

## APUNTACIONES SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR

---

No debe detenerse uno por el vano temor de descubrir el Mediterráneo : aunque nada nuevo pueda decirse, siempre hay alguno que no lo oyó nunca.

JACINTO BENAVENTE.

Me propongo en esta monografía reflexionar acerca del arte de escribir, y, de camino, acerca de si tal arte se halla al alcance del común de los mortales, pues en este caso, trataría de conocerlo, no porque piense abrazar el oficio de las letras, sino para disponer de un estuche que proteja de la dispersión inmediata las ideas que despierten en mí los libros y la vida.

¡Qué desahogo para el espíritu el saber escribir! ¡Cuántas veces sentimos urgencia de decir nuestra palabra y debemos condenarnos al silencio porque nuestra voz, prisionera en una caña endeble, no penetra en los oídos de nadie!

Hay, pues, para ser escuchado, que dominar la expresión. Es cierto que Stendhal decía: « no tiene importancia el hacer lindas frases ; lo que importa es tener algo que meter adentro ». Pero una cosa no es incompatible con la otra. El estilo donoso es engarce que amarra las ideas y evita que se volatilicen. En esta forma se difunden y, a veces, alcanzan una larga vida. ¿ No afirmaba Buffon que sólo las obras bien escritas pasan a la posteridad ?

Aun cuando decir esto fuera demasiado, es innegable que la factura artística es un agente principalísimo de difusión y longevidad. Pero — vuelvo a mi pensamiento inicial, — ¿ podemos

también nosotros, los hombres comunes, labrar esa rica miel? Ya sé que muchos libros afirman esa posibilidad (si tenemos una miga de talento), pero no quiero acoger dictamen alguno sin antes repensarlo.

Soy un intruso

Entro en el cercado de las letras como Dante en el Infierno, con la pupila distendida y un deseo vivo de conocer la extranjera tierra. No saldrán de aquí, como fruto de mi reflexión, consejos a la manera de Horacio en su epístola a los Pisones (« si es lícito comparar lo grande con lo pequeño »), coronamiento de una larga y feliz experiencia; ni a la manera de Quintiliano, profesional de la retórica. Más bien (siempre mirando muy alto), repensaré como Buffon o como el moderno Payot, hombres ajenos a la literatura y que sólo buscaron en ella un ropaje gallardo para sus pensamientos.

El arte de escribir  
y la crítica dogmática

Todos, sin ser muy leídos, opinamos en lo referente a valores literarios. Decimos, por ejemplo, que Rousseau escribía bien y que Pestalozzi escribía mal. Este simple juicio implica la existencia de normas estéticas, que conocemos o sospechamos, y a las cuales el uno se ajustó y el otro no se ajustó. Estas normas, almacenadas en los libros de teoría literaria, constituyen el *arte de escribir*. Al amparo de tales normas, la crítica se vuelve empresa fácil y elemental. Los que escriben de concierto con ellas son buenos escritores; los que se permiten trasgredirlas, sea por ignorancia o prurito de originalidad, son escritores malos. Lo mismo que en el orden político: buenos los que están con la ley, malos los que se colocan a su margen.

Origen empírico de  
las normas

Todo muy sencillo si la ley en un caso y la norma en el otro, no pudieran tener como fundamento la arbitrariedad. ¿Cuál es, en efecto, el origen de esos principios de belleza en cuyo nombre condenamos y glorificamos? ¿Son acaso informes inmediatos de la conciencia, productos de intuición, esquemas estéticos independientes del mundo sensible? No. Todos estamos en el secreto: tales princi-

pios tienen nacimiento humilde, son cristalizaciones de la experiencia. Fueron inducidos de las obras que el tiempo respetó, mediante su estudio comparativo. Homero describía enfocando su observación sobre detalles salientes. En seguida, el preceptista construye su regla: para describir con eficacia, hay que huír de lo general, y sacar a luz ciertos detalles salientes. ¿Por qué? Porque así lo hizo Homero y el procedimiento de Homero tiene la sanción de los siglos.

Inseguridad de la crítica

El origen empírico de estas normas explica que sean tornadizas e inseguras. La afirmación de hoy es la negación de mañana. Por eso, Anatole France, niega a la estética la posibilidad de que algún día se convierta en ciencia. Por eso, también, la crítica es tan voluble, flotante y contradictoria. Tratándose de obras nuevas, los juicios son, a veces, de una desconcertante disparidad. Tocante a las obras viejas, la sentencia es más uniforme, porque aquí el elemento subjetivo impera menos, y entra en la apreciación algo de respeto supersticioso hacia obras que cuentan en su haber centurias y centurias, y realizadas, la mayor parte, en lenguas que el crítico no domina.

Retóricos y retóricas

Hay una categoría de hombres cuya misión es «herborizar» en estas obras respetadas por el tiempo: son los teorizantes de la belleza, los retóricos, los preceptistas. El resultado de este hurgamiento se cataloga, en forma de reglas, en retóricas y poéticas, libros museos a través de los cuales puede apreciarse la evolución del gusto.

Estos hombres serían tan simpáticos, por su desinterés y por lo inofensivo de su profesión, como los descifradores de palimpsestos o los coleccionistas de huesos prehistóricos. Pero el dogmatismo los vuelve insoportables. Endurecidos en la repetición de sus principios, olvidan el origen obscuro de los mismos, y pretenden imponerlos como artículos de fe. Nos brindan un recetario completo de belleza, con sus casillas, nomenclaturas y distinciones sutiles, al cual es forzoso acomodarse para no incurrir en pecado de herejía.

Pero he aquí que surge un nuevo genio literario, un espíritu maravilloso que se alza contra la ley y desbarata la paciente construcción de los retóricos. Como una moza robusta cuyas mamas turgentes revientan el corpiño, el nuevo genio desportilla el corselete rígido que lo ahoga. Estos hombres rebasan el armazón ordenadito de los preceptistas, y, magníficos rebeldes, realizan su obra guiados, más que nada, por su instinto creador.

Después de la epifanía de estos artistas libérrimos, rotos los moldecillos cristalizados, aparecen de nuevo los retóricos, como los camilleros después de una batalla. Y vuelven, pacientes, y no sin rezongar un poco contra la novedad, a reconstruir sus cuadros, aprovechando las enseñanzas de la nueva luz. Y clasificaciones frescas y nomenclaturas revisadas, substituyen a las antiguas. Y se vuelve a pontificar y a caer en el sofisma de la falsa precisión.

Así, un ideal de estilo va suplantando a otro. La frase objetiva de Rabelais y la frase lógica de Montaigne son, en Francia, reemplazadas por la pictórica de Saint-Pierre, a la cual sucede la suntuaria de Chateaubriand y, más tarde, la de Paul Verlaine, simplemente musical.

En el teatro, las famosas tres unidades : de tiempo, de acción y de lugar, fueron un dogma para los discípulos de Aristóteles. ¿Y qué ha restado del dogma después de Lope, de Shakespeare, de Calderón ?

Vemos, pues, cuánto de convencional, de transitorio y de estrechante encierran las pragmáticas normativas expuestas en las retóricas.

Estos libros, para un olfato moderno, tienen, si es lícito expresarse así, un tufillo escolástico de seminario, un olor musgoso de claustro medieval. Mas eso no importaría si fueran realmente útiles. Apechugaríamos con ellos como con una medicina amarga. Pero su eficacia es discutible : en los estudiantes, las clasificaciones prolijas, las sutilezas bizantinas, las voces grecizadas de las nomenclaturas, embarazan un momento la memoria. Pero luego, pasado el examen, el cerebro se purga de tanto material espurio. En los escritores de raza, estos libros no tienen influencia porque ninguno los lee. Un poeta puede ignorar lo que significa la palabra « metáfora » y, sin embargo,



crearlas, magníficas y singulares, puesto que obra por instinto y por reminiscencia de los grandes modelos. Y en los sujetos faltos de sensibilidad literaria, estas obras llegan a ser peligrosas, como las armas en manos de los niños, y de resultados tan chocantes como los perifollos en las mujeres viejas. Estos hombres, limpios de preceptiva, escribirían con llaneza, a la buena de Dios. Pero una vez inficionados de retórica, caen en una expresión retorcida, alambicada, insoportable. Les da por hacer « literatura ».

Derecho al « libre  
examen »

¿ Significa esto que no debemos someternos a ningún principio, que sea material inútil la experiencia acumulada en retóricas, poéticas y libros a fines ?

Significa que estos principios no deben esclavizarnos ; que los maestros, como sucede, no han de imponerlos, como si tuvieran un origen divino. Significa que no debe pesar sobre los espíritus, como en el orden social, la superstición de la ley, el conservadorismo ortodoxo que no tolera una sola infracción del viejo dogma. Significa que el academismo literario no debe sofocar la libre expansión de la personalidad artística. Rubén Darío no hubiera sido el poeta renovador que conocemos si se hubiera apretujado, hecho un ovillo, en los pequeños alvéolos de Hermosilla o de Boileau.

