

REVILLA Y MORENO, MANUEL DE LA (1846-1881)

TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA

INDICE:

SECCIÓN PRIMERA

El artista

SECCIÓN SEGUNDA

La obra

SECCIÓN TERCERA

El público

SECCIÓN PRIMERA

El artista

LECCIÓN I

Cualidades del artista literario. -Vocación. -Instrucción. -Educación. -Facultades intelectuales y morales. -Impresionabilidad o sensibilidad. -Inspiración. -Habilidad técnica o destreza artística. -Genio. -Talento. -Gusto. -Originalidad.

Comprendiendo la Literatura géneros enteramente distintos, y siendo en unos la producción una verdadera creación y en otros una mera expresión en formas artísticas de cosas ajenas al Arte, es muy difícil, al ocuparse de las cualidades que debe poseer el artista literario, trazar reglas generales aplicables a todos los casos, pues es indudable que el poeta, el orador y el didáctico han de poseer aptitudes y condiciones muy distintas, siendo muy pocas las que son comunes a todos ellos. Por esta razón, al exponer el asunto de la lección presente, nos veremos precisados a establecer a cada paso excepciones de las reglas generales que señalemos.

No todos los hombres han nacido para el Arte, ni todos los que poseen aptitudes artísticas pueden aplicarlas al Arte literario. La igualdad fundamental de los hombres no excluye las variedades individuales; la ley de la división del trabajo impera en el mundo moral como en el físico, y a cada individuo corresponde una aptitud distinta que le obliga a

dedicarse a un fin determinado, y que se revela en esa tendencia constante e invencible que se llama *vocación*.

Por consiguiente, el artista literario debe tener vocación para su arte y mostrarla desde luego, no sólo en su afición constante y en su propósito firme de consagrarse a él de por vida, sino en su aptitud, mostrada en toda clase de ensayos literarios. Pero la vocación necesita, para completarse, de la educación. El artista ha de ser educado en vista del arte que va a cultivar. Mas como quiera que el artista es, antes que todo, hombre, fuerza es también que su educación sea lo primero humana más que artística, sin que pueda considerarse educado con sólo poseer la educación especial para su arte. Muchos han sostenido, sin embargo, que el artista literario necesita únicamente genio y no educación, fundándose en que el Arte es hijo de la pura inspiración, y en que el artista nace y no se hace. Pero contra esto puede decirse que, si bien el genio no nace de la educación, se perfecciona educándose, habiendo sido hombres ilustrados y cultos casi todos los grandes artistas. Por otra parte, tratándose de la Literatura, arte complejo y vasto, relacionado con todos los fines humanos y que expresa toda la realidad, es evidente que la cultura del artista facilitará no poco la adecuada expresión de la idea. Todos los géneros literarios encuentran fuente inagotable de inspiración en la Ciencia tanto como en la vida, y no serían posibles multitud de composiciones sin poseer conocimientos científicos, como no serían tolerables en el artista errores capitales científicos en que, desprovisto de cultura, puede fácilmente incurrir. La cultura general humana, que debe darse en lo que se llama *segunda enseñanza*, y que comprende los conocimientos fundamentales de aplicación más inmediata para la vida es, pues, absolutamente indispensable al artista literario.

Mas esto no basta: el conocer y el hacer van siempre unidos, y es tan necesario saber vivir como saber pensar. El artista literario, que se dedica a un arte eminentemente social por su carácter como por su influencia, necesita conocer la vida experimentalmente, no sólo en sí mismo, sino en sus semejantes; necesita estudiar en esa escuela de perpetua enseñanza que se llama *mundo*, única que puede despertar en el hombre vivo interés hacia sus semejantes, rectitud de juicio, delicadeza de sentimientos y arte exquisito en el obrar. El literato necesita conocer el mundo, tener experiencia de la vida para concertar en sus obras lo ideal y lo real, conocer a fondo el corazón humano y ser digno de su pueblo y de su tiempo. Por eso las grandes producciones literarias son fruto de la edad madura, y no de la juventud, como erróneamente se piensa, porque sólo en la edad madura puede la experiencia, unida a la razón, prestar claridad y rectitud de juicio a la inteligencia, templanza y pureza a los afectos del corazón, firmeza y perseverancia a la voluntad⁽⁹²⁾.

Los dos grados de educación que dejamos expuestos tocan al artista como hombre, pero falta otro que le atañe especialmente como artista. Tal es la cultura especial técnica para su arte, que comprende tres partes: educación teórica, práctica y teórico-práctica.

La educación teórica del artista literario comprende el conocimiento de la Ciencia de la literatura en sus tres partes; filosófica, histórica y compuesta. Esta parte de la educación es esencialísima, y por desgracia harto descuidada en general por los literatos. Es, en efecto, indispensable al artista literario conocer la esencia y leyes del arte que cultiva,

conocer también su historia, y finalmente, componer ambos conocimientos, considerando las leyes como mostradas en los hechos, y los hechos como determinados bajo las leyes.

La educación práctica toca especialmente al material sensible y supone el conocimiento de la palabra en su esencia y leyes fundamentales (filología y gramática general), el conocimiento de la lengua hablada por el artista y de sus lenguas afines por lo menos; a todo lo cual ha de acompañar una serie de ejercicios prácticos que le den la habilidad necesaria y el indispensable dominio del material.

Por último, la educación teórico-práctica se adquiere con el estudio de los grandes modelos del Arte literario en todas sus manifestaciones, y principalmente en la que por el artista sea preferentemente cultivada. Este estudio no ha de llevar a una servil imitación de los modelos, sino a una libre asimilación de sus bellezas, no perdiendo de vista el carácter de la época y del pueblo en que el artista vive, y evitando incurrir en deplorables y perniciosos anacronismos⁽⁹³⁾.

De poco o nada servirían, sin embargo, estas condiciones si el artista no poseyera las facultades que el Arte exige, facultades que desarrollan y perfeccionan, pero no crean, la educación y la instrucción.

Todas las facultades del espíritu cooperan a la producción de las obras artísticas; pero hay entre ellas una que es la facultad artística por excelencia: la *imaginación o fantasía*. Ya en otro lugar nos hemos ocupado de esta facultad singularísima, a la vez reproductora y creadora, que pinta y refleja en nuestra mente toda la realidad sensible, y combinando con plena libertad los datos que ésta le suministra, crea formas ideales que unas veces son los mismos objetos reales idealizados (libres de sus imperfecciones o aumentados en sus excelencias), y otras, caprichosas combinaciones subjetivas de las formas reales de dichos objetos. Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es también el primero y más necesario agente de la producción artística.

Sin imaginación no hay artistas; ni la razón ni el entendimiento la sustituyen. Aun en aquellos géneros en que el Arte literario se pone al servicio de la Ciencia, la producción de la obra fuera imposible sin esta facultad. La primera cualidad que el artista literario necesita poseer es, por tanto, una viva y rica fantasía.

La imaginación del artista ha de ser fecunda y poderosa, constituyendo lo que se llama *inventiva*, esto es, la facilidad de crear formas bellas ideales. En los géneros literarios en que no hay creación de imágenes y conceptos, sino sólo de formas de expresión, la fantasía no necesita tan alto grado de inventiva como en la Poesía, donde la creación es elemento indispensable.

La imaginación artística necesita del constante auxilio de la *memoria*. Como por más que el Arte idealice, siempre se alimenta de lo real, el artista necesita poseer un tesoro de observaciones acumuladas, que constituyen el material de sus obras, y que sólo puede conservar la memoria. A este tesoro, reunido laboriosamente por la observación, recurre

el artista a cada paso para hallar realidades que idealizar y encarnar en formas imaginativas.

Los datos que componen el material artístico se deben a la *sensibilidad*, pero han sido ordenados, combinados y convertidos en ideas y conocimientos por el *entendimiento* y la *razón*. Estas facultades, auxiliadas por la memoria, son las que suministran a la fantasía el conjunto de objetos e ideas (asuntos) que ella se encarga de informar. Además, como facultades discursivas y reflexivas, reguladoras de todos los actos del espíritu, han de intervenir en la producción de las obras literarias, combinando acertadamente sus elementos, sometiendo a leyes y reglas la acción, a veces desordenada, de la fantasía, determinando la idea a que ha de someterse la composición, y haciendo que en ésta imperen el orden, la regularidad, la discreción y el gusto. A estas facultades se debe también el que en ciertas obras haya un elevado pensamiento y una tendencia trascendental⁽⁹⁴⁾.

A las facultades intelectuales ha de reunir el artista las que se llaman morales y sensibles o afectivas. Sin pretender que el artista esté obligado (bajo el punto de vista del Arte), a cumplir fielmente en su vida los preceptos de la moral, cabe afirmar que, al menos, el sentido teórico del bien no ha de faltar en él. Podrá no amoldarse en la práctica a las leyes de la moral, pero debe reconocer su valor, amar lo bueno y reflejarlo en sus obras, porque el bien, con no ser la belleza misma, es fuente de que ésta se deriva, y manantial de fecunda y elevada inspiración. También ha de poseer el artista voluntad enérgica y perseverante que le anime en el curso de la producción.

La *sensibilidad* (entendida en su aspecto afectivo) es condición inexcusable del artista literario, y sobre todo del poeta. La belleza ha de ser amada tanto como conocida, o más si cabe, y sólo amándola se revela al espíritu en todo su esplendor. Además, los espíritus sensibles e impresionables, los que fácilmente se abren a los impresiones del sentimiento, son artistas por naturaleza, y sin grave esfuerzo descubren lo bello donde quiera que se halla. Y como, por otra parte, el sentimiento es la facultad adivinadora por excelencia, la que penetra donde a veces la razón no alcanza, es también facultad eminentemente artística.

Aun en su acepción más amplia, como facultad que recibe todo género de impresiones físicas y morales, la sensibilidad es importantísima en el Arte, por cuanto contribuye poderosamente a producir en el artista lo que se llama *inspiración*. Con efecto, la impresión recibida produce siempre en el artista una excitación poderosa de sus facultades creadoras, que engendra una expresión de lo sentido en que lo recibido en el espíritu se reproduzca y expresa enteramente modificado, creado de nuevo, por decirlo así: otras veces la espontaneidad del espíritu obra sin influencia extraña alguna y por su fuerza propia, recibiendo en un caso, como en otro, el nombre de *inspiración*. La inspiración es, por tanto, la espontaneidad del espíritu en la obra de la producción. Por regla general, sin embargo, la inspiración se despierta mediante la impresionabilidad.

La inspiración es un estado que presta a la producción literaria fuerza de concepción y representación, animación, calor y vida, y por esto se dice que sin inspiración no hay Arte. La impresionabilidad sin la inspiración no produce jamás artistas.

La inspiración puede ser natural o verdadera, y artificial o falsa, pudiendo en este último caso ser fruto deliberado del cálculo. Con efecto, muchas veces el artista literario se juzga inspirado sin estarlo, o trata de aparentarlo, por lo menos, produciéndose entonces una inspiración de pura fantasía, afectada y artificiosa, que da lugar a los engendros más delirantes o a las más frías producciones. Sólo cuando el espíritu está verdaderamente afectado, o cuando posee una portentosa potencia creadora, fluye la inspiración naturalmente, interesando todas las facultades y produciendo obras enérgicas y sentidas. El arrebatado exagerado, los efectos rebuscados, la hinchazón y amaneramiento del lenguaje, distinguen a primera vista la falsa de la verdadera inspiración.

La inspiración verdadera tiene varios modos que conviene exponer. Puede ser tranquila, concertada, armónica, proporcionada, nacida del concierto racional de todas las facultades; en una palabra, *serena*; puede, por el contrario, ser arrebatada, descompuesta, nacida del desequilibrio de las facultades, y en tal caso es *febril* o *calenturienta*. Es, por último, *subjetiva* u *objetiva*, según que provenga de impresiones de lo íntimo de nosotros mismos o de impresiones de lo exterior.

La inspiración no es, como suele creerse, un estado de sobreexcitación próximo a la locura, ni un fenómeno misterioso y casi sobrenatural. La inspiración se origina naturalmente de la emoción estética, siendo fruto de la fecundidad de ésta. Nazca de impresiones exteriores o internas, nada hay en ella que no sea natural, y jamás supone un arrebatado desconcierto de nuestras facultades, sino una simple excitación de las que cooperan principalmente a la producción artística. Tampoco es cierto que no deba someterse a regla alguna, y que sea tanto más legítima y fecunda cuanto más desordenada. Abandonada a sí misma, y no templada y regulada por la razón y el entendimiento, fácilmente produjera monstruos y delirios, aunque tal vez engendrara portentosas bellezas. Por eso ha de someterse a preceptos racionales, subordinándose a las exigencias de la razón y del buen gusto⁽⁹⁵⁾.

