

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Comisión Permanente 2022-2023

D. Santiago Muñoz Machado
[Real Academia Española]
Presidente

D. Francisco Javier Pérez
[Academia Venezolana de la Lengua]
Secretario general

D. Manuel Gutiérrez Aragón
[Real Academia Española]
Tesorero

D.^a María Raquel Montenegro Muñoz
[Academia Guatemalteca de la Lengua]
Vocal

D.^a María Inés Castro Ferrer
[Academia Puertorriqueña de la Lengua Española]
Vocal

D. Marcelo-Beká Ensema Nsang
[Academia Ecuatoguineana de la Lengua Española]
Vocal

Colección
Clásicos ASALE, 15

D. Francisco Javier Pérez
Coordinación

CLÁSICOS ASALE ~ 15

Roberto Brenes Mesén

Las categorías literarias

Edición de
Carlos Francisco Monge



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA

Madrid
2023

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



Con la colaboración de la
Fundación José Manuel Lara



Primera edición: febrero, 2023

© del texto: herederos de Roberto Brenes Mesén, 2023
© de la edición: Carlos Francisco Monge, 2023

Edición al cuidado de Ignacio F. Garmendia
Maquetación y diseño: Manuel Rosal

Este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente,
sin el previo permiso escrito de la ASALE.
Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-19132-18-5
Depósito legal: SE 50-2023
Printed in Spain—Impreso en España

Índice

Prólogo	9
Esta edición	29
Bibliografía de referencia	31

Las categorías literarias

1. La obra literaria de Gorgias	35
2. La obra dogmática de Aristóteles	38
3. El <i>Arte poética</i> de Horacio	41
4. La retórica del Renacimiento	43
5. Ampliación del criterio literario.	49
6. Unidad de la obra de arte.	51
7. Limitación de la lógica.	53
8. Análisis gramatical	55
9. Ineficiencia de ese análisis.	57
10. Análisis retórico. Las figuras	61
11. La creación artística	63
12. Falsa dualidad de fondo y forma	67
13. La claridad	70

14. La sencillez73
15. La expresión figurada77
16. La corrección81
17. La palabra propia85
18. La sinonimia.90
19. El arcaísmo92
20. Adquisición del vocabulario94
21. No hay plagio97
22. Supervivencias de la retórica	100
23. El valor de las distinciones	104
24. No hay géneros literarios	106
25. Superficial distinción de prosa y verso	111
26. Prosa y poesía	115
27. La buena prosa	118
28. Las categorías literarias	120

Prólogo

Carlos Francisco Monge

(Academia Costarricense de la Lengua)

1

Hace casi un siglo, en 1923, apareció en una imprenta de San José de Costa Rica un pequeño libro titulado *Las categorías literarias*¹. Su autor: el poeta, ensayista y filólogo Roberto Brenes Mesén, quien además gozaba de prestigio como buen gramático, crítico literario y profesor de lenguas. La obra ejerció cierta y limitada influencia en los estudios sobre literatura que en el país centroamericano se estaban desarrollando, sobre todo los de historiografía literaria, porque en el medio en que nació no pudo alcanzar mayor reconocimiento que el respeto a su autor, erudito y maestro de muchos.

¹ Roberto Brenes Mesén, *Las categorías literarias* (San José: J. García Monge, editor, 1923).

No fue sino hasta 1949 cuando el pensador cubano José Antonio Portuondo se refirió de paso a aquella obra —que estimó como «folleto»— en una disertación leída en La Habana, «Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana», en la que hizo hincapié sobre la necesidad de «una ciencia o teoría literaria en que fundar la crítica y la historia de las letras», añadiendo que en Hispanoamérica existía la publicación de Brenes Mesén, con esa misma aspiración². Volvió sobre el mismo asunto tres años después, al sostener que ante la falta de una adecuada teoría literaria, había que «hallar una teoría literaria idónea, que supere la servidumbre de las disciplinas literarias a otras ciencias igualmente en crisis: la historia, la psicología, la sociología, la filología o la política. Entre los más empeñosos solicitantes de esa ciencia literaria está, precisamente, un hispanoamericano bien conocido en las universidades de los Estados Unidos, el costarricense Roberto Brenes Mesén»³. Veinte años después, otro cubano, Roberto Fernández Rematar, recogió aquella primera observación y fue un poco

² José Antonio Portuondo, «Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana». *Cuadernos Americanos* VIII, 5 (1949): 245-246.

³ José Antonio Portuondo, «Crisis de la crítica literaria hispanoamericana», *Cuadernos Americanos* XI, 5 (1952): 97.

más allá, al conjeturar con buenos argumentos que *Las categorías literarias* parecía ser «el primer intento orgánico de una teoría literaria en nuestras tierras». Se refería, claro, a Hispanoamérica⁴. Posteriormente, otros estudios dedicados al tema, sin ratificación ni refutación adoptan este hecho solo en apariencia anecdótico, como en el manual *Las teorías literarias en América Hispánica*, de Manuel Matos Moquete⁵.

Para poner las cosas en su justa medida, no basta con haber señalado de paso la aparición, casi al amanecer del siglo xx, de una obra que ponía desde temprano en el medio académico hispanoamericano un asunto motivo de nutridas y variadas discusiones: el estatuto teórico de una ciencia para el estudio del fenómeno literario, como hecho artístico, como hecho lingüístico y cultural. Cierto es que después de aquellas páginas siguieron obras de mayor desarrollo y con mejores instrumentos conceptuales, que pusieron

⁴ Roberto Fernández Retamar, «Para una teoría de la literatura hispanoamericana», *Casa de las Américas* XIII, 80 (1973): 128-134.

⁵ Manuel Matos Moquete, *Las teorías literarias en América Hispánica* (Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004), p. 30 y ss. Esta es una edición ampliada y actualizada de la publicada en 1991 con el título *El discurso teórico en la literatura en América Hispánica* (Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1991).

sobre la mesa problemas esenciales que aún hoy se siguen debatiendo: el estatuto de las literaturas regionales, la aplicación de modelos teóricos originados en otras latitudes y conforme a tradiciones literarias ajenas, a un conjunto distinto de obras, la crítica a los dogmas de la retórica y de las preceptivas añejas a la producción de nuevos discursos, etc.

Las páginas que siguen no intentan más que escudriñar, con algún detenimiento, los alcances de aquellas primeras observaciones de Portuondo y de Fernández Retamar sobre *Las categorías literarias* (LCL, en adelante), páginas pioneras de la teoría literaria en Hispanoamérica. Merecen, además, la atención contemporánea, con una reedición anotada que pueda recibir una eficiente y efectiva difusión en el medio académico.

2

Volvamos al autor, para entrar en materia. Roberto Brenes Mesén (1874-1947) fue un buen poeta modernista centroamericano, quien además desarrolló una notable labor como gramático, ensayista y crítico literario. Fue coetáneo de otros grandes pensadores hispanoamericanos que dedicaron páginas fundamentales a la teoría y a

la historiografía literarias, como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. También lo fue de los poetas modernistas Amado Nervo, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia y Leopoldo Lugones. Puestos en España, podría quedar a medio camino entre la generación del 98 y la del 14, años más, años menos (Baroja, Azorín, Machado, Pérez de Ayala).

Las categorías literarias no es un tratado de teoría literaria, *stricto sensu*, sino un esbozo de algunos problemas que con posterioridad tendrían en Hispanoamérica desarrollos más acabados (piénsese en *El deslinde*, de Alfonso Reyes, de 1944). Es un tomo de ochenta y siete páginas, dividido en veintiocho secciones, cada cual dedicada a un tema que genéricamente el autor toma como categoría literaria. Se trazan cinco objetivos: (a) distinguir entre los propósitos de la crítica literaria, por lo general evaluativos, y las reflexiones con validez generalizable sobre los rasgos esenciales del hecho literario; (b) darles forma articulada y rigurosa a ciertas nociones del oficio literario, no como asunto relacionado con el talento o virtudes de un escritor, sino como hecho lingüístico y como fenómeno estético-discursivo; (c) poner en entredicho, por insuficiente y reduccionista, la preceptiva literaria de la tradición libresca y pedagógica, incluidos

los principios conceptuales enraizados en la retórica aristotélica; (d) diferenciar entre las nociones de categorías literarias, establecidas y consolidadas por la retórica prescriptiva, y los principios que subyacen en el proceso de producción del lenguaje literario, independiente de corrientes, modas o épocas; (e) rebatir las aproximaciones logicistas, propias de la gramática normativa y de los modelos normativistas, tanto para el ejercicio de la escritura como para su análisis.

Todo hace pensar que la obra formaría parte de un plan general mayor, que su autor no pudo cumplir después. El tomo se cierra con esta nota del editor: «Capítulo primero de una obra de mayor consideración; se edita por separado para servir a un propósito literario del autor» (LCL: 87). Es probable que Brenes Mesén se había propuesto un tratado que incluyera los grandes problemas sobre estética, literatura y crítica que se discutían aquí y allá, pero dispersos en las conversaciones de los ateneos, en artículos de revistas o en otras publicaciones, por lo general también breves y parciales. Con toda seguridad, echaba de menos el orden, la sistematicidad y principalmente la disposición teórica.

El título *Las categorías literarias* resulta, si no engañoso, insuficiente, pues Brenes Mesén pone en evidencia la inexactitud o inoperancia de algunas de

tales categorías para el acercamiento riguroso al hecho literario (que no a las obras concretas, por ser asunto aparte). Se refiere a ciertas nociones establecidas por la retórica tradicional (o sea, la de raíces aristotélicas), para examinarlas críticamente y en la mayor parte de los casos refutarlas. La retórica aristotélica (de la *Poética* y de la *Retórica*) no ha servido —lo dice— sino para fijar normas de taxativa aplicación, tanto para quienes se proponen crear obras literarias como para quienes las analizan y juzgan. Esto ha provocado una suerte de círculo vicioso activado por un pensamiento dogmático, irreflexivo y sin solución de continuidad. Además, se atenta contra una mentalidad analítica, tan necesaria para tratar los factores que constituyen el hecho literario, allende doctrinas, normas o rígidas tradiciones escolásticas.

Brenes Mesén partió de una premisa que para nuestros días parece elemental por axiomática: todo intento de construir una teoría de la literatura que apunte a definiciones esenciales del objeto de estudio tiene que deshacerse de normas o convenciones fijadas por una tradición, unos gustos o unas reglas. En sus páginas no se refiere a la *objetividad* ni se traza como propósito una fórmula explicadora de toda manifestación literaria, o de la literatura misma. Sabe que podría

caer en la misma trampa del pensamiento dogmático o doctrinario. Lo suyo es otra cosa: busca más amplias y mejores respuestas a la persistente pregunta ¿qué es la literatura?, con independencia del pasado y sin atenerse a creencias inveteradas. «En vista de las obras literarias de todas las lenguas y de todas las épocas —sostiene—, crear una teoría del arte que dé cuenta de la estructura interna de todas ellas —con todo cuanto esto implica— es labor que aguarda su Humboldt, su Darwin o su Spencer. Habría que encararla sin predoctrinas ni preconceptos literarios de ninguna especie» (LCL: 18). He aquí una noción clave: *la estructura interna*. Si bien después se refiere a otros factores extraliterarios e incluso extratextuales (cánones preestablecidos, tradiciones, corrientes y, desde luego, la historicidad de las poéticas), Brenes Mesén trató de atinarle al espacio de la relativa autonomía del objeto de estudio, para una teoría formal de la literatura: el texto en sus procedimientos verbales de significatividad. Si nos atuviéramos a los nombres de la ciencia a los que alude en la cita, buscaba recabar en la obra literaria su reino, sus clases, su orden, su especie. Dicho de otro modo, separar el grano de la paja; como lo haría después el mexicano Alfonso Reyes, «deslindar» lo literario de lo no literario.

Brenes Mesén fue un poeta modernista por ejercicio y por pensamiento. Siguiendo a los grandes maestros del movimiento, su proyecto generacional en materia estética y literaria apunta a una transformación del lenguaje poético y del concepto mismo de la poesía. Esa transformación, desde luego, no se reduce a la creación literaria sino también al pensamiento sobre la literatura; es una manera no menos moderna de concebir y ejercer la crítica literaria. Y hay que añadir que a un nuevo proyecto de la crítica correspondería una idea de sus fundamentos conceptuales; esto es, una nueva teoría literaria.

El punto de partida de LCL consiste en una revisión de los postulados de la retórica aristotélica, desde su originaria formulación hasta su prolongación: la poética horaciana, el Renacimiento, el pensamiento de la Ilustración, antes de la irrupción del romanticismo literario. Crítica, por su base logicista, el examen del objeto literario como suma de reglas aplicadas al discurso, que hizo de la *retórica tradicional* (que así la denomina) un aparato prescriptivo, normador y conminativo. Como antes lo había hecho José Enrique Rodó —uno de los autores que sin duda alguna leyó con fervor—, Brenes Mesén no deja de lamentarse de la rigidez de los manuales de retórica para usos

pedagógicos, que no solo predisponen al aprendizaje sino que reafirman una idea del ejercicio literario (y de su aprendizaje) basado en reglas de escaso valor, cuando se tiene en mente un proyecto más integral para conocer el fondo del hecho literario⁶.

3

De tal retórica tradicional se detiene en dos tipos de asunto; unos menores (que no sin importancia) y otros de mayor calado (ver sección 4). En cuanto a aquellos, hace un recuento de ciertas categorías establecidas por la retórica, de alcance específico sobre el estilo; en cuanto a los segundos, plantea nociones más complejas relacionadas con la formación y análisis del discurso literario. Su primer avance conceptual —temprano para la época en que lo postula y teniendo en mente su acotado contexto cultural— es resistirse a la idea de que el literario es un lenguaje marcado; es decir, dis-

⁶ José Enrique Rodó había publicado en 1909 el artículo «La enseñanza de la literatura», en el que reclama la necesidad de formular una teoría literaria, si bien con fines didácticos, que no se ajustase a las limitadas nociones de la retórica como catálogo de conceptos y normas fijos. Esas páginas las reunió poco después en *El mirador de Próspero* (Montevideo: J. M. Serrano Editor, 1913): 70-75.

tinto y sujeto a las prácticas y recursos de un uso presuntamente neutro o propio; las palabras como están en el diccionario. Rechaza que las figuras literarias sean solo ornamentación, con fines estéticos. Para la retórica tradicional, lo que separa y distingue al lenguaje literario del ordinario es que a aquel se le dota de lustre y galanura. Al separar el lenguaje directo (el llano) del ornado, la retórica deja de lado el conjunto de la composición, al hacer hincapié en el análisis del lenguaje como un asunto de estilo. «Como al gramático —sostiene—, al retórico se le escapan la concepción del conjunto, la emoción total de la obra, la armonía integral de la concepción, el alma misma de la obra que analiza» (LCL: 24).

Pasado el análisis de las figuras literarias como ornamentación, pasa revista a otras tantas: la claridad, la sencillez, la corrección y el uso apropiado de la lengua. A cada una de ellas los retóricos les atribuyen virtudes esenciales que el buen escritor cumple como deber. A ello antepone dos factores; por un lado, que ninguna constituye una noción teórica sino una preferencia del gusto o, en el mejor de los casos, un procedimiento para garantizar que la lectura de la obra sea precisa y eficaz. La claridad no es una cualidad de estilo sino una condición de la mente del autor. Como poco

tiene que ver con la intelección del vulgo, no cabe la formulación de disposiciones preceptuadas.