— Muy bien : admito la rebeldía, la acracia, la libertad absoluta, pero en los hombres que puedan darse el lujo de crear. Y aun éstos crean imitando, siguen las viejas sendas sagradas. Muchas veces toda su innovación ha consistido en dar vida nueva a formas al parecer exhaustas. Andrés Chenier es un buen ejemplo. Y si los grandes imitan, si Virgilio es una proyección de Homero ; si Montaigne vive a expensas de Plutarco, y La Bruyère se inspira en Teofrasto, y, para venir a nuestros días, si Flaubert es la peregrina aleación de Saint-Pierre, de Chateaubriand y de Stendhal, ¿ qué nos queda a nosotros, los pequeños, los aprendices alicortos, sino también seguir, humildemente, las viejas sendas sagradas ?

— Pero ésto no se discute. Lo que se afirma es el derecho al « libre examen », para grandes y pequeños, el derecho a la he-

terodoxia inteligente. Si no repienso y discuto los principios retóricos y los acepto como a dogmas, mi expresión se artificializa, se enfría, se despoja del atributo de la personalidad. ¿ Hay estilo más falto de calor, de simpatía contagiosa que el de los gramáticos inflexibles?

Módulo personal

Y bien, con esta base de libertad, que cada uno se forme su módulo de belleza. Y eso es, cabalmente, lo que pasa. Todo hombre de letras se forja, de una manera consciente o no, un arquetipo estético (cambiante con los años y la experiencia) y a él trata de aproximar su obra. Por eso, cuando un literato quiere instruirnos en el arte de escribir, en realidad no nos enseña sino *su* arte de escribir. Lo mismo que un filósofo, en actitud docente (llámese Aristóteles o Bergson), no enseña filosofía sino *su* filosofía.

Los maestros de estética literaria, aun cuando no ejerzan el oficio de escritores, suelen también huír del eclecticismo y embanderarse, y entonces adoctrinan en el estilo que ellos, si escribieran, tratarían de alcanzar. Un profesor que rinda a Cervantes exaltado culto, impondrá, como cualidades supremas, las del estilo de su gran modelo (1).

Las mismas reglas  
no convienen a todos

Si cada uno opera conforme a la compleción de su intelecto, es inútil generalizar reglas y principios, afirmando cómo debe escribirse y cuáles son las virtudes fundamentales del buen estilo.

Se dice, por ejemplo, que antes de tomar la pluma es necesario pensar y repensar el asunto, hasta saturarse de él, porque esto facilita enormemente la expresión. La tarea penosa sería, pues, la de cerebrar, no la de vestir con palabras el fruto de la cerebración.

Cientos de casos lo confirman. Albalat trae a este propósito noticias interesantes. Dice que Pascal componía en su cerebro,

(1) Digo « gran modelo » porque no creo que el estilo de Cervantes se caracterice, en general, como afirma Lugones, por su « pobreza de color (sic), inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólucos interminables ; repeticiones, falta de proporción... »

y sus pensamientos descendían a la pluma cuando ya estaban maduros y revestidos de una forma casi definitiva. Rousseau, por las noches, momentos antes de dormirse, o en sus peripatéticas excursiones al aire libre, rumiaba sus ideas, las pulía, las vestía de fiesta, y sólo cuando adquirían sazón, posaban sobre el papel, dispuestas a circular por el mundo.

A Anatole France lo imaginamos en babuchas, envuelto en confortable *robe de chambre*, junto al « tuero brillador », fabricando *in mente* sus frases, antes de dejarlas, mondas y afiladas, sobre las cuartillas que esperan.

Dicen que nuestro Florencio Sánchez arquitecturaba y poblab sus piezas teatrales sin escribir una línea. Luego, todo listo en la cabeza, alumbraba sin dificultad ninguna, aún rodeado de charla y de bullicio.

Pero sería ligereza exigir a todos este método de trabajo, pues abundan los hombres, y de fuerte talento, que no podrían seguirlo. Hay de por medio, como dije, una cuestión de estructura mental, tal vez una cuestión de memoria.

Muchos piensan mientras escriben : no pueden hacerlo antes. Montaigne, que según propia declaración, era víctima de la infidelidad de su memoria, olvidaba a cada momento el motivo de su ensayo, y en digresiones que iba brotando de la pluma por asociación de ideas, se le deslizaba todo el tiempo. Nada de plan preconcebido ni de ordenación artificiosa de los pensamientos. En Montaigne este desorden (que según Lanson fué querido) es un encanto más, pues, gracias a él, la lectura de los *Ensayos* tiene el atractivo de los viajes sin Baedeker.

Unamuno, que en muchos puntos tiene semejanza con Montaigne, se me antoja que escribe de la misma manera, esto es, pensando con la pluma en la mano.

Chateaubriand, según Albalat, no podía elucubrar sino en presencia de las cuartillas. Y de Teófilo Gautier se afirma que empezaba sus recargados períodos sin saber, casi nunca, cómo los iba a terminar. Para ello contaba con su *verve* infalible y borbotante.

No siendo, pues, razonable imponer a todos un régimen uniforme de trabajo, cada uno debe fabricarse su propio régimen, de concierto con su naturaleza mental. Es claro que el saber cómo

procedían los grandes escritores, no estorba a nuestra ignorancia y acaso nos proporcione algún recurso ingenioso. Pero si no hay artista, no hay recurso que valga.

Estímulos artificiales                      Lo que sí podría aconsejarse a todos los que escriben es lo siguiente: no comenzar el trabajo sin antes dinamizar el cerebro. Es necesario « tomar la embocadura », como dicen los músicos, entrar en calor, provocar esa tensión nerviosa, ese amago de fiebre que se llama inspiración o estro. Se necesita una cierta dosis de entusiasmo hasta para escribir sobre cuestiones agrícolas.

Hay, como se sabe, excitantes químicos: el opio, el haschis, el alcohol, cuyos efectos sobre la imaginación no es difícil apreciar en De Quincey, en Poe, en Verlaine, en cien más que han perseguido una nota nueva provocando en sus organismos sensaciones patológicas. En cuanto al tabaco y al café, reactivos menos heroicos y de uso general, es inútil decir nada.

También existen estimulantes físicos: un baño de sol o un baño atmosférico pueden ser antecedentes eficaces para quienes se propongan escribir una página optimista, fuerte, rebosante de salud y de sentido común. La Fontaine, cuya sensatez y bonhomía se reflejan en sus fábulas cristalinas, necesitaba el contacto de la naturaleza, el aire libre, para componer.

Pero lo más accesible es el estímulo intelectual que se obtiene leyendo en alta voz versos o prosa de nuestros autores favoritos. Unos tercetos de Dante, cuatro líneas de Chateaubriand, alguna paginita de Azorín (el *menu* puede cambiarse todos los días) entonan el espíritu, le sirven de cordial, lubrican las rodajillas del cerebro, y permiten que la máquina funcione mejor.

Otro consejo saludable que dan todos los preceptistas es el de corregir, retocar y refundir porfiadamente nuestros borradores, casi siempre de contextura desmayada, hasta convertirlos en páginas presentables. Abonan el consejo con multitud de ejemplos edificantes. Todas las obras maestras han sido fruto de un *lungo studio* y de un *grande amore*: Platón pulimentó los diálogos divinos hasta sus días postreros. *La Commedia* dantesca ha exigido una elaboración

de más de quince años ; a Cervantes le absorbió un par de lustros la gestación y alumbramiento de la segunda parte del *Quijote*. Manzoni durante toda su vida acendró la prosa hoy impoluta de *Los novios*. El poeta Bembo tamizaba los sonetos a través de cuarenta recipientes. Pascal, La Bruyère, Rousseau, La Fontaine, Chateaubriand, corregían de una manera extremada sus manuscritos. En cuanto a Flaubert, llamado « el Cristo de la literatura », y para quien « la prosa nunca estaba concluída », llevó hasta la neurosis su prurito de perfección. Veinte años estuvo trabajando *La tentación de San Antonio*.

Esta preocupación por la calidad, este labrar con amorosa paciencia los borradores chirles, aun siendo el escritor de mediocre temperamento, puede florecer en producciones llamadas a larga vida. Demás está decir que la sed de perfección, en un escritor talentoso, no hace sino aquilatar la obra y más de una vez salva páginas que eran flojas por simple negligencia, y condenadas, por lo tanto, a una muerte prematura.

La plaga  
del repentismo

A nosotros, por nuestro origen español,  
el consejo nos cae como pan en día de ayuno.

Somos repentistas, improvisadores, enemigos de toda labor que nos exija paciencia. Recuerdo, de cuando enseñaba castellano, lo difícil que me era conseguir que los muchachos trajesen composiciones pasadas en limpio. La mayoría se conformaba con el primer borrador, plagado, casi siempre, de piramidales solecismos.

Lo malo es que consideremos como virtud la facilidad, la fluencia, y como signo de ingenio mal equipado, el tartamudeo de la pluma. En los diarios suele ponderarse al periodista que no borraja sus cuartillas. No obstante, a veces, el tartamudeo no es sino exceso de conciencia, instinto de buen gusto, aversión a la prosa fácil, tejida con lugares comunes.

Pero el gran público, premioso en su leer, no entiende de estas cosas. Y por eso no brinda su galardón al orfebre de producir exquisito y limitado sino al polígrafo que golpea constantemente sus oídos. Sin embargo, la experiencia atestigua que toda esa cosecha repentista es nubarrón que pasa y que sólo la calidad sobrevive. Nada, pues, tan sano como el consejo de purificar con ahinco nuestros borradores.