Dueño el artista de todas las facultades antedichas y de una poderosa inspiración, hállese en condiciones de producir la obra literaria, siempre que a aquellas acompañen ciertas cualidades especiales, que nacen de las anteriores, y que le dan lo que se llama *poder artístico* o dominio de los elementos del Arte. Tales son la *habilidad técnica* o *destreza artística*, el *genio*, el *talento* y el *gusto*.

Hay en todo arte un elemento exterior más o menos mecánico, de suma importancia y verdaderamente insustituible. Sin el conocimiento del claro-oscuro, de la perspectiva, de la combinación de los colores, del desnudo, etc., no es posible ser pintor, por poderosa y rica fantasía y alta idealidad que se tenga; sin el conocimiento teórico-práctico de las leyes del lenguaje, y especialmente del idioma patrio, sin el estudio de los grandes hablistas, sin el fácil manejo de los metros y rimas poéticas, sin la destreza y facilidad en

la palabra, no es posible ser poeta, didáctico ni orador. El dominio del material es, pues, un poder indispensable al artista literario.

A este dominio del material sensible, a este fácil manejo del instrumento de que se sirve el Arte, es a lo que se llama habilidad técnica o destreza artística. Sin ella es imposible la producción de la obra artística; pero ella, por sí sola, también es insuficiente, pues de nada sirve manejar el instrumento propio del Arte, si no se poseen ideas que se expresen por medio de él.

En el Arte literario, la habilidad técnica consiste en el conocimiento y fácil manejo del lenguaje, y se adquiere mediante la educación y la práctica, en lo cual la destreza se distingue del genio, que nunca es fruto de la educación.

El genio es el poder creador del espíritu. Hállase en todas las esferas de la vida, y en todas supone lo mismo: alta idea y poderosa iniciativa; pero aplicado al Arte, es el grado máximo de fuerza de las facultades creadoras, el poder de crear las formas sensibles e ideales de lo bello.

La alteza de la razón, la penetración del entendimiento, la profundidad y delicadeza del sentimiento, la fecundidad, riqueza y vitalidad de la fantasía, constituyen lo que se llama genio. En él llega la inspiración a su más alto punto; él posee maravillosas y penetrantes intuiciones, que le abren mundos de belleza desconocidos para la generalidad de las gentes; él adivina lo bello y lo reviste de imperecederas y portentosas formas; él imprime a sus producciones un sello imborrable de originalidad; él, en suma, crea las obras que jamás perecen, los grandes modelos por todos imitados.

El genio es el producto de una organización especial, y en tal sentido se dice con razón que *nace y no se hace*. La educación puede mejorarlo, encauzarlo, abrirle más anchos horizontes, y sobre todo, darle la habilidad técnica, que siempre es adquirida; pero no lo crea. Es más; el genio se alimenta de sí propio. Sin duda que en él influyen la tradición y el pensamiento ajeno, sin duda que aprende y se educa, pero al punto se asimila lo que de fuera recibe y lo transforma y modifica grabando en ello el sello de su personalidad. Por eso nunca imita ni de nadie es discípulo; antes eleva y reviste de originales y nuevas formas, creándolas de nuevo, las enseñanzas de sus maestros.

Cuando el poder creador se manifiesta en reducida escala y las creaciones del artista no traspasan los límites de lo común y ordinario, se dice que el artista solamente tiene talento o ingenio. Los talentos suelen limitarse a ser discípulos e imitadores de los genios, y caso de ser verdaderamente originales, más se distinguen por la discreción que por la alteza de sus obras.

El talento se entiende también como habilidad para desarrollar un pensamiento y componer el plan y la trama de una obra, en cuyo caso es principalmente la aplicación del entendimiento reflexivo a la producción artística. En tal sentido, el talento de un artista literario se manifiesta en la regularidad de sus producciones, en el gusto con que las desarrolla, en la discreción que revela, etc.

Considerado el talento en esta última acepción, suele ser escaso o faltar por completo en el genio, que con frecuencia menosprecia o conculca las reglas artísticas, peca contra el gusto y se permite licencias y extravíos que a veces rayan en extravagancias. Fácilmente se perdonan al genio estos deslices, en gracia a las excelencias en que sus obras abundan; pero no por esto han de aplaudirse, ni menos se ha de considerar como requisito indispensable del genio el extravío y el desorden; el genio no necesita incurrir en tales errores, y tanto más valdrá cuanto mejor sepa concertar la grandeza de su inspiración con la discreción y el buen gusto.

El gusto, esto es, la percepción delicada de lo bello, es cualidad indispensable en el artista, y sólo poseyéndolo se libra de caer en graves faltas. El gusto no es innato; se adquiere con la educación y con el estudio de los buenos modelos, y es inseparable compañero del talento.

Cuando el artista literario es un verdadero genio, o cuando menos, un talento distinguido, sus creaciones tienen un carácter peculiar, una fisonomía propia, que se llama *originalidad*. Refléjase ésta tanto en la manera de concebir y desempeñar el asunto, como en la de expresarlo por medio del lenguaje. En este último caso, la originalidad se manifiesta en el estilo, expresión del carácter del autor que ya hemos examinado anteriormente. La originalidad en la concepción consiste, no tanto en tratar asuntos nuevos (lo cual suele ser difícil) como en tratarlos de un modo nuevo, con formas propias y características, que distingan profundamente a una obra de todas las demás.

Cuando el artista literario se obstina, no sólo en decir las cosas de un modo nuevo, sino en decir nuevas cosas; cuando cifra todo su empeño en distinguirse por todos conceptos de los demás, fácilmente incurre en esa falsa y violenta originalidad a que se llama *extravagancia*. Los verdaderos genios nunca necesitan apelar a tales recursos; el asunto más sencillo y gastado les basta para producir asombrosas creaciones. Los genios extraviados y las medianías son los que confunden lo original con lo extravagante, creyendo que ser original es decir o hacer lo que nadie dice ni hace, y hacerlo con las más inusitadas formas. De este afán por la originalidad nacen en la Literatura lamentables extravíos⁽⁹⁶⁾.

LECCIÓN II

Proceso de la producción literaria. -Acción general de las facultades del artista en ella. -Momentos en que puede dividirse. -Concepción de la idea y del asunto. -Creación de las formas de la idea. -Composición y desarrollo de la obra. -Manifestación exterior, por medio del lenguaje, de lo concebido y compuesto.

Cuando el artista literario -impresionado por la contemplación de la belleza, si es poeta, deseoso de expresar con bellas formas sus ideas científicas, si es didáctico, o queriendo poner su ingenio o su palabra al servicio de fines que estima justos, si es orador-, se resuelve a producir y manifestar en formas exteriores sensibles su idea, componiendo lo que se llama una obra literaria, lo que en realidad hace es poner en ejercicio todas sus

facultades y aplicarlas a la realización de su propósito. El proceso intelectual que media desde que concibe el asunto hasta que lleva a término su ejecución, es lo que aquí debemos considerar.

Las tres facultades fundamentales del espíritu: *inteligencia, sensibilidad y voluntad* (o en otros términos: el *conocer*, el *sentir* y el *querer*)⁽⁹⁷⁾, ejercen una acción general y directa en la producción de toda obra literaria, cualquiera que sea el género a que pertenezca. Desde el comienzo de la producción, estas facultades están en ejercicio, pues aquella se debe a una idea amada y querida por el artista, y su punto de partida es un acto de la voluntad de éste: la resolución de producir una obra.

Que toda obra literaria es producto de estas facultades es tan evidente, que no necesita demostrarse. Sin idea de lo que en la obra ha de ser realizado, sin claro conocimiento de todos los elementos que han de jugar en ella, sin sentimiento poderoso de la belleza, sin amor al asunto que en la obra se desarrolla, sin firme y perseverante voluntad de llevarla a cabo, la producción fuera imposible. Yerran, por lo tanto, los que atribuyen la producción de la obra literaria a una u otra de estas facultades, suponiendo, por ejemplo, que la Poesía es hija del sentimiento y la Didáctica de la inteligencia. Sin negar que alguna de estas facultades prepondere sobre las demás o tenga mayor importancia que ellas en cada género, fuerza es reconocer que no hay producción literaria que no sea fruto del concurso de todas ellas⁽⁹⁸⁾.

La producción literaria comprende diversos momentos sucesivos, en cada uno de los cuales interviene especialmente una de las facultades en que suele dividirse la inteligencia (razón, entendimiento, imaginación, memoria). De estos momentos, unos son internos, otros interno-externos.

El primero de ellos es la concepción general de la obra, es decir, de la idea y del asunto que han de constituir su fondo. En esta concepción entran lo que propiamente se llama asunto de la obra, su idea o pensamiento, el objeto que el artista se propone y el fin a que tiende al componerla. Todo esto es una función propia de las facultades conceptivas y reflexivas del espíritu, esto es, de la razón y del entendimiento.

Cuando la obra es puramente artística, cuando su fin único o preponderante es realizar lo bello, sigue a esta función la creación de las bellas formas sensibles en que la idea ha de individualizarse y concretarse, sean estas formas meras reproducciones de la realidad exterior, más o menos idealizada, sean libres creaciones del espíritu hechas con presencia de los datos que ofrece la observación. Como el Arte es una forma pura, este momento de la producción es el verdaderamente artístico, pues en él comienza la idea a revestir las formas propias del Arte. Esta función es desempeñada por la fantasía, en su cualidad de facultad reproductora y creadora de las formas sensibles e ideales.

Concebido e informado el asunto, hay que desenvolverlo y exponerlo, lo cual constituye nuevos momentos de la producción. Uno de ellos es la composición de la obra, esto es, el desenvolvimiento y combinación de todos los elementos que la componen (el desarrollo y marcha de la acción en un poema épico o dramático o en una novela, la sucesión

concertada de imágenes y pensamientos en una composición lírica, la exposición de argumentos y de principios en una obra oratoria o didáctica), lo cual se hace mediante las formas expositivas del pensamiento concebido e informado (exposición, narración, descripción, diálogo, etc.), correspondiendo esta función principalmente al entendimiento, auxiliado por la fantasía.

A la composición precede la formación del plan de la obra, y la acompaña constantemente la manifestación o expresión, por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto. A medida que el artista va desarrollando su pensamiento, lo traduce en el lenguaje, formado y representado interiormente por la fantasía, y exteriorizado después por medio de la palabra o del escrito.

La fantasía, el entendimiento y la memoria desempeñan esta función, que se llama ejecución de la obra, y en la cual hay que distinguir en la mayoría de los casos algunos momentos en que se divide, como son la formación del croquis o bosquejo de lo que se ha de escribir (el *borrador*), la redacción del escrito y la corrección de éste.

Para aclarar esta doctrina y mostrar de una manera exacta cómo se suceden estos momentos o funciones de la producción literaria, parécenos conveniente servirnos de un ejemplo, que será la inmortal novela de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*.

Propúsose Cervantes combatir la afición a los libros de caballería, tan desarrollada en su tiempo, y mostrar los delirios y extravíos a que podía conducir esta afición. Éste es el pensamiento o idea de su obra, y el acto de pensarlo y concebirlo Cervantes constituye la *concepción* de aquella. Concurrieron a este acto el *conocer*, el *sentir* y el *querer*: el conocer, porque lo primero fue ver o contemplar la idea; el sentir, porque se interesó por ella, sin lo cual no la hubiera realizado; el querer, porque una vez conocida y sentida, libremente se determinó a ejecutarla.

Trató después Cervantes de representar sensiblemente su idea en una *forma*, en una *imagen* fantástica y bella que vivamente la realizara, y entonces, en un momento de inspiración, creó su *fantasía* el imaginarlo tipo de un loco extraviado por los libros de caballería, al cual servía de contraste un tosco labriego malicioso, interesado y positivista. D. Quijote y Sancho fueron el fruto de esta segunda función de la producción, y las aventuras de ambos personajes constituyeron el asunto de la obra.

Era todavía necesario que el asunto se expresara adecuadamente mediante una acción en la que se desarrollara; era necesario relatar una serie de aventuras de aquellos personajes y de otros de menor importancia relacionados con ellos. Para esto hubo Cervantes de concebir nuevas ideas y crear nuevas imágenes, que compuso entre sí y con las anteriores en una bien trazada trama, mediante el ejercicio de su *entendimiento* y el auxilio de su *memoria*.

Hecho esto, y representada en su fantasía en continuidad con todo ello su expresión sensible en la palabra (imaginando lo que habían de decir los personajes, el modo con que habían de referirse sus aventuras etc.), procedió Cervantes a ejecutar su obra, para lo cual

probablemente la escribió primero en borrador, después la redactó en su forma definitiva, y por último la corrigió y retocó hasta dejarla en estado de poderse dar a la imprenta.