En rigor, los postulados de la claridad y la sencillez no son asuntos inherentes al discurso literario; pertenecen al ámbito de la lectura (al del *consumo*, se diría en la terminología actual). «El genio que escriba con la mirada fija en la comprensión inmediata del vulgo traiciona su destino. Secundaria labor —noble, es verdad— de popularizar la belleza, déjese al periodista, al educador, al político, al predicador. No aspire el artista a realizar ambas cosas a la vez. Desgraciado el artista que mide su valor —inconsciente de sí— mirándose en el espejo empañado de la opinión del vulgo» (LCL: 38). Esta tesis, que parece una dura recriminación, apunta a fomentar el estudio y análisis de la obra literaria como entidad autónoma, como hecho verbal, independiente de asuntos de autoría (intenciones, proyectos del escritor) o de las opiniones que se podrían esperar (y también proyectar) de parte de los lectores.

La autonomía asociada a la índole ficcional del discurso literario, también ha de dejar de lado la prueba de la verdad, el vínculo, por vía del cotejo, entre la obra literaria y el mundo extralingüístico. «La verdad es objetivo de la ciencia, de la filosofía —nos dice—;

pero no es el fin del arte ni descubrir, ni servir la verdad» (LCL: 42). Así, la mencionada sencillez no tiene por qué plantearse ni como un problema epistemológico (*verdad/falsedad*, por ejemplo), ni ontológico (¿es la sencillez estilística un rasgo propio del lenguaje literario?). La sencillez no se opone al ornato, porque no existe un acto de habla absolutamente neutro, o en su grado cero (si se adopta hoy día el concepto bartheano), ni siquiera en el discurso de la ciencia. La sencillez se opone al lenguaje banal, al lugar común, a la vacuidad del sentido.

4

Los asuntos de mayor calado son nociones sobre la formación y el análisis del discurso literario. El primero de ellos es una crítica a ciertos principios epistemológicos de la retórica aristotélica, que los tratadistas que la siguieron convirtieron en dogma. Las teorías sobre el discurso literario no pueden partir de lo observado en un corpus específico, en una literatura concreta. Con todo y el indudable rigor conceptual y analítico expuesto en la *Poética*, así como la sistematización de las estrategias discursivas de la *Retórica*, no se podrían extrapolar generalizaciones valederas para otras mani-

festaciones culturales y literarias, por ser esencialmente distintas a los textos griegos tratados por el filósofo. «Su clasificación de los géneros —sostiene— debió necesariamente ser parcial; sus reglas demasiado estrechas, si bien formuladas como para ser absolutas y definitivas. El error de capital importancia cometido por el filósofo fue precisamente la catolicidad de sus afirmaciones, careciendo de fundamento para esa universalidad. Fue demasiado aristotélico para imaginar nuevas posibilidades. En esto ha consistido el grave mal de las letras: muchas de las más hermosas obras del genio humano se engendraron y nacieron fuera de la ley aristotélica. Luengas batallas han debido pelear para hacerse reconocer. Todos los nuevos movimientos literarios han debido realizarse combatiendo las doctrinas aristotélicas o las de sus continuadores y representantes, para quienes los géneros se petrificaron y las categorías literarias se estereotiparon» (LCL: 10-11). Esto supone consecuencias: por una parte, la relativización de las teorías generales cuando se trata de objetos culturales (las leyes físicas no son análogas a las formuladas en las ciencias sociales); por otra, la conciencia de las particularidades de las manifestaciones literarias, tanto por su condición histórica como regional. En la mente de Brenes Mesén flotan

las ideas del americanismo literario⁷; al mismo tiempo se podrían vislumbrar proyectos de una teoría literaria hispanoamericana, que media centuria después serían tema de debates conceptuales y políticos, proyectos de una emancipación cultural e ideológica⁸.

Agrupables como problemas relacionados con el hecho literario como discurso están las observaciones a propósito de tres asuntos, preceptuados por la retórica tradicional: distinguir los géneros literarios solo por sus aspectos formales o externos; analizar las partes del texto o del discurso, sin considerar el conjunto; separar entre forma y fondo, arraigado procedimiento, como modo de análisis. Con ello, insiste en que la nueva teoría literaria —para los tiempos que corrían, se entiende— debía considerar lo literario como unidad, si bien con sus dimensiones *lingüísticas* (es un texto verbal), *cosmovisionarias* (transmite cierta

⁷ En el pensamiento de Brenes Mesén, las ideas de José Martí y de José Enrique Rodó («El americanismo literario», 1895) parecen ser los marcos de referencia, además de su propia formación como poeta y ensayista, imbuido en las tendencias de pensamiento del modernismo literario.

⁸ Entre los nombres más destacados que han formulado valiosas tesis para una teoría literaria hispanoamericana, están los del peruano Antonio Cornejo Polar, el cubano Roberto Fernández Retamar y el colombiano Carlos Rincón. Aunque es ya abundante la bibliografía sobre ese tema, sigue siendo un asunto tratado en el medio académico hispanoamericano.

interpretación de una realidad) y de *especie ontológica* (es un universo autónomo, configurado como ficción); todo ello en unidad compositiva.

Mención aparte es el tema del *plagio*, por la novedad del asunto y por la solución argumentativa con que trató de resolverlo. Como lo había dicho de la sencillez en cuanto categoría literaria, para Brenes Mesén el plagio no existe. La literatura se construye sobre la base de una extensa tradición, en que las sucesivas obras literarias entablan un diálogo con ella y con obras concretas; todo dentro de cierto ámbito reconocible, como sería el caso la tradición de la literatura escrita en lengua española. Se refiere al trato que se le da al arcaísmo como recurso estilístico, análogo al empleo del discurso literario que evoca textos previos: «El lenguaje es una larga cita. La sabiduría con que él acuñó la raza parece haber dejado su aroma en esos diminutos arcones de la estirpe que son las palabras con que se crea la obra de arte» (LCL: 59).

Al mismo tiempo que *nihil novum sub sole*, la literatura es un fenómeno en constante cambio, porque los gustos, las condiciones de la cultura, las tendencias o factores exógenos repercuten en ello. Lo que aparentaría ser un «plagio» estaría más cerca de lo que hoy día se entiende como *intertextualidad*, ni más ni

menos. Ni la literatura ni el arte evolucionan; son fenómenos sociales y de interpretación histórica y, por tanto, asociados a un aspecto que en la época en que Brenes Mesén redacta su ensayo resultaba novedoso como noción para la comprensión totalizante del hecho literario: el papel del lector, su respuesta ante el hecho literario, su lectura. Dicho en la terminología contemporánea: la teoría de la recepción⁹. Con ello cierra el círculo de sus propuestas conceptuales, que al mismo tiempo que refuta dogmas, reconoce que la comprensión de una obra literaria supone el enorme peso de una tradición cultural, en la que confluyen los factores históricos, la trayectoria misma del arte, el pensamiento filosófico y los cánones literarios difícilmente descartables. Recogida la idea del romanticismo, la libertad del escritor ha de quedar intacta; no escribe según reglas sino conforme a los mandatos de su conciencia y sus intuiciones; y en el otro extremo —si bien no explícitamente dicho— le queda

⁹ Téngase en mente que a los formalistas rusos, cuyo movimiento empezó en la misma década en que Brenes Mesén publica su obra, les costó mucho trabajo considerar —y con frecuencia se rehusaron a emplearlo— el papel del lector en el sistema literario, y que no es sino hasta la década de 1950 que empieza a formularse la teoría de la recepción (H. R. Jauss, W. Iser) como un paradigma para el estudio de la literatura.

su cuota de libertad a quien lee, decisivo factor en el circuito del sistema literario.

5

En el contexto histórico de su publicación, cuando eran abundantes las obras de crítica literaria y escasas las aproximaciones teóricas, de *Las categorías literarias* se pueden señalar estos avances que merecen atención:

(a) Se plantea como proyecto teórico, con lo que deja de lado la modalidad de manual de retórica o de crítica literaria; además, hace una crítica a la retórica tradicional.

(b) Indica en el discurso literario su independencia de la autoría, y como formulación de un discurso ficcional, con voluntad estética.

(c) Advierte de la condición histórica tanto de los hechos literarios como de su consumo, lo que lleva a la recepción literaria.

(d) Pone en entredicho la teorización absoluta de los hechos culturales (por su diferencia con los objetos físicos o naturales); es otra la «ciencia de la cultura».

(e) Deslinda —de nuevo de la noción que luego establecería Alfonso Reyes— entre la literatura

como aplicación de reglas retóricas al discurso, y como un ejercicio de la lengua en plan estético-ficcional, abierto a la creatividad y a la simbolización de la realidad; por tanto, a una significación específica de efectos culturales.

En suma, *Las categorías literarias* es, al mismo tiempo, un documento inicial y premonitorio. Tantea y anuncia. En los tratados más desarrollados sobre teoría literaria que se publicaron en Hispanoamérica después, figuran numerosos temas expuestos por Brenes Mesén a principios de la década de 1920. Si bien hoy día el concepto resulta algo difuso, pese a los esfuerzos de sus impulsores, la llamada *teoría literaria hispanoamericana* no podría pasar por alto los avances de aquellas noventa páginas del poeta y ensayista costarricense. Los hitos posteriores de teorización sobre la literatura en Hispanoamérica son conocidos: *El deslinde* (1944), de Alfonso Reyes; *Concepto de poesía* (1945), de José Antonio Portuondo; *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, hasta llegar a la propuesta más trabada y sintética, *Estructura de la obra literaria* (1960), de Félix Martínez Bonati. Son tratados de teoría literaria escritos por hispanoamericanos, no teorías literarias hispanoamericanas; tentativas por comprender de manera integral el hecho literario, tan

desprendidas de dogmas como desapasionadas de corrientes, preferencias o doctrinas, como lo soñó Roberto Brenes Mesén.

10 de julio de 2022

ESTA EDICIÓN

Esta edición sigue la original, publicada por J. García Monge, salida de una imprenta de San José de Costa Rica en 1923. La obra se reprodujo, a modo de anexo, en la revista LETRAS, de la Universidad Nacional de Costa Rica, en su número 1, de 1979, como documento que sus editores quisieron rescatar del olvido o de la incuria. En rigor, esta edición que ofrece la ASALE para la colección de sus «Clásicos», constituye la segunda edición, en conmemoración del centenario de la obra y, además, el de la fundación de la Academia Costarricense de la Lengua, de la que Brenes Mesén fue miembro fundador. Las veintiocho secciones que componen el tomo quedan separadas a modo de capítulos, que no afectan en nada la lectura; solo aligeran y le dan un poco de aire a las páginas. Las notas al pie se limitan a aclarar este o aquel dato, esa o aquella referencia, quizá algo añeja para el lector contemporáneo. Sin afanes de erudición, se ofrece la posibilidad de una lectura más cómoda y contextualizada.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Brenes Mesén, Roberto. *Las categorías literarias* (San José: J. García Monge, editor, 1923).
- Fernández Retamar, Roberto. «Para una teoría de la literatura hispanoamericana», *Casa de las Américas* XIII, 80 (1973): 128-134.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1960.
- Matos Moquete, Manuel. *Las teorías literarias en América Hispánica*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Portuondo, José Antonio. *Concepto de poesía*. México: El Colegio de México, 1945.
- . «Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana». *Cuadernos Americanos* VIII, 5 (1949): 245-246.
- . «Crisis de la crítica literaria hispanoamericana», *Cuadernos Americanos* XI, 5 (1952): 97.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

Rodó, José Enrique. «La enseñanza de la literatura», en *El mirador de Próspero* (Montevideo: J. M. Serrano Editor, 1913): 70-75.

Las categorías literarias

ROBERTO BRENES MESÉN

1. LA OBRA LITERARIA DE GORGIAS

En el arte literario, una expresión de belleza es también una eterna alegría.

Encantados quedaron los atenienses escuchando, por la primera vez, una prosa armónica en cuyos períodos aparecía la juvenil virtud del ritmo que retorna sobre sus pasos, como en las amplias estrofas de los poetas, cuando ante la asamblea popular de la ciudad habló Gorgias, el embajador leontino, según el relato de Diodoro de Sicilia.

No habían respirado hasta entonces los atenienses la fragancia de tanta poesía emanando del cuerpo embellecido de la prosa. La ciudad se les llenó del perfume penetrante de esta menta de Sicilia.

Lo que había parecido exclusivo de Homero ahora revivía en Gorgias; porque este artista eminente introdujo en la prosa, con deliberación de artista, el color, el calor, el movimiento rítmico de la poesía.

Gorgias enseñó que en el arte literario lo es todo la bella expresión. Él y Trasímaco de Calcedonia, quien perfeccionó el período hasta imprimirle la rotundidad de la estancia, construyeron la prosa artística de la lengua griega: la prosa de Isócrates, la prosa de Tucídides, aquella otra prosa con que se trazó para durar

milenios, el retrato de Gorgias, con tan desfavorables líneas que la posteridad ha reído de aquel a quien debió admirar por el valor y por el arte sumo con que realizó el intento.

Inició y difundió Gorgias entre los mejores espíritus de Atenas el hábito de cuidar prolija, escrupulosamente, la «forma de la prosa».

Él infundió una nueva juventud en Atenas; porque cada corazón joven —para decirlo con las palabras de Dionisio de Halicarnaso— persigue apasionadamente la belleza del estilo. Y en adelante ya no pudo desentenderse Atenas —ni quien fuera de Atenas escribiese el griego— de la reforma introducida por el embajador leontino.

El mismo Lisias, cuya permanente aspiración fue la sencillez, hubo de contentarse con esa rebuscada sencillez que es refinamiento y disimulación del arte.

Discípulos de Gorgias escribieron tratados de retórica hoy perdidos, como se extravió la colección que con tales obras preparó Aristóteles y que alcanzó a conocer Cicerón. Mas influyendo sobre este de una manera decisiva, la filosofía platónica y la prosa de Isócrates, como maestro de estos, Gorgias enseñó a la Europa ciceroniana y platonizante del Renacimiento el arte de componer la prosa.

¿Qué debió a Gorgias Aristóteles? Quizás nunca lo sabremos. No ignoramos, eso sí, que fue poderosa la escuela literaria de Sicilia en donde es posible que Empédocles inventara el nombre de la retórica, como arte del estilo. Pero las obras atribuidas a los retóricos de esta escuela desaparecieron y no es posible la comparación con los libros de Aristóteles. Queda la tradición de que se los inspiró un pasaje del *Fedro*. Creo que así fuera. La virtud intrínseca de las obras de Platón es inspirar, sugerir.

Sin embargo, ¿quién antes, ni quién después de Platón describió mejor que él la inspiración poética ni la función del poeta, como aparecen en el *Ion* y el *Fedro*? Su simposio fue evangelio del amor y dechado de poesía para los próceres escritores del Renacimiento; pero Platón no dejó doctrina reductible a reglas, como Aristóteles, cuya *Retórica* y cuya *Poética* alcanzaron a ser el alfa y el omega de todo el arte literario desde la aparición de la escuela de retóricos de Alejandría hasta los umbrales de nuestro siglo xx. Sus principios, sus reglas, sus análisis, como en urna de bronce, han recorrido en veneración las edades.