La capacidad de corregir

Sano el consejo, ¿pero hasta qué punto es realizable para nosotros, los hombres comunes? Porque no basta corregir; es preciso corregir con acierto, lo cual es tan difícil que hasta hombres envejecidos en el oficio fracasan, a veces, como principiantes. Se dice de Honorato Balzac, el mágico escritor que tanto hizo gemir a las imprentas, que enlutaba las pruebas con sus enmendaduras frenéticas y, casi siempre, el cambio de vocablos era como el cambio de aire para los viejos catarrosos: fatal. De Fenelon, Albalat dice lo mismo: corregía pero no mejoraba. Su estilo, *ad usum delphini*, era irreprochable; pero, por falta de audacia en los retoques, carecía de masculinidad y relieve. Stendhal no ocultaba su grima a los estilistas; no concebía que se gastara tiempo en triquiñuelas de palabras. Pero el motivo de su grima hay que buscarlo en su impotencia, por falta de sentido artístico, para remediar la constante cojera de su elocución. Se soporta hasta el fin la lectura de *Le rouge et le noir* sólo por la agudeza, no superada, de los análisis psicológicos que contiene.

Si la dificultad del retoque se presenta a los grandes, ¿qué decir de los pequeños? Los pequeños no advierten sus fallas y, por eso, no corrigen. La envidia de un escritor puede medirse por su capacidad de ver, que se traduce en capacidad de corregir. Los amigos de Pascal no veían lunares en la prosa antitética de éste, pero Pascal sí los veía. Esta acuidad de percepción es lo que diferencia al estilista del escribidor de brocha gorda.

Es natural que para corregir de una manera inteligente, el artista en letras ha debido formarse, con anticipación, su criterio estético, ha debido aclarar y definir sus ideas sobre belleza literaria.

¿Cómo se forma este criterio estético? Primero, por asimilación simpática de otros escritores y, en segundo término, repensando la teoría literaria. Según ya lo expresé, este criterio es un molde individual, un molde que cada uno se fabrica de acuerdo con su idiosincrasia y la educación estética recibida.

Voy, ahora, a probar si me es posible construir mi cartabón estético, pues lo necesito, como dije al comienzo, para adecentar las ideas que despierten en mí los libros y la vida.

Con las manos en la  
masa

Hace varios meses, alzada la presión por unas páginas de Rodó, llené, sin mirar atrás, hasta una docena de cuartillas. Luego las puse en una carpeta, a fin de que se «enfriaran». Pude darlas a la estampa, imperfectas como salieron, en un periódico donde tengo amigos, pero, felizmente, no me acosan pujos de publicidad. Pienso que todo escritor debiera dedicar una parte de su jornada a producir borradores, a dar alimento al cajón de su escritorio; y, otra parte, a «estilizar» borradores adormecidos por un largo reposo, según aconsejaba Horacio, pues con la fiebre del producir, los defectos, al pronto, no se perciben, pero después de un tiempo aparecen como si hubieran sido escritos con tinta simpática.

Hoy, en frío, en actitud de aristarco implacable, he releído las citadas cuartillas y confieso que recibí una fuerte decepción: me parecieron escritas en un estilo flojo, blando, invertebrado.

Pero no le hace. ¡Manos a la obra! Quiero sacar en limpio si es posible convertir, mediante el esfuerzo, esas páginas esponjosas en un producto más o menos literario.

! Fondo y forma                   ¿Cómo empiezo? ; Se debe «estilizar»  
  la forma y el fondo? ; O el acendrar la for-  
ma ya supone la estilización del fondo?

Dice Albalat (en *L'art d'écrire*) que «la idea sufre siempre el cambio de la forma». No hay, en realidad, sinónimos. Ergo, no pueden reemplazarse impunemente unas palabras por otras. Fondo y forma son indisolubles como cuerpo y alma.

Repensemos: ¿no habrá un poco de ergotismo en este razonamiento? Renard (en *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*) admite que por abstracción puedan separarse fondo y forma, y en la posibilidad de este divorcio fundamenta su crítica interna y su crítica externa.

Todo puede decirse, afirman las mujeres, hasta lo verde cotorra; el quid está en elegir la forma. Esta creencia femenina de que una misma idea pueda vestirse con distintas palabras, la comparten implícitamente aquellos escritores que mondan y perfeccionan su expresión, pues ninguno supone con seriedad que sus retoques de forma alteren de una manera ponderable el contenido ideológico de la elocución.



Rabelais (lo hace notar Gustavo Lanson en su libro *L'art de la prose*) se complacía en exponer las mismas ideas con distintos vocabularios: por ejemplo, el del humanista y el del campesino. Habrá, tal vez, con el cambio discreto de vocablos modificaciones de matiz, diferencias apenumbreadas, pero en lo fundamental la idea no se traiciona y eso es lo que interesa. En este terreno, hilar demasiado delgado es inhibirse.

Me quedo, pues, con la clásica separación de fondo y forma, separación ventajosa, ya que ha de permitirme trabajar holgadamente las ideas sin preocuparme de las palabras. Las palabras dominan el pensamiento más de lo que uno sospecha. Centenares de escritores no han logrado nunca desasirse de esta pringue y su pensamiento vagabundea prendido de las palabras sonoras. Este mal no puede acontecer si colocamos las lentejuelas después de hecho el vestido, si acicalamos la forma después de concluido el cañamazo ideológico.

Cañamazo ideológico

En mi artículo, el tal cañamazo está constituido por una serie de pensamientos, en su mayoría triviales, que han ido brotando de mi cerebro con más espontaneidad que orden. Al examinarlo, lo primero que se advierte es la existencia de unas cuantas ideas ajenas al asunto. Y se explica: empujado por la fiebre del producir, he dado rienda suelta a la digresión y más de una vez me he perdido por los cerros de Ubeda. Otras ideas se hallan dentro de foco, encajan perfectamente en la cuestión, pero están revueltas y mal ubicadas. Algunas figuran al principio que serían más eficaces en el medio o al final, y pocas aparecen unidas entre sí por un vínculo de parentesco consanguíneo.

Ideas intrusas

Es, pues, indispensable el acomodo de todo esto. Lo primero que se me ocurre es eliminar, sin lástima, las ideas espurias y enfilas las legítimas de conformidad con su dependencia lógica.

Empecemos: ¿Qué tiene que hacer en mi ensayo, que se refiere a « la cuestión social », ese parrafito sobre la pintura en la Edad media? Nada. Entonces, purguemos al ensayo de esta materia extraña y guardemos el parrafito para mejor oportunidad.



Lo siento, he de confesarlo : era el mejor escrito, el más feliz, el único hondo. ¿ No será un error el suprimirlo ? ¿ Por qué debo someterme tanto al sujeto de mi trabajo ? No estoy resolviendo un teorema sino tratando de escribir a lo artista. Un poco de independencia y desorden no pueden sentarme mal. Si mi párrafo sobre la pintura en la edad media es, como pretendo, feliz y hondo, ¿ qué lector me lo va a criticar por el pecado nimio de salirse de la cuestión ? Montaigne, ya lo he dicho, vivía fuera de órbita. Pocas veces el contenido de un « ensayo » guardaba relación constante con su título. Y bien, ¡ cuánto sabrosísimo comentario se hubiera perdido para siempre si Montaigne hubiese purificado sus escritos de todo lo que se hallaba fuera de la cuestión !

En consecuencia, tocante a estas ideas intrusas, ajenas a la materia, sentencio lo siguiente : si son de metal inferior, he de sacrificarlas sin vacilar. Si, por lo contrario, no hacen mala figura, lucen como una linda muchacha en un conclave de frailes, he de perdonarles la vida y excusar su intromisión con dos palabras ensartadas hábilmente.

Ordenación  
de las ideas

En cuanto a la ordenación de las ideas noto, en seguida, sus notables efectos. Así como los individuos, inermes en su aislamiento, se apropian, al vincularse, la enorme potencia del conjunto solidario, lo mismo, mis flacas ideas, al concadenarse como vértebras, han adquirido un nervio dialéctico insospechado.

¿ De qué modo he dispuesto las cuentas de mi rosario ? No he seguido el ejemplo de Lugones, cuando escribe como doctrinario y nos martillea con una retahíla de afirmaciones rotundas (o negaciones, que es lo mismo), pues este método no conviene y da una ingrata sensación de petulancia jupiterina.

Me parece más mordiente el sistema de dar a nuestros razonamientos un cierto aire silogístico, sea precediendo la afirmación principal de proposiciones que le sirvan de antecedente lógico, o sea colocando estas proposiciones secundarias después de la principal, de tal manera que apuntalen su contenido.

Ahora bien, como estas proposiciones accesorias no son necesariamente premisas, no es forzoso que el silogismo se establezca y entonces (¡ cuidado !) el artificio de una colocación astuta de

las ideas puede encubrir, bajo una capa de lógica aparente, un sofisma como un templo. Infinidad de veces, en presencia de una argumentación habilidosa, *sentimos* el sofisma que se desliza por lo bajo, y cuando no podemos desenmascararlo, salimos del apuro con el socorrido : *se non e vero...*

Mas no sólo en páginas de doctrina y de polémica es eficaz una gradación lógica, sino también en producciones de naturaleza puramente artística. Así, muchos poetas comienzan, sobre todo cuando construyen sonetos, por el último verso, verso plataforma sobre el cual se asientan todos los demás. En las sextinas de Martín Fierro, esta técnica es evidente. Pero no siempre se trasluce el artificio. La Fontaine nos cautiva con su desparpajo y su desgaire y, sin embargo, nada tan pacientemente estudiado como la trabazón interna de sus fábulas.

