

En una enumeración de cinco partes los inexpertos repiten así las palabras:

En primer lugar; en segundo lugar; en tercer lugar; en cuarto lugar; en quinto lugar.

APLICACION:

“No iré al paseo por cinco motivos: en primer lugar, porque no tengo dinero; en segundo lugar, por mi estado de salud; en tercer lugar, porque no me han invitado oficialmente; en cuarto lugar, porque estaré muy ocupado; y en quinto lugar, porque estoy de luto.”

EN CONSECUENCIA se sustituye por:

CORRECCION:

“No iré al paseo por los siguientes motivos: en primer lugar, porque no tengo dinero; en segundo término, por razones de salud; después, porque no he recibido invitación alguna; en seguida, por mi trabajo; y, por último, porque estoy de luto.”

{ En suma
Por tanto
Por lo tanto
Por ello
Por eso
Por esto
Por consiguiente

APLICACION:

“No me place exponer mis ideas en público: en consecuencia véome forzado a vivir en el aislamiento de mi timidez.”

CORREGIDO:

“No me place exponer ideas en público: por tanto, véome forzado a vivir en el aislamiento de la timidez.”

En el caso anterior habría resultado más elegante emplear el “Por ello”.

No pretendemos que tales formas tengan equi-

valencia absoluta entre sí: por tanto, es preciso aplicarlas con cierta maestría.

Las palabras PORQUE, POR LO QUE, LO QUE, PUES, LO CUAL, pueden ser sustituidas por DOS PUNTOS (:)

APLICACION:

"El clima de San José me hace mucho daño porque es muy variable."

"No me gusta ir a la playa pues hace mucho calor, lo cual me postra el ánimo."

"Cuando voy a fiestas pienso en mis muertos queridos, lo que me hace daño."

CORREGIDO:

"El clima de San José me hace mucho daño: es sumamente variable."

"No me place ir a la playa: hace mucho calor; y éste me deprime el ánimo."

"Cuando voy a fiestas pienso en mis muertos queridos: me hace daño estar en ellas."

En lugar del "lo que" del último ejemplo podría estar "lo cual".

Cuando se suprimen partículas enlazantes la frase se torna más consistente.

La palabra SIEMPRE puede ser sustituida por: DE CONTINUO.

APLICACION:

"En invierno siempre estamos oyendo la monotonía de la lluvia."

CORREGIDO:

"En invierno estamos oyendo de continuo la monotonía de la lluvia."

Por *de manera* se puede decir *de modo*; por *cabe*, *cumple*; por *quiere*, *desea*; por *hace*, *realiza*; por *sin embargo*, *no obstante*, (*empero* es forma anticuada; evitémosla).

APLICACION:

"De manera que insiste Ud. en no decir la lección."

"Cabe saludar a los veteranos con un himno."

"¿Qué quiere Ud. decirme?"

CORREGIDO:

"De modo que insiste Ud. en no decir la lección."

"Cumple recibir a los veteranos con un himno."

"¿Qué desea Ud. decirme?"

En el anterior ejemplo hemos evitado, sustituyendo *quiere* por *desea*, la repetición inmediata de la *q* (¿Qué quiere?).

"Cuanto Ud. hace resulta ahora bueno."

"Va Ud. progresando. Sin embargo, debe estudiar más."

"Cuanto Ud. realiza resulta ahora bueno."

"Va Ud. progresando. No obstante, debe estudiar más."

Sustituyen a *urge*: *es necesario*, *es preciso*.

APLICACION:

"Urge practicar de continuo los ejemplos estudiados, si se desea juzgar la eficacia de la obra."

CORREGIDO:

"Es preciso practicar de continuo los ejemplos estudiados, si se desea juzgar la eficacia de la obra."

La negación EN FORMA ALGUNA se sustituye por EN MODO ALGUNO, DE NINGUNA MANERA, DE NINGUN MODO.

APLICACION:

"En forma alguna se aprenderá a redactar sin una práctica concienzuda del lenguaje."

CORREGIDO:

"En modo alguno se aprenderá a escribir sin una práctica sostenida en el manejo de la lengua."

"De ninguna manera" y "de ningún modo" son formas menos bellas que las ya empleadas en ambos ejemplos.

Cuando nos vemos obligados a aparear palabras de una misma terminación, es preciso mantenerlas lo más juntas que sea posible, sin intercalar entre ellas voces de distinta estructura fonética. Ejemplo:

CORREGIDO:

"La literatura, la poesía, la escultura, la música y la pintura son, en el fondo, los complementos de un arte único."

"La literatura, la escultura, la pintura, la poesía y la música son, en el fondo, los complementos de un arte único."

Es muy útil que el alumno conozca el fenómeno de la *cauda*. Como lo indica la palabra, es la cola de una frase, de un período y, sobre todo, de un capítulo. No es lo mismo finalizar una composición entera, que una simple frase o una cláusula.

Todos los fenómenos de la naturaleza tienden a formar cauda. En el mundo orgánico no hay ani-

mal o planta que no la tengan. Por tanto, el escritor no ha hecho más que imitar a la naturaleza, al poner cola resonante al soneto, al discurso, al poema o al capítulo.

El escritor fino procura finalizar sus cuartillas con una cauda discreta, realizada más dentro de lo espiritual que dentro de palabras de una rotundidad exagerada. De manera que hay muchas categorías de cauda y es necesario ser discreto en la consecución de sus efectos. No se olvide mostrar al discípulo los ejemplos de oportunidad y hacerlo buscar, por cuenta propia, en su casa, los suyos. Sólo en el esfuerzo del alumno se colma el conocimiento integral que se le desee transmitir.

En general, el literato está obligado a sorprender al lector, tanto por la novedad de las imágenes como por la riqueza e importancia de las ideas nuevas.

Una cantidad muy considerable de peligros tiene que estudiar el verdadero literato para obtener tan singulares finalidades: el peligro de la oscuridad; el de alambicar las figuras y las ideas, con el objeto de hacerlas novedosas; el de perder en intensidad de significado por el afán de un rebuscamiento de giros y voces nuevas. Estos tropiezos serán sentidos, en toda su fuerza, por el alumno; pero hemos de insistir, entonces, en que el escritor se elabora con largas disciplinas. Esto mismo justifica nuestro deseo ya explicado de que los jóvenes redacten constantemente su lengua, si es que de verdad desean dominarla.

Errores frecuentes en quienes se inician en la redacción

Es preferible enseñar a los alumnos cuáles son los errores del principiante antes de que ellos los lleguen a cometer. De este modo despertamos a tiempo su espíritu crítico.

Son muy conocidos los siguientes ejemplos:

CORREGIDO:

"Las frutas, cuando son dañinas, conviene, a todo trance, evitarlas."

"Conviene a todo trance evitar las frutas cuando son dañinas."

"Los libros que habéis leído, su enseñanza es peligrosa."

"Los libros que habéis leído contienen peligrosas enseñanzas."

"La suerte nunca sus halagos deben ser esperados."

"Los halagos de la suerte no deben ser esperados nunca."

"Juan Santamaría, mientras encendió la tea, su último pensamiento fue para su madre."

"Mientras encendía la tea el héroe de Alajuela, dedicaba el último de sus pensamientos a la madre."

Obsérvese que sustituimos el nombre de Juan Santamaría por "El Héroe de Alajuela", con la intención de evitar la consonancia de "Encendía" y de "María". Debe hacerse de esta manera en casos análogos.

"Australia y Africa, es más atrasada esta última."

"Es más atrasada Africa que Australia."

"Escritos en que no hay sonoridad en sus frases."

"Derrotado o victorioso, el hombre para vivir con decoro, su valor ha de ser inquebrantable."

"Escritos en cuyas frases no existe musicalidad alguna."

"Para vivir el hombre con decoro, en la derrota o en la victoria, debe tener un carácter inquebrantable."

Ahora leamos estos tres ejemplos de frases ambiguas que nos ofrece el cuarto libro de *Lecturas Graduadas* de El Salvador:

Ambigüedad por el mal uso del pronombre relativo "que".

