



1020133475



PRIMERA PARTE.

PRELIMINARES.

PN 59

G 66

1911



CARLOS PEREZ MALDONADO

MONTERREY, MEXICO.

LECCION I.

Estudios literarios. Su objeto. Cómo deben ser.

1.—Se hacen estudios literarios para aprender a componer obras literarias habladas y escritas.

2.—Para ello hay que hacer dos cosas:

I. Educar el *gusto*.

II. Perfeccionar la *disposición* que se tenga para componer.

3.—El *gusto* es la facultad de discernir entre lo *bueno* y lo *malo*, lo *bello* y lo *feo*. Todo el mundo tiene esa facultad. Todo el mundo tiene "sus gustos", es decir *gusto*. Si se lee algo delante de varias personas, á algunas gustará, á otras no gustará; pero á todas causará cierta impresión de agrado ó desagrado. Según es el *gusto* así es como se juzga. Pero en algunos esa facultad está más desarrollada que en otros. Y claro que el *gusto* de los que lo tienen desarrollado,

educado, es mejor que el de los que no lo tienen. Debemos educar el *gusto*. El que tiene su *gusto* educado desarrolla su *disposición* para componer obras de buena calidad.

4.—La *disposición* se tiene naturalmente por casi todo el mundo. La pura facultad de hablar, de expresarse, es una revelación de esa disposición. Pero varía su desarrollo con las personas. Lo que falta casi siempre es perfeccionarla, desenvolverla. Esto es lo que se consigue con los estudios literarios.

5.—Los estudios literarios deben ser de *análisis*, de *sugestión* y de *práctica*.

I. De *análisis*, parecido al gramatical, con ayuda del texto. El análisis revela la estructura y la contextura de la frase: lo que es cada una de sus partes componentes y el nexo que las traba y unifica.

II. De *sugestión* por medio del aprendizaje de memoria y de la lectura de obras escogidas.

Estos ejercicios enseñan buenos y bellos modos de componer. Son como una inspiración. Son como un empujón, como un empujón dado hacia el buen camino. El que aprende de memoria y el que lee no se ven necesariamente estrechados á seguir el camino del autor de lo que ha leído ó aprendido. Hay, por un mismo rumbo, muchos caminos buenos. Se nos lleva hacia ellos; pero al acostumbrarnos á marchar solos podemos tomar libremente el que mejor nos convenga.

III. De *práctica*, por medio de ejercicios de composición.

Estos ejercicios son indispensables en el que quiera aprender á escribir. Son para el literato ó el que quiera serlo, lo que los gimnásticos para el que quiera tener un cuerpo fuerte y sano, lo que los ensayos de ambulación para el niño que ha de aprender á andar sin el apoyo de la mano ajena.

6.—En achaques literarios algo se debe á la *disposición* natural, algo á los *estudios analíticos*, algo al *conocimiento* de las obras buenas, algo á los *ejercicios prácticos*. El que no tenga disposición, ni haya practicado, ni analizado, puede aprender cientos de las llamadas "reglas literarias" y se quedará con ellas en la memoria sin poder componer una sola línea ni hilvanar el más sencillo período.

Vemos, en cambio, que la mayoría de los que componen obras literarias no conocen casi nada de reglas y análisis, á veces absolutamente nada. Pueden escribir; y á veces muy bien. Eso quiere decir que para componer obras literarias importa más leer mucho y bueno y practicar, que aprender "reglas".

7.—Resumamos:

Para aprender á componer se necesita

I. *Analizar*, con ayuda del texto;

II. Aprender de memoria y leer trozos de obras selectas; y

III. Practicar, practicar, y . . . practicar.

8.—Los estudios literarios no deben ser *preceptivos*, no deben ser una exposición de *reglas*, porque no son una ciencia exacta aplicada

Literatura *preceptiva* es literatura de *preceptos*, colección de *reglas* para componer obras literarias. La literatura *preceptiva* —si existiera—querría decir lo mismo que *arte* literario. (“La *ciencia* enseña á conocer y el *arte* á hacer”, dice una sentencia muy conocida). Y la existencia de un *arte* literario, tal como es comunmente entendido, es imposible. Decir lo que es un *tropo*, lo que es *obra literaria*, lo que es un *poema*, no es lo mismo que dar *reglas* para hacerlos. Decir lo que son es hacer y enseñar *ciencia* literaria, es dar á la literatura su lugar. Decir cómo debieran hacerse sería enseñar *arte* literario. Cuando digo lo que es un *tropo*, lo que es un *poema*, no doy *reglas*, únicamente expongo *leyes*. Y es necesario hacer la diferencia que corresponde entre *leyes* y *reglas*.