Este engranaje sabio nos parece natural tratándose de poesía descriptiva y de filiación épica, pero lo curioso es que también existe en muchas composiciones líricas, en las cuales se diría que desborda el ilogismo del corazón. ¿ No han encontrado los críticos en las odas de Píndaro un orden lógico preestablecido, como si reposaran sobre un esquema geométrico ? Recuérdese el breve y admirable canto de Leopardi, *Lo infinito*, donde es fácil notar el *crescendo* visiblemente voluntario de los efectos.

En el teatro se hace lo mismo : muchos autores empiezan por la escena que cierra el acto, y todo lo demás no es sino antecedente preparatorio de este final.

Tales reflexiones me afirman en mi designio primero de arquitecturar mi trabajo ubicando las ideas como si fueran trebejos de ajedrez, de acuerdo con su jerarquía.

#### Resumen

Y bien, ya he segregado de mi ejército al elemento parasitario, a las chinas cuarteleras, y puesto en orden, en un segundo borrador, mis cloróticos pensamientos, los cuales, bien enfilados, dan ahora la impresión de una tropa regular. Mis lugares comunes, al formar compañía, se han transformado y adquirido personalidad, como los tímidos que al juntarse se aúpan y convierten en audacia su timidez común. *Senatores viri boni, senatus magna bestia*. Aquí, acontece lo contrario.

La erudición  
externa

Ya he trabajado lo suficiente el fondo de mi artículo. Pero antes de comenzar el cepillamiento de su forma, se me ocurre: ¿Y la erudición? Observo que no he consultado un solo libro sobre el problema que trato, sobre la cuestión social. He dicho ingenuamente lo que pensaba al respecto. ¿Pero qué vale mi pensamiento torpe y pueril comparado con el pensamiento ágil y adulto de tantos hombres ilustres que han abordado este mismo tema? Debí antes doctrinarme, informarme, tomar notas, preparar mis citas. Un trabajo ayuno de citas carece de autoridad. Hoy, el «Discurso del método» sería reprobado en un examen de tesis. Y, al fin, ¿qué me cuesta citar? Tengo el diccionario enciclopédico a un metro de distancia y copia de libros cuyos índices es tarea fácil ojear.

¡Pero basta de farsa! Habría que concluir de una vez con el *morbis germanicus* de la erudición externa, para cuyo ejercicio está demás el talento. Es un simple negocio de resistencia física y de posesión de medios. Con una rica biblioteca y un par de secretarios diligentes, hábiles en la extracción de fichas, podéis, semana tras semana, pasmar al público con trabajos de maciza erudición sobre cualquier materia, mosaicos, por otra parte, que no enseñan nada y que la gente admira de lejos, sin hincarles el diente, guiada por un sano instinto del peligro.

Consultas  
a posteriori

¿No es preferible la expresión genuina de nuestro espíritu? Diremos, es cierto, muchas infantilidades, pero nuestra labor tendrá un sello de espontaneidad y de frescura que no es mérito despreciable. Además, si tenéis un adarme de sesera, no hay motivo para que la continua parición de vuestro intelecto no acabe por dar, algún día, fruto sazonado.

En nuestro afán de aprender sin fatiga, olvidamos con exceso la eterna verdad del socratismo.

— Está bien que practiquemos la *maieútica*, el alumbramiento de los espíritus; pero nuestra falta de información ¿no nos expone a descubrir la pólvora de nuevo?

— Un momento. No me opongo a la lectura ni al acopio de informes. Pero digo que este trabajo de abastecimiento debe

realizarse, no antes, sino *después* de haber expresado nuestra opinión. Escribiendo antes de aleccionarme en los libros, me liberto de la sugestión que fatalmente ejerce el espíritu grande sobre el espíritu chico, y dejo de ser un desmayado eco servil. Leyendo *después*, comparo. Si coincido con el gran autor, sentiré el placer de tan autorizada compañía. Si no coincido, y el gran autor me convence, nada me obliga a obstinarme en el error y sería un majadero si no me rectificase. Si no me convence, paciencia. Permanezco en mis trece, y esa permanencia me dará cierta sensación reconfortante de individualidad.

Sigamos. He sometido mi segundo borrador a la piedra de toque de varias autoridades y el resultado fué la supresión de algunas ideas, visiblemente superadas; el reforzamiento de muchas que en mi ensayo aparecían enclenques y larvales, y la inclusión de otras, muy buenas, que desconocía en absoluto.

Concluídos estos remiendos y amputaciones, observo que mi borrador ha quedado a la miseria, como pugilista vencido. Para no enredarme en mis garabatos, escribo un tercer borrador, un tercer esquema ideológico, y me dispongo a trabajar la forma.

Estilicemos la  
forma

Buena falta le hace. Debo reconocer que la expresión es ramplona, fofa, desmadrada, inarmónica, ahita de verbos auxiliares, de voces repetidas, de términos incoloros: un modelo perfecto de estilo gelatinoso.

Si voy a ser sincero, no sé por donde comenzar. Lo mejor es que algún librote de retórica me sirva de timonel. ¿Pero qué librote? Jamás he leído en serio ninguno, fuera de Quintiliano, quien me interesaba como autor latino, no como preceptista, y cuyos consejos, enderezados a hombres de foro, eran ajenos a mis necesidades y gustos.

Cualquier retórica puede servirnos, pues las unas son eco de las otras, y la cuestión es tener un asidero que facilite el pensar sobre este problema de la forma.

Armonía

Esta retórica que tengo a mano dice que la armonía es una de las virtudes infaltables en todo buen estilo. En efecto, la prosa, como el verso, tiene su ritmo, su número, su musicalidad. Las cláusulas han

de estar compuestas de frases que se balanceen. Las frases, a su vez, deben concluir de una manera cadenciosa. Frases sin cadencia, son como pandorgas sin cola. Además, es preciso evitar los hiatos, las cacofonías, el estridente roce de ciertas consonantes, el sarpullido de asonancias y la incrustación de rimas en la prosa.

Para darse cuenta de la importancia que tiene la armonía como elemento de belleza, basta leer en alta voz páginas escritas por gentes sin oído y traducciones pagadas a tanto la línea. Esta lectura equivale a una masticación de huesos y termina por estropear la laringe. En cambio, es un placer recitar a Garcilaso, a fray Luis, a Rubén Darío, poetas que nos acarician con la dulce melodía de sus flautas.

La frase musical es fruto de nuestros tiempos, aunque no en un sentido riguroso. Chateaubriand, Flaubert, Maeterlinck : he aquí tres músicos exquisitos de la prosa gálica moderna. Y sabemos que el simbolismo, con Verlaine a la cabeza, buscaba en la sensación auditiva el mayor encanto de la palabra humana.

En castellano no es tan visible como en francés esta evolución hacia « *la musique avant toute chose* ». Sin embargo, compárese el lenguaje de Quevedo, de Gracián, del padre Feijóo, con el de un estilista contemporáneo : Ricar lo León, Rodó, Julio Casares, Del Valle Inclán, y se notará en seguida la diferencia entre prosa y prosa en lo tocante a musicalidad. El desigual tableteo de castañuelas de la zambra gitana se ha convertido en una voz unisonante de barítono un poco meliflua y solemne.

¿ Pero es que siempre el estilo ha de ser eufónico y acompañado ? La armonía continuada puede causar el efecto dormitivo de una melopea. Y así ocurre, efectivamente, con los escritores eurítmicos y que redondean los párrafos. Leyendo a Rodó, a Menéndez y Pelayo, a Ricardo Rojas, muchas veces deseáramos que de pronto se detuviera ese chorro constante de armonía, esa voz de órgano incansable, y que un bronco sonido, alguna nota bárbara y discordante como batahola de orquesta yanqui, despertara nuestro oído adormilado por el arrullo de las palabras mansas y sonoras.

Hay que confesarlo : después de unas páginas de estilo untuoso y grave, sientan bien las disonancias vizcaínas de Una-

muno o las cabriolas verbales de Ortega y Gasset. Rubén Darío, maestro en achaques de orquestación, de pronto parecía cansarse y, adrede, escandalizaba con una asonancia estridorosa el oído pulcrísimo de los académicos :

Tiene las formas puras del ánfora, y la risa  
Del agua que la brisa riza y el sol irisa.

En resumen, limpiaré, en lo posible, mi elocución de los chirridos molestos: hiatos, cacofonías, asonancias, rimas importunas. No cuesta mucho, y la fisonomía de la prosa cambia, con esta fácil limpieza, como los morros embadurnados de un arropiezo después de una ablución con agua clara. Eso sí: nunca voy a sacrificar un término insustituible, por razones de armonía, que lo importante es la integridad del concepto. Y para no incurrir en una cantinela monocorde, como pasa con Teófilo Gautier, cuyas parrafadas tienen el sincronismo del movimiento pendular, utilizaré toda suerte de períodos, a la manera de Anatole France y de tantísimos otros.