CORREGIDO:

"Extrañábase un muchacho al ver bien alimentado en casa a Mustafá, el perro de su abuelito, QUE ESTABA MUY VIEJO Y CIEGO."

"Para qué, le dijo, conservas este animal en tu reducida casa, QUE YA PARA NADA SIRVE?"

"Respondió el abuelito: "Es que en otro tiempo me ha prestado un servicio de gran valor este perro, QUE TENGO SIEMPRE PRESENTE."

"Extrañábase un muchacho al ver bien alimentado en casa de su abuelito, al perro Mustafá, QUE ESTABA MUY VIEJO Y CIEGO."

"Para qué conservas en tu reducida casa, le dijo, este animal, QUE YA NO SIRVE PARA NADA?"

"Respondió el abuelito: "Es que en otro tiempo este perro me ha prestado un servicio de gran valor, QUE TENGO SIEMPRE PRESENTE."

He aquí otros ejemplos del mismo libro. Son frases equívocas a causa de la mala colocación de los complementos:

"El cazador disparó a la liebre que huía con su escopeta."

"Deme aceite para mi hermano que está enfermo en esta taza."

"He visto pasar en su coche al ministro pintado de verde."

"El cazador disparó con su escopeta a la liebre que huía."

"Deme aceite en esta taza para mi hermano que está enfermo."

"He visto pasar al ministro en su coche pintado de verde."

Enseñanza del léxico

Hemos procurado mostrar el mayor número de recursos utilizables en el arte de combinar las palabras musicalmente, ya sustituyendo unas por otras, ora suprimiéndolas, de manera que el alumno cuente con la técnica necesaria para sacar el mayor partido de la riqueza fonética de la lengua. Pero existe otro medio capaz de aumentar la armonía de la frase: el aumento del léxico.

Hay en este capítulo literario varios rumbos ideológicos: algunos pretenden que el literato debe llenar sus escritos con una cantidad innumerable de términos raros; otros afirman que no es propio emplear muchas palabras para expresarse con sabiduría.

Esta diversidad de criterio demuestra que la enseñanza del léxico es más ardua de lo que regularmente suponen los estudiantes de Pedagogía. Se ha dado casi siempre en las clases de Castellano una lista de palabras extrañas sin tomarse el trabajo de transmitirles motivación espiritual.

Nada más comparable a una simiente que la palabra: si cometemos el pecado de sembrarla sin preparar el campo con el arado y con el abono, la semilla perece. ¿Cómo ha de preocuparse el maestro por enseñar las palabras nuevas, con el objeto de transformarlas en conocimientos de un valor efectivo? No basta sembrar en terreno propicio para que brote la espiga: es necesario deshierbarlo, acariciando la tierra, con amor, para alcanzar buen producto.

Por las razones antedichas puede comprenderse la necesidad de enseñar el vocabulario del modo siguiente:

1) Buscar las voces que tengan relación con los estudios que esté realizando el alumno, o con sus diversiones más frecuentes, de manera que su conocimiento venga a cumplir una necesidad psicológica;

2) Explicar al discípulo cómo deberá acostumbrarse a emplear la nueva palabra adquirida en sus conversaciones con los compañeros y en los trabajos que redacte. Si no hace este ejercicio durante algunos meses no llegará a dominar el conocimiento efectivo del vocablo;

3) En consecuencia, se debe escoger mucho el vocabulario que vaya a enseñarse según la cultura del discípulo y el medio en que se desenvuelva. Por ello se ha de enseñar durante el curso muy pocas palabras y evitar el trabajo de esas listas larguísimas de términos extraños que no dicen nada al espíritu del alumno. Así se explica el fracaso de quienes ense-

ñan el léxico con el método antiguo, predominante aún en muchas escuelas y colegios.

Hay escritores que han estudiado el espíritu de la palabra con tal profundidad que se han visto forzados a reducir su léxico al *mínimum* de términos para darse el placer de usarlos con perfecto dominio de su significado.

Entendemos que el uso del diccionario debe ser obligatorio, desde el tercer grado de la enseñanza primaria, hasta el último año del colegio. Sólo con su trato frecuente nos percatamos de la ignorancia lexicográfica que todos sufrimos, sin darnos cuenta de ello. Y para acrecentar el conocimiento de palabras, urge precisar el significado de las mismas si no queremos fracasar, a diario, en la expresión verbal. Hay casos muy curiosos de esta ignorancia, aun entre personas doctas. Por ejemplo, hemos preguntado a muchas de ellas qué entendían por *livido*. Nos han dicho que desencajado, demacrado, pálido, y otra serie de equívocos por el estilo. Vea el lector el diccionario y convéznase personalmente de su sabiduría o de su propia ignorancia. Otro caso: busque la acepción de *florecido* y la de *florido*. Se sorprenderá al leer el significado de la primera palabra. No lo decimos precisamente para que el experimento resulte decisivo. Pero estamos seguros de que después de realizada la experiencia, volverá el lector a manosear el diccionario con más cuidado. Esto lo convencerá, si se trata de un maestro, de que urge aconsejar a los niños en el sentido de que amplíen su léxico con el estudio tenaz de las enciclopedias.

Y como hemos hablado de que el estilo sencillo es preferible al otro, se comprenderá nuestro deseo de que no se abuse del rebuscamiento: nada más ridículo que los términos raros dichos por afectación. Acerca de ellos dijimos alguna vez las siguientes frases:

"La claridad no depende de la sencillez de las palabras empleadas: consiste en la necesidad de los términos que se usan."

"El término puede ser difícil, pero preciso: en este caso es claro."

"No emplees palabras raras si hay términos simples que puedan sustituirlas: si no los hay, sé preciso a despecho de la ignorancia ajena."

Quien aprenda palabras raras del diccionario sin aumentar sus conocimientos ideológicos, se engaña a sí mismo. El aprendizaje de memoria es deleznable: sólo es útil cuando es motivado, esto es, en la condición de que responda a un movimiento íntimo de la psiquis, del sentimiento, del pensamiento, de la voluntad. Los poetas que se conforman con adquirir rimas extrañas, palabras exóticas, sin interesarse por las grandes ideas y las grandes emociones del hombre, no pasarán de un afeminado parnasianismo de cámara. No aconsejamos, pues, la lectura muerta del diccionario: deseamos mover almas; no maquillar espectros.

Oscar Wilde afirmaba que el único libro que deben leer los poetas es el diccionario. Es una de tantas frases teatrales del maestro inglés. Lo decía entre un gran acopio de citas de todas las culturas

conocidas, de garabatos griegos, que nos hicieron pensar en el Capitán Araña: embarcaba a los otros mientras él se quedaba en la costa. El admirable Wilde hacía, en ésta y en otras oportunidades, todo lo contrario de lo que expresaba: su cultura era sencillamente exquisita.

Para terminar este capítulo, insístase en la aplicación constante de las palabras aprendidas durante meses y años enteros: sólo así logramos arrebatarse el espíritu rebelde que encierran. Algunas de ellas son arcaicas cerradas bajo siete llaves: cuando llegan a revelarnos su música secreta comprendemos que el verbo merece haber sido el origen del mundo.

No olvidemos que las palabras sin ideas son barcas vacías; y las ideas sin palabras que las expresen, tesoros perdidos.

Parte espiritual de la expresión

Hemos terminado el aspecto formal de la composición: ahora tócanos desenvolver el más difícil: el psicológico. El verdadero estilo comprende el dominio de ambas caras del escudo. Pero, sobre todo, del lado psicológico, el más rico en belleza, en pujanza.

Todas las reglas que se han dado comprenden puntos de vista discutibles. Aprendámoslas sin fossilizarlas: son susceptibles de perfeccionamiento. Apegarse a ellas de un modo dogmático nos convertiría en esclavos. Son utilísimas para la iniciación, y

acaso en grande escala, del arte literario: es preciso dominarlas, pero no hacernos fanáticos en la aplicación de las mismas: perderíamos la personalidad. Acerca de esto escribimos en alguna parte lo siguiente:

"Condiciones que no deseo para mi estilo: serenidad invariable; factura invariable de los periodos; comedimiento invariable de los conceptos; orden invariable en la exposición ideológica; conformidad invariable de los recursos artísticos. La inspiración repudia todo freno que impida el desborde frenético de las almas."