2. LA OBRA DOGMÁTICA DE ARISTÓTELES

Pocas obras de la antigüedad clásica han sido objeto de mayor copia de comentarios, imitaciones, ediciones y traducciones que la *Poética* de Aristóteles. Muy pocas han ejercitado un más categórico dogmatismo que su *Retórica*, contra la cual solo ha habido esporádicas rebeliones de artistas; más rara vez, de tratadistas, y esto, solo sobre particulares cuestiones, no sobre el conjunto de la visión del arte.

Aristóteles emprendió el estudio de la retórica a la manera del lógico, no como artista. Construyó su *Poética* y su *Retórica* en vista de las creaciones literarias entonces a su alcance. Es de justicia pensar que si literaturas distintas de la griega hubiesen entrado en el círculo de su observación, la generalización teórica habría sido diferente, la literatura preceptiva europea no habría asumido la intransigencia dogmática que le conocemos.

¿Quién no se halla familiarizado con las doctrinas retóricas aristotélicas? Se las halla en todos los tratados de preceptiva. Resumirlas sería de más. Bastará enunciar su contenido.

Los tres primeros capítulos de la *Poética* tratan de la imitación como principio de arte. Los dieciséis

siguientes se destinan al estudio de la tragedia; los cinco subsiguientes a la dicción poética diferenciada de la realidad. El último capítulo es una comparación entre la épica y la tragedia.

De los tres libros que comprende la *Retórica*, los dos primeros contienen materiales casi totalmente ajenos al arte de la retórica. El último trata de la elocución, del estilo, de las imágenes, de los géneros y su dicción, de las formas y partes del discurso.

A Aristóteles, pues, podemos atribuir el análisis de la obra poética para descubrir las categorías literarias. Ya antes había analizado y enumerado los sujetos de pensamiento para abstraer las categorías lógicas que constituyeron la base de la gramática. Los tres grupos de categorías corrieron suerte semejante.

Los continuadores de Aristóteles desarrollaron sus ideas, las precisaron y la obra dogmática comenzó su influjo; al punto de que las nuevas adiciones que se hacían a la retórica adquirirían la misma vitalidad impositiva que el núcleo primordial.

El análisis de Aristóteles se justificaba. Ya fuese bajo el influjo de los retóricos que le precedieron —como yo creo— ya por un impulso espontáneo de su temperamento de filósofo, sus estudios tenían base en la experiencia: ante sus ojos estaban las obras de poetas,

dramaturgos, historiadores y oradores. Legítimamente no podían sus conclusiones inductivas ser otras que las que fueron. No existían entonces numerosas otras formas de poesía que aparecieron más tarde. Su clasificación de géneros debió necesariamente ser parcial; sus reglas demasiado estrechas, si bien formuladas como para ser absolutas y definitivas. El error de capital importancia cometido por el filósofo fue precisamente la catolicidad de sus afirmaciones careciendo de fundamento para esa universalidad. Fue demasiado aristotélico para imaginar nuevas posibilidades. En esto ha consistido el grave mal de las letras: muchas de las más hermosas obras del genio humano se engendraron y nacieron fuera de la ley aristotélica. Luegas batallas han debido pelear para hacerse reconocer. Todos los nuevos movimientos literarios han debido realizarse combatiendo las doctrinas aristotélicas o las de sus continuadores y representantes. Para quienes los géneros se petrificaron y las categorías literarias se estereotiparon.

3. EL ARTE POÉTICA DE HORACIO

A esta obra de estabilización contribuyó, más tarde, la belleza lapidaria de la *Epístola a los Pisones* —o *Arte poética*— de Horacio. En la cual hay una mezcla de buen sentido —que formará siempre la delicia de la mediocridad— y de incomprensión, si hemos de juzgar esa *Epístola* con un criterio de arte puro. ¿Cómo no acusarla de incomprensión si desdeñando por difícil la originalidad aconseja que toda tragedia se desprenda de la *Iliada*; si exige que ella no tenga ni más ni menos de cinco actos, ni un cuarto actor; si ha introducido el utilitarismo en el arte como Aristóteles introdujo el moralismo? Su epigramático estilo, sin embargo, justifica la admiración en que se le ha tenido, ya que, por otra parte, expresaba los principios artísticos predominantes. No pienso que fuese este criterio exclusivo de Horacio. Sus contemporáneos —hablo de los hombres de letras— han debido sustentar doctrinas semejantes. ¿Acaso produjeron obras nuevas, extrañas a los así llamados «géneros literarios»? ¿Mostraron alguna real independencia de criterio artístico en sus creaciones? Estaba dentro del genio de los romanos conformarse con las reglas, como con las leyes.

Con los tratadistas y retóricos posteriores a Cicerón se naturalizó la creencia en una armónica distribución de las figuras como un recurso de belleza y se instituyó aquella inquebrantable «adhesión a las tradiciones» que fue el principio dirigente del clasicismo. «Seguid a los antiguos» fue la consigna entonces, como la fue en pleno Renacimiento.

4. LA RETÓRICA DEL RENACIMIENTO

Al final del período literario latino la gramática y la retórica fueron cosas vacías, guías de nulidades, puntos de apoyo de mediocridades. Y eso continuaron siendo por muchos siglos.

Por excepción, el más eminente de los críticos que precedieron inmediatamente al Renacimiento —Dante— en su *De vulgari eloquio* no hace mención de la retórica ni de las figuras, a la manera de los tratadistas anteriores, ni consiente que el contenido de la obra literaria se lleve la parte del león en su tratado, como era hasta entonces —y continuó siendo más tarde— la costumbre.

Fueron tres, en estas materias, las fuentes de inspiración del Renacimiento: el *Arte poética* de Horacio, Aristóteles y Platón. Predominó, por supuesto, una combinación de las teorías aristotélicas y horacianas, en las cuales halló el Renacimiento las normas con que debía juzgar —y efectivamente juzgó— las obras poéticas.

Las diversas creaciones literarias de la Grecia, por su excelencia misma se estabilizaron y adquirieron la virtud de moldes inflexibles dentro de los cuales, como por imperiosa necesidad de las cosas mismas, habría

que vaciar las nuevas inspiraciones artísticas, si es que estas aspiraban a merecer la aceptación y beneplácito de los entendidos. Esto es, hubo un subyacente credo literario que comprendía la fe en los géneros poéticos, no como empíricas clasificaciones de conveniencia, sino con definiciones precisas que les aseguraban una existencia real e independiente. El verso se consideró inseparable de la poesía, en todo eran de seguirse los preceptos horacianos, el ejemplo de los antiguos.

Las nuevas literaturas aparecieron, no sin recibir el desdén de muchos de los prohombres del Renacimiento, y cuando se produjeron obras de gran valor literario, los críticos que de ellas trataron —no muchos por cierto— se dignaron ampliar las definiciones establecidas a fin de dar cabida a las nuevas obras. Así pudieron incluirse el *Orlando* y la *Jerusalén* entre los poemas épicos.

Los raros géneros que aparecieron, por analogía, adquirirían una relativa inmovilidad que les erigía en normas para los escritores venideros. El género recién nacido provocaba la formulación de nuevas reglas. No había otra manera de comprender las letras. Por lo menos, los críticos no las entendían de otra suerte.

Aun en los casos de excepción en que un crítico se rebela contra los clásicos, osando afirmar su

preferencia por los modernos, procede por comparación con aquellos, justifica su predilección aplicando a estos las reglas, las definiciones, los cánones de las doctrinas consagradas cuyo imperio no se atreve a contrastar.

La práctica que pudiéramos considerar canónica durante el Renacimiento y el período neoclásico que le siguió se redujo a considerar el género a que la nueva obra pertenecía, aplicándole las definiciones, comparándolas con las antiguas o con las más celebradas de las modernas para fijar su semejanza. Si realizada esta labor la obra respondía a tales exigencias, el aplauso era su consecuencia. De no, recaía sobre ella la censura de la escuela.

La *Iliada*, por ejemplo, fue el tipo ideal de la poesía épica, al punto de que cuanto fuera épico debería ser a la manera de la *Iliada*. En los albores del Renacimiento honor semejante alcanzó la *Eneida*. A no pocos pareció que Virgilio se había conformado mejor con los requisitos de la épica emanados de la *Iliada*, por lo cual le dieron la preeminencia. Los principios de crítica, sin embargo, continuaron siendo los mismos, hasta muy avanzados los tiempos contemporáneos.

Porque, por increíble que parezca, el hecho es que aquellos vigorosos entendimientos que no vacilaron

en comprometer la tranquilidad de su vida rebelándose contra las tradiciones y doctrinas religiosas, más tarde contra las prácticas político-sociales, no pensaron jamás en discutir la legitimidad de los cánones literarios impuestos por la crítica.

A pesar de la más amplia visión de la crítica de nuestro tiempo, no se ha redimido totalmente de la esclavitud canónica. Las nuevas obras de original estampa, las literaturas nuevas o las antiguas recién descubiertas han debido someterse a los mismos análisis usuales entre los retóricos alejandrinos, los humanistas del Renacimiento o los neoclásicos, sus continuadores.

¿Es un poema épico?, fue la primera pregunta que se formuló al descubrirse el *Kalevala*¹. Ayer no más hemos visto con qué vigor se ha discutido si España posee o no posee una épica. Lo cual es, en otras palabras, ¿tiene España un poema dignamente equiparable con la *Iliada* y la *Eneida*, prototipos de la épica por derecho propio, o como el *Orlando* o la *Jerusalén libertada*, tipos secundarios de la épica, por derecho de conquista? Para los dos grupos de contendientes

¹ Brenes Mesén se refiere al trabajo de recopilación y reconstrucción efectuado entre 1835 y 1849 por el filólogo finlandés Elias Lönnrot (1802-1884)

es del mayor interés que una composición revele las características de un poema homérico. Ese habrá de ser el criterio para determinar si existe o no en España una poesía épica. ¡Del veredicto de este arcaizante criterio dependería el destino último de la literatura del pueblo español! El mundo político se ha liberado de la monarquía autocrática; de la teocracia se independizó el estado; pero el mundo literario no se ha soltado finalmente de las ligaduras de la poética y retórica grecolatinas.

Si de ellas se sintiera libre el crítico habría dicho en ese último caso concreto: *El Poema del Cid* es el *Poema del Cid*. Nada tiene que ver con la *Iliada* ni con la *Eneida*. No puede ponerse en grupo familiar con ninguna otra composición de ninguna otra época. Su valor literario surge de su belleza esencial, no del parecido que guarde con alguna otra creación literaria anterior o contemporánea. No pertenece a género alguno. Posee la autonomía de la obra individual, como toda noble creación del entendimiento humano.

Que solo copias serviles han de clasificarse con los originales a que corresponden. Y aun así, suelen las copias revelar una distintiva individualidad. Obvio es que pueden establecerse paralelos con otras obras —en este caso, por ejemplo, con el *Cantar de*

Roldán— pero tales comparaciones no asumirán un carácter diferente del que tienen los que hallamos con las *Vidas* de Plutarco o las *Vidas* de Vasari o las *Vidas* de Johnson o las *Vidas* de Quintana². Como los héroes o los hombres ilustres, las obras literarias no son conceptos, son individuos. Esto es, no hay dos que ajusten a una misma norma. Podemos clasificarlas como clasificamos a los hombres, a sabiendas de que cada uno es excepción en el grupo, es un individuo.

² El autor se refiere a *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1559) de Giorgio Vasari, a *Vidas de los poetas ingleses más prominentes* (1781) de Samuel Johnson y a *Vidas de españoles célebres* (1807-1833) de Manuel José Quintana (N. del E.).

5. AMPLIACIÓN DEL CRITERIO LITERARIO

Después de Aristóteles el progreso de las teorías literarias ha sido mínimo, no obstante la amplitud del campo de observación que se ha tenido por delante.

Aristóteles procedió respecto de la literatura griega, como vimos ya, con el mismo buen sentido que le había guiado en sus otras investigaciones: analizó los hechos. Examinando las obras literarias hasta entonces existentes indujo los géneros y las demás categorías retóricas.

Después de él no se ha repetido en grande esa misma operación. En vista de las obras literarias de todas las lenguas y de todas las épocas crear una teoría del arte que dé cuenta de la estructura interna de todas ellas —con todo cuanto esto implica— es labor que aguarda su Humboldt, su Darwin o su Spencer. Haría que encararla sin predoctrinas ni preconceptos literarios de ninguna especie.

Posible es que llegase a conclusiones entrevistas ya. Pero ciertamente se concluiría con el criterio deformador que consiste en juzgar las obras de todas las razas humanas y de todos los individuos por las reglas derivadas de un conjunto de observaciones recogidas en un reducido grupo de obras. Verdad es que estas

poseen una excelencia que las aproxima a la perfección. Mas es también conveniente que nosotros preguntemos si no resultarán nuestros juicios acerca de su excelencia del hecho de aplicar ciertas reglas, ciertas definiciones a las mismas obras que sirvieron para formular tales reglas y normas.

Porque no deja de parecer extraño que debamos hablar, cuando nos encontramos en presencia de obras de Shakespeare o de Calderón de la Barca o Dostoyevski o Strindberg, de bellezas monstruosas, simplemente porque no se conforman con los cánones helénicos; no obstante, reconocemos que son bellezas. Luego son deficientes, si no falsas, las doctrinas que nos imponen semejantes apreciaciones.

6. UNIDAD DE LA OBRA DE ARTE

La primera, la fundamental ilusión de la crítica del arte literario es que el lenguaje que le da existencia, constituyendo su expresión, puede ser objeto de análisis y dejar íntegra la obra literaria.

El análisis del lenguaje puede originar, de hecho ha originado, diversas ciencias, según el punto de vista de quienes analizan. La lógica, la gramática, la retórica, la filología, la semántica han nacido de esos distintos análisis. Ninguna de estas ciencias, ni siquiera la retórica que lo ha pretendido durante siglos, constituye el arte literario. La obra de arte es una unidad viviente y perfecta como la de un colibrí, la de un cuerpo humano, la de *La última cena*, la de la *Muerte del mancebo*. Ninguna obra de arte se analiza sin destruísela. Descortezar un poema o un drama en busca de las causas de su belleza es tan absurdo como el macerar el azahar para descubrir las causas de su fragancia. Cuando se logra ya no existen ni azahar ni fragancia. Es evidente que podemos concentrar nuestra atención en el capitel de una columna, en los ojos de un ser humano, en una estrofa de un poema, en una línea de la estrofa, en una palabra de la línea, en una sílaba de la palabra; sabemos que la total

belleza de la creación que contemplamos depende de la belleza de todos estos detalles; pero la suma de las singulares perfecciones de ellos no constituye la obra de arte. En el conjunto de la obra alcanzan su máxima hermosura los bellos detalles.

Esta disyunción quirúrgica, practicada desde muy antiguo, generó las categorías literarias que produjo, asimismo, las categorías lógicas y las gramaticales. Nada de esto tiene que ver con el arte literario.

7. LIMITACIÓN DE LA LÓGICA

Como no llegamos a conocer la lengua viva desmenuzándola hasta en sus sonidos: se evaporan todas las fuerzas que nos hicieron pensar, sentir, desear. Convierte la gramática en muertos herbarios toda la flor expresiva de la lengua. La gramática ha falseado todos los conceptos de la lengua viva. El lenguaje es para la expresión del hombre; no solo es parte integrante del hombre, es su mejor parte. Es la totalidad del hombre consciente de sí. La emoción, la pasión, la locura, el capricho, el instinto, la paz, el raciocinio, la intuición, todo esto existe para nuestra conciencia por mediación de la lengua. Con todos esos elementos se crea la obra literaria. Los gramáticos no lo entienden: siempre andan a caza de la lógica de la expresión. Tratan de imponer la lógica del entendimiento discursivo a la emoción, a la pasión, a todas las exaltaciones del ánimo. Si hay una ley que rige la expresión de la pasión quieren los gramáticos que sea la lógica de la razón, la lógica aristotélica, imbíbida en sus diez categorías y en sus análisis de las frases.