Mi período corriente será el mediano, ni corto ni extenso, pues es el que mejor concierta con mi ánimo habitualmente tranquilo. Pero dejad que me entusiasme, que me hinche el alma el fermento de la emoción, y entonces mis períodos serán amplios y rotundos, tipo Bossuet, tipo Castelar, y orquestados a base de timbales y de cobres. En otras ocasiones, en momentos de nerviosidad, cambiaré de tesitura y mi expresión será convulsiva, asmática, tartamudeante. Usaré como los Goncourt, o como Azorín, la frase corta, el picadillo verbal. Las circunstancias y el asunto han de regir el dinamismo de mi lenguaje y su armonía o voluntaria desarmonía. Debe existir una constante adecuación entre la forma y el asunto. Así, si describo un pugilato, no me andaré con morbideces de forma y buscaré voces de onomatopeya que den, viva, la sensación del crujir de las quijadas. He aquí un buen ejemplo de adecuación en esta estrofa de Manuel Machado con la que comienza el relato de una fiesta de toros :

Una nota de clarín  
desgarrada,  
penetrante,

rompe el aire con vibrante  
puñalada...  
Ronco toque de timbal.

Concisión

La concisión: he aquí otra virtud del estilo que me aconseja el tratado de preceptiva. Es menester expresarse con el menor número posible de palabras y desbrozar la frase de todo elemento inútil, pues el ripo hormiguea tanto en la prosa como en el verso. Hay que huir de perífrasis, abalorios y repeticiones, condensar el período, apretarlo, someterlo a una punción que le quite toda serosidad. La concisión transmite al estilo, nervio, limpieza, brillantez. El autor de «Salambó» lo sabía, y destilando y destilando llegaba a frases de una pureza diamantina, de una cristalinidad de rocío.

A nosotros, temperamentos latinos, enfermos de «pathos» del sur, como diría Ortega y Gasset, nos viene de perlas este consejo de perseguir la concisión. Sin embargo, el caso mismo de Flaubert, cuyo estilo quedó, con frecuencia, a fuerza de exprimirlo, chupado como asceta de la Tebaida o, para usar palabras de Albalat, «sin sangre ni carne», nos enseña que no conviene abusar de la sobriedad. Unos gramos de algodón horizontalizan un hombro claudicante y un soplado de gas vuelve la rigidez a un esférico desmayado. El músculo seco y nudoso del gimnasta produce una sensación estética de reciedad varonil. Pero no ocasiona, por cierto, una sensación estética menor la línea suave, mórbida, redonda, del cuerpo femenino, resultado del tejido adiposo que lo cubre.

En consecuencia, según las circunstancias, seré conciso o seré ampuloso. Imitaré unas veces a Tácito, a Salustio, a Hurtado de Mendoza, usando frases enjutas, prietas, elípticas; mas otras veces pondré vellones entre las palabras reseca, a fin de dar al período cierta blandura y redondez femeninas.

Casticismo

Pasemos al casticismo. Es necesario escribir persiguiendo las huellas de los maestros del propio idioma, para lo cual es indispensable chapuzarse en el mundo de los clásicos y recorrer con frecuencia algún



diccionario de galicismos, con el objeto de que no infesten nuestro discurso. (Los demás barbarismos son menos peligrosos.)

Repensemos. ¿Este afán preterista no anquilosará la lengua? Los idiomas, organismos vivos, necesitan sol, aire, libertad, no tufo de sepulcros ni fronteras cerradas. Además, ¿quién osa hablar de pureza en este mundo? Todo nace de pecado. No hay razas puras, no hay idiomas puros, no hay vocablos puros. En el fondo, pues, el casticismo carece de sentido.

En orden a las palabras, nuestros clásicos fueron impuros como nosotros; estaban, como nosotros, impregnados de italianismos y galicismos, según las letras hispanas caían en la órbita intelectual de Italia o de Francia. Lo que acontece es que tales impurezas, con el tiempo, se han legitimado, han perdido su bastardía, como ciertos apellidos ante los cuales nadie recuerda las alpargatas del abuelo.

Hurgaré, pues, en los clásicos, como en cofres inexhaustos de riqueza, pero sin esclavizarme, como no se esclavizaron ellos. Los recursos inagotables de Cervantes y el opulento capital idiomático de Quevedo han sido obtenidos cosechando en todas las sementeras: en los antiguos, en los modernos y, sobre todo, en el habla del pueblo.

El estiércol puede transmutarse en un blanco lirio. Así, arcaísmos, neologismos, barbarismos y los pingajos lingüísticos del *folk-lore*, se transforman en rica substancia artística si se funden en las mágicas hornillas de un escritor de talento.

Los franceses, durante el siglo pasado, acogieron sin repugnancia muchedumbre de palabras exóticas y técnicas, las cuales, una vez quilificadas, acrecentaron el acervo del idioma. Compárese la hospitalidad con que Víctor Hugo, Flaubert, Zola y tantos otros, reciben el vocabulario internacional de la ciencia, del comercio, de la industria, con la desconfianza policial de los gramáticos españoles que se pasan la vida montando guardia en la frontera y avizorando el horizonte.

Si vienen a nuestro país unos cuantos millares de japoneses, al cabo de varios lustros no comeremos el arroz con palillos, pero todos ellos se habrán aficionado al mate y a los jugosos churrascos. Lo mismo sucede con las palabras extranjeras: en



lugar de dominarnos, las dominamos y absorbemos ajustándolas a la fonética de nuestra lengua.

No ha de asustarme, entonces, una dosis discreta de cosmopolitismo, a lo Rubén Darío. Seré conservador sólo en lo tocante a la sintaxis porque en ella se asienta el sistema nervioso del idioma. Este respeto, sin embargo, no ha de impedirme matizar, de vez en cuando, mi decir con algún sabroso idiotismo, rebelde a los severos dictados de la gramática.

#### Propiedad

La propiedad, el uso de las palabras conforme a su significado, es otro requisito de la buena elocución. Muchas páginas parecen escritas en germanía, son ambiguas, nebulosas, o faltas de sentido, nada más que por imprecisión en el uso de las palabras.

Pero ser preciso no es empresa tan fácil como parece. Podemos llamar al pan pan y al vino vino, porque estamos en el terreno de lo concreto. Pero cuando las palabras van rezumando de su núcleo como un tenue halo atmosférico, y toman significaciones traslaticias, figuradas o metafóricas, los contornos se apenumbrian y se hace difícil la propiedad en la expresión. El vocablo *estilo* (y hay millares en su caso), al ascender de su significado material a su significado ideal, se tornó impreciso, y esta es la hora en que todavía se disiente acerca de su contenido: para unos, *estilo* es sinónimo de *elocución*, para otros es la fisonomía que adquiere el lenguaje pasado a través de un temperamento.

Esta imprecisión se acentúa cuando las palabras nunca han tenido significado concreto. *Idea* en Platón y en un psicólogo moderno no expresa lo mismo. En filosofía, este fenómeno del tornasoleo en la connotación de las palabras es uno de los más serios escollos con que tropiezan los novicios, y a neutralizarlo se enderezan los vocabularios filosóficos que aparecen de tiempo en tiempo. Cada filósofo se crea su lenguaje, y hasta que no se atine con su clave, la obra parece oscura o de comprensión imposible.

Hube de suspender la lectura de Boutroux por eso, porque no dí desde el principio con la clave de su idioma y no tuve la paciencia de buscarla.

Es una ilusión pensar que el diccionario  *fija*  la significación de las palabras, pues sabemos (ya es un lugar común) que lo único estable es la inestabilidad. Sin embargo, esto se olvida constantemente: los cancerberos de la lengua nos muerden sin misericordia si no usamos los vocablos en su acepción antigua. Para ellos, cuanto dijeron los clásicos es indiscutible y  *permanente* . He aquí el principio escolástico de autoridad aplicado a las cuestiones idiomáticas.

Conviene alejarse de los extremos: de los retóricos que, como el dios-motor de Aristóteles, se colocan  *ex-machina* , fuera de la circulación vital que todo lo transforma; y de los anarquizantes, que endilgan a las palabras caprichosas significaciones. Consultaré la etimología y el diccionario, pero en casos de hesitación he de atenerme al significado  *moderno* . Escribo para que me entiendan hombres de ahora y, en negocios de idioma, el señor  *Todo el mundo*  es el supremo juez. Por eso, si este caballero denomina  *corso*  a un desfile de carruajes, es ridículo que escribamos  *coso* , por chifladura purista. No hay que llevar tan lejos la superstición del diccionario (1).

Claridad

También se habla de la claridad como elemento imprescindible del buen discurso.

Y se agrega: la claridad es distintivo de los buenos pensadores. No puede decirse bien lo que se piensa mal. Expresión obscura, cerebración deficiente. Cuando el pensamiento es nítido, las palabras surgen solas y adecuadas a ese pensamiento.