Mas, sin conocer los resortes formales del estilo que hemos explicado anteriormente, no se puede uno independizar de ellos. Ténganlo muy en cuenta quienes aspiran a ser escritores sin conocerlos, sin aplicarlos con maestría en la práctica. Todos los grandes artistas de la palabra han conocido mil secretas formas de moverla: han alcanzado su dominio en una tenaz reflexión, en un compaginamiento benedictino de sílabas; en una lucha, a veces feroz, con las rebeldías de su música.

No obstante, el escritor, cuando está movido por el fenómeno de la inspiración, parece olvidar los preceptos formales que lo atan a la técnica: surgen entonces las obras de los grandes rebeldes, cuyos defectos llegan a ser estados normativos de la posteridad. No por eso hemos de ser rebeldes quienes no alcanzamos la supremacía del éxtasis, capaz de orientar las gramáticas y las retóricas por cauces nuevos, a despecho de todo. No somos pocos quienes tenemos que conformarnos, por ello, a los dictados de las Academias.

De todas maneras el maestro cumple el compromiso contraído de enseñar, señalando casos concretos, los más amplios y analizados de la época.

Acto continuo estudiemos las modalidades espirituales más características de la literatura, con el fin de explicar los rumbos aconsejables a los alumnos, de acuerdo con sus diversas tendencias.

Es posible enmarcar las categorías intelectuales del hombre, siquiera sea para facilitar su estudio, en el siguiente cuadro:

INTELIGENCIA
INGENIO

TALENTO
GENIO

Las categorías son maneras de facilitar el estudio de la materia a que se aplican: no responden, en el fondo, a una realidad absoluta. El hombre, sin embargo, se ve forzado a categorizarlo todo, aunque provisionalmente.

Se da por aceptado el cuadro anterior, a condición de tales reservas. Ahora expliquémoslo.

Por lo general, aun las personas que parecen bien enteradas, confunden al genio con el talento y al ingenio con el talento, el genio y la inteligencia. Hay hombres inteligentes y no pasan de la condición de poder entender, de asimilar cuanto leen o escuchan. Carecen de la vivacidad creadora del ingenio que, a más del don de inteligibilidad, tiene el de la gracia y rapidez de combinar las formas originalmente; el de la sutileza y el de la elegancia. Un tipo inteligente, en el momento de escri-

bir o de hablar, lo hace sirviéndose de lugares comunes, de puros recuerdos, si su inteligencia no va mezclada con otras facultades. Esta es la capital característica de la mediocridad: la ausencia del impulso creador.

En cambio, el talento puede carecer de la gracia y flexibilidad del ingenio y producir una obra de gran aliento. Se mezclan en él la inteligencia y la capacidad creadora, que se manifiesta a largo plazo en la realización de vastos proyectos.

El genio no tiene precisamente el método del talento: es inteligencia rapidísima, es ingenio superlativo, es intuición violenta, es vértigo espiritual.

Kant es el tipo del talento en su más vasta acepción: el trabajador octogenario de las ideas que logra, al fin, colindar con el genio. Le faltó ser un artista para alcanzar la suprema categoría psicológica, para hombrearse con los Platones y los Goethes. Dante es el genio sin tacha, por su pensamiento, por su sentimiento, por su voluntad, por su fantasía enorme.

Pero Cervantes es el supremo ingenio, el más risueño y doloroso malabarista de las ideas y de las imágenes. No puede haber parangón racional entre él y el florentino: pertenecen a dos sectores distintos de la grandeza. El primero es la gracia, la fluidez, la elegancia, la afectividad humana de la belleza; el italiano, el desbordamiento de todas las fuerzas.

Si nuestro empeño es el de juzgar las capacidades de los alumnos dentro de normas más o menos

aceptables; y, a un tiempo, el de enseñarles el papel del crítico, es conveniente analizarles a los grandes hombres hasta conseguir que se formen algún concepto orientado de sus valores. No enseñaremos a producir, si no sabemos apreciar la psicología de los discípulos; y si no les trasmitimos los medios necesarios para medir las facultades humanas en sus formas esenciales.

No habrá clases interesantes de redacción si no conducimos con habilidad, a los niños o a los jóvenes, al carácter de jueces, en el más lato de los sentidos.

Cabría afirmar que el acto de escribir es esencialmente el de juzgar. Hay que prepararse en el oficio de hacerlo, dentro de normas que nos faciliten los medios de medir el resultado de las funciones espirituales: las de la inteligencia, las del ingenio, las del talento y las del genio. (No colocamos, como lo habíamos recomendado, ingenio y genio a la par, por no romper el orden de estas categorías).

Con este cuadro el maestro se dará cuenta del mérito, mayor o menor, del trabajo escrito o hablado de los alumnos. Sabrá distinguir al simple repetidor, del ingenioso; a éste, del muchacho de talento. En cuanto al genio se refiere, escapa, en el mayor número de las oportunidades, al control de la pedagogía. El solo sabrá imponerse a las adversidades que le persiguen como la sombra a los cuerpos: sus actos son los menos previsibles de todos.

No discutimos si conviene o no meter estas nomenclaturas en la mente de los niños o de los jó-

venes. Sólo afirmamos haberlas explicado a niños de doce años, con buen éxtio. Pero los maestros están obligados a distinguir el valor de las obras intelectuales, en escala ya considerable. Es el motivo que nos ha inducido a insertar el presente capítulo y los que siguen, en el opúsculo que ofrecemos hoy a los lectores.

Las escuelas de crítica

A propósito de que el maestro debe saber juzgar con una gran amplitud los escritos de sus discípulos, urge enterarlo de la doctrina que han venido desarrollando, desde la Grecia antigua, acerca de la crítica, quienes han operado con ella. Como nos referimos a la literaria, y en modo alguno a la filosófica, hemos de empezar con el burlesco Aristófanes, su fundador.

Arremetió, con sus burlas y sus sátiras, contra Eurípides; combatió a los sofistas; también a los jefes del partido popular, Cleón, Hipérbolo y otros. Se trata de un conservador en política, en arte y en religión. Pero en cuanto se refiere al aspecto literario, en su lucha contra la obra del tercer gran trágico,—Eurípides—reduce sus juicios al ridículo y a la sátira. Puede decirse, por tanto, que la crítica literaria marchó, en su fundación, sobre estas dos vías: la burla y el epigrama.

La crítica burlesca y epigramática no es la más recomendable para encauzar corrientes de opinión sino entre quienes no la reciben. Es poco piadosa y,

por ello, más eficaz que moral. Se enseña con ella, es cierto, pero con sangre: sin equidad, con pasión desenfrenada casi siempre. La historia desagrávió más tarde a Eurípides de estas ofensas.

De todas maneras, fue el viejo Aristófanes el fundador de la crítica literaria y mal haríamos si le exigiésemos a la suya la amplitud que hoy vemos en la obra de los grandes críticos modernos.

Está de más decir a los maestros que no debemos aplicarla entre los niños, si tiene tantos defectos cuando se la aplica a hombres.

Boileau, retórico francés, cree necesario someter las obras a una crítica esencialmente formalista. Para él es la retórica el patrón de la belleza, en la prosa y en el verso.

La retórica, con sus clasificaciones de figuras hechas, es el metro del buen gusto. Queda así la imaginación sometida a un molde invariable, en cuyo fondo muere la iniciativa personal del literato. Y ya hemos visto que la belleza verbal no es sólo combinación de sílabas, ni sólo artificioso ajuste de metáforas.

Precisamente hemos indicado ya a los maestros que las imágenes preconcebidas no conmueven las almas. Les hace falta la frescura de lo nuevo, de lo no sometido a camisas de hierro. La espontaneidad es el troquel de toda belleza legítima; la retórica, la negación de ella.

