 11 y con 13 y 10 con 12 y con 14. La combinación de los tercetos varía pero nunca deben ser pareados los dos versos finales, porque esto hace languidecer atrozmente el poema; no es lícito variar el orden de las rimas en los cuartetos y quien lo hace da prueba de mal gusto. Actualmente se hacen sonetos con todo género de versos y hasta por humoradas se han hecho sonetos monosilábicos.

El soneto clásico requiere el verso italiano, esto es, el de once sílabas; los italianos hacen sonetos en verso de arte menor y los poetas modernos, particularmente los decadentistas, escriben con toda clase de versos.

El soneto, considerado como género, requiere la forma clásica, el endecasílabo y la combinación de rimas que primitivamente dejamos apuntada. La verdadera dificultad de este género, el cual se ha dicho que fue inventado por Apolo para cruz y tormento de los poetas, no estriba en la combinación de las rimas ni en el corto número de versos, sino en la originalidad del pensamiento, en la belleza de la expresión clarísima, pura, elegante y castiza, sin repetición alguna, sin vulgaridad ni trivialidad de consonantes, ni en el desarrollo gradual del pensamiento, sin pecados ideológicos, sin repetición de ideas y finalizando con un verso vigorosísimo, inseparable de los anteriores; esto es, incompletos sin el último y tan fuerte y expresivo que a la primera lectura se grava fuertemente en la memoria. Un poeta portugués ha dicho que un soneto debe abrirse con llave de plata y cerrarse con llave de oro. Boileau apuntó en un verso célebre:

"Un sonnet sans défaut vaut seul un long poeme".

(L'art poétique).

Los italianos tienen magníficos sonetos, como creadores del género y, a decir verdad, nadie ha podido superarlos. Entre los españoles son célebres los siguientes: *"Al sueño", "El manso", "Premio y castigo".*

A l S u e ñ o.

Imagen espantosa de la muerte,
sueño cruel, no turbes más mi pecho,
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo sólo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro fuerte,
de jaspe las paredes, de oro el techo,

o el rico avaro en el angosto lecho
haz que temblando con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto
romper con furia las ferradas puertas,
o al sobornado siervo el hierro oculto.

El otro sus riquezas, descubiertas
con llave falsa o con violento insulto,
y déjale al amor sus glorias ciertas.

LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

El Manso.

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes tú, de igual decoro.
Suelta la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño,
y no la engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras hierbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño;

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene;
que aun tienen sal las manos de su dueño.

LOPE DE VEGA

P r e m i o y C a s t i g o.

"Dime, Padre Común, pues eres justo;
¿Por qué ha de permitir tu providencia
que, arrastrando prisiones la inocencia
suba la fraude al tribunal augusto?

¿Quién le da fuerza al brazo que robusto
hace a tus leyes firme resistencia
y que el celo, que más la reverencia
gima a los pies del vencedor injusto?

Vemos que vibran victoriosos palmas,
Manos inicuas, la virtud gimiendo
del triunfo en el injusto regocijo".

Esto decía yo, cuando riendo
celestial ninfa apareció, y me dijo:
"¡Ciego! ¿Es la tierra el centro de las almas?".

BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Entre los franceses el siguiente:

M o n S e c r e t.

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère:
Un amour éternel en un instant conçu;
le mal est sans espoir, aussi, j'ai dû le taire
et celle que l'a fait, n'en a jamais rien su.

Hélas! J'aurais passé près d'elle inaperçu
toujours à ses côtés, et pourtant solitaire,
et j'aurais jusqu'au bout fait mon temps sur la terre
n'osant rien demander et n'ayant rien reçu.

Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
elle ira son chemin distrait et sans entendre
ce murmure d'amour élevé sur ces pas;

à l'austère devoir, pieusement fidèle
elle dira, en lisant ces vers tous remplis d'elle;
qu'elle est donc cette femme? Et ne comprendra pas.

ARVERS

Entre los ingleses los de Shakespeare y el celebérrimo del español Blanco (White).

T h e N i g h t.

Mysterious night! When our fired parent knew
Thee, from report divine, and heard the name
Did he not tremble for this lovely frame
This glorious canopy of light and blue?