Tal es, pues, claramente mostrado en este ejemplo, el proceso de la producción literaria.

SECCIÓN SEGUNDA

La obra

LECCIÓN III

Elementos de la obra literaria. -El fondo. -Elementos de que éste se compone. -El fin de la obra. -Su idea y asunto. -Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria. -Valor estético de estos elementos.

Al producir el artista una obra literaria, propónese expresar una idea, realizar en formas sensibles, mediante la palabra, algo que vive en su mente, bien sea representación fantástica, bien concepto abstracto, ora sentimiento, ora conocimiento. Esto que ha de ser expresado y realizado en la obra, que constituye la materia que ha de informar después la fantasía y traducirse luego en palabras, es el primer elemento de la obra literaria, lo que se llama su idea o pensamiento, y mejor aún, su *fondo*.

No es el fondo de la obra un elemento simple, sino complejo, compuesto a su vez de otros elementos. Bajo estos términos generales: fondo, idea, pensamiento, asunto de la obra, se comprenden cosas muy distintas, que debemos examinar separadamente.

Al determinarse un artista a producir una obra, al contemplar, antes de componerla, esto que se llama pensamiento o fondo de ella, verificase en él un acto triple de conocimiento, sentimiento y voluntad, en el cual van envueltos el fin inmediato y concreto que al producir la obra se propone, el fin último y general a que la encamina, la idea o sentimiento que en ella va a desarrollar y el asunto de que va a tratar. Todos estos elementos reunidos contribuyen a formar el fondo de la obra, su sustancia o materia formable.

El fin general de la obra es lógicamente el primero de estos elementos, pues la actividad no se despierta nunca ni se mueve en un sentido determinado (siendo consciente) sin un fin preconcebido a que se dirija. En tal concepto, el fin es juntamente fin y motivo, y sólo cuando tal acontece es puro y recto, como claramente lo muestra en todas las esferas de la vida la Ética o ciencia de las costumbres.

Pero el fin rara vez es simple en el Arte; por punto general reúnen en el fin artístico diferentes fines de importancia diversa, que deben enlazarse entre sí, subordinándose los

de menos valor y los más subjetivos a los más objetivos y de mayor y más general importancia.

El fin supremo y fundamental del Arte bello es la realización de la belleza, y en tal sentido el Arte literario por excelencia es aquél en que este fin, si no es el único, prepondera sobre los restantes, o lo que es igual, la Poesía. Los demás géneros literarios tienen, por esto, menos valor y legitimidad, y no son en rigor más que formas artísticas de fines extraños al Arte, por cuanto en ellos este fin queda subordinado a otros distintos, como la manifestación y propagación de la verdad científica en la Didáctica, la defensa de la justicia, de la fe o del bien público en la Oratoria.

Pero a este fin pueden acompañar otros. El artista, además de realizar la belleza, puede proponerse moralizar, inspirar ciertos sentimientos elevados, servir a determinados intereses, mostrar verdades, dilucidar problemas, etc. Todos estos fines son legítimos en el Arte; pero a condición de subordinarlos al fin fundamental, a la realización de lo bello, cuando el Arte que se cultiva es la Poesía, a la expresión de la verdad o a la defensa de la justicia en los demás⁽⁹⁹⁾.

Al lado de estos fines objetivos, propónese el artista otros subjetivos que le son personales, como el deseo de obtener aplausos y gloria, el de lucrarse con su trabajo, etc. Cuando a estos fines sacrifica el artista los que son propios del Arte, cuando, por ejemplo, adula el mal gusto del público o escribe inmoralmente por obtener ganancia, estos fines dejan de ser legítimos y el artista se rebaja y prostituye, rebajando a la vez el Arte mismo. Pero nada hay de censurable en ellos si los subordina a los propiamente artísticos.

Toda obra artística (y por tanto, toda obra literaria) es producto de una idea o pensamiento que en ella se manifiesta. Esta idea ha de responder siempre a uno de los fines generales que el Arte literario se propone, pero muy bien puede no llevar consigo ningún fin determinado y concreto (en la Poesía, se entiende). La existencia de semejante fin, no es, con efecto, condición indispensable en las producciones puramente estéticas.

Por idea o pensamiento de la obra se entiende aquí el concepto que en ella domina y en ella se expresa, sea realmente un pensamiento, sea un sentimiento, pues todo lo que al artista puede inspirar, todo lo que puede ser objeto de sus obras, necesariamente se convierte en idea para ser expresado. La idea y su concepción preceden a todo otro elemento de la obra; pero a la idea precede el fin que el artista se propone, sea general, sea particular, si bien en este último caso la consideración del fin entra a formar parte de la idea.

Además de la idea que en ella domina, hay que considerar en toda obra literaria el asunto o materia de que trata, o lo que es igual, su objeto. En algunas ocasiones, la idea y el asunto se identifican, por no ser la obra otra cosa que la simple expresión directa de aquella; tal acontece en la mayor parte de las composiciones líricas, que se reducen a expresar una idea o sentimiento del autor. Pero en casi todas las obras literarias, el artista se propone, no sólo expresar su idea, sino exponer una materia determinada (por ejemplo, una ciencia cualquiera), narrar un hecho, describir o pintar un objeto, desarrollar una

acción, etc. En tales casos, la ciencia expuesta, el hecho narrado, el objeto descrito, la acción desenvuelta, constituyen el asunto de la obra. Así, el fin general del *Quijote* es realizar la belleza, y el fin particular condenar y ridiculizar los libros de caballería; su idea o pensamiento es que el idealismo exagerado es una locura, y su asunto son las aventuras de D. Quijote y Sancho Panza.

Del examen de todos estos elementos (fin, idea y asunto), que constituyen lo que se llama el fondo de la obra literaria, se desprende fácilmente que en toda producción de este género hay que distinguir lo realizado, lo expresado y lo expuesto en aquélla. La obra realiza un fin general (la belleza, la verdad, el bien, etc.) y un fin particular (aunque no siempre); expresa una idea o un sentimiento representado en forma de idea, y expone un asunto o materia dada (un estado psicológico, un hecho, un principio científico, una tesis jurídica, etc.)

La expresión de la idea y la exposición del asunto producen la realización del fin o fines de la obra que, si preceden en la concepción a aquéllas, las siguen en el resultado efectivo, o lo que es igual, son a la vez sus móviles y sus resultantes. La idea y el asunto identifican y confúndense a veces, como ya hemos dicho, y en todo caso, ora se identifiquen, ora no, el asunto siempre envuelve la expresión de la idea. Con efecto, al exponer y desarrollar el orador y el didáctico la tesis religiosa, el teorema científico, ¿qué hacen, en último resultado, sino expresar sus ideas y sentimientos en estas materias? Al cantar el poeta épico los hechos heroicos, al llevar a la escena el dramático las luchas de la vida humana, ¿qué hacen, sino expresar sus ideas, sus emociones, el estado de su conciencia; qué hacen, sino traducir al exterior las formas ideales con que concibieron aquellos hechos y aquellos dramas?

El hombre jamás sale de sí mismo. Encerrado eternamente dentro de su conciencia, nunca se comunica inmediatamente con lo exterior, ni directamente puede expresarlo en sus obras. Podemos, por consiguiente, afirmar con entera seguridad, por extraño que a primera vista parezca, que, cualquiera que sea el asunto que el artista desarrolle, en toda obra literaria *lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.*

Parece aventurada, sin embargo, esta afirmación, si se atiende a lo que nos dice la historia de la Literatura. Hallamos en ella, con efecto, multitud de producciones en que, al parecer, no somos nosotros lo expresado, sino objetos exteriores, naturales, humanos o divinos. Cuando Dante refiere los tormentos de los condenados en el infierno, cuando Virgilio describe los trabajos del campo, cuando Herrera canta la victoria de Lepanto, cuando Tácito narra los hechos de la historia romana, cuando Cicerón revela al Senado los criminales propósitos de Catilina, no parece que lo expresado en las obras de estos autores sean Dante, Virgilio, Herrera, Tácito o Cicerón, sino objetos enteramente exteriores a ellos. Veamos, pues, si es posible resolver esta grave dificultad.

En primer lugar, es fácil notar en los mismos ejemplos citados, que *inmediatamente* expresa Dante su *idea* del infierno, Virgilio su *conocimiento* de las labores agrícolas, Herrera su *entusiasmo* por las glorias de la armada española, Tácito su *ciencia* histórico,

y Cicerón *su indignación* contra Catilina. Lo inmediatamente expresado en estos ejemplos es, pues, *un estado psicológico* de los mencionados autores.

No por esto hemos de negar que esta expresión no es igual a la que hallamos, por ejemplo, en Ovidio, cuando expresa su dolor y desesperación en los *Tristes*, o en Tibulo, cuando exhala sus quejas amorosas en sus *Elegías*. Lo cual nos indica que, si bien lo inmediatamente expresado en la obra literaria somos siempre nosotros mismos, cabe expresar también *mediatamente* (mediante nosotros) lo que nos es extraño y exterior, esto es, todos los demás objetos de la realidad, como en los ejemplos anteriores; o expresar únicamente el estado de nuestra conciencia, como en estos ejemplos de Ovidio y Tibulo. Dedúcese de aquí que hay dos modos fundamentales de expresión, que originan, como en su lugar veremos, géneros distintos en el Arte literario.

Pero al expresar lo que nos es extraño, lo que no somos nosotros, ¿cómo lo expresamos, sino en cuanto es recibido en nosotros, en cuanto constituye un estado de nuestra conciencia? Lo que inmediatamente expresamos en este caso no es lo exterior, sino nosotros en nuestra relación con ello. El artista expresa lo exterior en cuanto lo recibe en sí (como pensado o sentido), concibiéndolo libremente en su razón, representándolo en su fantasía y reproduciéndolo en lo exterior sensible, no tal como es en sí, sino tal como en el artista es recibido, concebido, representado y reproducido. El artista recibe el mundo exterior, y lo reproduce transformado, idealizado, *nuevamente creado* por su fantasía, imprimiendo y encarnando su idea en lo sensible, mediante el poder que sobre ello tiene.

Lo expresado, por tanto, en toda obra literaria, ora seamos nosotros su asunto, ora lo sea la realidad exterior, es siempre nuestra idea o nuestro sentimiento; esto es, nuestros estados de conciencia. Lo que después resulta realizado mediante la obra, es ya exterior a nosotros, es objetivo; pero en el fondo de ello no hay otra cosa que una idea que ha tomado cuerpo y se ha encarnado en formas sensibles. Realizamos, pues, la belleza, la verdad o el bien en la obra literaria, exponemos asuntos diversos, interiores y subjetivos los unos, objetivos y exteriores los otros; pero nunca expresamos otra cosa que nuestra idea, o lo que es igual, lo expresado en el Arte literario (como en todo arte), somos siempre nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.

Los elementos hasta aquí expuestos, que constituyen el fondo de la obra literaria, no son, en sí mismos, elementos artísticos. Aunque la concepción del fondo de la obra es un momento de la producción, la creación artística no comienza sino al concebir la forma en que se ha de encarnar la idea.

Ésta, y el asunto de la obra, son materia que para ser artística requiere forma estética, y que con otra forma sería cosa distinta. Así como con un mismo pedazo de mármol puede hacerse una estatua admirable o una tosca losa, una misma idea puede producir una obra bella o un engendro absurdo, y lo mismo puede suministrar asunto para una producción poética que para un árido trabajo didáctico. No quiere decir esto que la idea y el asunto no deban ofrecer condiciones de belleza, ni que su elección sea indiferente; antes, al contrario; pero aparte de que un asunto que nada de particular ofrece puede adquirir notable belleza, gracias a la forma, es lo cierto que de nada sirve la perfección y

excelencia de la idea si la forma no es estética. Esto se observa, sobre todo, en la Poesía, donde la verdad o belleza de la idea significan muy poco, si la forma es defectuosa, salvándose, en cambio, una idea mezquina, y aun falsa, si la forma es bella. En la Oratoria y la Didáctica, la idea es lo que más importa; pero esto se debe a que tales géneros tienen, en realidad, muy poco de artísticos (sobre todo el segundo) por no ser su fin la realización de la belleza.

LECCIÓN IV

Elementos de la obra literaria. -La forma. -Su respectivo valor en los distintos géneros literarios. -Sus clases. -Formas conceptivas o imaginativas. -Formas expositivas. -Formas expresivas o significativas. -Valor estético de estos diversos géneros de formas.