Un gran espíritu, también francés,—Francia es la matriz de la crítica moderna—Saint Beuve, comprendió que hacía falta a la crítica de las formas,

la otra, la anímica, la sustancial. Sostuvo que había necesidad de conocer los móviles íntimos del escritor si deseábamos juzgar la validez de su obra. Para conseguir esto, estudió la vida de los autores, en una prosa llena de pureza, pero temblorosa de emotividad.

En sus manos la máscara formalista de Boileau comenzó a sonreír; ya no era una máscara: se había convertido en un ser vivo.

Desde el suceso de su aparición en Francia, la crítica de Saint Beuve dio muerte a lo que había de forma rígida en el juzgado retórico.

Esta enseñanza—la de que es preciso conocer la vida total del hombre si se desea conocer su obra—sí debe ser recogida por los maestros. Jamás lograrán conocer el mérito de un trabajo si ignoran la vida de quien lo ha realizado. Y no hay trabajo alguno en que se manifieste más la personalidad del niño, que el verbo dicho o escrito por su propia alma. Si está motivado ese verbo por la conducta de quien lo habla, vayamos a ella en busca del secreto de sus motivaciones. La palabra es una proyección espiritual de la vida.

La de Saint Beuve es la escuela psicológica de crítica.

La científica nace con Hennequin—también francés—. Pretende este crítico que la obra literaria puede juzgarse por la mayor o menor frecuencia de sus particularidades; establece una especie de estadística en que se registran, por ejemplo, los diversos géneros de imágenes que usa el escritor y de-

duciendo, como se realiza en las estadísticas corrientes, las respectivas consecuencias, en favor o en contra de la obra. Es decir que somete al número, las manifestaciones, no siempre numerables, del espíritu.

Aventaja este método al de Boileau porque opera sin preconceptos: es posible que aisle un género de fenómenos en Protágoras y otro en Hipias. Pero somete al arte a la taxidermia: descuartiza a los escritores—como lo hizo con Hugo—y cree después que ha logrado encerrar en el hueco de sus manos el soplo inasible que escapó del cadáver.

Los maestros, en la corrección de los trabajos escritos por sus alumnos, podrán hacer el recuento, pormenorizado, de los aciertos y desaciertos de cada uno de ellos para que juzguen por sí mismos de la eficacia, mayor o menor, de la escuela científica de Hennequin.

Hipólito Taine, crítico y filósofo de esta Francia inagotable, es el autor de otra escuela crítica, acaso la más completa que se haya concebido hasta el siglo pasado. Sostuvo que tres grandes principios determinan el valor intrínseco de las obras: raza, medio y tiempo. El factor biológico, el de adaptación al medio y el de adaptación a la época del escritor.

Fue más allá que Saint Beuve porque afirmó que el hombre aislado no es suficiente motivación de su conducta misma; reclamó, para explicarla, los motivos étnicos. En efecto, la obra de un chino tiene características chinas; la de un negro, las suyas.

En lo relacionado con el medio, los hombres, por rebeldes que seamos, dependemos de él. El medio sugiere reacciones contra sus propias características, por conducto de los genios que tratan de liberarse de ellas.

Cada época trasmite a sus escritores una herencia que más tarde registra la historia en cada uno de los hombres, ya manifiesta de un modo, ora de otro. Todo escritor griego tiene alma griega, un no sabemos qué de idealidad y de fuerza que serena la frente de Homero o ensombrece la del Cínico. No hay preocupación grande de la época que no se refleje en los grandes artistas, influenciándolos poderosamente.

Un documento en favor del triángulo de Taine está en la España picaresca: el ingenio picaresco de la raza cristaliza en cincuenta escritores de la época; el medio, poblado de ventas, es feliz escenario de los Buscones y Busconas de don Diego Hurtado de Mendoza, de Quevedo, de don Francisco Delicado, de don Luis Vélez de Guevara; es propicio a las andanzas de cuantas Celestinas hubo y de cuantos enredos de caballería soñara el manco inmortal.

La obra de estos escritores tiene una sorprendente unidad de raza, medio y época; más, acaso, que la obra misma de los griegos, dados a la delección ilímite de la variedad de motivos y propósitos.

De todas suertes, Taine es el más potente de los críticos. Los maestros deben buscar sus obras. En ellas aparece unida a la profundidad del con-

cepto, la brillantez y claridad del estilo. Aprenderán en sus páginas que los seres humanos viven en un medio que los colora con su propia tinta.

Intentarán conocer los males colectivos de la escuela en que trabajen, de las composiciones que analicen, por la influencia que proyecten los inventos modernos sobre ellas. Combatirán las tendencias a la sensualidad enfrentándose a las causas que ofrece el medio a la corrupción: el cine pornográfico.

Las composiciones libres de los niños revelan que Taine no se equivocaba: sólo hace falta un poco de observación para comprenderlo.

Tales han sido los rumbos doctrinarios de la crítica. Pero falta la escuela gramatical moderna: el valbuenismo.

Pretenden los críticos gramaticales juzgar las obras literarias por la mayor o menor corrección académica en que estén desenvueltas. Una falta de sintaxis, un gazapo, bastan para condenar a un escritor. Olvidan los Zoilos modernos que errores de este género tapizan las obras clásicas que han obtenido mayor celebridad. El Quijote, la obra más famosa de la lengua castellana, está lleno de defectos de las más complejas especies; no hay página del libro en que no se registre, por lo menos, un alambicamiento de frases interminables; o un ruido cacofónico para aturdir las más burdas orejas. En cambio, son tales las excelencias de dicción aparejadas a los defectos mencionados, que apenas hay tiempo de recordar, en su presencia, la policía literaria del vagabundo Valbuena—representativo de

la legión de asnos gramaticales de la lengua.—Esto no quiere decir que los autores de gramáticas no escriban obras correctas; mas, a pesar de ello, muchas veces, ilegibles, a causa de la incapacidad literaria que las produjo. No obstante, el maestro no debe descuidar la corrección gramatical en los niños, porque la gramática sólo es detestable en manos del Zoilo: no en las del hombre discreto que sabe sacar partido de ella.

No hay escritor impecable en materias gramaticales: el más correcto puede sufrir el castigo de los Valbuenas.

Se infiere, después de haber hecho la presentación de las principales tendencias de la crítica, que todas ven aspectos aislados de las obras que juzgan. Es preciso reunir los utilizables—cada una tiene el suyo—con el fin de formar un cuerpo de crítica integral. En concepto nuestro, el verdadero crítico debe analizar las obras con la siguiente escala:

- 1^a—Aspecto gramatical de las obras;
- 2^a—Aspecto formal;
- 3^a—Aspecto biográfico de los autores; Raza;
- 4^a—El medio en que se produjo la obra;
- 5^a—La época en que se produjo;
- 6^a—Puntos de relación con las obras del mismo género;
- 7^a—El fondo ideológico y sentimental de la obra.

En pequeño los maestros podrán juzgar las composiciones de sus discípulos bajo la contempla-

ción poliédrica de estos planos de mira. Muchos las juzgan de una manera inconexa, indeterminada; y es necesario concretar cargos a los alumnos si deseamos enseñarles algo objetivo. En cuanto a la forma se refiere, en los ejemplos transcritos queda un gran campo para concretar enseñanzas; en el aspecto gramatical, lo mismo; y en cuanto atañe al fondo de la obra, podemos analizar si se trata de un trabajo inteligente, de uno ingenioso, de uno producido por el talento.

Estas reglas resultan magníficas en manos de un maestro que trabaja. Pero nosotros hemos puesto en las de alguno un estudio acerca de cuestiones de estilo, expuestas con suma sencillez, y apenas si ha sido capaz de aplicar un *mínimum* de dos o tres consejos entre cincuenta cuestiones diversas. A este fracaso se debe el empeño que tenemos en ejemplarizarlo todo, para que no se nos tache de oscuros. A más de ello, nos hemos preocupado por exagerar tales ejemplos, como en los casos ya vistos de repetición de sílabas en una misma frase.