Yet neath a curtain of translucent dew
Bathed in the rays the great setting flame,
Hesperus with the host of heaven, came
And lo! Creation widened in man's view

Who could have thought such darkness lay concealed
Within the beams, or sun, or who could find
Whilst fly and deap and insect stood revealed

That such countless orbs thou mad'st us blind
Why do we then skin death with anxious stripe?
If light can thus deceive wherefore not life?

JOSÉ MARÍA BLANCO (WHITE)

Un poeta mexicano, el más alto de nuestros líricos, ha dado sonetos como el siguiente, cuya belleza y novedad de combinación por los versos que en la composición se repiten, son verdaderamente notables:

M ú s i c a F ú n e b r e.

Mi corazón percibe, sueña y presume,
y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.

Y frío de alta zona hiela y entume,
y luz de sol poniente colora y rasa
y fe de gloria empírea, pugna y fracasa,
como en ensayos torpes un ala implume!

El sublime concierto llena la casa;
y enmedio de la sorda y estulta masa,
mi corazón percibe, sueña y presume.

Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.

SALVADOR DÍAZ MIRÓN

Los clásicos solían agregar al soneto completo, dos, tres y hasta cinco versos destinados a ampliar, en cierto modo, la expresión del poema, como en el conocido soneto de Cervantes:

"Vive Dios que me espanta esta grandeza", etc...

Estos versos que se agrupan al soneto toman el nombre de *estrambote.*

M a d r i g a l .

268. *Madrigal* es una composición brevísima destinada a expresar galantes dichos de amor cortesano, en forma elegante, correcta, graciosa, tierna y delicada.

El madrigal y el epigrama son como dos mellizos, el primero bueno, dulce y cariñoso y el otro malévolo, cáustico, satírico y mordaz; dos gemelillos llenos de ingenio, pero cada uno de índole y de carácter diferente: la abeja y la avispa.

La literatura francesa, en su repertorio clásico, tiene madrigales muy ingeniosos; los italianos poseen los mejores madrigales del mundo. En la literatura española no escasean, pero ninguno supera al incomparable de Gutierre de Cetina:

"Ojos claros, serenos,
Que de dulce mirar sois alabados.
¿Por qué si me miráis, miráisme airados?
Si cuando más piadosos
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
Ojos, claros, serenos,
Ya que así me miráis
Miradme al menos.

B a l a d a .

269. *Balada* es una composición poética casi siempre dividida en estrofas iguales, frecuentemente cantables, en la cual se relatan sucesos legendarios o tradicionales y escenas dramáticas de la vida común y vulgar, resaltando en toda la obra la emoción personal del poeta.

Abundan las baladas en las literaturas del norte de Europa y no escasean en la poesía meridional. Schiller, Goethe y otros muchos poe-

tas alemanes tienen admirables baladas. Pongamos por ejemplo una de un poeta cubano, hermosa y breve, aunque falta de originalidad:

Era la noche sombría
y el viento triste gemía,
cuando en la calle desierta
la niña el arpa tañía
de hambre y frío, casi muerta.

Y un hombre se le acercó,
y dinero le ofreció
diciéndole... no sé qué,
y gritó la niña... ¡¡no!!
Y el hombre infame se fue.

Y era la noche sombría
y el viento triste gemía
cuando en la calle desierta
tras espantosa agonía
se quedó la niña muerta.

DIEGO VEGEA

E p i g r a m a .

270. El *epigrama,* como su nombre lo indica, no era al principio más que inscripción destinada a las ofrendas religiosas y a ser colocada en los monumentos y al pie de las estatuas. Así los epigramas griegos y latinos no tienen nada de común con lo que nosotros llamamos epigrama. Actualmente se entiende por epigrama una composición brevísima, a lo más de ocho versos de arte menor, en la cual se expresa un pensamiento ingenioso, picante, satírico, desarrollado, como queda dicho, en pocos versos o en prosa en unas cuantas palabras. El epigrama en prosa constituye un género marcial entre los latinos y en castellano, Quevedo,

Cienfuegos y nuestro Padre Ochoa tienen muy graciosos epigramas. No debe dársele mal uso, según aconseja don Juan Eugenio Hartzenbusch, en su epigrama muy notable.