Mucha verdad encierran estas afirmaciones. El idioma obscuro disimula, con frecuencia, la vaciedad del concepto y sirve de careta al pensador deficiente. Además, no hay como expresarse en forma sibilina para ciliar fama de hombre superior. La fama la otorga el gran público que no entiende. El cual prefiere boquiabrirse frente a la nebulosa antes que confesar su falta de comprensión, por aquello de que nadie se queja de su juicio. Eso

(1) Apoyados en la soberanía del uso, no es difícil vaticinar que dentro de varias décadas será correcto el empleo del adverbio apocopado  *recién*  (y de su pintoresco diminutivo,  *reciéncito* ) sin participio, con lo cual ciertos giros ganarán en brevedad.

explica que haya autores que cultiven la forma cabalística y construyan logogrifos que ellos mismos no sabrían descifrar.

Lo claro, en cambio, da la sensación de lo epidérmico, y aun que esta sensación responde muchas veces a la realidad, es posible, sin embargo, conciliar lo claro con lo profundo. Pascal y Bergson son casos típicos de esta conciliación, y si queréis un ejemplo más nuestro, podría citar al gran uruguayo Vaz Ferreira.

Pero este consorcio no siempre es realizable, por la razón sencilla de que, por nuestra limitación psíquica, no es posible pensarlo todo claro. El misterio nos rodea. Una especie de neblina nos impide escrutar el mundo que se esconde detrás de las apariencias. La razón humana, siglo tras siglo, se plantea los mismos problemas insondables y se forja la ilusión de resolverlos fabricando novelas metafísicas.

Estas interrogaciones eternas de la filosofía, dirigidas a epifenómenos que escapan al contralor de nuestros sentidos, excluyen la posibilidad del pensamiento claro, y, por lo tanto, de la expresión clara. El razonamiento, en estos casos, de objetivo se torna en conceptivo. Nuestro intelecto en lugar de trabajar con sensaciones trabaja con fantasmas.

De todo lo cual puede concluirse que el principio retórico de que es necesario escribir con claridad, sólo debe entenderse como aplicable a aquellos asuntos susceptibles de ser pensados con claridad.

Aparte de esto, una cierta penumbra no está siempre reñida con la belleza. Los días grises del invierno tienen también sus encantos. En ellos parece fraternizar el ensueño con los vaporesos celajes de la niebla. Maeterlinck, con su arte lleno de sugerencias, y donde palpita, escondido, el *frisson* del más allá, nos demuestra hasta qué punto un poco de sombra puede realzar el valor de una obra artística, como acrecientan las ojeras el brillo de los ojos femeninos.

Lugares comunes

Se ha convertido en lugar común el aconsejar a los escritores que luchen contra el lugar común. Ciertos estilos — se cita como espécimen el de Fenelón en *Las aventuras de Telémaco* — carecen de relie-

ve, de músculo, de originalidad, por estar empedrados de lugares comunes, de frases de clisé. Es cierto que con semejante estilo puede escribirse bien, como lo prueba el caso de Jorge Sand, pero el ideal no es escribir bien, sino escribir siempre mejor.

El consejo de que huyamos del lugar común es excelente, pues nuestro espíritu busca abrirse camino por el sitio de menor resistencia, que es la elocución trivial, el fraserío de cajón. En nuestra labor ideativa, el hábito es una fuerza contra la cual es difícil rebelarse. Hasta los escritores más fogueados necesitan vigilancia constante para impedir que los lugares comunes invadan sus páginas como el cardo los campos. En Flaubert, en D'Annunzio, en Ruben Darío, el lugar común llega a convertirse en pesadilla. A veces, el escritor se cansa de luchar contra él y lo acepta, resignado, como un enfermo crónico acepta sus dolores. Es el caso de Amado Nervo, quien termina cantando al lugar común. En cambio, Unamuno, espíritu cimarrón, lo « madruga » y, primero que éste lo domine, él se lo englute, lo repiensa y lo convierte en paradoja. Oído :

« Querer discurrir sin lugares comunes equivale a querer respirar sin aire. Lo que hace falta es repensar los lugares comunes, apropiárselos, renovarlos, y conseguir que una idea tan vieja como la conciencia humana, parezca recién nacida. Al lugar común repensado, renovado, renacido o renaciente, es a lo que se le suele llamar paradoja ».

Esta aversión al lugar común ha sido siempre fecunda, pues ha cristalizado en nuevas orientaciones literarias, casi siempre alzamientos bruscos contra formas agotadas y vulgares de puro repetidas. El gongorismo, el preciosismo, el simbolismo no son, en el fondo, sino reacciones contra el lugar común, reacciones prolíficas, a pesar de las extravagancias y excesos de los acólitos sin talento. Quiebran las anquilosis del idioma, lo desjarretan, lo descoyuntan, lo estropean, si se quiere ; pero luego, pasada la crisis, el idioma se atiesa, como un púgil tumbado momentáneamente, y vuelve a su condición primera, mas con las articulaciones agilitadas por la violenta gimnasia.

Envejecida la moda, de esas capillas sólo sobreviven los hierofantes. Los que oficiaban de monacillos se desvanecen en la penumbra.

Entre tanto, al margen del vaivén de las cofradías, se desliza, mansa y continua, la corriente del estilo simple y natural, que trae la frescura de las vertientes griegas. Estilo simple que no choca, que apenas llama la atención, pero que no pierde su cauce a través de los siglos. Seguro y tranquilo como una potencia natural, sigue su ruta, mientras en los cenáculos de las grandes urbes, llenos de humo y de corbatas flotantes, se discurre, en forma querellosa, sobre nuevos rumbos de estética literaria.

Estilo simple... Pero esta simplicidad no es la del repentista, vulgar y chabacana, sino la « fuerte simplicidad » obtenida merced a una porfiada destilación. No confundamos una milonga de Ascasubi con una « lira » de Fray Luis.

Estilo natural, pero no estilo primitivo. Aquí se trata de la difícil soltura del gran actor o de la gran bailarina, conquistada después de infinito número de ensayos; aquí se trata del « arte convertido en hábito », para usar la felicísima expresión de Condillac; de esa facilidad aparente, purgada de « literatura », que encontramos en Jorge Manrique, en Pedro de Alarcón, en La Fontaine, en Saint-Pierre, en Anatole France, en muchas « rimas » de Becquer y, para citar casos nuestros, en Obligado, en Miguel Cané, en Pablo Grössac.

Así es. Dentro de cincuenta años se gozará con el delicioso desgaire de *Juvenilia*, o con las matinales estrofas de *Adolescente* o *La flor del seibo*, pero ¿ habrá quien soporte *Las montañas del oro*, esa babel de sonidos enjaulados que durante la viruela del decadentismo algunos *snoobs* escuchaban poniendo los ojos en blanco?

En resolución (volvamos a los carneros), la inquina a los lugares comunes es provechosa; pero si el escritor carece de potencia creadora es preferible que los use, pues de otro modo va a caer en una afectación insoportable.

Originalidad

Veo que también se recomienda la originalidad. Como todo está dicho — ya lo estaba en los tiempos de La Bruyère, — no puede pretenderse originalidad en las ideas, y entonces hay que buscarla en la forma.

Tal vez sea excesivo afirmar que todo está dicho, que hemos llegado tarde a un mundo demasiado viejo, y que una doctrina

carece de originalidad, así esté desarrollada de una manera magistral, porque su larva yace en algún papiro venerable.

No discutamos esto. Pero lo evidente es que pensamientos y afectos mil veces expresados, pueden repetirse de una manera novedosa. Un gran poeta dirá su congoja sobre el eterno asunto del amor, y nos parecerá oír un canto virgen :

Cuando me lo contaron sentí el frío  
De una hoja de acero en las entrañas ;  
Me apoyé contra el muro, y un instante  
La conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche ;  
En ira y en piedad se anegó el alma...  
¡ Y entonces comprendí por qué se llora,  
Y entonces comprendí por qué se mata !

En cambio. el mismo tema pasado por la lira de un pequeño poeta, nos dará la sensación de un ritornello pegajoso de organello. De lo cual se deduce que la originalidad no es accesible a todos. Mas cuando es accesible, ¿ cómo se conquista ?

Creo que sólo hay un medio de ser original : procurar no serlo y volcarse en la obra todo entero, sin reticencias, con una sinceridad infantil. La originalidad es como el amor : no se busca, se encuentra.

La fuerte originalidad de los vascos (recuérdese a Unamuno y a Baroja en las letras, y a Zuloaga y a los Zubiaurre en pintura) no es más que franqueza absoluta. Como reverso, multitud de franceses — Barbusse es una brillante excepción, — hombres de mundo que viven con su segunda naturaleza, escriben todos lo mismo, en un estilo pulcro, adamado, elegante, sin una audacia ni una salida de tono.

La razón de que la originalidad se asiente sobre la sinceridad es muy simple ; todos somos más o menos distintos en lo que toca a nuestro « yo profundo », a nuestro fondo esencial. De ahí que las mismas ideas coladas a través de varios temperamentos salgan diferentes, no en cuanto a ideas, sino en cuanto a coloración. Las ideas son como las aguas de manantial, que surgen impregnadas de los minerales que rozan. Si yo tengo una pobre naturaleza, una mediocre sensibilidad, mis ideas saldrán a la luz

tan flacas como entraron. Pero si, a la inversa, mi cuerpo encerrara un robusto temperamento de artista, las ideas más insignificantes reaparecerían con un vigor insospechado. (Es el caso de Montaigne, de Emerson, de Victor Hugo, de Sarmiento.)