En cada frase los gramáticos exigen un drama sacramental: un sacrificador, un sacrificio y una víctima. Se desconciertan a la vista de un sacrificio sin encontrar

sacrificador. Porque se han ingeniado la manera de descubrir siempre una víctima, suponiendo un fantástico desdoblamiento del verbo. Les vuelve locos un *¡ay de mí!*, un *¡adiós mi vida!* En vez de confesar que es un absurdo pretender el análisis lógico de lo que no pertenece a la razón pura, se extravían en sustituciones de equivalentes con el más cínico desdén por los valores internos de las palabras dentro de la expresión del fenómeno humano. Para ellos *amo* y *soy amante* son una misma cosa. A fuerza de trajinar con las palabras han perdido la noción de que no hay en la lengua dos palabras iguales, cuando incorporadas en la frase; de que ni siquiera es igual a sí misma la palabra que repetimos en dos lugares distintos de nuestra expresión. No somos nunca iguales a nosotros mismos. ¡Cómo habría de serlo nuestra expresión!

Buscamos por la segunda vez, a menudo sin éxito, el ángulo de visión desde el cual miramos las aguas azules o anaranjadas de un diamante que nos sedujo: ni la posición del sol ni la pantalla de la nube, ni la acomodación del ojo, ni la colaboración del ambiente vuelven a ser lo que fueron en el instante de la primera visión. Y es cosa muy semejante la que ocurre con las palabras en el cuerpo de la expresión: imperceptibles nada construyen el infinito del cambio.

8. ANÁLISIS GRAMATICAL

A la unidad de la impresión corresponde la unidad de expresión; a la unidad de concepción corresponde la unidad de composición.

Pueden estas unidades ser objeto de análisis, ciertamente. La impresión puede rastrearse hasta en sus elementales constituyentes, como ya lo hizo Taine en su rechinante pieza de ingeniería mecánica que llamó *La inteligencia*; pero los elementos a que se llega ya no son lo que se pretendió analizar. En vano el químico descompone el agua: su hidrógeno, su oxígeno no son nuestra agua. La imaginación que se nos exige para representarnos el agua detrás de (H₂O) está fuera de nuestro alcance, porque aquí faltan la fluidez, la densidad, el sabor, la transparencia. Por complaciente convención podemos aceptar la fórmula del químico, con tal que no se pretenda hacernos entender que ella representa la verdad científica acerca del agua.

De manera semejante la frase que pronuncio o que escribo es una absoluta unidad. En vano lógicos o gramáticos tratarán de analizarla: en cuanto lo intenten se escapará la vida contenida en la frase. La fluidez, la densidad, el sabor, la transparencia se evaden de la fórmula analítica del químico; así huyen del

gramático y del retórico los matices de la intención, las modalidades o tonos de la emoción, la melodía del conjunto.

Porque en el análisis del gramático se pregunta por los sujetos, los verbos, los complementos —todo desde el punto de vista de la lógica aristotélica que aún se halla entronizada en la gramática.

El retórico, por su parte, comienza distinguiendo el género de la obra, el tema o fondo de ella, su forma, esto es, su estilo, su lenguaje, las figuras, su acomodación a las reglas conocidas de la retórica. Su juicio resulta de un balance de contabilista: aciertos en una columna, defectos en la otra. Como al gramático, al retórico se le escapan la concepción del conjunto, la emoción total de la obra, la armonía integral de la concepción, el alma misma de la obra que analiza.

9. INEFICIENCIA DE ESE ANÁLISIS

Esta visión, sin duda, tenía Verlaine de la retórica cuando aconsejaba cogerla y torcerle el cuello. Es muy antigua, sin embargo, para acabar tan pronto con ella. Muchas de sus doctrinas han pasado a ser lugares comunes de las escuelas. Porque por extraño que parezca el afirmarlo aun no hemos salido del *trivium* romano. Por un proceso de mera adición hemos organizado un *multivium*; hemos transformado los métodos de presentación de las materias; pero la esencia del *trivium* de lógica, gramática y retórica subsiste en la base de toda nuestra educación. Llegan a ser estas nociones porción de nuestra vida intelectual; por ellas suele juzgarse de la cultura de las gentes; casi no puede concebirse una forma de cultura diferente, en la cual falten esos elementos. Como si el dominio de la lengua que es el vehículo universal de la cultura, jamás pudiese adquirirse de otra suerte. En vano será argüir que tales disciplinas nacieron en la decadencia de las literaturas antiguas y reflorecieron siempre en la decadencia de las modernas; no por eso perderán la rampante cogedura que tienen sobre los estudios de humanidades, ni sobre la crítica literaria de aspecto formal que por su facilidad es la que prevalece.

No deja la gramática científica de prestar valiosos servicios en los estudios de comparación de las lenguas y restauración de textos. Mas allí debe concluir su influjo. Pues por lo que hace al análisis de las lenguas vivas como instrumentos de arte será siempre ineficaz, mientras continúe apoyándose en la lógica peripatética y a ella pretenda reducir todas las expresiones del ser humano.

El análisis gramatical de una obra de arte la destruye. Tan vandálico es como el uso de reactivos químicos lo sería en el análisis de la sonrisa de la *Gioconda*. Comienza el gramático su análisis distribuyendo en orden lógico los elementos verbales de que consta la expresión artística. Es porque no sospecha que en aquel desorden lógico está actuando la lógica de la pasión o de la emoción, que nada tiene que ver con la lógica de Aristóteles. ¡Ya es bastante que el lenguaje mismo haya sido trabajado durante siglos para expresar el pensamiento y lo haya sido tan poco para la expresión de las emociones!

Y como las palabras sirven, además, por la sugestión de las circunstancias o del tono —que tan mal se representa en lo escrito— para expresar el traspenamiento que se calla, el análisis gramatical, o el lógico, o el retórico, siempre son deficientes, cuando

no erróneos. Ni parece sospechar el gramático que toda trasposición de palabras es cambio de expresión, y que cuando el orden de las palabras del artista se altera con un pretexto de análisis, en realidad no se analiza el pensamiento o la emoción del artista, sino la nueva expresión del gramático. Toda inversión de las palabras de una expresión cambia su ritmo, o su cadencia, o su rima que son elementos sutiles con que se expresa o se completa la emoción. Extraída una frase, por vía de análisis, del seno de una composición tiene tanto artístico sentido como la nariz de una estatua desprendida de ella.

El crítico que pone en juego estos recursos gramaticales tiene más de vándalo que de artista. Porque en este instintivamente, o como resultado de un refinamiento de su cultura, hay conciencia de que el valor pictórico y el musical de la palabra, por razón de su posición en el conjunto, añaden algo sutil a su semántica. El conocimiento del poder de ornato interno de las palabras en la expresión es posesión del genio o del buen gusto del artista; del gramático es el conocimiento de las palabras, de las leyes que presiden a su nacimiento o derivación y a su flexión. Aun estoy convencido de que el retraso en que se halla el estudio de la sintaxis en las lenguas literarias de

nuestra época se debe a la falta de valor para romper con la lógica tradicional, a la disyunción del lenguaje del entendimiento del íntegro lenguaje humano, con la pretensión de que el primero lo es todo y de que analizado ese se ha hecho cuanto era necesario hacer, olvidándose de que en la lengua de los artistas los elementos emocionales son tan importantes, como los elementos intelectivos.

10. ANÁLISIS RETÓRICO. LAS FIGURAS

El análisis del retórico es no menos falso. Consideran los retóricos las diversas figuras de dicción o de pensamiento como ornamentaciones separables del conjunto de la composición, a la manera de esas hojas de acanto, o gárgolas o rosetones vaciados en cemento con que se adornan los edificios; algo superpuesto a la expresión directa del artista o en sustitución de ella.

En vano señalaríamos los nombres de tratadistas que se rebelaron contra semejante concepción de las figuras y los tropos, describiéndolos como expresiones espontáneas de la pasión o como formas naturales e ingenuas de la lengua popular, «necesidades de la mente humana», como las llamó Vico. La mayor parte de los críticos, al juzgar cosas de estilo, vuelven a la vieja concepción, hoy lo mismo que en el siglo dieciséis.

En materias de retórica como de gramática el progreso es tan lento en venir que no se le siente llegar.

Diversas tentativas se han hecho durante el pasado siglo para examinar las figuras retóricas desde un punto de vista filosófico o psicológico simplemente, como las de Gröber, Elsteb, Biese o Bain³. Pero todas

³ Gustav Gröber (1844-1911) y Franz Elsteb (1803-1895), notables filólogos alemanes; Alfred Biese (1856-1930), pensador

estas me han parecido tentativas de explicación justificativa de las antiguas clasificaciones. Se rechazan algunas de las figuras por hallárselas emparentadas con otras; pero no se repugna el antiguo principio de clasificación sino para sustituirlo con otro principio. No se ocurre discutir la razón de ser misma de tales distinciones en la lengua, en la obra literaria. Antes por el contrario, considérase manifiesta perspicacia percibir nuevas distinciones.

Cualquiera que sea el procedimiento metodológico de la exposición de las categorías retóricas el resultado final es siempre el mismo: la concepción de expresiones puramente ornamentales, incrustaciones en la composición a la manera de la concha perla en las mesas chinescas o superpuestas al modo de festones de estuco en las mansiones de la época.

Se deja la impresión de que hay dos posibles lenguajes para la expresión de un mismo fenómeno interno: llano, directo el uno; ornado, florido el otro. Suele el retórico, para hacer comprender el realce que la figura produce, traducir el uno en el otro lenguaje. Con lo cual el error se asienta y propaga.

alemán; Alexander Bain (1818-1903), filósofo y psicólogo escocés (N. del E.).

11. LA CREACIÓN ARTÍSTICA

En el arte literario no hay más que una única forma para expresarse el artista: la que él haya elegido. Ninguna otra le satisface en la intimidad de su ser; porque de no, la hubiera cambiado. Es de angustia la sensación que experimenta el artista cuando el fenómeno de belleza que se opera en su interior flota en el limbo de las concepciones inexpressadas. Ensayo diversas vestiduras que vuelve a colgar en los guardarropas olvidados, quizás porque aquellas tanto envuelven las líneas fugitivas que las sofocan: tan densas son. Estas, tienen un color que no armoniza con la idea; aquellas otras tienen un frufú que desencanta a la emoción; esas, conservan un olor de cosas antiguas que evocan memorias hostiles. Y el fenómeno de belleza, mientras no halle la vestidura verbal que le siente mejor, no nace o nace infeliz y contrahecho. Quienes de verdad aman el arte de escribir saben cuán alerta vigilancia se requiere para rehuir la palabra que oscurece, que ensordece o desentona la melodía de la sentencia, ensordeciendo, desfigurando con ello la interna melodía del pensamiento que jamás siente satisfecho sino cuando se tiende, cuan largo, cuan bello, cuan armonioso es, en el bien timbrado lecho de la

palabra. En el alma de tal escritor la palabra expresiva es cosa alada, viva, cargada de aroma, como recién venida de un huerto.

En la totalidad del alma del escritor hay un caos y un cosmos.

Flotan en el caos las ansias de crear, impresiones de todos los sentidos, ideas huyentes como corzas perseguidas, emociones imprecisas, como si llevaran los rostros velados, fragmentos de ensueños y de ríos; puestas de sol y olvidados amores, perfiles de montañas, ventanas de palacios, jardines de Alhambra; plegarias sin devoción y devociones sin plegarias; rostros de niños, corazones de madres, acordes de violines, vientos de tempestades; y ritmos, muchos ritmos; recuerdos, líneas, colores, visiones.

Cuando la voz del artista creador resuena en este abismo esas cosas flotantes se visten de palabras, se asocian armoniosamente y comienzan a pasar en parada sonora que lleva un ritmo de poema, del poema que surgirá a las ciudades de luz después de haber cruzado por la ciudad de silencio de la mente. Cuando del caos surgen al cosmos en el alma del artista esas creaciones, llevan ya sus vestiduras, su música, su paso de danza, su palabra cantante. Si hay una voz que disuena, si un paso no ritma, si excesivo aparece

un color, llama de nuevo el artista en la inmensidad de su mundo interior otro color, otro paso, otra voz, hasta que su alma recupere la paz del creador que juzga buena su obra. Las composiciones nacen íntegras, como todas las cosas vivas.

Es verdad que hay quienes al modo de Balzac o de Flaubert vacían una primera forma, que luego van refundiendo por partes; obra de lento modelado que es en sí misma una nueva creación. Lo cual no invalida el principio, lo confirma, pues que cada forma nueva es una obra diferente.

Ni debe extraviarnos el hecho de que las obras de gran aliento reclaman años de labor durante los cuales se transforman aun los planes originales. Es una unidad la inspiración primera, aquel breve embrión que pudo contenerse en el dedal de una mujer amada, y es una unidad la obra concluida, como es unidad la bellota bajo la tierra y unidad la encina susurrante, como una sibila, en la selva.

El minúsculo capullo guarda una flor completa, perfecta; se desarrolla integralmente cuando revienta; tiene forma, color, leve o intenso aroma. Así en la mente del artista nacen sus obras. Puede no sentir las crecer, vivir en la oscura inocencia de que su alma está encinta; pero un buen día las sentirá rebullirse:

allí están íntegras. Lo demás es cosa de tiempo, de paciencia, de estudio, de trabajo perseverante. Pero cada esfuerzo es íntegro también, hasta concluir con la compleja armoniosa unidad del conjunto, años más tarde, quizás.

12. FALSA DUALIDAD DE FONDO Y FORMA

De suerte que todas las reglas acerca de las figuras resultan inútiles. Nacen estas con la obra o no nacen del todo.

Géminos, el genio y el buen gusto, determinan el nacimiento feliz o desventurado de la obra. Ellos fijan su horóscopo.

Así, pues, no existe un fondo diferenciado de una forma. Sin esta, ni en el mundo del arte ni en el mundo de la conciencia del artista, inmediatamente anterior a la expresión literaria, tiene realidad alguna el fondo. El arte es la forma. El artista es un revelador de la divina belleza de la forma. El Pensamiento Infinito se nos revela en la forma; es la forma misma. Todo se cambia cuando la forma cambia. De Schiller son estas palabras: «In einem warhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun» [«En una verdadera obra de arte, nada es el contenido, la forma es todo»]. Manera de decir muy conforme con los términos dominantes en el lenguaje de la retórica, si bien servían para expresar una declaración contra un canon esencial de la retórica.

Esta noción de un contenido distinto de su expresión tiene la antigüedad de las categorías lógicas. Al

hacer clasificación de los sujetos o motivos de pensamiento se pretendió prescindir de la composición verbal. Se disecó el pensamiento para descubrir los últimos elementos formativos. Y de esa suerte tuvieron origen dos extrañas ilusiones: una, que había un lenguaje lógico y un lenguaje figurado o literario; otra, que era posible analizar el pensamiento a espaldas del lenguaje.