"Si al público ha de ofender,
tilde poniendo en su fama,
sólo es bueno el epigrama
que se queda por hacer"

Y éste de Marcial puesto por Ruiz de Alarcón, en *"La verdad sospechosa"* en boca de uno de los personajes:

"Escribí, no respondió
Nebia, luego dura está,
pero ella se ablandará
pues lo que escribí leyó".

El epigrama comprende dos partes: una que es la exposición del asunto, o mejor dicho lo que da ocasión al pensamiento epigramático y la otra que contiene a éste, llamada *dardo* o *aguijón.*

Si el lego que sirve fiel
al padre Soto, tuviera
otro lego, y éste fuera
mucho más lego que él,
y escribiera en un papel
de estraza manchado y roto
a toda ciencia remoto
con un trozo de carbón,
un sermón, fuera el sermón
mejor que el del padre Soto.

R o n d e l .

271. En la antigua literatura francesa gozó de privanza una composición muy delicada; al parecer sencilla pero de muy difícil combinación. Muchos escritores contemporáneos cultivan actualmente el rondel, pero ninguno supera en el género a los antiguos.

El rondel clásico consta de trece versos de ocho a diez sílabas, con dos refranes, con los cuales debe empezar el primer verso y que debe ser repetido al final. Entiéndese por refrán un ritornelo.

Pongamos como ejemplo el siguiente, menos que mediano, de un poeta contemporáneo.

Entre un áureo repique de cascabeles
la adorada a buscarme vendrá algún día
y tenderé a sus plantas la poesía,
las flores enfermizas de mis rondeles.
Se ahuyentará la negra melancolía
y alumbrando del tedio las sombras crueles
entre un áureo repique de cascabeles
la adorada a buscarme vendrá algún día.
No me llames entonces; la amada mía
me llevará a las filas de sus tropeles,
y, mi mano en la suya, pálida y fría
iremos por la inmensa gruta sombría
entre un áureo repique de cascabeles.

FRANCISCO MARÍA DE OLAGUÍBEL

T r i o l e t .

272. El *triolet* es una especie de rondel que según algunos preceptistas franceses no ha de tener más que dos rimas en cinco versos, de las cuales las dos primeras deben hacer sentido perfecto; el primero debe ser repetido después del tercero y los dos primeros después del quinto.

El triolet no es solamente un género sino a veces toma la forma de una estrofa, como ésta de Alfonso Daudet: *Les plumes,* toda escrita en estrofas como la siguiente:

"Si vous voulez savoir comment
Nous nous aimairons par les prunes
Je vous le direz doucement.
L'amour vient toujours en donnant.
En quelques mots voici comment'
Nous nous aimairons par les prunes".

E p i t a l a m i o .

273. *Epitalamio* es un poema dicho para celebrar un matrimonio y suele contener dos partes principales: una en alabanza de los nuevos esposos y otra en que se hace voto por la felicidad de éstos.

Procede de la literatura clásica antigua, ha caído en desuso y puede ser escrito en cualquier metro.

C a n t o N u p c i a l.

Un nuevo hogar es huerto florecido
de jazmines y lirios y azahares,
entre cuyas alburas estelares
se estremece el amor, como un latido.

Surge de cada flor, de cada nido
un verso del Cantar de los Cantares
y pasan el Hermón por los pinares,
suspirando los vientos un gemido.

De Galatad por los collados bajan
triscando las ovejas. En las viñas
de Engaddi el zumo los racimos cuajan;

mientras la esposa ve desde el umbroso
retiro que atraviesa las campiñas
y se acerca a sus puertas el esposo.

¡Oh, esposa! virgen y radiante, mira;
el amor en sus ojos centellea
y el coro de los sueños le rodea
y a su oído solícito suspira.

A infundirte su alma sólo aspira.
Su cerebro, que es urna de la idea,
cual una forja ignífera chispea.
Canta su corazón como una lira.

¡El coro de los sueños!, los amigos
del esposo que en júbilo inundados,
de su dicha inmortal serán testigos...

Los recuerdos del niño, los anhelos
viriles que le ascienden, ya encarnados,
en su viaje contigo hasta los cielos.