Luego, la fuerte originalidad no es accesible sino a los temperamentos fuertes. Recomendarle a un pobre diablo que sea original, es tan infantil como pedirle que sea genio.

El estilo

Se habrá advertido que las ideas al pasar por un espíritu rico han adoptado la conformación, o, si se quiere, la fisonomía de este espíritu. ¿Y qué es esta fisonomía sino el *estilo*? Estilo y originalidad son, pues, una misma cosa: el sello del espíritu estampado sobre la producción artística.

Si la originalidad no es accesible a todos, el estilo tampoco puede serlo, si aceptamos que son una misma cosa. El estilo, entonces, no se conquista, por mucho que se estudie, si naturaleza nos ha cicateado sus favores. «El estilo es el hombre mismo.» Por eso, cuando no hay *hombre*, sino un ente bípedo e implume, tampoco hay *estilo*.

A veces, sin embargo, hay hombre y no hay estilo y es porque la educación, el «yo convencional», ha eclipsado al hombre. La educación ablanda y afemina a los escritores fuertes. Con ella no hay entrega absoluta, no hay confesión total. Lo que escribimos carece de intimidad, no es una derivación directa de nuestro «yo profundo». El pudor, la urbanidad, la hipocresía, al guiar nuestra pluma, artificializan y adocenán nuestra elocución.

¿Mas no dicen los libros que el estilo se *aprende* a fuerza de trabajo y asimilando las virtudes de los grandes modelos?

Eso dicen, en efecto. Pero he aquí que hay hombres de mentalidad poderosa y cultivada, de una paciencia a toda prueba, valientes lectores de las obras clásicas más soporíferas, y que se pasan la vida goteando tinta sobre el papel. Y con todo, carecen de estilo, escriben con la frase impersonal de todo el mundo. Como contraste, hay otros que llamamos «instintivos», del tipo de Almafuerde, escasos de lectura, que de pronto nos asombran con su ciencia literaria no aprendida.



*El quid divinum*

Hay, pues, en el fondo, una cuestión de sensibilidad. A este propósito, vuelvo a recordar mi efímera actuación de pedagogo. Para que los muchachos « respiraran » buen idioma, solía leer en clase páginas literarias escogidas, y era de ver, entonces, cómo los unos no dejaban escapar una sílaba, y los otros, en cambio, parecían totalmente impermeables a la belleza más extremada. Y bien, a los primeros se les puede adoctrinar en la técnica literaria, y acrecerles y refinarles su sensibilidad naciente abriéndoles el inmenso panorama de las letras. Pero, a los segundos, es perder el tiempo exigirles algo más que corrección gramatical.

Ocurre lo propio con todas las artes. Sufrimos, no hace mucho, la enfermedad del piano. Tocar el piano era, para las muchachas, un adorno más. Los conservatorios se multiplicaron y en ellos enjambraban las pianistas. ¿ Pero tanto esfuerzo tuvo, acaso, como fruto una generación abundante de mujeres « virtuosas » ?

No conviene, entonces, ilusionarse demasiado y creer que basta el esfuerzo para alcanzar, en las letras, las cimas de Chateaubriand o de Menéndez y Pelayo. En materia de arte, el trabajo no tiene la importancia fundamental que se le atribuye. El genio es una larga paciencia, pero toda la paciencia de Job no convertirá en hombre de genio al que nació patán. Es una larga paciencia cuando el esfuerzo se dirige a despertar y acrecer energías existentes en estado potencial. Sin el *quid divinum*, Demóstenes no hubiera sido un gran orador, a pesar de la tozuda perseverancia que le atribuye la leyenda.

La prueba de los hechos

No se tome esto, sin embargo, como una indicación adversa al estudio y comercio íntimo con las obras literarias sobresalientes. Nadie conoce, sobre todo en los albores de la vida, al hombre que lleva adentro. ¿ Cuántas veces el azar no ilumina facetas de nuestra alma que ni siquiera conjeturábamos ? Y bien, el amistoso contacto de las obras maestras, puede despertar en nosotros cuerdas que dormían por falta de un excitante propicio. Cuentan que Shakespeare cuidaba caballos a las puertas de los teatros, que luego las franqueó, se hizo comparsa, actor, y, por último, drama-



turgo. ¿Quién nos asegura que este «poeta cósmico», alejado de la farándula, hubiera sospechado el genio que dormitaba en su alma?

Debemos, pues, sin prejuizar sobre nuestra valía, experimentarnos, someter a la prueba de los hechos nuestras facultades vírgenes. Tal experiencia nos ha de revelar si existe en nosotros el capital de sensibilidad indispensable para ser ciudadanos en la república del arte. Si la prueba es negativa, si nos damos cuenta de que no hemos nacido para casar palabras, nos dedicaremos, ya tranquilos, a ocupaciones más enjundiosas. Entre tanto, el tiempo consumido en compañía de los buenos autores no habrá sido totalmente malgastado. Los grandes libros nos mejoran: llenan de luz nuestros pequeños aposentos espirituales y cortan los airones de nuestra fácil pedantería, al darnos, por el contraste, la sensación de nuestra insignificancia.

Con todo, si nuestra sensibilidad no es absolutamente nula (¡hay tantas gradaciones del llano hasta la cumbre!) y nos resignamos a no ser escritores de genio, la anatomía de los diversos estilos, el estudio de los secretos y artificios de la técnica, pueden mejorar nuestro verbo y capacitarlo para nuestras modestas necesidades.

En esta situación, renunciaremos al arte, porque el arte no admite la mediocridad. Mas en el teatro de las ideas, los hombres comunes podemos tener, si hemos adquirido una elocución correcta y limpia, un papel social con su poco de importancia: el de difundir en nuestro contorno las ideas maduradas en los grandes sesos. El alto pensador no desciende al pueblo directamente sino por muchedumbre de discípulos que elementalizan y esparcen su pensamiento. Lo mismo el Evangelio que Carlos Marx se allegaron a las masas por lo hueco de mil pequeñas trompetas.

Formación  
del estilo

Pero si, por dicha, la prueba de los hechos nos ha demostrado que somos dueños de un rico caudal de sensibilidad artística, entonces, sí, podemos aspirar a la originalidad, a la posesión de un estilo propio.

Mas el estilo propio no viene por generación espontánea

sino que es fruto de un proceso, nunca terminado, de sazónamiento, hecho a base de imitaciones más o menos conscientes. Así como las mujeres imitan los gestos, las actitudes y el tocado de las actrices admiradas, los escritores imitan los giros, el tono, la manera de construir, de adjetivar (y con mucha frecuencia los defectos) de los autores que más profunda huella han dejado en su alma.

Esta imitación, en un escritor huérfano de sensibilidad literaria, degenera en *pastiche*, y entonces es intolerable. Pero cuando hay fuego adentro todo se funde: los autores imitados no ahogan la propia personalidad. Virgilio fué original imitando a Homero en una forma casi servil. Chateaubriand hizo suya la prosa de Saint-Pierre y produjo una música nueva.

Nuestros jugos digestivos convierten en sangre los alimentos más diferentes. De igual manera, un hondo temperamento de artista convierte en estilo propio las lecturas más heterogéneas. El estilo propio es, pues, el estilo ajeno trasegado por nuestro temperamento. Pero así como la naturaleza de la alimentación influye sobre la calidad de la sangre, la naturaleza de las lecturas influye sobre la calidad del estilo. Ningún hombre de letras a los cuarenta años escribe como a los veinte. ¿Por qué? Porque ha cambiado de régimen alimenticio o, si queremos elevar el símil, porque ha renovado la población de su Olimpo. Nadie en literatura es fiel a sus primeros amores.

En los años mozos, nuestros penates son casi siempre escritores vibrantes, de frase copiosamente adjetivada. El sonido de los vocablos nos engolosina más que el meollo de las ideas. Pero más tarde renegamos de la orquestación vacía y preferimos las aguas mansas y profundas. Y entonces, escritores de escepticismo sonriente, de discurso tranquilo, como Montaigne, Anatole France, Eça de Queiroz, Valera y cien más de la misma estirpe, desalojan a los trompeteros y a los energúmenos que nos embriagaban en la juventud. Y en las fronteras de la edad senil, viene la afición a los eruditos, a los místicos... o a los escritores verdes. El caso del Quijote, que tiene virtudes para ser gustado en todas las edades, es singularísimo.

Se habrá advertido que, seamos jóvenes o viejos, el alimento de nuestro espíritu lo dan siempre los escritores *admirados*. En

el estilo hay, pues, un proceso de asimilación por simpatía. En el fondo, esta simpatía que se traduce en admiraciones superpuestas, radica en afinidades de temperamento. ¿Por qué no me gustan los místicos? Porque no llego a sentirlos. Nunca pude leer diez páginas seguidas de Santa Teresa. He aquí: juzgamos no con la razón sino con el temperamento. Por eso, la crítica ecuánime es, acaso, humanamente imposible.

Y, entre tanto, ¿qué influencia han ejercido los textos de retórica en la maduración del estilo? Ninguna. La norma estética a que el escritor se va ajustando a par de la evolución (o involución) de su gusto, ha sido una secreción de sí mismo, condicionada por el alimento intelectual asimilado.