De esta última ilusión pronto se curó la lógica. Se vio precisada a incorporar en su tratado una sección, o algún capítulo, por lo menos, al estudio del lenguaje en relación con el así llamado pensamiento lógico. Más durable, más resistente ha sido la otra ilusión, la de que hay, para declarar una misma cosa, al lado del lenguaje natural, en cuya composición entran en juego todos los recursos de la expresión verbal humana, otro lenguaje desnudo de todo ornato en cuya estructura intervienen solo las palabras indispensables para la creación del drama implícito en toda proposición: un sujeto, una acción y un paciente. Por fortuna la lógica no fue más allá de la proposición, dejando a la retórica y a la poética el cuidado de entenderse con la composición literaria. Estas no disecaron el pensamiento: lo desmontaron, lo desmembraron para descubrir sus partes, sus articulaciones. A cada miembro

palpitante de angustia diéronle un nombre que le describiese. Nacieron las categorías retóricas. Lo que en un principio fue miembro desgarrado del ser vivo adquirió fisonomía propia e independencia. La rigidez mortal enfrió los miembros desprendidos. En adelante, por espacio de siglos, el estudio de la retórica se hizo tan indispensable para la composición literaria como la presencia de los materiales de construcción para el arquitecto.

Hoy aún, no ya tanto entre los escritores, como entre los críticos que no profesan la crítica como un arte de creación literaria, las reglas de la retórica les sirven, no para pergeniar la original belleza de la obra que juzgan, pues para esto son inservibles, sino para destruirla.

No pocas de tales reglas han logrado la suerte de los grandes triunfos: se han hecho lugares comunes.

Claro es que los escritores que descuellan por la fuerza, la belleza, la originalidad de su obra, a la hora de realizar su labor, ignoran la existencia de una poética y de una retórica. En eso está la salvación de las letras. Pero no por eso cesan de ser menos obsesoras para los más de los artistas.

13. LA CLARIDAD

¿A qué escritor de imaginación, de profunda concepción no se le ha acusado de ser, a veces, oscuro?

La claridad es una virtud elemental del estilo. No hay retórica que no la exija ni crítico que no acuse de oscuros los pasajes de una obra que no comprende o no desea comprender.

A pesar del constante reclamo se pasan sin la regla todos los artistas que han dicho grandes o bellas cosas.

Hay en las bibliotecas secciones consagradas a Dante, a Shakespeare, a Cervantes, a Goethe. Los más de esos libros contienen estudios interpretativos desde el punto de vista filosófico, ya histórico, ya puramente literario. ¿Acaso estos grandes maestros carecieron de claridad? No; es que ella no es una virtud del estilo sino condición de la mente de la generación a que el escritor pertenece —o de las generaciones que le siguen cuando, como es frecuente, el escritor ha sellado su obra con la clave esquiliana: «al tiempo».

Para el artista es claro cuando escribe. ¿Qué otro criterio de claridad puede requerírsele? No la intelección del vulgo. Quede, para este, pan sin amargura, diversiones educativas, un rayo de la luz religiosa, una vislumbre del arte.

No la comprensión de los cenáculos, de unilateral visión, representantes de una moda o creadores de ella.

Cuanto el artista escriba, sea claro para su genio, nada más. Porque por elevado y pujante que el genio de un hombre alcance a ser jamás podrá sustraerse al influjo omnipotente de los elementos humanos con que le formaron los hados.

La función de la belleza es atraer a los hombres hacia las formas perfectas. Porque toda forma bella reposa sobre una bella idea. El genio tiende a los hombres escalas de formas perfectas para elevarles a sí. El genio que escriba con la mirada fija en la comprensión inmediata del vulgo traiciona su destino. Secundaria labor —noble, es verdad— de popularizar la belleza, déjese al periodista, al educador, al político, al predicador. No aspire el artista a realizar ambas cosas a la vez. Desgraciado el artista que mide su valor —inconsciente de sí— mirándose en el espejo empañado de la opinión del vulgo. Que la plebe le aclame en las horas crepusculares de su vida puede que sea una satisfacción dos veces grande: por un proceso de filtración él ha llegado hasta ahí, por un proceso de asimilación la muchedumbre ha ido ascendiendo hacia él. Es función del artista contribuir, con su obra de arte, a espiritualizar al mundo. Pero las formas del espíritu

nadie las alcanza —el vulgo menos— sin esfuerzo: sin el esfuerzo de comprensión inicial, indispensable aun para sentir.

La claridad no es una mera cuestión de arreglo de frases. Es de la naturaleza misma de la concepción. No depende de la aplicación de algunas reglas de gramática o de retórica, lo cual constituye mérito negativo, como la misma corrección académica que pasa por ser necesaria a la claridad. Depende de la naturaleza intrínseca de la inspiración.

14. LA SENCILLEZ

Se recomienda igualmente, como virtud de estilo, la sencillez.

¡Cuánto place, en efecto, mirar correr, por cauces conocidos, el pensamiento del artista! Adivinamos, construimos, repellamos, entunicamos nosotros mismos el canal por donde pasarán las aguas con murmullo semejante al de otras aguas que ya hemos escuchado discurrir por ahí cerca.

Una palabra nos trae la ristra entera de recuerdos, porque las asociaciones se suceden sin saltos, ni alternativas. Nada extraño ocurre en la procesión de la página. No se entra a desordenar las filas un lobo en el rebaño.

La sencillez, en oposición al ornato, no existe. Ambas cosas son la expresión misma del individuo. No es la primera un resultado de lima ni la segunda efecto de una adición decorativa. La lima es un acto de invención, de creación de los detalles. No es una simple labor mecánica —de gramática, poética o retórica— como induce a suponer la designación de lima.

Los estados del ánimo determinan la expresión. La inspiración, el buen gusto mudan el lugar común en nuevas, artísticas expresiones. El temperamento, la

cultura del artista, aunadas a la emoción creadora del momento suministran los elementos de la composición. ¿Cómo el ornato podría sustraerse de esta sin destruirla? El ornato en el estilo —si es que tal cosa existe— resulta como los arcos, los frisos o los tímpanos de los templos: de la estructura arquitectónica del edificio. La banalidad, la trivialidad de cuanto se siente o se piensa siempre echan mano del lugar común para expresarse. La mediocridad acuña sin perfiles. Por eso la mediocridad ha consagrado, en sus lampiños altares, en virtud la sencillez.

Cuando por temperamento o por deliberado efecto de la educación del artista, este posee la sobriedad de concepción, la moderación de sus emociones, su obra parece moderada y sobria. Esta forma de ser llaman algunos sencillez. Suele ser la final etapa de una evolución interna del artista, de un complicado refinamiento del gusto, moderada sobriedad de su talento. No es una virtud de estilo; quiero decir, no es algo externo a la composición misma; pertenece; por el contrario, a su más íntima estructura.

Sin la sencillez, sin la pureza de líneas existe la belleza, como ante la catedral de Estrasburgo lo comprendió Goethe en un instante para él inolvidable que transformó desde entonces su concepción del arte

—como cuenta en su autobiografía. Desde entonces Goethe comprendió la obra de arte como «un todo característico y viviente» (*die Belebung des Ganzes*).

Por otra parte, la naturaleza de la lengua no consiste la directa denominación de las cosas, sino dentro de un radio muy breve. La riqueza de la lengua es un tesoro de felices creaciones de la imaginación. No podemos deshacernos de él, ni evitar que el proceso de enriquecimiento continúe en acción. Esto, a pesar de que el lenguaje se ha venido trabajando para la sola expresión del pensamiento, como una inmediata consecuencia de gramáticos y filósofos. Ya hemos visto que los elementos perturbadores del lenguaje, en particular de la sintaxis, proceden de la emoción, de la pasión, que, a su vez, son las más fértiles fecundadoras de la expresión y de la lengua.

Generadoras de sencillez juzgan los tratadistas de la retórica ser la verdad y la sinceridad. Pero esto es sacar el arte de su esfera.

La verdad es objetivo de la ciencia, de la filosofía; pero no es fin del arte ni descubrir, ni servir la verdad. El arte puede adelantarse, por la intuitiva adivinación del genio, a la ciencia, a la filosofía. De hecho así ha ocurrido no pocas veces y continuará ocurriendo, pero ese no es, propiamente, el fin del arte. Esto es, no

deja de ser obra de arte aquella que no concuerda con las verdades reconocidas de la ciencia o de la filosofía, tan solo porque esa concordancia no existe. Fuera de que no puede ser un criterio de verdad para juzgar la obra literaria la sedicente verdad científica, variable, progresiva. Por lo demás, toda plena expresión del alma del artista es sincera, si bien puede no ser consistente con otras expresiones del mismo artista ni con la naturaleza ambiente. La congruencia de la expresión con los fenómenos del mundo interno del escritor es lo que constituye la sinceridad del artista; pero está fuera del alcance del crítico declarar con certidumbre la existencia o la ausencia de esa revelación, como está fuera de las capacidades del retórico regular las condiciones de ser de esa así llamada virtud del estilo.

15. LA EXPRESIÓN FIGURADA

En oposición al lenguaje directo y sencillo se describe el lenguaje figurado. Según esta teoría hay una expresión propia y otra figurada para la designación de una misma cosa. Desde el punto de vista del arte literario el hecho es imposible. Tales dos expresiones producen efectos absolutamente diversos, así en el dominio del pensamiento como en el mundo de la emoción, muy difícilmente sería el mismo en ambos casos.

El error, a mi juicio, procede de los absurdos análisis lógicos y gramaticales aplicados a las obras literarias. Con la obsesión de la definición de las palabras, por su naturaleza limitativa, surgió la idea de una aplicación figurada de la misma palabra a otros objetos.

Se da a las palabras un sentido fijo y luego se juzga que por licencia pueden asumir un nuevo sentido. Pero lo que ocurre con una palabra puede ocurrir con la frase, con el párrafo o con la composición íntegra. Nacieron, de tal suerte, las figuras de lenguaje y de dicción. Todo el error está, pues, en el punto de partida. La persistencia del error se debe a las escuelas, que, con la autoridad de los siglos, se han impuesto a la actividad de los escritores. Los críticos repiten, en grande, las doctrinas de las escuelas y los gramáticos

no han intentado siquiera, velando su timidez, tomar la lengua como total conjunto humano para estudiarla en su misma integridad humana, no ya solo como instrumento de expresión del pensar lógico.

De un prominente tratadista de retórica, Genung son estas palabras: «Conviene observar que las figuras del lenguaje no son el pensamiento real, sino tan solo, auxiliares del pensamiento. La substancia del discurso, sus ideas cardinales, deben existir y pensarse separadamente de aquellas»⁴.

Toda la arcaica teoría literaria se encuentra comprendida en esas dos declaraciones. De ellas resulta el contrasentido de que no es real precisamente lo que da perpetua duración a las grandes obras de arte, pues constituye su belleza y su profundidad. Hermanos, dice el predicador cristiano, todos vamos navegando hacia nuestro hogar; el poeta oriental dice: La muerte es negro camello que se arrodilla a las puertas de todos; el castellano dijo:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir.

⁴ John F. Genung (1850-1919), tratadista inglés, autor de numerosos estudios sobre análisis retórico.

Cada una de esas expresiones ha surgido como una perfecta visión; no es obra de ensamble y de ajuste, no hay ahí un pensamiento esencial en torno del cual se conglomeran las figuras retóricas. Brota del alma la expresión, toda entera. Sin embargo, aquí mismo, se les ha disminuido el valor aislándolas del conjunto a que cada una de ellas pertenece. Esta es la obra del retórico: aislar, desecar, sin reconocer que la bella expresión que convoca hacia sí todas las fuerzas de nuestra atención pierde la mitad de su encanto desgajada del ambiente en que la situó el artista. En más de una ocasión las imágenes resultan no ya de una visión interior del poeta, sino del uso mismo de la lengua que las lleva consigo en su estructura. Basta usar, en ciertas situaciones, la palabra en su sentido originario, tal como lo sugiere la raíz, para que la imagen aparezca. El analista que no se halla en el secreto puede muy bien suponer que se trata de una deliberada ornamentación del lenguaje. Nada más lejos de eso.

Tratando de una de esas figuras decía Wordsworth en su célebre prefacio a las *Baladas líricas*: «Son, ciertamente, una figura del lenguaje ocasionalmente inspiradas por la pasión, y de ellas he hecho uso como tales, pero me he esforzado por rechazarlas del todo como recurso mecánico del estilo o como lenguaje que fuera

patrimonio de familia a que los escritores en verso les parece tener derecho por prescripción».

Por donde se ve que aquel noble entendimiento, revolucionario como fue, y a quien tendré que referirme más adelante, a causa de esa misma revolución, se vio compelido, por la fuerza de las escuelas, a emplear el mismo lenguaje de los retóricos: «y de ellas he hecho uso como tales»; implicando con esa falsa expresión la separabilidad e independencia de las figuras, a pesar de su protesta contra el uso mecánico de las mismas. Así como cuando habla del «patrimonio de familia» piensa, erróneamente, en la existencia de los dos lenguajes, el poético —o figurado— y el no poético —o lenguaje recto, a que ya me referí.

No se liberó de la retórica este esclarecido ingenio, a quien se debe, sin embargo, una importante victoria contra aquella.

16. LA CORRECCIÓN

En la crítica de los escritores del habla española existe algo así como la sombra de Banquo o la presencia del Comendador, la corrección. Es uno de los más preciados elogios que a su servicio tienen los críticos: *correcto escritor, lenguaje correcto*. Jamás aparecen las normas adoptadas para juzgar de la corrección de un escritor o de un lenguaje. Es de presumir que se conforman con las reglas conocidas de la gramática y de la retórica. Se hace la alabanza de un mérito enteramente negativo: la no violencia de las reglas o las prácticas académicas. Pero que un hombre tenga fortaleza de pensamiento que expresar, pasión a que dar rienda suelta, emoción turbulenta que expresar y ¡ay de la corrección académica! A la menor dificultad se hincha el torrente y espumante se desborda.

Por otra parte, las asociaciones mentales o emocionales son sutiles relaciones que no siempre siguen los ordinarios procesos de la lógica formal sobre que reposa la gramática y que, por tanto, quedan bien expresadas cuando se enuncian en la forma en que aparecen en la conciencia del escritor.

El desconocimiento o el olvido de este hecho se hace irritante cuando eruditos comentaristas, con las

solas luces de su gramática y retórica, se dan a sí mismos la fácil gloria de llamar la atención de los lectores sobre los pasajes *incorrectos* o *descuidados* en la obra de Cervantes. Se proporcionan el deleite de interpretar el pasaje en la forma en que el lector deberá entenderlo: como si el lector no tuviese tanta penetración como ellos para comprenderlo sin su auxilio, ni más gusto, ni más respeto, ni más devoción para apreciarlo.