Sea lo que se quiera, afirmamos que el maestro está obligado a ser un buen crítico del arte idiomático; pero debe empezar por aprender la lengua él mismo. Y para esto se impone saber gramática, tener gusto literario, una imaginación controlada, conocimientos de psicología, de lógica y de historia de la literatura. Así estará en aptitud de aplicar a sus alumnos los anteriores principios de crítica.

Como una preparación de esta clase exige largos años de estudio, estamos seguros de que la

gramática, ya tan conocida de los maestros, basta para juzgar de las composiciones de los niños o los jóvenes, si sabemos acompañarla, de verdad, al análisis de lugares comunes y de las cuestiones de estilo que se han expuesto con la amplitud ya vista en el opúsculo presente.

No está mal, por otro lado, haber aludido, aunque sólo a grandes rasgos, a los problemas que entraña la verdadera enseñanza de la composición, así se desee impartir entre niños o entre jóvenes. Las dificultades son las mismas en los primeros que en los segundos, aunque no lo parezca a primera vista.

Las escuelas literarias

Es muy cómodo, para el crítico, recurrir a las clasificaciones de las escuelas literarias, como en el mapa se acoge el geógrafo, cuando desea señalar un punto preciso, a los paralelos y a los meridianos. Por tanto, hemos resuelto dar un concepto general de las mismas, con el propósito de que el maestro tenga a mano los diversos cuerpos de doctrina que representan, al juzgar las composiciones de sus discípulos; y alcance, de esta manera, a clasificarlas con propiedad.

La escuela clásica sigue los modelos griegos y los romanos de la época antigua. Busca el ideal de la serenidad en el equilibrio de la inteligencia, la sensibilidad y la fantasía; la música, en los factores simétricos, de la naturaleza y del alma; la exactitud, en la proporción; la belleza, en la

regularidad de las líneas y de los contornos. Es, pues, una escuela purista que persigue algo así como una matemática estética, en la descripción de los detalles y de los conjuntos.

Lo desmesurado, lo monstruoso, no entran en el cálculo de sus proyectos. Si el motivo crece en sus manos, también crecen las proporciones del desarrollo. Así alcanza la escuela clásica los más pequeños y los más grandes motivos de su arte, dentro de la gloriosa serenidad griega, concreción definitiva del alma helena.

El romanticismo, desarrollado en Francia durante el siglo XIX, es una escuela que reacciona contra la clásica; pide el predominio de la sensibilidad y de la fantasía sobre la prepotencia racionalista que serenaba los cantos de los griegos; aprecia, antes que la simetría de la naturaleza, la pasión particular del yo; subleva la individualidad contra la tiránica exactitud de la medida; y el ánimo contra toda fijeza. Es una barricada que se levanta contra la tiranía de las reglas; una defensa del individuo contra el interés abstracto del conjunto.

Madama Stael—1766-1817—es la precursora del romanticismo. Chateaubriand—1768-1848—inicia el arranque de la escuela. Lamartine, Vigny, Hugo, Musset y Saint Beuve, constituyen la concurrencia apasionada de sus dioses.

Los críticos de la escuela clásica y de la romántica, para dar idea de sus diversas doctrinas, afirman que dos escritores, uno clásico y otro romántico, frente a un paisaje marino, por ejemplo, lo des-

criben de las siguientes maneras: el primero ve el conjunto y los detalles del mar y los describe con orden y exactitud, en una contemplación serena de las cosas; el romántico, en cambio, el paisaje en cuanto toca a su alma misma y sueña en piratas legendarios que lo surcaron tras la conquista heroica de un botín.

El clásico pinta lo que ve; el otro lo que imagina; el uno canta la realidad, mientras que el otro hace real lo que canta.

El triunfo de la emotividad romántica trajo el de la misantropía y la tristeza, el de la declamación dolorosa frente a las amarguras humanas; trajo el desequilibrio—¡Oh Musset!—traducido en morbosidad. Contra esta característica sentimental, en la segunda mitad del siglo pasado, Leconte de Lisle, Teodoro Banville, Francisco Coppée, Sully Prudhome y Heredia, reaccionaron poderosamente, oponiendo a la romántica, la escuela parnasiana.

Es hija esta escuela de la clásica, por su amor a la perfección de la forma y al sentido armonioso de la medida. Pero busca, antes que todo y sobre todo, las formas exquisitas, la selección de los recursos artísticos, el brillo en el pulimento benedictino, la gracia depurada de toda bajeza, de toda rusticidad, separándose tanto más de la realidad cuanto más trabajo de selección realiza en la búsqueda aristocrática de la armonía. De los clásicos los parnasianos tomaron el amor a la ondulación del contorno y de la línea; la pureza en la exactitud de la música. Sobre ellos pusieron el amor a lo selecto, a

lo difícil, a lo olímpico de las ideas y a lo impoluto de las formas. El parnasianismo es un clasicismo sin contacto con la realidad; sus secretos de arte están encerrados, para la multitud, en siete arcas.

El parnasiano pule el verso con la delectación orfébrica de Benvenuto; pero sus joyas sólo son regalo de príncipes y de cardenales. El romántico lo talla a golpes de alma en los talleres públicos; el otro, sobre el tejido exótico de sus alfombras, al amparo de su gabinete. Lo que el primero tiene de aristocrático, el otro de humano.

El ideal sería unir la pasión del romántico con la serenidad del clásico y la exquisitez del parnasiano. De otro modo, a éste le falta el calor emotivo del primero y la amplitud del segundo.

Por tanto, la obra parnasiana es fría en su sonoridad y en su elegancia: sufre el castigo que merece su alejamiento de la vida. Podría aplicarse al parnasianismo aquella leyenda del Rey que pidió sucesor en los méritos de sus mejores súbditos. Llamó a los suyos y les dijo: —Ahí está la hoguera: me sucederá en el mando quien sea capaz de hacer una estatua que resista la acción del fuego. Llegó un príncipe y puso en ella un fetiche de madera. Al punto ardió al abrazo de las llamas. Llegó un noble con una estatua de oro y al tiempo se fundió ésta sobre el calor de las brasas. Pero llegó un tercero con un dios de barro; mientras más se calentaba la estatua mayor consistencia la sostenía frente a la admiración del Monarca. Así obtuvo el reino quien llevó la más humilde, pero más consistente,

porque estaba hecha del barro de todos. Y no fue, por cierto, el parnasiano, el nuevo Monarca de la Península.

El realismo y el naturalismo nacieron en pugna contra la aristocracia de las formas preciosas. El primero se distingue del segundo en que sólo busca la realidad de las cosas externas captada por los sentidos ordinarios; y, el otro, esa misma realidad tanto en lo objetivo como en lo subjetivo. Pretenden ambas escuelas traducir la verdad de la naturaleza en modalidades artísticas, fuera de todo deliquio engañoso de la fantasía. No huyen de ningún género de motivos por grotescos que ellos sean; su léxico es crudo porque la realidad no es parnasiana.

Emilio Zolá—1841-1902—es el representante más poderoso del naturalismo. Es el rudo cantor del estercolero, de la pasión bravía, del dolor lleno de lodo y de sangre. Describe la vida de las minas con una realidad aplastante. Un caricaturista francés lo representó, alguna vez, como un cerdo con alas de ángel. Es el mejor símbolo espiritual del novelista.

Aunque los nombres de naturalismo y de realismo condensaron esta tendencia doctrinaria en el siglo pasado, sus prácticas han existido en todas las épocas literarias. No se podría negar que el risueño Aristófanes merecía por escudo la caricatura de Zolá; y el autor del Satiricón romano; y el profundo Rabelais. Lo mismo los autores picarescos de la lengua castellana.

Si bien lo analizamos en la historia de la literatura universal, el naturalismo es la tendencia más

pronunciada del arte. Cuando aparece mezclado de las gracias del estilo y la pasión de los motivos surgen obras de prosapia cervantina, en que la fantasía y la aristocracia formal se ponen al servicio de la realidad en armonioso acopio de símbolos.