Como hemos indicado en repetidas ocasiones, el Arte no es otra cosa que creación de formas. Las ideas que expresa, los asuntos que expone, son su materia; pero esta materia no adquiere cualidad artística mientras no se encarna en formas sensibles. La concepción de la forma es, por tanto, el primer momento de la producción artística; la forma es el verdadero elemento artístico de la obra literaria.

No quiere decir esto que la belleza resida sólo en la forma. La idea y el asunto de una obra pueden ser bellos, y por eso su elección no es indiferente, sobre todo en la Poesía; pero su belleza no es artística, no es creación del Arte, sino belleza natural o real. Cuando el artista trata de producir belleza, puede inspirarse en asuntos y expresar ideas bellas; pero la belleza que él quiere crear reside en la forma que da a estos asuntos e ideas forma propia, original, nueva, producto de su fantasía. La naturaleza es bella en sí misma; pero cuando el artista se inspira en ella para producir su obra, la belleza que ésta ofrece no tanto es la belleza real de la naturaleza, como la que se origina del modo especial con que el artista concibe y representa la realidad.

La importancia y carácter de la forma varían notablemente en cada género literario. Cuando el fin primero del artista no es producir belleza (como acontece en la Oratoria y la Didáctica), la forma no es más que una bella vestidura de la idea, un simple medio para expresar el pensamiento y exponer un asunto de un modo agradable y artístico. Pero cuando el artista es poeta, cuando no subordina el Arte a fines extraños, la forma es el elemento fundamental de la obra y casi siempre se convierte en asunto de ésta⁽¹⁰⁰⁾, reduciéndose el fondo a la idea o pensamiento que el artista quiere desarrollar. Entre el pensamiento que expresan y el asunto que ventilan el orador o el didáctico y la forma exterior y sensible en que los traducen, no media nada; las composiciones de este género no tienen de artístico otra cosa que su estructura arquitectónica, su estilo y lenguaje, y en la Oratoria los bellos sentimientos que manifiesta y los patéticos recursos a que apela el orador. Pero en la obra poética no sucede lo mismo. En ella la idea, el pensamiento, reviste en la mayoría de los casos una forma imaginativa ideal, se encarna en una imagen, en una figura, en un hecho, en algo que no tiene realidad exterior efectiva, que se convierte en materia o asunto de la composición, y que luego se reviste de las formas expositivas y expresivas, que son comunes a todos los géneros.

Si analizamos cualquier discurso de Cicerón o examinamos un escrito místico de Fray Luis de Granada, por ejemplo, observaremos que uno y otro exponen directamente su pensamiento, sin revestirlo de forma fantástica alguna, sino limitándose a concertar y combinar en una bella construcción los argumentos y razones que pueden alegar en pro de su causa el primero, y de sus doctrinas el segundo, y vertiendo todo lo que piensan en bello y artístico lenguaje. A estas formas expositivas y expresivas se reduce el elemento artístico de su trabajo, que en su fondo no contiene una verdadera concepción estética.

Pero si nos fijamos en el *Quijote* de Cervantes, en la *Divina comedia* del Dante, o en *La vida es sueño* de Calderón, advertiremos que al concebir el primero la idea de que la literatura caballeresca es absurda y el ideal en que se inspira falso, al querer exponer el segundo la concepción cristiana de la inmortalidad, combinada con el ideal político del partido gibelino, y al tratar de demostrar el tercero que la vida es al modo de sueño fugaz y mentido, del cual nos hacen despertar a cada paso el desengaño y la duda -no se han limitado a desarrollar estos pensamientos en una serie de argumentos científicos o por medio de una mera exposición, sino que, deseosos de realizar belleza, los han revestido de formas ideales y fantásticas, imaginando acciones y sucesos ficticios en que se personifiquen, representen y pongan en acción tales ideas; narrando el primero las aventuras de un loco extraviado por la lectura de los libros caballerescos, relatando el segundo un imaginario viaje a las regiones infernales y celestes, llevando a la escena el tercero la personificación ideal de su pensamiento, encarnado en Segismundo. Ahora bien, las aventuras de D. Quijote, el viaje del Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, la acción dramática de *La vida es sueño*, ¿qué son sino formas fantásticas del pensamiento de Cervantes, Dante y Calderón? Y estas formas, ¿por ventura no constituyen el asunto de tales obras?

De suerte, que al paso que en las obras didácticas y oratorias, la forma artística sólo se muestra en la exposición del pensamiento y en su expresión por medio del lenguaje, en las obras poéticas la forma lo abarca todo, incluso la concepción, el asunto de la obra, limitándose casi siempre el fondo de ésta al fin que se propone y a la idea que expresa y desarrolla el autor. En la obra poética, el mismo asunto, la materia misma son ya una forma, por regla general, y la Poesía, por tanto, en cierto modo es forma pura. La forma artística, simple medio en la Oratoria y la Didáctica, es en la Poesía el elemento fundamental, y hasta cierto punto el fondo de la composición.

Tanto es así, que no pocas veces, despojada de la forma la obra poética, queda reducida a un pensamiento vulgar e insignificante, cosa que nunca acontece en los demás géneros. Lo que se llama el fondo, la idea o pensamiento de muchas composiciones poéticas, suele ser una nimiedad; la forma en que se encarna es lo que en ellas vale. Las anacreónticas, los madrigales, los idilios y otras composiciones ligeras, rara vez encierran un pensamiento de importancia, y sin embargo, son bellas por su forma.

De aquí que, al paso que en las obras didácticas lo que principalmente interesa es el fondo, en las poéticas sucede lo contrario. La idea más profunda y sublime pierde todo su valor en poesía, si la forma en que se encarna no es bella; en cambio, como dejamos dicho, la forma basta para dar valor al más frívolo pensamiento. Es más; la forma presta

belleza muchas veces a ideas y objetos que por sí no la poseen, como lo muestra el ejemplo ya citado del Dante; con efecto, si la concepción del paraíso es bella por sí misma, la del infierno es todo lo contrario, y sin embargo, en la *Divina comedia*, gracias a la forma, el canto consagrado al infierno quizá aventaja en belleza, con ser tan horrible su objeto, al que versa sobre los esplendores del paraíso.

Síguese de lo que dejamos expuesto que la forma es de varias clases, o que toda obra literaria es una sucesión de formas. Estas formas son:

1º. Las formas *conceptivas* o *imaginativas*, o lo que es igual, las concepciones y representaciones ideales en que se concreta y realiza la idea o pensamiento de la obra. Estas formas constituyen la verdadera creación artística, lo que se llama *invención poética*, y son exclusivamente propias de la Poesía⁽¹⁰¹⁾.

Pertenecen a estas formas las imágenes de que se sirve el poeta para expresar su idea, los símbolos y alegorías en que la encarna, las acciones épicas, dramáticas y novelescas, los personajes y tipos (ficticios o reales idealizados), que imagina, etc. Estas formas constituyen, por lo general, el asunto de las obras de imaginación, aunque el fondo lo constituya la idea que en ellas se encarna.

Las formas conceptivas o imaginativas son producto de la fantasía que las crea en vista de los datos de la realidad, ora reproduciendo ésta idealizada o embellecida, ora combinando a su capricho los elementos reales y componiendo con ellos formas arbitrarias que en la realidad no existen. La producción de estas formas constituye la realización o corporización exterior y sensible de la belleza ideal (que de este modo se trueca en belleza real artística), cuando son traducidas al exterior sirviéndose el artista del medio sensible de expresión propio de su arte (de la palabra en el Arte literario). Estas formas pudieran recibir el nombre de *internas*.

2º. Las formas *expositivas*, por medio de las cuales se combinan y desarrollan las anteriores, constituyendo la trama o contenido de la obra.

Estas formas son la *enunciativa*, *expositiva* o *directa*, en la cual el artista expone su pensamiento directamente, pinta sus afectos, enuncia las imágenes que en su fantasía se representa, etc.; la *narrativa*, en que relata hechos reales o ficticios; la *descriptiva*, en que enumera las partes, caracteres, condiciones, etc., de los objetos, pintándolos con exactos y vivos colores; la *dialogada*, en que desaparece la personalidad del artista y el pensamiento se expone por medio de un diálogo ficticio entre personajes imaginados por aquel; la *epistolar*, en que el artista supone que escribe una carta en la que expresa sus pensamientos o finge una correspondencia entre varios personajes. Estas formas pueden denominarse *interno-externas*.

3º. Las formas *expresivas* o *significativas*, o lo que es igual, el lenguaje, por medio del cual el artista comunica exteriormente su pensamiento.

El lenguaje es la forma de todas las anteriores, es el último grado de exteriorización y concreción del pensamiento, es la forma plástica que toman todas las demás para hacerse inteligibles y comunicables.

El lenguaje, como hemos visto en otro lugar, puede tener diferentes formas, como son la *directa* y la *figurada*, la *poética* o *rítmica* y la *prosaica*. Todas son comunes a los distintos géneros literarios, excepto la rítmica, que es propia de la Poesía únicamente.

Para mostrar en un ejemplo la distinción entre estas formas, podemos decir que en el *Quijote* la forma conceptiva está constituida por los personajes de la novela y por la acción de que son factores, la expositiva por la narración que de las aventuras de aquellos hace Cervantes, en la cual se incluyen diálogos, descripciones y enunciaciones directas de los pensamientos del autor, y la expresiva por el lenguaje prosaico de que éste se sirve para hacer su narración.

Todas estas formas tienen importante valor estético, todas concurren al éxito de la obra; pero no cabe duda de que hay entre su valor respectivo notables diferencias. Las que más interesan, las que mayores excelencias deben poseer son las conceptivas, pues en ellas reside la verdadera creación artística. Un escrito admirable, cuya concepción estética tenga escaso valor, nunca alcanzará fama duradera; en cambio, la belleza y grandiosidad de la concepción compensan no pocas veces las imperfecciones de las formas externas (expositivas y expresivas). Podrán un drama, una novela, una composición épica o lírica, estar gallarda y elegantemente escritas; pero si la acción que en estas producciones se desarrolla no es bella, si los pensamientos son vulgares, las imágenes impropias, y la concepción pobre o falta de originalidad, difícilmente lograrán la estima del público. Por el contrario, perdónanse sin grave inconveniente los defectos que en la narración o en el lenguaje comete un autor, cuando el genio palpita en su concepción vigorosa, cuando ha creado verdaderas bellezas.

No quiere decir esto que las formas expositivas y expresivas carezcan de importancia; pues si se disculpan sus imperfecciones, cuando las disimula la belleza de las formas conceptivas, es a condición de que aquellas no sean muy graves, pues por hermosa que sea la concepción estética de una obra, si no está bien desarrollada y expuesta ni escrita en lenguaje correcto cuando menos, no basta a salvarla de merecida condena. Lo que sí puede asegurarse es que, aventajando en importancia las formas conceptivas a las demás, el artista no debe ceñirse a cultivar estas últimas y creer, por ejemplo, que para ser poeta basta ser hábil versificador. Si así fuera, el Arte literario se convertiría en una forma especial de la Música.

Terminaremos manifestando que al hablar de la forma de las obras artísticas (sobre todo al ocuparse de las literarias), conviene precisar cuidadosamente los términos, no circunscribiendo el nombre de forma a las expositivas y expresivas y dando el de fondo a las conceptivas, cosa muy frecuente aun entre personas cultas.

La mayor parte de las cuestiones que se agitan acerca del fondo y la forma de las obras literarias nace de esta confusión de términos. Para evitarla es fuerza no olvidar que, en las

obras poéticas singularmente, todo (excepto el fin y propósito que las inspira y la idea o pensamiento fundamental que encierran) es pura forma, incluso lo que suele llamarse asunto (la acción en las novelas, dramas y poemas épicos)⁽¹⁰²⁾. Y debe tenerse en cuenta que lo importante en la producción poética es que su concepción estética (su forma ideal conceptiva) sea bella, con cuyo requisito cumple con la ley artística, sin que su mérito literario disminuya porque el pensamiento o idea a que responde carezca de importancia. Lo imperdonable es que esa forma conceptiva sea nula o poco artística y el autor pretenda disimular su falta a fuerza de galas y primores de lenguaje.

Pero donde quiera que exista una concepción estética de verdadero valor, cualquiera que sea la idea que en ella tome cuerpo, las condiciones del Arte están cumplidas y la obra merece el dictado de bella. En cambio, la idea más profunda y trascendental, encarnada en formas imperfectas bajo el punto de vista artístico, no basta a impedir que la obra en que se exprese sea condenable. Para esclarecer esta y otras cuestiones análogas, importa mucho, por tanto, fijar con precisión el concepto de la forma literaria y no confundirla con la idea de la obra o reducirla a la forma de expresión en el lenguaje, de lo pensado, concebido y representado en formas imaginativas por el artista.