Relieve

Me falta considerar otra virtud del estilo, virtud peregrina y sólo visible en los contados escritores que no tienen apuro en producir. Esta virtud es el relieve. Es preciso repujar las frases, como se repuja el bronce. Una elocución armoniosa, clara, correcta, precisa, puede, con todo, por falta de relieve, producir el efecto de la horchata, de la dulzura insípida.

Repujar la frase es una cosa simple, casi mecánica y, al parecer, al alcance de todo el mundo: se reduce a sacar unas palabras y poner otras en cambio. Pero no nos alucine esta facilidad especiosa. Pensemos que, por algo, el relieve es sólo condición de los grandes estilistas.

Substantivos

Veamos un poco de qué manera pueden trocarse unas palabras por otras. Comencemos por los substantivos.

Los nombres vagos, genéricos, de floja determinación, han de reemplazarse por otros particulares, especiales y hasta técnicos (1). En mi borrador decía: «llega hasta mí el canto de las palomas». Quitemos, por general e impropio, el substantivo *canto*, y digamos: «llega hasta mí el *zureo* de las palomas».

En el uso de los nombre técnicos — a veces insustituibles — es menester mucho tino para no convertir nuestra frase en una

(1) Buffon, en su discurso sobre el estilo, sostiene lo contrario.

pedante jerigonza. El escritor hábil se las arregla de tal modo que el contexto facilite la comprensión de la palabra técnica. El mismo tacto y procedimiento requiere el uso de neologismos y de términos arcaicos.

Vemos, pues, que esta simple cosa de carmenar una cláusula chirle de substantivos generales, exige un rico vocabulario y un cierto lustre de cultura científica y filosófica.

Tocante a los epítetos se afirma, y con  
Epítetos toda verdad, que la expresión decuplica su  
valor cuando se substituyen los adjetivos y participios incoloros, manoseados y triviales, por epítetos justos, salientes y novedosos.

Ricos pebeteros disimulaban el hedor desagradable con su incesante sahumero. *Desagradable* : he aquí el adjetivo trillado. En cambio, Enrique Larreta se expresa así :

« Ricos pebeteros disimulaban el hedor *hongoso* y *ratonil* con su incesante sahumero. » Es cosa muy distinta.

De *La gloria de don Ramiro*, en cuyas páginas pululan los aciertos de expresión, extraigo, sin buscarlas, algunas frases que contienen epítetos felices :

« Sus besos *húmedos, anchos, tenaces*, se le quedaban en los labios. »

« Apenas un haz de sol *pulverulento* entraba por alguna rendija. »

« Las ventanas, abiertas, dejaban penetrar una paz *penumbrosa*. »

El aire estaba « como impregnado de quietud *monacal* y *campesino* silencio ».

« Aquella sombra le sabía a la frescura *barrosa* que el agua conserva en las alcarrazas. »

« Oíase la *extensa* estridulación de los grillos y el croar *numeroso* de las ranas y los sapos hacia el Adaja. »

« Ora entornaba los párpados con *desmayadizo* temblor, como si respirase un perfume *doloroso* ; ora los abría desmesuradamente, y resumiendo, a la vez, su boca de carmín, parecía ofrecerla a un galán imaginario, como una fresa *confitada*, como una *incitante* golosina *purpúrea*. »

« El fuego había chamuscado sus manos *verrugosas* y *oscuras* como sarmientos. »

Lugones (cuyo estilo recuerda a veces el de Quevedo, el de Quevedo de « Marco Bruto », por su contextura bronceína y su olor a semen) tiene, asimismo, una envidiable certería en el uso del epíteto. Habla por ahí de la « *azogada* versatilidad de los monos; » de un bigote que provocaba « con sus *petulantes* antenas » y de la mar, « la hembra *jadeante* ».

El toque no está en emplear adjetivos y participios inusitados y « difíciles ». A menudo, el término más vulgar se convierte, por su colocación feliz, en un epíteto excelente. Dice Florencio Sánchez en *La Gringa*, refiriéndose a la tala del ombú, perpetrada por los colonos extranjeros :

« ¡ Asesinos !... No tienen alma... Si tuvieran algo adentro les dolería destruir un árbol tan lindo, tan bueno, tan *mansito* !... » El ombú, a través de este adjetivo *mansito*, se nos antoja un gargantúa adiposo y bonachón.

En orden a las palabras, el matrimonio indisoluble resulta calamitoso. Ciertos substantivos soportan, décadas y décadas, la coyunda de un adjetivo parasitario. Al principio, la pareja flamante puede complacer por una razón de novedad; mas pasado un tiempo, el divorcio se impone. Nuestros nervios lo exigen. Cada vez que leo : el *inmortal* Cervantes, la *eximia* Pardo Bazán, se me crispan los nervios, me enarco como un felino en actitud defensiva.

Y bien, este sencillo acto de sacar con las pinzas un adjetivo y poner otro que lo aventaje, es tan difícil en los hechos que ha llegado a considerarse el acierto en el epíteto como un dón de la naturaleza. Eso explica que puedan contarse con los dedos los escritores de verdadera puntería en el arte de adjetivar.

Verbos

También la selección de los verbos acri- sola notablemente nuestra frase. En primer término, conviene evitar el abuso de los auxiliares. Véase qué detestable efecto producen estas infelices líneas de Quevedo :

« Al fin, todos los defensores *estaban* de la parte de adentro, y los acusadores de la de afuera. *Estaban* guardas a una

puerta tan angosta, que los que *estaban* a puros ayunos flacos, aún tenían algo que dejar en su estrechura. A un lado *estaban* juntas las desgracias, pestes y pesadumbres, dando voces contra los médicos. Decía la peste que ella los *había* herido, pero que ellos *habían* despachado. Las pesadumbres, que no *habían* muerto ninguno sin ayuda de los doctores. Y las desgracias, que todos los que *habían* enterrado, *habían* ido por entrambos. »

Verbos pintorescos o que se ajusten a las ideas como una llave a su cerradura, deben substituir a esos verbos andróginos que sirven para todo servicio.

En lugar de decir : en el rincón más obscuro *había* un antiguo telar descompuesto, escribe Larreta : « En el rincón más obscuro *dormía* un antiguo telar descompuesto ». He aquí, también de Larreta, otros verbos bien colocados :

« Raras encinas *moteaban* apenas los pedregosos collados. »

« La peña *cruje* bajo la rabia del sol. »

« Iba *acuciando* con rabia a las mulas. »

« El hidalgo *atiesó* de pronto su cuerpo. »

« La caricia matinal de las holandas la *amortecía* la voluntad. »

« La ciudad de las herrumbradas murallas y poderosos torreones parecía *hartarse* de sol. »

Demás está agregar que este sencillo trueque de un verbo por otro, sólo es posible si se tienen las alforjas bien provistas, esto es, cuando el escritor dispone de un léxico rico y abundante.

Artículo

El artículo tampoco debe descuidarse, si bien su importancia como elemento de estilo es de orden muy secundario. Muchas veces el artículo sirve de cojinete para amortiguar el choque disonante de dos letras. En otras oportunidades conviene suprimirlo, con lo cual la frase parece comprimirse y latinizarse.

Expresiones  
conjuntivas

Las expresiones conjuntivas, esas visagras que unen frase y frase (además de las conjunciones propiamente dichas y de los pronombres relativos), desempeñan también su papel en los artificios de la elocución. En este punto, los clásicos nos apabullan. Cualquier estilista

moderno, junto a Cervantes, es un mendigo en eslabones verbales. Bien es verdad que la prosa moderna, sobre todo la francesa, tiende, adrede, a desembarazarse de estos pegadizos. Unas proposiciones deben seguir a las otras, como soldados en formación. Para unir las está demás la tercería de los signos escritos : basta la dependencia lógica. Cuestión de gusto y de tacto.

Conclusión

He terminado de labrar mi prosa, de corregir el aspecto formal de mis borradores. Lo hice profusamente y siguiendo las ideas expuestas. He examinado y pesado palabra por palabra, frase por frase, cuidando el detalle, en la creencia de que la perfección grande es una simple acumulación de perfecciones pequeñas. Unas veces he buscado la eufonía acoplando voces sonoras, de que tanto abunda nuestra lengua; en otras he tolerado estridencias para no desmayar el concepto; otras he perseguido la sobriedad cortando pulpa hasta llegar al hueso. En ciertas ocasiones quise ser muy claro y objetivé hasta el infantilismo mi expresión. Otras veces busqué la *nuance*, la obscuridad crepuscular, la sugestión de la media luz, y no dije, de propósito, todo mi pensamiento. Y, concluído el trabajo, volví sobre él a fin de recamarlo, en lo que me fuera posible, por el empleo de vocablos fuertes, gráficos, expresivos. La originalidad me tuvo sin cuidado, pues no dependía de mí. No obstante, trabajé con el alma a flor de piel, en la esperanza de que si ella contiene alguna luz, ésta se proyectaría sobre mi ensayo. *Dixit*.

— Pero, señor, ¡ cuántas cosas hay que tener presentes para escribir !

— Para escribir, no. Para escribir como Dios manda, sí. ¿ Creían vuesas mercedes « que es poco trabajo hinchar un perro » ?

CARMELO M. BONET.