El simbolismo o decadentismo reacciona contra los realistas y los parnasianos. Paul Verlaine y Estéfano Mallarme son sus representantes.

Tomaron de los segundos el amor a la música verbal, pero sin el freno simétrico de la rima. También combatieron contra la declamación romántica y su pompa poética. En cuanto corresponde a la idea, prefirieron el símbolo, que es síntesis, que es contorno imaginativo, que es gracia plástica capaz de sugerir en lo reducido lo múltiple, al sentido recto de la expresión.

Superaron los simbolistas a los parnasianos, en cuanto atañe a la musicalidad fascinante del verso; también en el objetivo ideológico, quintaesenciado en el escorzo del símbolo.

El modernismo se desprende de las tendencias románticas, las parnasianas y las simbolistas: de las primeras heredó la pasión; de las segundas, la aristocracia del léxico y de los motivos; de las terceras, la música y la libertad del verso. Darío impuso el modernismo con su libro *Azul*. Ayudaron a incubarlo, poco antes, Gutiérrez Nájera, Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva. Rubén le dio forma definitiva. Es una feliz mezcolanza del pulimento, del temblor emotivo y de la sutil rebeldía contra la métrica anquilosada del verso. Dice a este propósito, Zamora

Elizondo, en sus *Apuntes de Preceptiva Literaria*: "La estrofa o estancia en el verso modernista se compone de cláusulas rítmicas, esto es, de conjuntos armoniosos que se unen entre sí para formar la estancia", en verso libre, consistente en la medida irregular silábica.

Sólo la trompa azul de Rubén pudo reunir tantas escalas en un canto único.

Por su obra pasan, fundidos, los suspiros románticos de Hugo, los hallazgos milagrosos de la forma de Heredia y las alucinaciones melódicas de Verlaine.

Con el modernismo nació, en lecho de bordados y terciopelos, el arte de América.

Francia lo engendró en un aristocrático himeo de razas, en tierras del nuevo hemisferio.

Llega después un tumulto de escuelas que podría abarcarse en un solo nombre: el ultramodernismo. Lucha de diversos modos contra el lugar común, en su acepción más lata: este movimiento es el lazo que une a todos los grupos que lo constituyen.

En 1908 nace el cubismo en Francia—el pictórico—. A la par de él, el literario, poco tiempo después; en 1909, el futurismo en Italia; en 1916, el dadaísmo en Suiza; y en 1919, el ultraísmo en España.

Observe el lector, en la presentación siguiente de las doctrinas ultramodernistas, cómo combaten estos grupos rebeldes el lugar común en todas las manifestaciones del arte. El cubismo, por ejemplo, en cuanto a la pintura se refiere, desea presentar las

figuras en todas sus dimensiones—movimiento que recuerda el de la matemática actual en sus pesquisas tras la cuarta dimensión geométrica—; quiere sacarlas del lienzo, para mostrar sus contornos; se manifiesta en un ansia de esculturizar las cosas pintadas; ama el movimiento de las líneas y por ello las hace imprecisas esfumando detalles; y en su inquietud por presentar todas las caras de los objetos, a veces los cubica, volviendo a las líneas y a los planos concretos. Un caballo pintado por Pablo Picasso se proyecta en el espacio y en el tiempo fijos. En cambio, el cubismo literario se conforma con desfigurar los motivos euclideanos—de tres dimensiones—sin dar pie con estribo. No sabemos qué es lo que desea en sus anotaciones sucesivas de temas desligados, desarticulados, como no sea su persecución al lugar común de la época.

No hay desarrollo alguno en los motivos cubistas. Se salvan, entre sus cultivadores, quienes hablan bello a pesar de sus tendencias: Guillermo Apollinaire, Max Jacob y Juan Cocteau. Y no son por cierto, estos escritores, los mejores del tiempo.

Filipo Tommaso Marinetti es el jefe del futurismo italiano. Nótese en sus manifiestos la guerra contra todo lo establecido, contra el lugar común en cualquiera de los órdenes del arte.

Canta al valor, a la energía, a la temeridad, a la velocidad, a la acción atlética, al puño que amenaza y a la bala que aplasta; canta a lo absoluto, fuera del tiempo y del espacio—. Anótese aquí la tendencia, común al cubismo y al futurismo, de proyectarse

en la dimensión temporal. Esto trasciende a la inquietud de la matemática moderna por el mismo problema—; glorifica, con Nietzsche, a la guerra; combate con Schopenhauer a la mujer; pide la demolición de bibliotecas y museos; aplaude, con Whitman, el trabajo de las multitudes, el pitazo de las locomotoras, la voz de la hélice por el espacio, el ruido ensordecedor de las máquinas.

En cuanto a la forma se refiere, es un demoleedor de la gramática: suprime las partes de la oración que chocan contra su antojo; tritura la sintaxis; sustituye unos signos por otros, en que intervienen los matemáticos y los musicales. En pintura proclama el dinamismo, esto es, la representación de las cosas en movimiento. Si el cubismo pictórico busca mostrar todas las caras de un cuerpo, el futurismo todas las actitudes de un objeto que se mueve.

En ambas escuelas se nota un deseo incontenido por desbordarse del presente euclideo en una proyección no sospechada de las figuras.

Marinetti es un loco lúcido que abomina, en suma, del lugar común: tal es el provecho que se deriva de su mensaje estético.

El dadaísmo—nombre inventado, sin sentido preciso—, fue fundado en Suiza por Tristán de Tzara y Francis Picabia. Algunos dicen que se trata de una reacción contra las tendencias literarias avanzadas. Lo dudamos mucho. Si lo fuera, se habría afiliado, de esta o de la otra manera, a las doctrinas clasicistas o a las románticas o a las parnasianas.

Y todo lo contrario: sus prosélitos han manifestado extrañas rebeldías sin dirección determinada, contra el viejo normalismo del arte. En sustancia: van contra los antiguos y los modernos cultores de la belleza, sin definirse. Es una escuela caótica. Sólo es mencionable en la historia literaria como una simple curiosidad.

El ultraísmo se dirige, capitalmente, contra el modernismo literario. Su fundador, Guillermo de la Torre, se complace en alzar lanzas contra los molinos azules de Darío.

Los ultraístas quieren innovar en la forma de manejar "la imagen, la metáfora, el adjetivo, la rima y el ritmo", al decir de Francisco Donoso, en el libro en que analiza las nuevas tendencias del arte.

"En cuanto a la imagen—continúa el crítico sudamericano—, desdeñan la imagen simple y buscan la duple, triple y múltiple; y la identifican con el objeto suprimiendo los nexos de equivalencia: *Como, parecido a, semejante a, análogo a*". Veamos el producto de este deseo, un poco insustancial, de originalidad, en la siguiente estrofa de Guillermo de la Torre:

*"El día redondo se esconde en mi bolsillo
Ningún arpista pulsa la lluvia
Los recuerdos que caen de los árboles
Y las horas ahorcadas trémulas en el aire"*.

Si tales versos son versos, ya no queda campo a las estridencias del lenguaje: se acabó la música.

Suprime el señor de la Torre la puntuación y todos los adjetivos que equivalgan a una antítesis

o a una metáfora. Habla, por ejemplo, de *una valerosa cobardía* de *una humildad altanera*. Para él no existe la rima; y el ritmo, todo cadavérico, está presto a la muerte. Le ha declarado la guerra, por un mero entusiasmo épico, a los artículos, los adverbios y las frases intermediarias.

Fuera de las hostilidades rotas de estas escuelas contra el lugar común, la mayor parte de sus doctrinas carece de fondo, y, en oportunidades, de seriedad.