LECCIÓN V

Cualidades de la obra literaria. -Cualidades relativas a la belleza. -Cualidades relativas a la verdad y al bien. -Otras cualidades accidentales.

Examinados los elementos de la obra literaria, debemos ahora exponer las cualidades que han de adornarla, si ha de llenar las condiciones y cumplir los fines que le son propios. Pero antes conviene advertir que, si bien hay cualidades comunes a todas las obras literarias, hay otras que sólo son propias de determinados géneros, por lo cual nos veremos obligados a señalar no pocas excepciones de los principios que establezcamos.

Siendo la Literatura un Arte bello, y dándose el nombre de producciones literarias a aquellas en que el autor se propone realizar esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra, síguese que la primera o inexcusable cualidad que ha de poseer la obra literaria es la de ser *bella*; pero como la belleza no es una cualidad simple, sino compleja, que resulta del concurso de varias cualidades, debemos enumerar las que la obra necesita para poder llamarse bella.

La primera cualidad de toda obra literaria es la *unidad*, igualmente necesaria en el fondo y en la forma de aquélla. La obra ha de ser una en todos sus elementos; ha de expresar una sola idea fundamental; ha de versar sobre un solo asunto; ha de someterse en su concepción y composición aun solo plan; ha de reflejar esta unidad en su estilo y en su lenguaje; ha de aparecer como resultado de una inspiración única, y no como combinación trabajosa de mal concertados elementos.

Pero esta unidad puede y debe encerrar una amplia y rica *variedad*. Así, el poeta lírico reflejará el sentimiento que le anima en multitud de variados aspectos; el épico, el

dramático, el novelista, ofrecerán una acción rica en personajes y episodios; el orador expondrá su tesis con variados argumentos y multiplicados recursos; el didáctico desenvolverá su doctrina con no menor riqueza. Pero todos estos elementos habrán de concertarse orgánicamente y mostrarse como expresión de una unidad superior que a todos los contenga: unidad de pensamiento, de plan, de acción, etc.

La íntima unión de la variedad con la unidad producirá la *armonía*, condición fundamental de la belleza, que se reflejará en la debida proporción de las partes de la obra, en su conveniente distribución y colocación, en la regularidad del plan, etc. En tal sentido, el *orden*, la *proporción*, la *regularidad*, y en ciertos casos la *simetría*, deben considerarse como cualidades de la obra literaria.

Pero como la armonía por sí sola no es la belleza, la obra literaria debe poseer aquellas cualidades que se refieren a la manifestación de la vida y de la fuerza, cualidades que animan a la armonía, la dan expresión, y hacen que el objeto bello sea una *armonía viviente*.

La obra literaria ha de tener, por tanto, *vida, expresión y carácter*. Lo que se llama inspiración ha de penetrarla toda, infundiendo animación, energía y colorido a todos sus elementos. La fuerza y energía de la concepción, la plasticidad y riqueza de las formas imaginativas, el relieve de las figuras e imágenes, el movimiento de la acción, la viveza y colorido del estilo y del lenguaje, son otras tantas manifestaciones de la vida en los diferentes géneros literarios. Esta condición es importantísima, pues por mucho que valga la idea de una obra, por interesante que sea su asunto, por grande que sea la regularidad de la composición, por más que el estilo y lenguaje ofrezcan relevantes dotes de corrección y pureza, todo esto supondrá bien poco si la obra es fría, lánguida, incolora, falta de vida. Es más: así como en los objetos reales la vida y la expresión disimulan muchas imperfecciones, la fuerza, la expresión, el color de una obra, bastan frecuentemente para oscurecer no pocos defectos⁽¹⁰³⁾.

La vida supone la expresión. La obra literaria será más viva cuanto más expresiva sea. Es menester que la idea que la anime, los afectos que en ella se reflejen, se revelen con gran fuerza en toda ella. Así, en el discurso oratorio, los afectos que agitan al orador, las ideas que lo impulsan, se han de retratar vivamente en sus frases, y otro tanto ha de acontecer en la composición poética. En los versos del lírico ha de palpitar vigorosamente su sentimiento; en los poemas épicos y dramáticos y en las novelas, el carácter y el estado de los personajes se han de reflejar con vivo relieve en sus palabras como en sus hechos.

El carácter es también poderoso signo de la vida. La obra literaria ha de tener un carácter propio muy señalado; ha de ser una verdadera individualidad, dotada de muy especial fisonomía. Es menester que la obra no se confunda con ninguna otra; que en ella esté impreso el sello de su autor de un modo indeleble y auténtico. La obra, por tanto, ha de ser *original y nueva*, tanto en su concepción y composición, como en su ejecución. El estilo, en cuanto manifestación del carácter del autor y de las condiciones y relaciones en que éste se halla, contribuye, en parte no pequeña, a dar a la obra individualidad y carácter⁽¹⁰⁴⁾.

La existencia de estas cualidades, unida a la destreza del artista en la elaboración y composición de la obra, dan a ésta una cualidad muy importante; el *interés*. Si la obra ha de producir una profunda emoción, si su contemplación ha de suspender el ánimo, es fuerza que sea interesante.

Para esto es necesario:

1°. Que la idea de la obra llame la atención por su trascendencia, por su novedad, por su interés de actualidad o por cualquiera otra circunstancia análoga. Si esta idea responde a una necesidad de la vida, a un estado importante de nuestro espíritu, si suspende, por lo que en ella hay de inusitado o peregrino, la obra interesa, porque excita en el contemplador ideas o sentimientos que le preocupan y llaman su atención. Esta cualidad, sin embargo, puede ser sustituida por la excelencia de la forma, que da valor y realce a una idea insignificante, de escaso interés⁽¹⁰⁵⁾.

2°. Que las formas imaginativas de que la idea se reviste, bien por su verdad, plasticidad y relieve, bien por su novedad, bien por su belleza intrínseca, impresionen vivamente a la fantasía, suspendan la atención y causen en el ánimo vivo deleite. Esta condición sólo se cumple en las producciones poéticas.

3°. Que en la exposición del asunto, la atención del espectador se vaya excitando cada vez más poderosamente, por medio de la *graduación de los efectos*, exponiendo argumentos cada vez más fuertes y decisivos en la obra oratoria o didáctica, desarrollando imágenes cada vez más bellas y sentimientos más acendrados en la composición lírica, haciendo cada vez más complicada y conmovedora la acción en la épica, la dramática y la novela.

4°. Que la creciente vivacidad, riqueza y colorido del lenguaje, contribuyan también al mismo resultado.

En resumen: unidad con variedad (armonía), y, como su consecuencia, orden, proporción y regularidad; vida, expresión, carácter, originalidad e interés: tales son las cualidades que la obra literaria ha de reunir para llamarse bella.

A estas cualidades agregan algunos autores otras, relativamente secundarias, como la *simplicidad* o *sencillez*, la *facilidad* y la *claridad*. Recomendable la primera, en cuanto la belleza fácilmente se alía con ella, no es exigible, sin embargo, pues la riqueza y exuberancia de formas muchas veces favorece, y aun puede ser requisito indispensable en ciertas obras. Mayor importancia tiene la facilidad, que nace de la espontaneidad e inspiración del artista y presta a sus obras singular encanto; pero en no pocas ocasiones la facilidad no existe, la obra revela claramente el penoso esfuerzo a que es debida, y no por eso carece de relevantes cualidades estéticas⁽¹⁰⁶⁾. La claridad es más necesaria, sobre todo, en las composiciones oratorias y didácticas, pues el contemplador no aprende verdades que no entiende, ni se decide a resoluciones cuyos móviles y fundamentos no ve claros; en las composiciones poéticas puede haber cierta oscuridad relativa (sobre todo cuando se emplean formas alegóricas); pero si es demasiada, anula el interés y no da lugar a la emoción. Por eso las obras poéticas que necesitan interpretaciones y

comentarios, nunca son populares. Pero la claridad no ha de confundirse con la vulgaridad, como tampoco la facilidad con el desaliño y la sencillez con la pobreza de las formas.

Además de ser bella, la obra literaria debe ser, a juicio de la mayoría de los preceptistas, *verdadera y moral o buena*. Lo primero es exacto, tratándose de obras didácticas u oratorias, consagradas a la exposición y defensa de la verdad; pero de las producciones poéticas no puede afirmarse sin restricciones, pues la verdad no es el fin del Arte bello, y la ficción ideal tiene en él legítima cabida. Cuando la obra poética tiene por asunto las acciones humanas, lo que en ella se exige es la *verosimilitud*, lo que pudiera llamarse *verdad posible*, es decir, la conformidad con las leyes de la naturaleza humana; cuando expone principios o dilucida problemas, exígesele verdad estricta; cuando manifiesta sentimientos, la verdad bien puede modificarse y alterarse por medio del lenguaje figurado y aun de cierta exageración ideal; cuando el poeta se mueve en las regiones de lo puramente fantástico, nada tiene que ver con la verdad.

No sucede lo mismo con la moralidad y el bien. Conformarse con la primera es precepto a que ha de someterse toda producción literaria, pero de distinto modo, según el género a que pertenezca; encaminarse al segundo sólo puede ser obligatorio en las obras oratorias y en las producciones didácticas que al orden de las ciencias morales pertenezcan. La sumisión a la ley moral ha de ser incondicional en la producción oratoria y en la obra didáctica que verse sobre materias de carácter moral; la moralidad en tales obras ha de mostrarse, no sólo en el fin, sino también en los medios, Pero en las composiciones poéticas no sucede lo mismo; ni el poeta está obligado a moralizar, ni le está prohibido pintar el mal en todos sus aspectos, siempre que sean artísticos. Lo único que no le es lícito es servirse del Arte como de medio corruptor, y enaltecer el vicio en sus obras, esto es, ejercer una acción inmoral, directa y positiva. Tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagüeños colores; pero dentro de esta limitación bien puede emplearlo como elemento estético (ora en forma de contraste, ora poniendo de relieve las cualidades buenas que pueden acompañarlo); y nunca ha de considerarse obligado a convertir sus obras en monótona pintura de virtudes ni en cátedra moral⁽¹⁰⁷⁾.

Otras cualidades puede reunir la obra literaria que, por nacer de las circunstancias especiales en que aparece, pudieran llamarse accidentales. Tal es, por ejemplo, la *oportunidad*, es decir, la relación de conformidad entre el fin de la obra y las circunstancias históricas en que se produce, como se observa en el *Quijote*, en la *Comedia nueva o el café* de Moratín, en muchas comedias de Aristófanes, etc. Tales son su *importancia social*, esto es la trascendencia que encierre, o la influencia que pueda ejercer en un determinado momento histórico, o acaso en la vida entera de la humanidad; su *valor literario*, siesña la un movimiento, inicia un progreso o funda una escuela literaria; y otras cualidades análogas, que se refieren más a la idea o fondo que a la forma literaria de la producción.

LECCIÓN VI

Carácter social de la obra literaria. -Su influencia inmediata en el público. -Su acción general en la vida de la sociedad. -Valor y alcance de esta influencia. -Acción que en la obra ejerce a su vez el estado social. -Transición al estudio del público como elemento activo de la producción literaria.

Toda obra literaria constituye un hecho social a la par que artístico, por estar destinada a comunicar a los demás hombres la idea del artista y a ejercer en ellos señalada influencia. Cúmplese esto principalmente en la Oratoria y la Didáctica, por ser estos géneros medios artísticos de realizar fines sociales de la más alta importancia (la Ciencia, el Derecho, la Religión), por lo cual es inútil insistir en el carácter social que los distingue y en la influencia que ejercen; pero también se observa en la Poesía, por más que el fin capital de ésta se reduzca a la realización de la belleza.

La influencia de toda obra literaria es de dos clases. Prodúcese, con efecto, la obra, no sólo para el público que inmediatamente la contempla (para el público contemporáneo), sino para la humanidad entera. El artista mira a la posteridad tanto como a sus coetáneos; anhela la aprobación de aquélla y aspira a ejercer influencia duradera y permanente en la sociedad, y por tanto, además de influir de un modo inmediato y directo en el círculo reducido que contempla su obra, influye (o cuando menos así lo intenta), en la sociedad entera. Ciertamente es que no todas las producciones literarias llenan tan amplios fines, bien sea por la escasa importancia de su idea, ora por su falta de mérito; pero las que son producto del verdadero genio, rara vez dejan de conseguir tan vasto resultado.