Y a ti, joven y fuerte, en los umbrales
del sagrado refugio, jubilosa
te espera amante la rendida esposa
bajo los esplendores otoñales.

Tampoco sola está; las virginales
compañeras, de frente ruborosa,
tienden sobre ella su dosel de rosa,
al compás de los cánticos nupciales.

Son las ansias sin fin, las esperanzas,
las ilusiones del amor venidas
de azules y profundas lontananzas.

Todos alzan un himno al varón fuerte
que ha de llevar dos almas y dos vidas,
a través de la vida y de la muerte.

MANUEL JOSÉ OTHÓN

E p i t a f i o .

274. El *epitafio* es una inscripción tumular que a las veces contiene un elogio, en otras una lección moral y en ocasiones no es más que un epigrama.

"Fué un pensamiento de placer su vida,
ni el infortunio conoció del suelo
porque una noche se quedó dormida
y a la mañana despertó en el cielo".

(En un panteón).

D o l o r a .

275. Llámase así, una composición breve, ordinariamente en metro o metros a gusto del autor, y que se distingue por un fondo filosófico y frecuentemente pesimista. La invención de esta clase de composiciones se debe a don Ramón de Campoamor, quien le puso nombre caprichosamente, teniendo en cuenta el carácter pesimista de que ya hemos hablado. No es difícil encontrar en la antigua literatura española, lo mismo que en las literaturas extranjeras, composiciones con los supradichos caracteres. Baste como ejemplo la siguiente décima de la segunda escena de *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca:

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba,

que sólo se sustentaba
de unas hierbas que cogía.
"¿Habrá otro —entre sí decía—
más pobre y triste que yo?"
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó.

Esta décima como se ve es una verdadera dolora. El verdadero mérito de Campoamor no está en la invención sino en el cultivo de esta clase de composiciones de las cuales formó grandísima colección en la que sobresalen *La Opinión, ¡Quién supiera escribir!* y otra *Lo que hace el tiempo,* dedicada a Blanca Rosa de Osma, composición que es un verdadero prodigio de gracia y elegancia humorística y modelo de la gallarda flexibilidad que atesora la lengua castellana.

INDICE

Advertencia IX

Prólogo 3

Nociones Preliminares 9

PRIMERA PARTE

ESTILO Y COMPOSICION

I.— ESTILO

Capítulo I.—Del estilo en general 13

Capítulo II.—Cualidades particulares del estilo 41

Capítulo III.—Estilo figurado 89

II.— COMPOSICION

Capítulo I.—Composición 143

Capítulo II.—Descripción 147

Capítulo III.—Narración 171

Capítulo IV.—Del género y estilo epistolares 187

Capítulo V.—Formación del estilo 195

Capítulo VI.—Corrección del estilo 201

Apéndices 205

SEGUNDA PARTE

RETORICA Y POETICA

I.—RETORICA

Generalidades 217

Capítulo I.—De la invención 219

Capítulo II.—De la disposición y de la elocución 229

Capítulo III.—De la elocuencia hablada 247

Capítulo IV.—De la dicción 257

Capítulo V.—Género histórico 265

Capítulo VI.—La Novela 269

II.—POETICA

Generalidades 279

Capítulo I.—Poesía lírica 283

Capítulo II.—Género lírico 287

Capítulo III.—De la oda 289

Capítulo IV.—Del género épico 307

Capítulo V.—Del poema escénico 323

Capítulo VI.—Género didáctico 353

Capítulo VII.—Género pastoril 359

Capítulo VIII.—De la elegía y otras formas 361

Este volumen XI de las Obras Completas del Maestro Rafael Delgado se acabó de imprimir en la Ciudad de Jalapa el día 14 de Agosto de 1953, en los Talleres del Departamento Editorial de la Universidad Veracruzana. El papel que se empleó en los volúmenes I, II, III, IV y XI fue donado por la Escuela Preparatoria de Orizaba, el Ayuntamiento de la misma Ciudad, la Cervecería Moctezuma y el Licenciado Roberto Amorós.

Biblioteca "AMERICA" Universidad DE SANTIAGO ESPAÑA

Rafael DELGADO



LECCIONES DE LITERATURA

OBRAS COMPLETAS VOL. XI

AR 830