No dejará de ser negativo el mérito de la corrección aun en el caso de que se quisiera sugerir conformidad con los modelos clásicos. Ni será, entre los hombres de buen sentido un considerable demérito la jugosa robustez del alma que se rezuma a través de las consagradas turquesas clásicas. Los contemporáneos, sin embargo, no son los mejores jueces de sus escritores. Pueden considerarse incorrectos hoy los que clásicos serán mañana. Porque esta expresión de clásicos, tan amplia desde la definición de Sainte-Beuve, abarcará a todos los escritores que hayan sabido decir de la manera más perfecta que les fue dable, cuanto movió su ser a intentar una expresión artística, con absoluta indiferencia por las reglas más o menos convencionales de las escuelas. No hay que olvidar que la lengua es una posesión de la raza y no propiedad de un individuo. Se conservan y se desarrollan a un mismo tiempo

las lenguas de conformidad con líneas de fuerza viva que constituyen sus leyes. Lo que quiera puede hacer un escritor con la lengua menos llevar a feliz término la violencia de sus leyes: se rebelará en él con insospechada potencia el recóndito, básico instinto de la lengua. Hay un indiscernible sentimiento que nos ilumina acerca de lo que puede o no sufrir nuestra lengua. Es como si en el foco de nuestra conciencia, allá en lo más hondo de nuestra vida autoconsciente, sensitiva se extendiese la resistente nervadura de la lengua que contribuyó a formar y desenvolver esa conciencia. Esa como nervadura es común en los individuos de la raza. En ella se asienta la fuerza conservadora y defensiva de la lengua. Por allí se filtra el pensamiento, por allí se vierte la emoción para tomar forma y claridad ante nuestra conciencia, por ahí se enredan las expresivas intermitencias de la pasión. Es como si el instintivo sentimiento de la lengua comportara una sutilísima gramática embrionaria que gobernase la expresión total del individuo: instinto, deseo, pasión, emoción y pensamiento. Al decir «sutilísima gramática embrionaria» pareceme de más explicar que no se trata del anticuado concepto de la gramática tutora, preceptiva, sino de la otra, conjunto de leyes operativas en la conciencia de los hombres que hablan una

misma lengua y que determinan todos los sustanciales fenómenos que en esta ocurren.

La lectura invasora de una obra representativa de la lengua siempre cultivará aquel instintivo sentimiento más que el estudio de todas las gramáticas preceptivas juntas. Y ningún estudio requieren los pueblos para conservar su idioma cuyos lentos cambios son tan naturales e inevitables como el crecer de los pueblos. Ningún pueblo en la plenitud de su desenvolvimiento arrastró a la decadencia su idioma. En cambio, en la decadencia de los pueblos y en las obscuraciones por que suelen pasar las literaturas, revienta toda la flor de los gramáticos y los retóricos, como si estos fuesen flora de ruinas. Como si cuando cesara de circular savia fecunda en los añosos árboles de la selva fuese la hora propicia para el pulular de las orquídeas y los musgos parasitarios.

17. LA PALABRA PROPIA

Superstición no menos vivaz es la de la palabra propia, hija adoptiva de la corrección.

Toda idea se representa con una palabra propia cuya definición habrá de hallarse registrada necesariamente en el diccionario más autorizado de la lengua. Contra la pureza de la cual peca el escritor que moldea una nueva acepción en la palabra o quiebra el uso de esta aplicándola a otra idea. Doctrina que se relaciona íntimamente con la de la fijeza de la lengua o sea, la rigidez cadavérica de la lengua.

Así concebida, la palabra propia es una ilusión de lexicógrafos habituados a la definición precisa de las palabras, a la enumeración de sus acepciones, al rastreo de sus orígenes. Tratan la lengua viva como si estuviese muerta.

Porque se comprende que de la latinidad de oro, por ejemplo, sea posible un diccionario perfecto. Bastará determinar el grupo de escritores comprendidos en la designación; que, luego, por el procedimiento de estadística e interpretación de textos, se fijará el número de palabras y de sus acepciones durante el periodo escogido. De igual suerte es relativamente fácil fijar el léxico de un escritor o de un ciclo literario

del pasado, sobre el cual no se ejercitará ninguna otra influencia, si ya no fuera la que introdujese el descubrimiento de una nueva obra o de un autor desconocido, en el momento de trabajar aquel léxico. Pero intentar la fijación de una lengua viva, de un pueblo vigoroso, de genio original, con infinitas perspectivas abiertas hacia el porvenir es el más desconcertante absurdo que pueda imaginarse en materia de bellas letras, en consecuencia, de filología, la cual no sabría vivir sin ella.

No, no hay palabras propias, así, de un modo absoluto. Juzgo que de una excelente prosa como de un verso eximio sería tan fácil arrancar una palabra como extraer del océano una Atlántida, sin hacer decir al autor cosa diferente de la que sintió y pensó. Pero esa imposibilidad no nace del sentido fijo y propio de la palabra. Estas, no sé si concebidas originariamente por los dioses o por el hombre, participan de la doble naturaleza del hombre: un cuerpo delicado con sus huesecillos de consonante, sus carnes de vocal y una conciencia profunda, quizás asentada en la raíz, capaz de vibrar de emoción y de pensamiento. Más, al igual de la conciencia en el hombre, susceptible de expansión. La fuerza de las palabras no se asila en los diccionarios, nace con la expresión en la conciencia

del hombre, cuyo poder de vibrar se le transmite. Las ideas, las emociones que a través de las palabras algo sugieren parecen sostenidas por una velada, sutil presencia que nos invita a levantarle el velo. Cuantas veces lo hago, descubro la movilidad de la emoción humana, la etereidad del pensamiento en esas pequeñas conciencias sumergidas en la inasible intimidad de la palabra. Las cosas materiales que son nuestras, aquellas entre las cuales nos movemos, guardan como un ligero rastro de nuestro contacto con ellas. ¡Cómo no habrían de conservar las palabras sutiles asociaciones de sentimientos y de idea habiendo sido su morada por decenas de centurias la conciencia de la raza! Se han quedado como enredadas en ellas filamentos, flecos de vieja sabiduría. El lenguaje es una larga cita. La sabiduría que con él acuñó la raza, parece haber dejado su aroma en la lengua. Y duermen o sueñan en reposo, las voces, atentas al menor llamamiento en el vasto dormitorio del alma.

En contacto unas con otras palabras, como por inducción, surge en el grupo un nuevo poder magnético que atrae antiguas asociaciones, imprecisas, quizás, pero no menos activas como potencias sugerentes.

Las palabras asumen el sentido que nosotros les hacemos asumir. Las diversas acepciones de las palabras

son una prueba, en mi opinión, de que solo por rareza, algunas tienen un sentido preciso; en las más de ellas la vieja raíz es como un vivo núcleo celular, preñado de imprecisas sugerencias que le confieren su fertilidad de almáciga. Verdad es que hay palabras nacidas en el reino del conocimiento que se presume averiguado y cierto: son duras como golpes de mazos en yunque. Pero las más de las palabras vuelan, mariposas crepusculares, a discreta distancia de los focos luminosos, en la atmósfera de la poesía y de lo flotante humano.

Baña la emoción en aguas de frescura las palabras, al punto de parecernos nuevas o jóvenes. El pensamiento las hinche: la vieja acepción toma un tinte tornasol, se hace diversa conservándose la misma. Los diccionarios nos parecen entonces miserables, pues que no registran con exactitud nuestro sentido del vocablo y acabamos por juzgarlas como realmente son: siempre incompletos, infelices aproximaciones, porque las varias acepciones toman ser en el fenómeno interno que sirven y variotinta modulación en el cortejo de palabras con que se declara ese fenómeno interno. Para traducir esa etérea movilidad de la conciencia posee la lengua su docilísima plasticidad, que si así no fuese, este divino hijo de Prometeo que en

nosotros está prisionero, viviría perpetuamente en el tenebroso fondo de una cisterna.

Falta en las lenguas, tal vez faltaría siempre, el diccionario que intente describir las emociones suscitadas por las palabras, ya a consecuencia de sus lejanas y antiguas asociaciones, ya por la coloración que le presten los elementos musicales que la componen, ya por el nuevo matiz semántico que le reflejan los vocablos de la vecindad transitoria en que vive. La poesía yace entre líneas. Es, a veces, más bello, más conmovedor que lo que dicen, lo que sugieren las palabras.

18. LA SINONIMIA

Todo este conjunto de circunstancias tomo en cuenta para negar, a mi vez, la existencia de los sinónimos, Mirados los vocablos por su aspecto de elementos de la expresión lógica no pocos afectan un familiar parecido; mas tan pronto como sobre ellos concentramos nuestra atención vamos descubriendo cada vez más delicadas divergencias. En una ocasión dos o más palabras parten juntas; de pronto, una tuerce hacia la derecha, la otra continúa su ruta o cruza por la izquierda; ambas o todas tienen sucesivos encuentros con otros vocablos y en tales instantes, porque juntos recorren pequeños o largos trechos, se les llama sinónimos. Desprendidos de la composición las semejanzas son más notables; pero sitúeseles en el párrafo o la estancia y el artista sensitivo descubrirá al punto la inadaptabilidad de unas palabras a la expresión de lo que desea, a pesar de la muy aparente sinonimia. Los lexicógrafos apuntan las leves o prominentes diferencias de sentido; el artista descubre, porque las siente, las distinciones de emoción, de asociaciones, no ya por el sentido de la raíz y de los sufijos, sino especialmente por su música, por su indefinido claroscuro o su fulgor preciso. Ni es indiferente la posición de la

palabra. El escritor que ama y conoce su arte sabe esto muy bien. Hay sitios de luz, de crepúsculo, de sombra para las palabras de acuerdo con las necesidades que al crear su obra experimentó el artista. Él conoce los efectos del contagio y del aislamiento, los profundos efectos del silencio agobiado de sentido, que por deficiencias de la actual notación literaria, solo pueden producirse en el drama, sobre la escena.

Creadora de sentido es la entonación de la voz, con la cual somos capaces de decir, con unas mismas palabras, cosas distintas de las declaradas por ellas, aun cosas opuestas, siéndonos difícil, sin embargo, traslucir esos matices de sentido a la página, si no es con enfadosas explicaciones verbales. Porque hasta en esto nos ata la tradición. Con signos de admiración, de interrogación, de puntos suspensivos y de guiones vivimos conformes, a pesar de que no hay un solo escritor que no haya sufrido la misérrima laceria de la expresión gráfica en todas las lenguas contemporáneas. Cuando bastaría que una reducida comisión internacional de hombres de letras se reuniese en una capital europea para idear y adoptar signos internacionales que describiesen los cambios de entonación de la voz que comportan cambios de sentido y de emoción.

19. EL ARCAÍSMO

Conservadas en los palacios de hielo de viejas obras literarias hay palabras que duermen. Son, a veces, hermosas, pesadas de sentido, ricas; pero duermen como en mortal reposo. Sin embargo, no se requieren estrenuos esfuerzos para volverlas a la vida activa, precisamente porque son ricas. Si el sentido que tenemos en la mente, si la emoción o el sentimiento se juzgan mejor halagados con la música de esas viejas palabras, ¿por qué no despertarlas? ¡Es un arcaísmo! semeja ser para el crítico de las arcaicas escuelas una severa acusación contra una expresión. ¡El escritor, de pecorina mansedumbre, inclina la cabeza y se excusa! ¡Bah! Sea el arcaísmo tan suyo como cualquiera otro vocablo de su idioma; úselo cuando el bulbo vivo que se esconde en su raíz, a poco de recibir otra vez la luz del entendimiento, sea capaz de llevar flor. Lo cual podrá conjeturarse por el imperio que sobre nosotros ejerza para que le exhibamos al sol.

Son arcaicas todas las palabras que usamos. No hay palabras jóvenes. Los hombres no han creado una sola raíz en ninguna de las lenguas que conocemos. Las nuevas palabras siempre arrancan de raíces antiguas. Deformar palabras, combinarlas, recomponerlas,

pueden los hombres; crearlas, no lo hicieron jamás. Y este jamás abarca toda la historia, la prehistoria que nos son conocidas.

Los poetas son guardianes de la lengua. Ellos conservan ese prodigioso museo en el cual se custodia la conciencia de las edades. De ellas es el conjurar de la vida espiritual que los antepasados de su raza, embalsamada aquella en sus palabras.

Mas salvo que haya un preconcebido fin de sugestión artística, inútil es desempolvar vocablos ancestrales, si la felicidad de la expresión puede surtir del empleo de las palabras usuales. El lenguaje es una larga cita. La sabiduría que con él acuñó la raza parece haber dejado su aroma en esos diminutos arcones heredados de la estirpe que son las palabras con que se crea la obra de arte.

20. ADQUISICIÓN DEL VOCABULARIO

Libre, a todos franco, familiar tesoro es el vocabulario de la lengua. Pero él se corresponde con el ideario a que se subordina, manso. Por eso, quizás, tan pocos saben hacerse ricos y vivir en la opulencia en la mansión señorial de las letras. No hay lenguas pobres, hay penuria de ingenio, rocallosa esterilidad del sentimiento. Todo el caudal de la lengua no se mide por el número de vocablos, sino también por la variedad de posibles acepciones y asociaciones, todo lo cual hace que la lengua sea infinita como la sal de los océanos: tiene la infinitud del alma humana.

Mas el serio, severo estudio de las palabras no se hace en las escuelas en donde prevalecen métodos inadecuados al objeto; lo que allí se sirve, vocabulario fiambre, ha perdido su jugo, su fragancia, su potencia nutritiva. Para enseñar el sentido de las palabras se las descuelga del mundo de la abstracción: fantasmas de palabras de cuyo seno se evaporó el vino inebriante de la vida.

El estudio de las dicciones fuera de los grandes escritores contemporáneos y del pasado es poco menos que útil. Los tonos diversos, la música de los vocablos les vienen de la composición, del conjunto de la obra.

Aun las palabras que abyectas consideró el clasicismo se dignifican en la selecta compañía de la composición artística. Separadas las voces, como desencajadas las formas, para darles un valor por sí mismas, se tornan vacías. Su belleza les viene de arriba a la manera de la luz. Escóndaseles esa luz del pensamiento del artista y se volverán oscuras. Se marchitará su color, como acontece con las bellas ventadas historiadas en las iglesias cuando les cae la noche encima.

No digo, porque no lo pienso, que el estudio de los clásicos forma escritores; afirmo sencillamente que su frecuentación enriquece el vasto inconsciente donde se acumulan, se asocian, se funden, se combinan todos los elementos con que construyen las obras de arte.

Todavía es, y seguirá siendo válido el consejo de Ben Jonson: «To reade the best authors»⁵.

Prediquemos el retorno a los vivos manantiales de la lengua, a los escritores zenitales de cada siglo, leyéndoles con un criterio de arte puro, a fin de que sus bellezas fluyan como linfa de sagrado río, a fertilizar ese vasto inconsciente donde se nutre el genio.

⁵ *Timber or Discoveries*. Bien entendido que no ha de ser esto el grito de «seguid a los antiguos», como si allí estuviesen todas las posibilidades del porvenir; como si no estuviésemos en presencia de una nueva edad, atentos a discernir aun los más lejanos relámpagos de lo que está por llegar (N. del A.).

Las escuelas casi han hecho odiosos los clásicos, disecándolos, desfigurándolos, como para mostrar la evidencia de las figuras retóricas. No pareciendo sino que los clásicos hubiesen escrito para dar testimonio de las doctrinas arcaicas de la retórica.

Con diferente espíritu hay que volver a ellos, a los mejores escritores de hoy como a los de ayer, y castigemos con el olvido y reclusión en las librerías a todos esos eruditos comentaristas que nos hablan de las manchas del sol cuando estamos recibiendo la dádiva de sus fulgores. Reciba el escritor con piadosa sonrisa las amonestaciones de aquellos críticos que con pretextos de crítica de arte andan a caza de reglas violadas, de plagios flagrantes. Si todos los hombres de sólido talento hubiesen recogido sus creadores impulsos para acordarlos en el diapasón de las reglas, las más grandes obras yacieran en el limbo de las cosas que no pudieron ser.