El valor y alcance de esta influencia social de la obra literaria varía notablemente según el género a que ésta pertenece. Por lo que a la Didáctica respecta, debe tenerse en cuenta que sus producciones influyen, no tanto en el concepto de obras literarias como en el de científicas. Rara vez, con efecto, se debe esta influencia a la brillantez de su forma ni se ejerce obrando sobre la imaginación del público, sino que es debida al fondo doctrinal de la obra y es, por tanto, fruto de la Ciencia y no del Arte. Importa notar también que, por lo general, la acción de la obra didáctica es más profunda y decisiva que la de otros géneros, pero en cambio más lenta en resultados, pues la Ciencia se dirige a un número reducido de personas y tarda mucho en popularizarse y entrar en la corriente general de la opinión, necesitando casi siempre para conseguirlo del auxilio de la Oratoria y de la Poesía.

La obra oratoria, por razón de su manera especial de producirse y de los recursos que emplea, influye de un modo más directo, inmediato y eficaz que la didáctica; pero su acción es menos duradera⁽¹⁰⁸⁾. Débese esto, tanto a que la palabra hablada pasa rápidamente sin dejar huella, como a que la Oratoria suele tener un carácter de actualidad que la priva de un interés permanente y universal. La cuestión concreta que el orador ventila, con frecuencia no interesa más que a sus contemporáneos, por lo cual lo único que de sus discursos queda es la forma. Un diálogo de Platón interesa a los hombres de todos los tiempos; un discurso de Demóstenes no ofrece para nosotros otro interés que el puramente artístico.

La influencia y acción de la obra poética presenta muy especiales caracteres. Hay que distinguir en ella dos aspectos distintos: el puramente artístico, y el que pudiéramos llamar social; advirtiéndose que el primero existe siempre, y el segundo no.

Con efecto, toda obra poética influye inmediatamente en el público que la contempla (sea éste contemporáneo del autor o no), por cuanto al realizar la belleza produce en él la emoción estética, y al producirla, depura sus sentimientos, levanta su espíritu a regiones ideales, y ejerce, por tanto, en él una acción verdaderamente educadora. Pero además, si la obra encierra un fin trascendental no estético, si aspira a plantear graves problemas sociales, si entraña elevadas y fecundas enseñanzas, si canta un ideal, su acción traspasa los límites de lo puramente artístico y se extiende a todas las esferas de la vida. La obra poética puede, en tal sentido, ser didáctica o trascendente; será lo primero si, prescindiendo del fin estético o subordinándolo a otros fines, se convierte en expositora fiel de la verdad; será lo segundo si conservando íntegra su finalidad artística, canta ideales o formula problemas de gran trascendencia, no en la forma rigurosa de la exposición didáctica, sino en la que es propia de la obra de arte.

De esta manera puede convertirse la obra poética (y de hecho se convierte), en portentoso y eficaz vehículo de las ideas; porque al presentarlas bajo su aspecto bello, al hacerlas objeto de inspirado cántico, de narración viva y palpitante o de interesante y patético drama, al despojarlas de la aridez científica y vestir las con el hermoso ropaje de la creación poética, al darlas relieve, colorido y claridad luminosa, fácilmente las populariza y difunde por doquiera y las trueca, de patrimonio de privilegiadas inteligencias, en alimento de las muchedumbres. Por eso, antes de convertirse en hecho el ideal científico, es fuerza que el poeta lo cante y el orador lo difunda, pues sólo ellos pueden determinar al hombre de acción a que lo lleve al terreno de la práctica.

Así ejerce la obra poética, aparte de su influencia estética, una influencia religiosa, política, etc., y sobre todo una señalada influencia moral, ora satirizando los vicios sociales, ora ofreciendo ejemplos de virtud, ora anatematizando la injusticia, el error y el crimen doquiera los descubre. No ha de creerse, sin embargo, que esta acción es tan eficaz que al punto produzca frutos. Los intereses y las preocupaciones sociales no se dejan vencer tan fácilmente; lejos de eso, oponen al poeta tan tenaz resistencia como al legislador y al moralista, y no pocas veces la acción de aquél es completamente inútil para el bien. En cambio suele ser poderosa para el mal; lo cual se debe, más que a culpas de la Poesía, al instinto perverso del hombre, que se complace en todo lo que tienda a halagar sus malas pasiones, tanto como rechaza cuanto se encamine a refrenarlas.

Es, pues, evidente que la obra literaria de cualquier género que sea, ejerce una influencia social poderosa, sea en el bien, sea en el mal, y que es, por tanto, verdaderamente educadora. Pero no lo es menos que a su vez recibe influencias eficacísimas del estado social en que se produce, y aún del de épocas anteriores, en cuanto el artista, no sólo trabaja para el público contemporáneo y para la posteridad, sino que se inspira en la tradición.

Como repetidas veces hemos dicho, el artista literario no crea el ideal, sino la forma artística de éste. El didáctico y el orador parecen exceptuarse de esta regla; pero es fácil reconocer lo contrario si se tiene en cuenta que no son artistas al concebir, sino sólo al dar forma exterior sensible a su concepción. El poeta, verdadero creador, tampoco crea el ideal; lo toma de esferas extrañas al Arte (de la Ciencia, de la Religión, de la Historia, etc.) y lo que crea son las formas de que lo reviste.

Y como quiera que el ideal en que el artista se inspira no puede ser otro que el de su pueblo y de su tiempo, y a lo sumo el ideal de una sociedad pasada (si es un artista arcaico), o un ideal futuro que sólo se presiente, nunca le es posible hacer otra cosa que inspirarse en la sociedad que le rodea, y cuyas ideas y sentimientos refleja en su obra, aun cuando canta ideales pasados o futuros, que de algún modo (como recuerdos o esperanzas) viven en esa misma sociedad. Por eso se dice con razón que la Literatura es el reflejo, la representación fidelísima del estado social.

Ahora bien: si la obra literaria no es otra cosa que la expresión del estado de la sociedad, ¿cómo influye en ésta, cómo la educa? ¿Qué nueva enseñanza puede ofrecerla, si no hace más que reproducir las ideas y sentimientos que la animan? ¿Cómo puede el Arte ser iniciador y educador, dadas estas condiciones?

Esta cuestión sólo puede referirse a la Poesía. La Oratoria y la Didáctica crean e imponen ideas e ideales, sobre todo la segunda; su acción iniciadora e impulsora no puede desconocerse, por tanto. Pero ¿cabe decir lo mismo de las obras poéticas?

Para resolver este problema conviene advertir, en primer término, que al reflejar la obra poética el estado e ideales sociales, no refleja siempre un solo ideal por todos admitido, ni un estado único, sino una variedad de estados e ideales. Por punto general, en cada época y en cada pueblo luchan diferentes ideales, unos que prevalecen en el presente, otros que pasaron, otros que representan lo porvenir; y siendo así, ¿quién duda de que, reflejando este estado la obra poética e inspirándose en uno u otro de estos ideales, puede ejercer acción e influencia, según que intente encaminar a la sociedad por uno de los distintos caminos a que estos ideales pretenden empujarla?⁽¹⁰⁹⁾

Puede además el poeta reflejar en su obra el estado social, sin que esto signifique que con él se conforma; antes bien, protestando contra él y oponiéndole un ideal más perfecto, misión que cumplen no pocas veces los dramáticos, los satíricos y los novelistas. Puede también adivinar el ideal, gracias a esa intuición del genio que es causa de que los antiguos llamaran *vate* (profeta o adivino) al poeta verdaderamente inspirado; y de esta suerte, anticiparse a la ciencia misma y convertir la obra poética en precursora de la didáctica. Reflejar el estado social no es someterse ciegamente a él; el artista puede ser superior a su siglo y a su pueblo, y de esta suerte educar y guiar a la sociedad en vez de dejarse guiar por ella, aunque en sus obras la retrate.

No debe olvidarse, además, que la influencia de la obra poética pende en mucha parte del prestigio de la forma. Una idea vulgar, un principio conocidísimo, adquieren a veces extraordinario valor por el simple hecho de revestirse de una forma poética. De esta

suerte, sin hacer otra cosa que manifestar lo que está en la mente de todos, puede el poeta producir grandes resultados. Al escribir Cervantes su *Quijote*, no hizo más que reflejar una idea de muchas inteligencias, repetidas veces manifestada por multitud de escritores, y sin embargo, gracias a la forma en que la expuso, logró lo que nadie hasta él había conseguido. El poeta crea la forma en que ha de ser eficaz una idea preexistente, y al crearla da a esta idea una vida y una fuerza que antes no tuvo.

Por eso, sin inventar nada más que formas, sin crear nada, limitándose a reflejar un estado general de las conciencias, puede el poeta ejercer acción e influencia poderosísimas. Por consiguiente, la afirmación de que la literatura es el reflejo fiel del estado social y la de que en éste ejerce influencia educadora -con ser inconciliables a primera vista, por parecer que la una da al Arte literario un carácter meramente receptivo, y un carácter activo la otra-, pueden armonizarse perfectamente, reconociendo que la literatura es *receptivo-activa*, y que, si de la sociedad recibe el fondo de ideas y sentimientos que expresa, al darlos nueva forma, al ponerse al servicio de unos ideales contra otros, al adivinar no pocas veces un nuevo ideal, anticipándose a la Ciencia, al emplear sus poderosos medios de acción en señalar a la sociedad los derroteros que debe seguir, en condenar sus errores y vicios y en satirizar sus ridiculeces, ejerce sobre ella una influencia tanto más poderosa, cuanto más vivos son los recursos que emplea y mayor la popularidad que alcanzan sus obras.

Pero si la obra literaria ejerce esta influencia, también la recibe a su vez, no sólo de la vida social en general, sino inmediatamente del público que la contempla. El público es, por tanto, no sólo receptivo y pasivo, sino activo, y como tal constituye un importante elemento de la producción literaria, por cuya razón debemos considerarlo con especialidad, examinando atentamente la acción e influencia que en aquella ejerce.

SECCIÓN TERCERA

El público

LECCIÓN VII

El público como elemento de la producción literaria. -Clases en que se divide. -Influencia que ejerce en el artista. -Juicio de la obra literaria por el público. -El gusto como base de este juicio. -Cuestión acerca de la universalidad del gusto. -Distinción entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello.

Aunque a primera vista parezca que el público es meramente pasivo y no interviene, por tanto, directamente en la producción literaria, una reflexión más atenta muestra todo lo contrario, y enseria que el público es un elemento activo de la producción, por cuanto, siendo el objeto de todo artista ofrecer a la contemplación de aquél sus creaciones y solicitar su aprobación, es evidente que a fin semejante ha de encaminar todos sus

esfuerzos, y que el juicio del público ha de tener una influencia decisiva, por consiguiente, en la producción literaria.

Considerado el público en su estricto sentido y en la acepción que se le da habitualmente, no es otra cosa que el conjunto de individuos ante quienes el artista produce su obra y que inmediatamente han de conocerla y juzgarla.

Este público, que puede llamarse *contemporáneo* (como antes hemos dicho), es el que ejerce una influencia más directa y decisiva sobre el artista, al manifestarle su aprobación o censura y acaso imponerle sus gustos y aficiones; pero además de este público influye en la producción literaria la posteridad, lo que puede llamarse el público futuro, por cuanto para ella produce el artista tanto como para los hombres que le rodean. A esto hay que añadir que el artista no produce sólo para su pueblo sino para todos los demás.

El Arte, con efecto, no es solamente una obra local y temporal, sino que ha de extender su acción a la humanidad y a la historia enteras. El verdadero artista, el que desea para su obra aquella importancia social, aquella duradera influencia a que en la lección anterior nos hemos referido, produce, no sólo para su pueblo, sino para toda la humanidad culta, no sólo para sus contemporáneos, sino para la posteridad, teniendo a la vez en cuenta los juicios del pasado.

Inspírase para ello en las tradiciones del pasado, especialmente con las nacionales, y al mismo tiempo en los ideales del presente, y no pocas veces en los del porvenir; busca los aplausos de los contemporáneos y aspira a los de la posteridad, y refleja en su obra lo que es propio del momento histórico en que vive, y a la vez lo que es común a todos los tiempos.

De esta manera, enlazando la historia pasada con la presente, anticipando en idea la futura, siendo verdaderamente humano y eterno, aunque sin dejar por esto de ser hijo de su tiempo y de su pueblo, puede el artista conseguir el lauro y la inmortalidad que acompañan a todo lo que es realmente universal y humano. Necesita para esto inspirarse no sólo en lo accidental y pasajero, sino en lo permanente, abarcar con igual amor todo lo que es bello, bueno y verdadero en todo tiempo y pueblo, sin perder por esto su propia originalidad ni romper sus relaciones particulares, pero tratando de ver y expresar aun en lo más determinado lo que es universal e imperecedero.