Las viejas escuelas tenían una sólida orientación estética; las actuales, en su mayor parte parecen arrolladas por la pedantería. Lo cierto es que, mientras intenten oponerse a las antiguas, sin trazar verdaderas normas de trabajo, sin responder a necesidades del medio, su fracaso las consumirá en el polvo. No queda de ellas sino el afán de renovar las cosas viejas, los grandes lugares comunes del tiempo. Pero no construyen belleza alguna en el campo demolido: estamos aún esperando la nueva palabra que nos levante de la rutina hacia una novedad orgánica que justifique con principios sus proyectos y sus obras.

Los maestros de América deben tomar una actitud definida frente a las doctrinas ultramodernistas. Ya hemos visto que la enseñanza de las lenguas realizada en el terreno exclusivo de la retórica y de la gramática, no es dinámica: urge transmitirla al discípulo desde el plano contemplativo de la belleza y de la idea, si se quiere impulsar el alma de las nuevas generaciones hacia una comprensión más honda del mundo.

En otras épocas los maestros apenas tenían noticia remota de las grandes inquietudes del pensamiento y del arte; ahora, los más se preocupan por la lectura de libros sustanciales. Ya no necesitan otra cosa que oportunidades para entrar en conocimiento de todo. Si esto no ocurriese en tal forma, estaríamos seguros de que el maestro costarricense se negaría a aprender, en cuanto pretendiésemos hacer obra de ideas. La protesta se haría sentir, de inmediato, entre el elemento ignorante a que destinásemos nuestras páginas. Bien les haga, pues, esta exposición acerca de las escuelas literarias, con el fin de que enseñen a sus alumnos cómo se agrupan los artistas en sus propios talleres; y, sobre todo, para que desde temprano sepan a qué atenerse en presencia de la novelaría escolástica de este desquiciado ultramodernismo de la hora.

Géneros literarios

¿Cómo puede un maestro enseñar a redactar su lengua, sin tener un concepto, siquiera rápido, de las nociones elementales del arte literario? No debe parapetarse un educador de verdad en el pretexto de que su programa de lengua materna excluye el tópico artístico—lamentable deficiencia del mismo que desde hace tiempo venimos tratando de corregir—para negarse a extender su cultura en el conocimiento de sus leyes, de sus reglas, de sus secretos artísticos.

Cuando la enseñanza de la composición resulta ineficaz en las escuelas, a pesar de la gramática que

en ellas se enseña, *es porque el maestro carece de espíritu literario*. Y esto equivale a pretender adiestrar a otros en un arte que se desconoce: entrafía una inmoñalidad esencial.

De aquí nuestro azoro cuando, después de explicar, en varias conferencias, las cuestiones de estilo y las escuelas literarias, algunos mentores aseguraban no importarles la materia que en ellas exponíamos. Deseaban acaso escuchar la misma lección, dosificada al modo farmacéutico, con el objeto de repetirla en clase al pie de la letra. No era ese el intento que nos llevaba a la tribuna.

Los actuales programas contienen repartida con los menores detalles, la enseñanza que debe impartirse en cuanto se refiere, desde los primeros grados, a la formación escalonada de frases y al desarrollo gramatical de asuntos: no así en lo relativo a cuestiones de gusto literario, ni a las ideológicas.

Además, el maestro está obligado a saber más de lo que enseña, si desea dominar bien cuanto enseña. Por ello, hemos deseado redactar este opúsculo en que encontrarán los educadores algunos aspectos aplicables a su trabajo en las aulas; y otros que *van enderezados a ampliar su cultura, sobre toda estrechez obligada de los programas*. Y por esto mismo agregamos, a los anteriores, el presente capítulo sobre géneros literarios.

No se exagera al afirmar que existe una infinidad de géneros literarios. En los momentos de actuar dentro de sus límites, el escritor no se da, o no quiere darse cuenta, del género en que trabaja,

sino en términos muy generales. Es que la espontaneidad artística es uno de los principios de la inspiración o del temperamento, que más influyen en el desarrollo de las obras. Nadie consulta, al hacer un soneto, en el instante mismo de crearlo, si está laborando el dorso de una pieza parnasiana o, en el caso de los géneros, si se está forjando la silueta de un poema lírico, de uno narrativo o de uno dramático. Se coge el bloque de mármol verbal; se concentran las facultades en una determinada actitud; se traza en la imaginación el proyecto; y, al punto, se desbasta la piedra con el cincel, sin recordar otra cosa que la línea preconcebida en el espíritu. El hierro trabaja entonces bajo el influjo de una orden desnuda: la del gobierno de la belleza concentrado en un propósito: colmar la obra de arte.

El preconcepto estético artificializa todo producto sometido a su influencia, en el momento mismo de crear lo bello. La cultura literaria, la que es concepto y no emoción o instinto engendrados en largas épocas de estudio, de asimilación empeñosa, no entra en la creación de la estatua, del poema o del lienzo. Pero la otra sí: la que se ha podido condensar en músculo y en sangre, ya sea por el camino de las ideas estéticas o de cualquier sentimiento, si trabaja en el momento mismo de crear. Entonces deja de ser cultura formalista, nominal, para transformarse en orgánica: y en ella desaparece el esqueleto preconceptual de las escuelas y los géneros. Sirven unas y otros, pues, para iniciar tan sólo, el fenómeno de condensación artística: no con el objeto de condensar la obra de arte.

No obstante, se entra a la belleza por conducto de las ideas y de los sentimientos. Por tanto, las categorías más o menos relativas que enseña el esteta, deben ser aprendidas para aceptarlas o para rechazarlas: en todo caso con el fin de hacerlas sufrir un análisis frente a la actitud temperamental. No queda excusa atendible para aquellos poetas que afirman como innecesaria la cultura de las ideas, si han nacido, igual que los pájaros, con la facultad gratuita del canto. Los más grandes poetas han sido pensadores profundos: Homero, Dante, Shakespeare, han aprendido cuanto había digno de aprenderse en su tiempo: nacieron genios, pero tuvieron necesidad de excavar sus obras, dormidas en el fondo de sus propios espíritus.

Es falso que Darío no supiese cosa digna de mérito. Si no fue un erudito, en su ramo estaba cerca de serlo. Lugones es un submarino sumergido en el piélago de las bibliotecas; Guillermo Valencia, un buzo perdido en los archipiélagos del Mediterráneo; el mismo Chocano aprendió, desde muy niño, a doblar la cabeza sobre los nuevos y los antiguos folios.

Ganamos, por ello, al saber que el género lírico es aquel en que el poeta manifiesta sus ideas y sus sentimientos personales. Es el género poético por excelencia: porque es el más sincero; porque trata de los más caros intereses del artista; porque es el más cercano al alma misma que lo ejercita. En él interviene, como lo desea el romántico, el sentimiento propio sobre toda otra facul-

tad anímica; la fantasía, fulgiendo en el mismo sitio y para el mismo sitio en que nace. De un modo directo o indirecto, los otros géneros dependen de él, o están reatados, por hilos más o menos visibles, a él. En lo más hondo, todos los poetas son líricos; y cuanto más se alejan de la tramoya lírica que los mueve a cantar, menos poetas son; más amigos del artificio se manifiestan.

Hay muy diversas especies de lirismo: en primer término, el de los poetas que tratan sus pasiones amorosas, sus recuerdos enternecidos de otras épocas, sus emociones en presencia de un cuadro o de un mármol de Leonardo de Vinci; en segundo lugar, el del parnasiano que ama la sonoridad y el alma de las palabras y se conmueve ante ellas; el friso de un templo de Menfis por lo que tiene de forma, o las figulinas de marfil del Renacimiento italiano, por el imperio de la levedad, el primor y la gracia de sus encajes, de sus contornos y sus líneas; después, el lirismo del clásico, que se conmueve ante la pureza de la Venus Manca, por la proporción, el equilibrio y la serenidad de sus órganos; y luego, el del otro, el de la escuela naturalista, que llora ante la tristeza de los hombres y se rebela para purgarla en sus cantos, sobre el tablado de sus prosas poemáticas. Todos los artistas son líricos, en cuanto aman, en cuanto les entenece, en cuanto es capaz de inspirarlos, en cuanto les saca una sonrisa o les hace verter una lágrima.