21. NO HAY PLAGIO

En cuanto al plagio, Señor, ¡qué tenebroso desconocimiento de cómo las obras de arte se generan! Las ideas surgen repentinas, casi perfectas, del fondo del ser humano sin que sepamos, con certidumbre, cómo se hizo la gestación. Las encontramos allí. Quien sabe cuánto tiempo esperaron nuestra evocación. Viven refugiadas en el vasto inconsciente de la vida, iba a decir, de la vida universal; porque ¿quién sabe dónde clavados están los dioses términos que limitan la mente del hombre con la mente infinita? Esas cosas nos vienen, nos salen, nos resultan. A menudo nuestra voluntad, por lo menos la voluntad consciente de sí, para nada interviene en el fenómeno inicial. Ya fray Juan de Santo Tomás dijo que «el arte, en cuanto es arte, no depende de la voluntad, y si se somete a ella será en razón de prudencia, no en razón de arte»⁶.

La imaginación exaltada por una impresión, por un recuerdo, incandescente con fuego de una emoción nos trae la visión interior simultáneamente con la ansiedad de darle vida exterior, vida de ilusión, porque ella es más real allá dentro de nosotros. ¿Quién

⁶ Se refiere Brenes Mesén al portugués Juan de Santo Tomás (1589-1644), teólogo escolástico (N. del E.).

nos la trajo? Seguros estamos de que ella es nuestra; pero no tan seguros de que nos deba a nosotros todo su ser. Invenciones, obras semejantes aparecen con la más sugestiva frecuencia. Este profundo sentimiento de que no fue nuestra voluntad consciente la creadora de la obra de arte en su totalidad contribuyó a mantener sacerdotal reverencia por las musas oraculares e inspiradoras.

Milton sentía que la inspiración venía de afuera, no llamada «a dictar el impremeditado verso». La exclamación de Voltaire ante la representación de una de sus tragedias: «¿Será verdad que fui yo quien eso escribiera?», tiene el mismo valor del asombro de Milton y Shelley. La poesía no puede explicarse racionalmente. Ella actúa «más allá y por encima de la conciencia».

No, solo hay un plagio criminal: cuando deliberadamente se roba una obra para lucrar con ella. En los demás casos el plagio, simplemente, no existe. Entra con la cita oportuna y la traducción fidedigna entre las obras originales. Pues no se traduce ni se cita, ni se plagia sino lo que gusta o lo que se ama. Ese gusto, ese amor les transmite nueva juventud. De la misma suerte que nunca bajamos dos veces al mismo río —para decirlo con Heráclito—, nunca leemos dos veces el mismo libro ni dos veces recitamos el mismo

poema, ni repetimos la misma palabra: todas las cosas son nuevas siempre; todo es nuevo bajo el sol.

Sin ser de nuestra exclusiva propiedad, son nuestras las más bellas cosas del universo: las tenemos en común con los hombres y los seres que las reconocen como cosas bellas. Nuestra luz del día, nuestro el aire poblado de voces, nuestra el agua, nuestra la arena morena de la playa, y la arena titilante de la noche sobre nuestras cabezas, nuestro el océano infinito del pensamiento de que son fragmentos nada más todas las obras humanas. Toda perenne, sustancial belleza es gracioso don de los dioses. De ellos es también un don el genio, «la única realidad del arte» al decir de Schelling. Por eso sus obras, siendo de todos, no debieran pertenecer a nadie. En una próxima etapa de la civilización se entregarán, desde su nacer, a la comunidad todas las obras de arte. Se disfrutará de su belleza tan libremente como hoy se goza del azul del cielo.

22. SUPERVIVENCIAS DE LA RETÓRICA

El mal de la crítica formal que dio origen a la retórica —podría decirse que la conserva intacta— está en que se hace olvidar la gracia del alma, su salud y su vigor, la imaginación, la nitidez de la visión, la profundidad del corazón humano, como si estos divinos presentes no fuesen causa de las bellezas de la expresión artística, como si ellos no fuesen los creadores del arte literario, que nace cada día de cada artista de genio.

La poesía épica —así llamada— se ha inventado muchas veces, en los más apartados y desemejantes pueblos, independientemente. Pero cada poema es él solo. Nada tiene que ver la *Iliada* con los *Nibelungos*, ni la *Eneida* con el *Beowulf*, ni el *Ramayana* con *El paraíso perdido*, ni el *Poema del Cid* con el *Cantar de Roldán*. Lo que hay de común en todos ellos es lo que existe de común en todas las letras: la humanidad. No hay, por tanto, una evolución de la épica. *El paraíso perdido* no es el resultado de la evolución de la *Iliada*. Es otra cosa distinta.

Ni es real tampoco esa objetividad que se atribuye a ciertas creaciones poéticas. Puede la tradición histórica o popular suministrar al poeta los materiales

elementales de su obra. Pero él crea los héroes a su manera, les pone a hablar y a obrar de acuerdo con su ideal de héroe. La multiplicidad de su alma fecunda su poema. Son las experiencias de su vida, las reflexiones de su mente, sus recuerdos de lugares, las visiones de su fantasía lo que aparece en los poemas épicos lo mismo que en las odas o las elegías.

Todas las definiciones y clasificaciones literarias son peligrosas. Ellas pretenden reducir a términos conceptuales las características de los individuos, lo cual resulta, por contradictorio, imposible. Épica, lírica, bucólica, etc., carecen de realidad estética, son supervivencias de la antigua retórica.

Noble es y casi invencible esa propensión humana a darle razón filosófica de todas las cosas. Pero se olvida uno a menudo de que solo pueden entrar en el dominio de las investigaciones filosóficas los conceptos, los hechos susceptibles de generalización.

Las definiciones, las clasificaciones literarias son vestigios del naufragio de la filosofía aristotélica allí donde ella no puede navegar con holgura.

En el campo de las letras las mejores definiciones son literarias y no lógicas. Y cada vez que la razón filológica se mezcla en el análisis de la poesía practica una vivisección que le destruye su encanto. Ese noble

afán de generalizar aplicado a las obras literarias produjo incontables bienes; pues que dio nacimiento a todas las ciencias relacionadas con el pensamiento y con la lengua, a las ciencias del espíritu. Mas cuando las aproximativas generalizaciones de una sola literatura —bella y grande como esta es— se erigieron en principios y normas que debían regir las actividades artísticas de todos los demás pueblos y explicar todos los fenómenos de las demás lenguas, se fue más lejos de lo que justificaban los puntos de partida. Por otra parte, fue un criterio filosófico individual el que se aplicó al análisis de las obras literarias que precedieron a la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles. Por inercia se conservó durante muchos siglos en la literatura, como informó la filosofía.

Esta última se ha liberado de su felina cogedura. Hay que liberar las letras, por lo menos las bellas letras, esto es, la poesía, en su amplísimo sentido de arte literario. Aquel criterio filosófico individual no puede continuar prevaleciendo. Se imponen como precisos nuevos estudios, con una más amplia visión.

No pocas veces he pensado en el asombro con que Aristóteles contemplaría así la trascendencia de su obra —por mediación de los preceptistas de todas las épocas— como la indolente mentalidad de los

pensadores que no han intentado su misma empresa, respecto de todas las literaturas existentes, antiguas y modernas. Su pujante pensamiento se pondría, sin duda alguna, del lado de la rebelión que viene fermentando entre los escritores de estos últimos cincuenta años contra estos o los otros principios de la preceptiva literaria.

Se ha vivido ya bastante en el mundo de las letras para saber que las modas del gusto como las del traje, son mudables y recurrentes. Pero que no es visible, ni subyace a profundidad sondable, la línea de evolución de los antiguos géneros.

Todas estas categorías literarias a que me he venido refiriendo tienen un valor empírico exclusivamente; ninguno, literario; científico, en tanto que no puedan elevarse a la categoría de conceptos, ninguno tampoco. Fuera de la expresión animada del poeta, son levísimos fantasmas, fugitivos fuegos fatuos.

23. EL VALOR DE LAS DISTINCIONES

«La función de la disquisición filosófica es precisamente la distinción», dice Coleridge en su *Biographia literaria*, donde él expone la que había descubierto entre fantasía e imaginación. En esa declaración concurren psicólogos y lógicos: es el lugar común de todos los análisis de los poderes del entendimiento. Para comprender bien hay que distinguir, necesariamente. La ilegitimidad de la distinción comienza cuando atraídos, deslumbrados por ello, cesa nuestra inteligencia de mirar la subyacente semejanza. Fácil fue mirar la distinción entre animales y vegetales, entre las rocas y las tierras de cultivo, entre las aguas y las nubes, entre las escamas de los peces y las plumas de las aves, entre la tierra y las estrellas. Más difícil fue descubrir las profundas semejanzas existentes entre esos distintos grupos. Esto es, las distinciones a primera vista pueden no ser esenciales; pueden las hojas no ser esencialmente distintas de las flores, ni los huesos del cráneo distintos de las vértebras; ni el cuarzo, del berilo; ni el carbón del diamante.

Esto precisamente fue y continúa siendo el error de críticos y tratadistas: no han visto las esenciales semejanzas en las tradicionales categorías literarias; les

han prestado una existencia independiente. Lo que originariamente fue de un valor empírico para la facilitación de los estudios, para la satisfacción de la mente inquisitiva, tomó cuerpo autónomo y actitud dictatorial. Hoy mismo no cesa de ser áspera la lucha entre los neoclásicos y los modernistas, tradicionalistas e imaginistas. Lo cual revela, por otra parte, el interés que despiertan nuevamente los estudios teóricos de la literatura. Con frecuencia, sin embargo, la base de la discusión es tan solo una distinción aparente, detrás de la cual hay una última semejanza, quizás una verdadera identidad de naturaleza.

24. NO HAY GÉNEROS LITERARIOS

Debo examinar aquí una bella página del señor Ortega y Gasset. La que en sus *Meditaciones del Quijote* consagra a los géneros literarios. El, como Walter Pater, como Spingarn, da comienzo a su declaración estética con una cita de Flaubert: la forma sale del fondo como el calor del fuego⁷. Flaubert había mirado la verdad en los más de los problemas del estilo, porque le bastó verse haciendo. Pero el lenguaje mismo posee ya una tan mordente tintura de retórica que se hace dificultoso tratar de esas cuestiones sin las colorantes reminiscencias escolásticas. Tal fue el caso de Flaubert. Para él era el estilo la obra misma. «No se puede separar —decía— la forma de la idea» y en otra parte: «Quienes escriben con buen estilo suelen ser acusados de descuidar las ideas y el fin moral, como si el fin del arte no fuera realizar la belleza» —como si el estilo no fuese el alma misma del artista, habría podido añadir. Estilo, formas, ideas llevan imbibidas nociones de la vieja retórica. Flaubert necesitaba afirmar la unidad y la imagen del calor brotando del fuego le pareció

⁷ Walter Pater (1839-1894), historiador británico del arte; Joel E. Spingard (1875-1939), profesor estadounidense de literatura comparada (N. del E.).

expresar con belleza su impresión. Obsérvese atentamente la expresión y se descubrirá su valor artístico, pero su inconsistencia analítica también. Flaubert aspiraba a dejar una impresión sugestiva de unidad artística y nosotros queremos convertirla en declaración de valor retórico; de una nueva retórica, es verdad; pero al fin, retórica. «La forma y el fondo son inseparables». La vieja retórica, a veces, también lo supo. «La forma sale del fondo como el calor del fuego», es afirmación inexacta. «El fondo está en la forma como el fuego en la llama» sería declaración más próxima a la verdad, pero inexacta también, porque hace dos cosas de una, y en el arte solo hay una, la obra de arte misma.

Ni más apropiado es decir que: «La forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando». No hay fondo independiente de forma, no hay un fondo carente de forma que se va creando una forma. Cuando un fondo aparece en la conciencia del artista ya tiene su forma, cada cambio que en ella introduzca el artista es cambio de esencia, es cosa nueva, una creación más. Como la función no se puede comprender si hacemos de ella una abstracción. La función es una fuerza —inteligente, debo agregar—, por tanto requiere un vehículo, que lo es ya la materia viva donde actúa,

porque antes de que el órgano surja como tal, la función se desempeña. En biología no existe la función en abstracto como en el arte no existe el fondo sin forma, porque no hay tales dos cosas. Por otra parte, los órganos pueden existir sin desempeñar función: en la inmovilidad, órganos de locomoción; ojos, en las tinieblas, cerebro sin pensamiento. En el arte literario no hay una épica, ni lírica, ni drama, como órganos en espera del impulso funcional: la emoción creadora del poeta.

La obra de arte y el tema son dos cosas completamente distintas. «Sostendré —escribía Flaubert a Mme. X— que esas son dos palabras vacías de sentido. No hay bellos pensamientos sin bellas formas y recíprocamente... la idea no existe sino en virtud de su forma» (*Correspondence*, 1864).

La forma es todo, pues que da forma espiritual a lo informe. Lo de «temas estéticos irreductibles» es una ilusión, materializable dentro de la lógica; imposible dentro del arte cuya razón de ser es el genio y temperamento del artista. La impresión o la emoción que para un artista es como el embrión de donde se desarrollará una comedia, es para otro el núcleo celular de una novela, para otro el punto de partida de un ensayo. Solo la forma convierte el tema en arte y el

arte, como la belleza, solo en sí mismo tiene su razón de ser.

No hay un «fondo poético sustantivo» propio de la epopeya excluyente de la lírica y el drama. De los poemas homéricos se desprendieron tragedias y los poetas órficos precedieron a los homéridas. El clérigo asturiano Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* considera la épica como historia en verso, y no reconoce la lírica como género aparte⁸. ¡El Pinciano definió la épica diciendo que «es un montón de tragedias», como la *Iliada* y la *Eneida*!

Si, por otra parte, hubiese —que no hay— un «fondo sustantivo de la epopeya» habría sin duda reglas para producir la «expansión del tema». Esto es, tendríamos una nueva poética con todos los inconvenientes de la antigua: limitación de la actividad artística.

No, la estética no conoce, no debe conocer categorías. Desde el instante en que se las formula cesa de ser estética para transformarse en lógica. Lo cual no tendría mayor significación si no se destruyese la obra de arte en cuanto se piensa en la universalidad de los conceptos.

⁸ Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635), historiador asturiano (N. del E.).

Lírica, épica, dramática, son designaciones empíricas empleadas en el presente estudio para referirse a los viejos conceptos de la retórica; carecen de cualquier otro valor.

25. SUPERFICIAL DISTINCIÓN DE PROSA Y VERSO

El bello ensayo de Walter Pater acerca del *estilo* comienza con estas palabras: «Es seguramente la más estúpida de las pérdidas confundir cosas que la razón ha separado, perder el sentido de las distinciones operadas, la distinción entre la prosa y la poesía o, para hablar más exactamente, de las características excelencias de la composición en verso y prosa»⁹.