Fácil es ahora comprender que aun el mismo público futuro influye en la producción literaria, por cuanto en vista de él, tanto como del contemporáneo, determina el artista la dirección de su ingenio, movido de la noble ambición de ser digno del aplauso de la posteridad. No hay que decir después de esto, cuánta será la influencia que en la producción literaria ejercerá el público contemporáneo.

Divídese éste en *culto*, *aficionado* (dilettante) e *inculto*, según que conoce los principios y leyes suficientes para pronunciar juicio razonado sobre la obra, o simplemente tiene amor y simpatía al Arte literario, pero careciendo de principios, o es enteramente falto de una

como de otra cualidad, y sólo ve en la obra de arte un entretenimiento como otro cualquiera.

Adviértese desde luego que el artista produce su obra para todos estos linajes de público, cuyo juicio estima sin duda en diverso grado, prefiriendo el aplauso del culto al del aficionado y el de éste al del inculto, y dirigiéndose más a los primeros que al último. Suele suceder, sin embargo, que un mal entendido afán de popularidad o un mezquino deseo de lucro impulsan al artista a doblegarse al gusto y exigencias del público inculto, que es el más numeroso, exponiéndose en cambio a los anatemas de la crítica y de la opinión ilustrada. Pero estas son debilidades censurables que no deben erigirse en regla, sino condenarse severamente.

La influencia que el público contemporáneo ejerce en la Literatura es extraordinaria. Esta influencia es de dos géneros, pues se ejerce sobre cada autor en particular y sobre la marcha general del Arte literario. El público, al aprobar o desaprobado las obras literarias, modifica no pocas veces el genio y tendencias del autor, suele imponerle determinadas direcciones, le hace amoldarse a sus gustos, y, si en ocasiones lo corrompe y extravía, en otras lo mejora. Es cierto que (como dijimos en la lección anterior) el artista influye a su vez en el público y logra imponérsele, cambiando sus aficiones y gustos; pero esta influencia está contrapesada con la que acabamos de exponer.

Crea además el público verdaderas corrientes en la vida general del Arte literario, y unas veces dirigido por los ingenios, otras por su propio impulso, lleva a cabo revoluciones importantes. La creación de nuestro teatro nacional en el siglo XVI, contra las tendencias de la poesía erudita, el movimiento romántico del presente siglo y otros hechos semejantes, son obra espontánea del instinto popular, sin duda coadyuvado por genios eminentes, y prueba terminante de la verdad de estas afirmaciones. Estos movimientos suelen ser provechosos o funestos, pues a veces el público corrompe y pervierte el gusto literario, sobre todo si encuentra en los artistas, no directores ilustrados, sino cortesanos complacientes.

El público ejerce esta influencia, dando su fallo sobre las obras que a su contemplación ofrecen los artistas. Este fallo es resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama *gusto*.

El gusto es una facultad que resulta del ejercicio combinado de las facultades intelectuales y de la sensibilidad, y que consiste en sentir y apreciar la belleza o el agrado de las cosas. Aplícase a todo género de objetos, y se extiende a todas las esferas de la vida, pero principalmente suele referirse a la apreciación de los objetos sensibles.

La base del gusto es un instinto inconsciente y subjetivo, perfeccionado más tarde por la educación. Cuando el gusto se refiere a lo puramente sensual (como acontece en el sentido que se llama del gusto), jamás se funda en razón alguna, sino en movimientos instintivos, pero se hace más delicado con la educación. Cuando se refiere a objetos que producen emociones más elevadas, el gusto adquiere un carácter reflexivo y entran en él elementos intelectuales, pero conservando siempre una base subjetiva, afectiva o

instintiva, en cierto modo. Así, en la apreciación de los objetos que la vista o el oído perciben, el gusto tiene fundamentos más objetivos que en la de los que afectan a los sentidos inferiores.

Referido a los objetos que causan una emoción estética, el gusto se denomina *artístico*. Este género de gusto es el más elevado y perfecto, pero nunca pierde por completo los caracteres indicados. Hay siempre en él algo de instintivo o inconsciente, algo de inmotivado e involuntario, siendo por esto muy general que la mayor parte de las gentes no sepan fundarlo en principio alguno.

Un acto instintivo de adhesión a lo bello, nacido inmediatamente de la emoción estética, es el comienzo histórico del gusto artístico. Más tarde, el hábito de contemplar objetos bellos y distinguirlos de los feos (esto es, de distinguir los que agradan de los que desagradan), va depurando y educando el gusto, y despojándolo en parte de su carácter instintivo; pero rara vez lo pierde por completo, y por mucho que sea lo que gane en cultura, nunca es otra cosa que la *manifestación espontánea, en forma de juicio, de la emoción estética*.

El gusto es, según esto, un juicio derivado de un sentimiento, y no de un principio, y es, por lo tanto, necesariamente subjetivo. De aquí que dependa de multitud de circunstancias puramente individuales, como la organización general del individuo, su educación, sus ideas especiales, el medio en que vive, etc. De aquí también que con dificultad pueda ser base de juicios objetivos y universales.

Tan cierto es esto, que no pocas veces, en un mismo individuo, sus gustos acerca de un objeto, y sus juicios subjetivos respecto del mismo, están en desacuerdo, ora afirmando de una cosa que es bella, pero que no le gusta, ora diciendo lo contrario. Una relación de sentimiento, (el amor, por ejemplo), puede bastar para producir esta contradicción⁽¹¹⁰⁾.

Este carácter subjetivo del gusto, es causa de su variedad y de su frecuente inconsecuencia. El juicio objetivo y racional acerca de la belleza de un objeto nunca varía; el gusto cambia a cada paso, y se sujeta no pocas veces al imperio de la moda. Asimismo, el juicio objetivo es igual en todos los hombres (una vez formulado y reconocido por éstos), y el gusto varía de pueblo a pueblo y de individuo a individuo.

Nace de aquí una cuestión harto difícil, cual es la de la universalidad del gusto. Esta cuestión ofrece, al parecer, una verdadera antinomia formulada en estas dos proposiciones contradictorias, aceptadas a cada paso por el uso común, a saber: *a todos gusta lo bueno; sobre gustos no hay disputa, o de gustos no hay nada escrito*. La primera de estas máximas afirma terminantemente la universalidad del gusto; la segunda, proclama su carácter variable y subjetivo.

La cuestión, a primera vista insoluble, no ofrece dificultad, planteándola en sus verdaderos términos. Que lo bueno (y en el caso presente, lo bello) gusta a todos, es exacto, si por gusto se entiende el reconocimiento de sus excelencias; no lo es si se entiende el placer y adhesión subjetivos, a que suele llamarse gusto, pues es muy

frecuente que, reconociendo la belleza de una cosa, se declare que no nos gusta, sin embargo, y vice-versa. Es más, aquí se confunde el juicio objetivo con el gusto, pues no es cierto tampoco que lo bello guste a todos, ni todos lo tengan por tal. En cierto grado de incultura, el hombre, o no es capaz de apreciar lo bello, o se equivoca grandemente en su apreciación. ¿Cómo se ha de aplicar, por ejemplo, la máxima antedicha, al salvaje que considera feo el rostro que no está tatuado o que no es negro?

Que el gusto es subjetivo, es cierto, entendiéndolo como lo entendemos aquí; pero esta subjetividad del gusto, no impide que pueda haber juicios generales, ya que no universales, acerca de la belleza de los objetos. Hay ciertas bellezas tan evidentes y luminosas, que no hay quien pueda negarlas, a menos de no estar en su sano juicio; el mismo salvaje, antes citado, no afirma jamás que es feo el sol; pero, aparte de esto, con ser el gusto subjetivo, cabe conformidad entre el de gran número de individuos, sobre todo si está depurado por la educación y completado con el juicio objetivo de lo bello. Entre varios hombres, todos conocedores de los principios de la Estética, habrá conformidad de gustos en multitud de casos, sobre todo, tratándose de bellezas perfectas; así, no hay hombre ilustrado, que no reconozca la belleza del *Quijote*, cualquiera que sea su gusto individual.

Universalízase el gusto, y se trueca de subjetivo en objetivo, con efecto, cuando a la emoción estética se agrega el juicio objetivo de lo bello, mediante el conocimiento de la idea de éste. En tal caso el objeto gusta, y es declarado bello por razón de su conformidad con la idea de belleza, por la apreciación de sus cualidades estéticas. El gusto, en este caso, es *la manifestación reflexiva, no de la emoción estética, sino del conocimiento racional de lo bello*, y puede ser el fundamento de la *Crítica*.

El juicio del público inculto y del aficionado nunca es otra cosa que un juicio subjetivo, fundado en el gusto, o a lo sumo, en un somero análisis de la obra, pero no en principios científicos. Este género de público declara que la obra es buena, porque le gusta, y no que le gusta, por que es buena, y se deja llevar de su impresión, sin tener en cuenta para nada los principios. De aquí que, si a veces tiene en sus juicios grandes aciertos, otras incurre en equivocaciones lamentables; de aquí el carácter inconstante y voluble de sus opiniones, y de aquí también la funesta influencia que suele ejercer en el Arte, sustituyendo a los principios racionales de la sana crítica los arbitrarios caprichos de su gusto, los irreflexivos resultados de sus impresiones.

No habría, por tanto, regla segura ni criterio fijo para el juicio de las obras de arte, ni norma para los autores, si el gusto del público fuera el único juez. Por esto es necesario que se formulen juicios reflexivos, fundados a la vez en el gusto y en los principios de la Ciencia; de formular estos juicios, que son la más elevada manifestación del gusto, se encarga el público ilustrado, y especialmente los que se dedican al ministerio de la crítica, cuyo examen será objeto de la lección siguiente.

LECCIÓN XXVIII

La crítica literaria. -Su concepto. -Cualidades que debe reunir el crítico. -Su educación. -Condiciones y clases de la crítica. -Su influencia en la producción literaria.

Entiéndese por Crítica, en general, *el juicio que el espíritu humano forma acerca de las cualidades y circunstancias de cualquier objeto*. Dentro de esta amplia definición se comprenden diferentes géneros de crítica, como la crítica *histórica*, que juzga de la verdad, importancia, valor moral, etc., de los hechos; la *social* o *moral*, que juzga de las costumbres; la *filosófica*, la *religiosa*, la *jurídica*, etc. Todos los objetos reales y todas las manifestaciones de la actividad humana pueden ser analizados y juzgados por la crítica.

La crítica *artística* es *el juicio de las bellezas y defectos y el examen de las circunstancias que concurren en las obras de Arte*. La crítica *literaria* es la crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias.

La crítica, cualquiera que sea, es un arte fundado en los principios de una ciencia. El crítico juzga en vista de los principios, comparándolos con los hechos y declarando la conformidad o desavenencia entre éstos y aquéllos. En tal sentido, la ciencia general, a que se da el nombre de *Filosofía de la historia* (entendiendo la palabra *historia* en su más amplio sentido), no es otra cosa que una verdadera crítica.

La base de toda crítica, la condición primera que el crítico debe poseer, es, por lo tanto, el conocimiento profundo de la materia a que se refiere la cosa juzgada. Pero en la crítica artística, a este conocimiento se une la facultad de sentir y apreciar la belleza, a que se da el nombre de gusto.

La crítica artística, no es, con efecto, un acto meramente intelectual, un simple juicio, sino la resultante de la unión del juicio con el sentimiento, de la ciencia con el gusto. Como su objeto es juzgar lo bello, y lo bello causa, ante todo, una emoción, si ésta no entra en el juicio como elemento capital, el juicio resulta incompleto, y a veces falso. Pero como la belleza no es sólo objeto del sentimiento, sino del conocimiento, y afecta a la inteligencia al par que a la sensibilidad; como la producción de la obra de arte se ha de sujetar a ciertos principios, de cuya realización pende su buen o mal éxito, el juicio del crítico también se extraviaría fácilmente si sólo se fundara en el sentimiento, participaría del carácter movable y subjetivo del gusto, y se confundiría con el juicio irreflexivo y poco seguro del vulgo.

Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse a cuatro: *ciencia, sentimiento artístico, buen gusto e imparcialidad*.

El crítico debe ser juntamente un científico y un artista, puesto que su misión es juzgar las obras de arte con arreglo a principios, y descubrir las bellezas y defectos que contienen. Ha de conocer a fondo, por tanto, los principios fundamentales de lo bello y las reglas y leyes del arte sobre que versan sus juicios; pero además ha de sentir lo bello, ha de saber colocarse en las condiciones en que el artista se halla al concebirlo y producirlo, ha de inspirarse como éste en la belleza, pues sólo así podrá apreciar las

obras, interesarse por sus méritos, penetrarse de la idea y del sentimiento que las animan, y adquirir la capacidad necesaria para juzgarlas con justicia.