Somos, posiblemente, los primeros en decir que, en la delectación parnasiana del amor a las

formas, hay el temblor lírico; lo mismo que en el arrobamiento contemplativo del clasicismo. Mas, quienes han laborado en la cantera diversa de tales escuelas, saben cómo el entusiasmo de clásicos y románticos se traduce en fervor íntimo, en ternura. La verdad es que no existe solución de continuidad entre un género y otro, como no sea el formalista.

El narrativo es aquel en que se relatan sucesos imaginarios o reales. Pertenece a tal clase la poesía épica, en que se refieren grandes hazañas, religiosas o guerreras; en que se mueven masas de hombres, al son de las trompas. La *Iliada* de Homero es épica; el relato en verso de las guerras del curso sería la epopeya napoleónica.

El género dramático se escribe con destino a las tablas, a fin de mover en ellas personajes vivos. Caben dentro de sus tendencias, la tragedia, la comedia y el drama.

La tragedia anima sucesos ocurridos entre grandes personalidades, reales o imaginarias. El *Prometeo Encadenado*, obra gigantesca de Esquilo, pone en acción personajes simbólicos cuyas pasiones trascienden a lo divino. Veamos lo que, para él, era Júpiter, en la grandeza filosófica y artística de su genio:

*"Júpiter es el éter, Júpiter la tierra, el cielo es Júpiter;
Júpiter es el mundo, y lo que está aun más alto que el mundo."*

En *La Orestíada*, que es, según los críticos, la obra más fuerte que produjo la poesía dramática de los griegos, aparecen formidables pasiones

de familia en que se mezclan las mayores virtudes con los mayores crímenes. La tragedia es, en el drama, el escenario de todo lo grande, en forma superlativa.

El drama, en el sentido reducido de la palabra, trata de reproducir sucesos de la vida, con todas sus alternativas de amor y de odio. Es la forma teatral más humana por el realismo que la dirige y por los propósitos que la impulsan. Por ello es la más popular, la más comprensible, la más fecunda en autores. La naturalidad es su principio animador, su razón filosófica de ser, el motivo de sus victorias artísticas. A veces desenvuelve tesis de carácter político; en oportunidades, problemas didácticos; casi siempre, enredos de hebra romántica; en los últimos tiempos, situaciones de especie psicológica, de alambicada contextura anímica. En el drama caben todos los juegos de la filosofía, de la religión, de la ciencia, del arte.

La comedia es el drama humorístico cuyas tendencias son las de corregir con la risa las malas costumbres.

El género trágico es para los genios; el drama, para los talentos; la comedia, para los ingenios; para que éstos jueguen con las palabras y con las ideas, con los vicios y las bajezas del hombre. Lo cómico tiende a desnudar al hipócrita en público; a matarlo con sutilezas y donaires. Ese es su propósito central. Pero, sus otros motivos bien pueden ser desinteresados si hacen reír con la destreza de las ideas y de los términos. No todo es, por tanto, docencia en la comedia. El júbilo es el resorte que todo lo mueve en los tablados cómicos.

El teatro, antes sometido casi por entero a la música poética, se ha socorrido ahora bajo las arcadas, más amplias aún, de la prosa.

También ha ocurrido lo mismo con el género narrativo, en su acepción corriente: se ha independizado, en la historia, la novela y el cuento, del verso, no siempre capaz de flexibilizarse al influjo del gran acopio de ideas que sugiere la vida. No todos los días el verso es libertad para la expresión de sentimientos o de ideas: suele ser cárcel de cristal o de hierro, en la rebeldía de la rima, en la camisa de fuerza del metro.

El género didáctico pertenece a la literatura de ideas: se empeña en la enseñanza de ciclos ideológicos, sometidos ya al juzgado de las autoridades.

He allí los principales géneros del arte literario. Por artificiosa que sea su nomenclatura es preciso no ignorarla, puesto que organiza el estudio histórico de la belleza verbal en uno de sus aspectos técnicos. Si definir con justeza es algo más que difícil, hacerlo provisionalmente con el objeto de organizar un estudio es necesario. Los maestros, que están obligados a conocer la lengua en el aspecto artístico, tanto como en el gramatical, nos excusarán de haber explicado en tan breves palabras estos géneros.

Organización de las lecturas

Ser lector, en el sentido profundo de la palabra, es privilegio de los espíritus realmente orientados hacia propósitos culturales de un valor con-

creto. No seremos lectores de verdad, mientras no clasifiquemos las obras que nos convenga estudiar, de acuerdo con nuestras aptitudes, con nuestras necesidades ilustrativas. Muy pocos saben, sin embargo, cuánto hay de obligado en tales palabras, cuánto hay de sacrificio en ellas, cuánto de orden y de método.

Todos necesitamos realizar una cultura literaria que nos haga aptos para comprender los ideales que se ha formulado el hombre desde los tiempos primitivos del arte: tanto los aficionados a la literatura, como los hombres de ciencia, como los pensadores. No se concibe a un médico que ignore la literatura griega o que no haya leído la Biblia; menos a un maestro que no conozca a Virgilio o a Cervantes. No obstante, a diario nos damos cuenta de que muchos sabios menosprecian la literatura e ignoran su propia lengua: para estos burdos espíritus Horacio es un versificador sin importancia y Quevedo un escritor impúdico, un simple autor de chistes de almanaque.

No está bien esta conducta de los hombres de ciencia, del mismo modo que no lo estaría la del filósofo que hiciese menosprecio del mundo científico. No nos cansaremos de repetir que no se sabe dónde termina la ciencia y empieza la filosofía, dónde termina ésta y empieza el arte. El mundo del conocimiento no tiene solución alguna de continuidad.

Mas como nuestra obra va dirigida a los maestros es preciso manifestar que ellos están en la obligación de adquirir una cultura literaria, orien-

tando sus estudios con el mejor método posible. No vamos a conformarnos con leer el libro que nos cae en las manos: hemos de buscar los volúmenes que hagan falta al desarrollo personal de cada uno. Y como es una obligación de personas cultas el conocimiento del arte literario, conviene saber el modo de adquirirlo, al menos en sus líneas obligatorias.

Las listas de grandes obras son el mejor medio de obtener el propósito que perseguimos. Ensayemos ésta: La Biblia, El Corán, La Ilíada, La Odisea, Las Tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, Los Diálogos de Platón, La Lógica de Aristóteles, los libros de Herodoto, la obra de Tucídides, Las Vidas Paralelas de Plutarco, El Tratado de los Deberes de Cicerón, Los Comentarios de Julio César, la Eneida de Virgilio, La Divina Comedia del Dante, Los Lusíadas de Camoens, El Quijote, El Paraíso Perdido de Milton, la obra de Shakespeare, El Fausto de Goethe.

Para un maestro que tiene el hábito de leer, la lista anterior le hará un provecho considerable. No es completa, ni mucho menos. Pero, tan luego como la haya terminado, él mismo sabrá completarla, de acuerdo con las mismas obras leídas. Entonces llega el momento de intensificar las lecturas. Se hacen nuevas nóminas de libros, por épocas o por países: clásicos griegos, clásicos romanos, clásicos italianos, alemanes, rusos, escandinavos, ingleses, franceses, españoles. El entusiasmo crece de una manera sorprendente a medida que logramos la profundización de estudios.

Un modo de hacer listas es el de sacarlas de las historias literarias de cada país. Hay multitud de ellas. Es el mejor servicio que prestan.

Mientras no exista en el maestro este afán de cultivo propio, de acrecentamiento de sus ideas, puede estar seguro de que desconoce su propio idioma: no está en condiciones de enseñar a redactarlo a los otros. Parece exagerada esta frase: ninguna más exacta que ella.

En *El Arte de Leer*, de Emilio Faguet, encontrarán los maestros consejos admirables en cuanto ofrece el título del libro. En el *William Shakespeare* de Víctor Hugo, los nombres de los escritores más grandes del mundo. De esta obra se puede sacar la lista completa de clásicos universales.

FIN