A fuerza de reflexionar acerca de ese pasaje he logrado descubrir el proceso de su composición. Cuando escribió «La distinción entre la prosa y la poesía» le vinieron a la mente los nombres de Sir Philip Sidney y de Shelley¹⁰. Sidney, en presencia de las grandes obras del período isabeliano, y siguiendo a los antiguos, extendió el concepto de poesía a las obras de prosa caracterizadas por el predominio de la imaginación, en lo cual concurrió dos siglos más tarde, Shelley, citando, además, entre los poetas que escribieron en prosa, a Platón y a Bacon. En este concepto Shelley repitió

⁹ La obra de Pater, publicada en 1889 es *Appreciations: With an Essay on Style* (N. del E.).

¹⁰ Philip Sidney (1554-1586) fue un poeta y militar inglés (N. del E.).

al isabeliano Harington quien cita entre los poetas a Platón (v. *Elizabethan Essays on Criticism*, Smith. vol. 1)¹¹. Todo el párrafo lo escribió Pater teniendo en vista la polémica en torno del prefacio de Wordsworth a sus *Baladas líricas*.

En ninguna parte del ensayo enumera ni describe esas características excelencias que establecen la distinción entre la prosa y el verso; le habría sido harto difícil enunciarlas. La poesía, de acuerdo con el sentir de los más grandes escritores en todas las lenguas, puede alcanzar la más bella expresión en prosa o en verso. No reside, pues, la «característica excelencia» en la elección del tema. Ni tampoco en las palabras. Los románticos franceses probaron, con el ejemplo, que no hay palabras plebeyas, que todas pueden recibir la luz de lo alto, los rotos «fondos de botellas, transmutarse en prismas», como ya Lisias había sido eminente en el arte de investir de dignidad los asuntos elegidos aun cuando hiciese uso de las palabras banales del lenguaje ordinario y común, sin recurrir a artificioso ornato. La poesía no está en los diccionarios; antes por el contrario, el mejor material de estos lo ha

¹¹ John Harington (1561-1612), poeta inglés, que tradujo *Orlando furioso*, de Ariosto (N. del E.).

suministrado la poesía y continuará aportándolo ella, creando nuevas acepciones, vitalizando raíces.

Ni puede ser «característica excelencia» la rima desde luego que algunas lenguas no conocieron la rima, como elemento constitutivo del verso, ni es imperativo en las lenguas modernas: el verso blanco no la requiere.

Queda un último elemento, la recurrencia de los ritmos regulares. Pero, ¿es, realmente, necesaria esta regularidad del ritmo fijo? De él prescinde el verso libre. ¿Dónde, pues, están aquellas «características excelencias» distintas del verso y de la prosa?

Entre el verso cantable del himno y la prosa, llamémosla así, del periodista noticiero, hay una larga distancia, desde el punto de vista rítmico, pero ¿hay, acaso, una diferencia de esencia o lo es, simplemente, de grado?

La muy larga discusión que sobre esta materia existe prueba que la fuerza de la tradición ha sido más poderosa que la de los reformadores. En el presente caso, el siempre fino criterio de Pater —cuya prosa sugiere, con frecuencia, ritmos de verso libre— no pudo sustraerse al influjo de la tradición.

El poder de trazar distinciones es característico de la mente superior. Pero ella sabe lo que distinción es

y no dota de realidad individual a las distinciones que descubre en las cosas o los seres, actitud a que propenden mentalidades de rango inferior, inhábiles para descubrir las internas semejanzas tras las diferencias y viceversa, las escondidas diferencias más allá de las visibles semejanzas.

26. PROSA Y POESÍA

Indebida, impropia distinción es la que declara que la «poesía es cuestión, ante todo, de forma y la prosa de contenido», pues que a medida que se eleva la prosa la cuestión de forma se hace predominante —para decirlo en el equívoco lenguaje usual de los tratadistas. Porque lo que realmente ocurre es que a medida que el pensamiento alcanza mayor altura y su presencia despierta la emoción en el artista, aparece el ritmo como aparecen todos los otros elementos de la expresión artística, cesando en absoluto, con ello, la diferencia entre la «prosa y la poesía».

Coleridge y Wordsworth rechazaron esa pretendida diferencia declarando que a la poesía no se oponía la prosa sino la ciencia y la mera comunicación de hechos banales, recordando, quizás, que la poesía deriva de la imaginación y no de la razón, como clasificaba Bacon la génesis de los conocimientos humanos, siguiendo en esto a Huarte, en su *Examen de ingenios*. Una transformación del furor poético de Platón, que repitió Rengifo en su *Arte poética española* (1592)¹².

¹² Juan Huarte de San Juan (1529-1588), médico y pensador español; Juan Díaz Rengifo (1533-1615), preceptista español autor de una *Arte poética española con una fertilísima silva de*

«Un poema —dice Coleridge— contiene los mismos elementos que una composición en prosa —la diferencia, por tanto, debe consistir en el diferente arreglo de ellos, en vista de un diferente objetivo». Si el objetivo es uno mismo la diferencia cesa.

¿Pero cuál puede ser ese diverso objetivo? ¿La comunicación del hecho científico? No, porque no hay hechos científicos. Las ciencias estudian las relaciones, las generalizaciones posibles, las leyes. Los llamados hechos científicos son meras descripciones en las cuales puede intervenir el elemento emocional, el propósito de comunicar la impresión recibida, en lo cual no se diferencia el objetivo artístico del científico. Tales descripciones constituyen el encanto de Fabre en sus estudios de los insectos, de Nansen acerca de las regiones polares, de Burbank sobre sus creaciones vegetales¹³. Quéjase Darwin en su *Autobiografía* de su incapacidad para apreciar debidamente la poesía, no obstante, en su *Viaje alrededor del mundo* hay pasajes —descripciones— de una poesía pura y elevada, como también

consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímullo del amor de Dios, de 1592 (N. del E.).

¹³ Jean-Henri Casimir Fabre (1823-1915), naturalista francés; Fridtjof Nansen (1861-1930), explorador noruego que dedicó notables estudios de sus expediciones por Groenlandia; Luther Burbank (1849-1926), horticultor estadounidense (N. del E.).

ocurren aquí y allá en otros de sus libros, como en la memoria sobre la formación de los arrecifes de coral. Porque para la creación de la poesía no es indispensable el deliberado propósito de engendrarla; nace con la emoción de belleza y con ella recibe su expresión. De ahí que las mejores obras de ciencia, las que se conservan aún más allá de la validez transitoria de las doctrinas que la inspiraron, poseen un elemento poético, una belleza de expresión que les comunica vigor para sobrevivir a las hipótesis científicas que avanzaron.

«La distinción entre poetas y prosadores es un error vulgar». «De ninguna manera es esencial que el poeta ajuste su lenguaje al metro o forma tradicional», declaraba Shelley en su *Defence of Poetry*. Y después de examinar con imparcial sentido crítico un copioso golpe de excelentes definiciones, he derivado la conclusión de que una definición exacta o cuidadosa de la poesía no podrá excluir la prosa. Ni los puntos de partida en el lenguaje humano, ni los fines ideales, dentro del arte, justifican una esencial distinción. Mientras más se ahonda en el problema es más robusto el convencimiento de que también aquí se trata de una categoría literaria tan sin fundamento como las que ya se examinaron en las precedentes páginas.

27. LA BUENA PROSA

Parecía resuelta esta cuestión desde principios del siglo diecinueve. No obstante, dejan ver con claridad actuales polémicas en torno del verso libre y eruditos estudios acerca de los primitivos poemas de las literaturas modernas, que las viejas ideas poseen todavía un extraño dominio sobre hombres de letras que muestran, por otra parte, frescura de entendimiento y profundidad de visión crítica.

La misma sangre humana circula por las venas de la prosa y de la composición métrica. Aun esta misma distinción es absurda. Ya el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, a fines del siglo xvi había enseñado que el ritmo no es necesario a la poesía, si bien «perfecciona la imitación». Pero tal ha sido el influjo de las doctrinas retóricas desde muy antiguo, que se han llegado a encarnar en la lengua al punto de dificultar nuevos análisis. Una buena prosa no se distingue del verso, si no es, acaso, por la mayor amplitud y variedad del ritmo de la primera. «Puede decirse sin temor que no hay, ni puede haber, ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de la composición métrica», afirmaba Wordsworth (Preface to *Lyrical Ballads*) en contraposición a la declaración de

que el lenguaje de la composición métrica es y debe ser distinto del lenguaje de la prosa. Como si la poesía derivase su encanto de las nuevas palabras y no del alma del artista que pone en las palabras la luz del más bello espíritu del conocimiento, y la más honda música de sus emociones en el conjunto melódico o armónico de la composición literaria. Ni hay materiales impropios para la poesía. Lo que sí hay es impropias expresiones, por carencia de buen gusto o de genio artístico; grados de excelencia en el alma de los artistas, nada más. Esto es, todo viene de adentro.

Sea hombre el hombre, cuando escribe; sea él mismo, como fueron quienes antes de él, cuando ninguna regla existía, por la sola virtud del alma del artista exaltada ante la visión de las cosas humanas o los espectáculos de la naturaleza, crearon las obras maravillosas de donde los talentos de segundo orden, de propensiones parasitarias, hicieron emanar las reglas que luego por el respeto debido a todo creador, los poetas son hacedores, se impusieron como leyes del entendimiento a que debían subordinarse todas las demás almas igualmente creadoras.

28. LAS CATEGORÍAS LITERARIAS

Las categorías literarias, con aquel sentido de generalización conceptual escolástica o con el más reciente de «temas radicales irreductibles» aplicado a los géneros literarios, no existen, ni pueden existir, en el dominio del arte. La estética no conoce categorías.

Me he detenido en el examen de toda la cuestión porque necesito, para la investigación que seguirá, dejar establecido que esa distinción de prosa y verso, tan obvia a simple vista, no tiene mejor fundamento que las demás distinciones de la vieja retórica aristotélica; que un análisis cuidadoso puede llegar a revelar las bases comunes de la melodía del verso y de la armonía de la prosa. Cuando Gorgias y Trasímaco crearon la prosa artística que había de alcanzar culminación final en Isócrates y Platón no se dejaron guiar exclusivamente por su instinto musical —o un sentimiento de la lengua—. Aquello fue una obra de refinada conciencia artística. Para Trasímaco el periodo fue esencial a la existencia de la bella prosa rítmica; él ideó asimismo aquella prosa bien equilibrada entre la desnudez sencilla y la de lujosos arreos. Enseñó que la prosa debía ser rítmica, con el ejemplo y con la lección.

Con los retóricos de la decadencia la enseñanza pasó a Roma y Cicerón le infundió vida en su lengua, dando a su prosa número y majestad.

No se olvidó la tradición en las lenguas romances. A medida que la prosa se afirmaba como instrumento de arte en todas ellas —me refiero a las lenguas literarias— el ritmo aparecía poniéndose en evidencia su semejanza —diría menor—, su parentesco íntimo con el verso. No aludo, claro está, a la práctica de algunos hombres de letras franceses que solían escribir en verso la composición que debía aparecer en prosa, a fin de evitarse los defectos que resultan del uso de hemistiquios en el cuerpo de la buena prosa. Tal era el secreto procedimiento de no pocos pensadores franceses a juzgar por la narración que hace a este respecto en sus *Memorias* (chap. XIV, vol. II *Mémoires*) Casanova de Seingalt. De suerte que desde el primer tratadista griego se ha reconocido el hecho de que la presencia del ritmo en la prosa se hace indispensable para que esta asuma un sustancial valor en la obra literaria.

Hace poco más de un siglo se reconoció en la Europa literaria que la poesía no tiene formas exclusivas para expresarse, que no son antitéticos verso y prosa.

Cincuenta años más tarde, quizás por influjo de los salmos hebraicos —pienso en Walt Whitman—

comenzó a hacer su aparición el verso libre que hoy constituye aún objeto de discusión entre hombres de muchas y bellas letras.

No ha mucho comenzó a controvertirse la estructura de la prosa polifónica. ¿Se tratará acaso de una evolución de la prosa o del verso? No. Las categorías literarias no evolucionan, porque no existen. Evoluciona la mente del hombre en relación con las obras de arte. La evolución humana se refleja sobre ellas, pero en ellas cada aspecto o momento de esa evolución se fija y permanece inmóvil.

¿Qué es lo que entonces acontece? Lo declaran los capítulos que siguen.

En ningún instante parecerán audaces estas páginas a quienes conocieren las tradiciones de los grandes y viejos tratadistas teóricos de nuestra raza, las doctrinas de los cuales pueden seguirse, como en su fuente misma, en esa su segunda historia de los heterodoxos de las letras, que el incomparable Menéndez y Pelayo intituló *Historia de las ideas estéticas en España*.

Acaso no está entre quienes escribieron de estas cosas aquel Brocense cuyo intento de reducir toda la retórica a la lógica puede aparecernos absurdo, pero no falta de atrevimiento filosófico; aquel Alfonso García Matamoros adelantándose a Buffon en su definición

del estilo como «hábito de la oración dimanado de la naturaleza de cada hombre»¹⁴; aquel Cascales que precediendo a los Wordsworth y Coleridge declaró: «Yo no excluyo los versos de la poesía, pero tampoco les tengo por tan sustanciales, que sin ellos no se puede hacer el poema»; aquel González de Salas quien en defensa del teatro español aconsejaba a los ingenios diciéndoles: «No crean haber de estar necesariamente ligados a los antiguos preceptos rigurosos. Libre ha de ser su espíritu para alterar el arte, fundándose en leyes de la Naturaleza»; aquel diáfano Valdés que dijo: «Escribo como hablo», lo cual deja de realce su conciencia de que el instinto de la raza en la conservación de la lengua es más poderoso que toda regla para alcanzar pureza y claridad; aquel Lope de Vega, quien al final de su carrera juzgó «impertinentes» las reglas de la «fábula dramática», la cual debía sujetarse tan solo al principio de la verdad humana; aquel esforzado revolucionario de Alfonso Sánchez, quien declaraba: «La Naturaleza no da leyes, no las recibe... Si en las artes mecánicas es lícito y cada día lo vemos añadir nuevas cosas a lo inventado, ¿por qué no hemos de hacer lo mismo en las artes y las ciencias? No, no nos hizo Dios a los españoles de otra

¹⁴ Alfonso García Matamoros (¿ca. 1500?-1572), humanista español (N. del E.).

materia distinta que el resto de los mortales... También somos hombres, también somos ciudadanos romanos, y reclamamos los mismos derechos que tuvo Horacio»; aquel Espinosa Medrano de Lima¹⁵, que dijo: «Y esto no es tan nuevo que no haya cerca de diez y siete siglos que los españoles hablan como los españoles... Y es muy del genio español nadar sobre las ondas de la poesía latina con la superioridad del óleo sobre las aguas»; hombres todos que en alguna forma tuvieron el arrojo de oponerse a las corrientes avasalladoras de una doctrina literaria que casi no tenía un solo protestante en Europa, que hoy mismo sutaliza y transforma sus conceptos como para perpetuar la subyugación de los ingenios aplicados al cultivo de las letras.

Las cuales pueden sobrevivir y llevar fruto solo en la más absoluta libertad, sin otro gobierno que el de las leyes recónditas que sigue el alma humana en su obra de creación.

*(Capítulo primero de una obra de mayor consideración; se edita por separado para servir a un propósito literario del Autor. N. del E.)*¹⁶

¹⁵ Juan de Espinosa Medrano (1629-1688), a quien se le conoció como «El Lunarejo», fue un destacado clérigo peruano (N. del E.).

¹⁶ Es una nota final del editor original, J. García Monge, a la edición de 1923. Esta obra no llegó a realizarla su autor (N. del E.).