El sentimiento de lo bello y el buen gusto son, por consiguiente, tan necesarios al crítico como el conocimiento de los principios que forman la base científica de su juicio. Sentir intensamente lo bello y saber descubrirlo delicadamente donde quiera que se halle, poseer un gusto depurado y exquisito, dotado de un carácter objetivo, merced al auxilio de la Ciencia, ser verdadero artista, no en el sentido de saber producir obras, pero sí de conocer a fondo el modo de producirlas y de sentir todo lo que sienten los que las producen; he aquí las cualidades que el crítico ha de reunir necesariamente.

El vulgo suele pensar que el crítico está obligado a saber realizar lo mismo que juzga, o, lo que es igual, a ser artista activo y creador. Este es un error gravísimo. El crítico es artista, pero pasivo; su actividad versa siempre sobre lo que otro crea, pero él no crea por sí mismo, ni para nada lo necesita. Bástale con poseer el sentimiento artístico y conocer la naturaleza de los procedimientos de que el artista se sirve; y una vez dueño de estas cualidades, puede juzgar con acierto, por más que no sea capaz de ejecutar lo que juzga. La capacidad de juzgar los actos humanos, no requiere nunca la de llevarlos a cabo; de otra suerte, los juicios serían imposibles para la mayoría de las personas. Lo necesario es el conocimiento teórico de la ley de estos actos, del proceso a que obedecen, de los medios de ejecutarlos y del estado psicológico a que responden; esto es, de todos los factores de que los actos son resultantes.

Es más: por regla general, y como quiera que las facultades intuitivas y creadoras, y las reflexivas y críticas se desarrollan las unas a expensas de las otras, suele suceder que no hay peores críticos que los artistas, ni peores artistas que los críticos; quizá porque la inspiración impide en aquellos el ejercicio regular de la reflexión, y en éstos el análisis y el razonamiento ahogan o enfrían la inspiración. Además, el hábito constante del análisis, el repetido rebuscamiento de los defectos, harían al crítico ser tan exigente consigo mismo, y tan meticuloso al producir sus obras, que muy fácilmente le privarían de la libertad y holgura de que la inspiración necesita para crear.

Por lo demás, para que sea legítima la crítica, no es necesario que el crítico predique con el ejemplo. Importa poco que sea o no capaz de hacer lo mismo que censura; lo que interesa es ver si tiene razón al censurarlo. Si la tiene, su juicio es legítimo, por más que su incapacidad para crear sea absoluta.

La imparcialidad es condición inexcusable de toda sana crítica. Por imparcialidad se entiende que el crítico haga cumplida justicia a la obra que juzga, sin dejarse llevar de móviles que perturben, extravíen o corrompan su juicio.

La imparcialidad supone que ninguna pasión debe mover al crítico y perturbar la serenidad de su juicio, pero no implica frialdad e indiferencia, como piensan algunos. El crítico debe amar la belleza con calor y pasión; debe interesarse por el Arte y consagrarse con afán a su fin, sin lo cual fuera la crítica fría, escéptica y verdaderamente infecunda. Pero no ha de dar oídos a la pasión y la preocupación, ni menos dejarse llevar de la

vulgar idea que identifica la crítica con la sátira, y supone que la misión del crítico se reduce a rebuscar defectos y ocultar bellezas en las obras. El crítico no ha de ser clemente, pero tampoco despiadado; ha de ser juez severo, justo, y apasionado sólo por la belleza y por el Arte.

Para adquirir todas estas cualidades, el crítico debe poseer una educación especial, aparte de la que es común a todo artista. Esta educación ha de tender, por una parte, a la adquisición de la Ciencia, y por otra a la del sentimiento artístico y del gusto, y ser, por consiguiente, a la vez teórica y práctica.

La educación teórica del crítico ha de comprender el estudio profundo de la Ciencia de lo bello (Estética) y de cuantas con ella se relacionan íntimamente, el de los principios fundamentales del arte, cuyas producciones se dedica a juzgar, como también de su historia, y el de los procedimientos técnicos y del medio sensible de expresión, propios de este arte. Según esto, la Estética, los Principios generales y la Historia de la Literatura, la Gramática, la Filología, la Retórica, la Poética y la Métrica, deberán ser (aparte de los estudios generales, filosóficos e históricos), objeto proferente de la atención del crítico literario.

El atento y constante estudio de los modelos artísticos, la frecuente contemplación y análisis de la realidad bella (principalmente de aquélla en que se inspire el arte a que se consagra), constituirán la educación práctica, que dará al crítico buen gusto y exquisito sentimiento de lo bello. No poco contribuirán a este resultado la experiencia de la vida y el conocimiento práctico del corazón humano, pues el crítico necesita, tanto o más que el artista, acudir a cada paso a esta inagotable fuente de inspiración y de cultura. El sabio de gabinete, el crítico que sólo se inspira en los libros, y entre ellos se encierra, difícilmente adquiere el delicado gusto y el vivo sentimiento que son necesarios para que la crítica sea algo más que un árido, descarnado y pedantesco juicio de bellezas, que no se comprenden ni juzgan bien sin sentir las vivamente, y sin conocer a fondo la realidad en que se inspira el que las concibió.

Cuando el crítico reúne estas cualidades, la crítica no es un juicio meramente subjetivo y arbitrario, sino una función de la más elevada importancia. Mas para serlo, la crítica ha de reunir condiciones especiales, que son las siguientes:

1ª. La crítica, además de ser justa o imparcial, y de reflejar el buen gusto y sentimiento artístico de su autor, ha de estar fundada en principios científicos, a cuya luz aprecie las obras sobre que verse.

2ª. La crítica no ha de limitarse a un simple juicio sintético de las obras, sino a un detenido análisis de las mismas, en que se estudien atentamente todas las partes de la composición, dando a cada una su valor respectivo.

3ª. La crítica ha de apreciar, no sólo el mérito absoluto, sino el relativo de la obra juzgada, y considerarla bajo todas sus relaciones y en todos sus aspectos, comparándola con otras de su género o de su mismo autor, etc., apreciando su importancia social, su

representación en el movimiento literario, sus orígenes y filiación, el sentido que entraña, el espíritu a que responde, etc.

4ª. La crítica no ha de limitarse a señalar los defectos de las obras, sino que ha de cuidar muy especialmente de descubrir sus bellezas, estableciendo la proporción debida entre éstas y aquéllos, y teniendo en cuenta para el fallo el valor respectivo de unos y de otras.

5ª. La crítica, al juzgar una obra, no ha de perder de vista las condiciones, carácter y aptitudes de su autor, ni las influencias del medio social en que se produce, pues el juicio de una obra, abstractamente considerada como una entidad que no tiene raíces en todo el conjunto de circunstancias personales y locales que la determinan, difícilmente es justo y acertado.

6ª. La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinión, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su acción educadora, tanto en el público como en el autor.

7ª. La crítica no debe confundirse con la sátira ni tomar un carácter personal. En ciertas ocasiones podrá usar el arma del ridículo, pero con mucha prudencia y parsimonia, y cuidando de que éste recaiga sobre la obra y no sobre el autor. La personalidad de éste siempre ha de quedar a salvo de sus ataques, y cuando haya de ocuparse de ella ha de hacerlo con el mayor decoro y respeto. *Parcere personas, dicere de vitiis*, debe ser la regla constante de la crítica.

8ª. El lenguaje de la crítica ha de ser mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, reflejándose en él de un modo adecuado la alteza de la misión que el crítico desempeña.

Llenando estas condiciones, la crítica constituye un elevado magisterio, y puede ejercer una provechosa influencia en el desarrollo progresivo del Arte literario. Faltando a ellas, siendo injusta, apasionada, incompleta, frívola, pedantesca, personal, adulando a las muchedumbres indoctas, poniéndose al servicio de torpes pasiones o siendo gárrula manifestación de la ignorancia atrevida y temeraria, la crítica puede ser funesta y peligrosa, y contribuir en parte no pequeña a la corrupción del gusto y a la decadencia de las letras.

La crítica literaria ofrece el carácter especial de que rara vez es puramente artística. Con efecto, como las obras literarias, o son expresión de fines ajenos al Arte, o al menos de ideales científicos, religiosos, sociales, que en ellas se reflejan, a la crítica artística de sus formas se une necesariamente la crítica científica o moral de su fondo. Así, el crítico que se ocupa de una producción dramática, no sólo examina sus bellezas literarias, sino la moralidad que encierra o el fin social a que responde, lo cual es ciertamente ajeno a la crítica artística. Esta especial circunstancia, nacida del carácter propio de la Literatura, da

a la crítica literaria una extraordinaria complejidad y requiere en el crítico cualidades singulares, no tan necesarias al que de otras Artes se ocupa.

La crítica literaria, como toda crítica, puede ser filosófica, histórica o compuesta.

La crítica filosófica, considerando la obra como un individuo en su género, y no ocupándose de las condiciones y circunstancias en que aparece, la juzga con arreglo al ideal que a este género traza la Filosofía de la Literatura, haciendo abstracción del tiempo y del espacio. La crítica histórica juzga la obra en relación a la tradición literaria del pueblo y tiempo en que aparece, y a su autor mismo, considerándola como un hecho de la historia literaria más bien que como una determinación de un género abstractamente considerado. La crítica compuesta o filosófico-histórica, juzga la obra a la luz del ideal eterno, y a la vez en relación con la historia, juicio sin duda más justo y completo, pues lo que absolutamente considerado puede tener poco valor, acaso lo tiene mucho con relación a su tiempo, y señala un gran progreso en la historia.

La crítica filosófica puede ofrecer graves inconvenientes cuando, inspirándose en un estrecho criterio de escuela, prescindiendo del sentimiento y sometiendo a las exigencias de un sistema el libre vuelo del espíritu humano, se obstina en no reconocer mérito alguno a las obras que se apartan de la pauta que traza a la inspiración, y en poner trabas al movimiento progresivo del Arte.

Para evitar estos inconvenientes, es fuerza que el crítico, sin renunciar a sus principios, tenga un amplio espíritu de tolerancia y se encuentre dispuesto, merced a su buen gusto y sentimiento artístico, a reconocer lo bello donde quiera que lo encuentre, por más que la obra en que se produzca la belleza no encaje por completo en el molde de sus doctrinas. Si el crítico, a la par que hombre de escuela, es verdadero artista, fácilmente se librá de este error, cuyo funesto influjo harto evidencia la historia de la crítica literaria en el período de la dominación del neo-clasicismo francés. El cultivo de la crítica histórica contribuirá poderosamente también a evitar estos extravíos, pues el contacto con la realidad viviente, la observación atenta de los hechos, son el mejor correctivo de los excesos de la especulación, y los mayores enemigos del dogmatismo escolástico.

La influencia de la crítica en la producción literaria es tan grande como eficaz. El escritor de conciencia, el que al provecho del momento, al triunfo efímero y al aplauso del vulgo antepone los fueros del Arte y el amor de una gloria duradera y legítima, anhela y teme los fallos de una crítica justa y severa, y a ella amolda gustoso sus producciones. El público, a su vez, escucha con respeto las opiniones de la crítica, y con frecuencia regula por ella su propio criterio y se somete a su influencia educadora. En tal sentido, la crítica es elemento activo y poderoso de la producción literaria.

Cumple la crítica alta misión manteniendo incólumes los sanos principios contra los extravíos del público y de los autores, encauzando la inspiración de éstos, educando y dirigiendo el gusto y aficiones de aquél, favoreciendo la continuidad de la tradición literaria, y promoviendo el desarrollo y progreso de las letras. A tales resultados

contribuye, no sólo dictando su fallo sobre las obras que diariamente se ofrecen al público, sino extendiendo su acción a toda la historia literaria.

La crítica, con efecto, se ha dedicado en estos últimos tiempos a los estudios históricos, y al hacerlo, ha prestado inestimable servicio a las bellas letras; porque -sobre dar sentido y unidad e interpretar debidamente y con alto espíritu científico y artístico los datos de la historia literaria-, al seguir paso a paso la tradición, al estudiar las influencias que en la vida literaria se determinan, al establecer relaciones entre autores, pueblos, géneros y escuelas, ha hecho posible la crítica histórica de las obras literarias, muy descuidada en otras épocas, ha puesto diques a las exageraciones escolásticas, y ha contribuido poderosamente a la educación artística del espíritu público. Si a esto se agregan los progresos hechos en el orden de los estudios literarios puramente especulativos, sustituyendo a los preceptos rutinarios de una Retórica empírica los elevados conceptos de la Estética moderna, fácil es comprender cuán grande es la misión que a la crítica toca desempeñar, y cuán eficaz y provechosa su influencia cuando está rectamente dirigida.