Ley significa modalidad, manera de ser de algo. *Ley* de gravedad la que expone cómo se verifica la atracción de la tierra hacia los cuerpos que están cerca de ella. *Leyes* de Kepler, las que exponen la manera y las condiciones en que se verifica el movimiento de un astro al rededor de otro. Aquí se trata de *leyes*, no de *reglas*.

Para saber cuál es la raíz cuadrada de una cantidad me valgo de una *regla*, no de una

ley. Para fabricar el acero hay que saber como prepararlo, hay que conocer ciertas *reglas*.

Una serie de *leyes* es una *ciencia*.

Una serie de *reglas* es un *arte*.

Hay una serie de *reglas* de que puedo valirme para hallar la raíz cuadrada de una cantidad y para fabricar acero, *reglas* que son eficaces cuando las empleo. En el estado actual de nuestros conocimientos no hay *reglas* que puedan enseñarme á componer obras literarias. Hoy la literatura es únicamente *ciencia*; no ha llegado á ser *arte*.

Es cierto que el estudio de la literatura desarrolla, y mucho, la disposición de componer. Pero es *ciencia* no es *arte*.

Si fuera *arte* podría enseñarse con éxito separadamente de la *ciencia*, como se puede enseñar á extraer raíz cuadrada al que no conoce la médula de las Matemáticas, como se puede enseñar á fabricar acero al que no sabe Química ni conoce la naturaleza íntima de los cuerpos.

Pueden darse *reglas* para medir la distancia que hay de un punto de un valle á un punto de una montaña, para calcular la cantidad de líquido que pasa por una oquedad en determinado tiempo. Para escribir y para hablar bella y claramente no pueden darse *reglas*, no deben darse reglas.

Los *preceptos* literarios son un contrasentido, bueno para las cátedras de hace un siglo. Enseñarlos es dedicarse á una tarea

tan inútil y tan ociosa como la de dar *reglas* para convertir la tierra en oro, ó para clavar diestramente alfileres en una muñeca con objeto de ablandar el corazón de alguna bella esquiva.

LECCION II.

Obra.—Obras científicas.—Obras morales.—Obras poéticas.—Otras obras.

9.—*Obra*, en el sentido literario más amplio, es todo lo que se habla ó escribe formando un cuerpo, un conjunto determinado.

Si se juntan caprichosamente cien pensamientos acerca de cien asuntos diferentes, por fuerza que el todo no presentará consistencia ninguna, ni tendrá lazo ni pegamento entre sus diferentes partes. Hacer eso no es hacer una *obra*.

Cuando se pasa de ese completo desorden á una cantidad ínfima de orden; cuando se pone algún lazo, aunque flojo, que junte unas partes con otras; cuando se da á aquel caos un asomo de figura y consistencia, se hace ya una *obra*. Ella será imperfecta; ella será mala; pero es *obra*.

Cuanto más estrecho es el lazo que junta las partes componentes, erranto más perfecto el conjunto, la *obra* es mejor.

10.—Así que, una serie de pensamientos enlazados, aunque sea con el lazo más débil, con figura, con "aspecto," aunque imperfectos, es una *obra*. Un tratado de Física es una *obra*. Un discurso es una *obra*. Una carta es una *obra*. Un simple recado es una *obra*.

11.—Según aquello de que tratan las obras son:

- I. Científicas;
- II. Morales;
- III. Poéticas;

IV. Hay, además, otras obras, inclasificables en grupos de contornos tan claros y precisos como los anteriores. (1).

12.—Son obras *científicas* las que exponen la verdad y las investigaciones tendentes á descubrirla; las que exponen lo que se tiene por *verdad* ó lo que se quiere hacer pasar por *verdad*; las que exponen lo que es el *error* con ánimo de diferenciarlo de la *verdad*. (Véase los párrafos núms. 18, 19 y 20).

Un tratado de Química es una obra *científica* (Expone la *verdad*, lo que se tiene por *verdad*) Un libro de crítica histórica es obra *científica* (Expone una investigación tendente á descubrir la *verdad* ó un intento para separar la *verdad* del *error*.) Una defensa de un criminal á quien se quiere ha-

1. Lo anterior es un simple ensayo de clasificación. No creo que sea ni completo ni perfecto. No pretendo decir "la última palabra" á las obras del entendimiento, como á las razas humanas, se las puede agrupar de muy diferentes maneras y con el apoyo siempre de razones de peso y de fuertes argumentaciones.

cer pasar por inocente es obra *científica* (Expone y defiende algo que se quiere hacer pasar por *verdad* aunque no lo sea y se sepa que no lo es) etc. etc.

13.—Son obras *morales* las que hacen propaganda del *bien* en todos sus aspectos y formas. (Véase párrafo núm. 22).

Una obra en que se haga una investigación acerca del fundamento de las leyes morales, por ejemplo, es propiamente una obra *científica*. La obra *moral* es, en realidad, de propaganda: no se concibe de otro modo.

14.—Son obras *poéticas* las que exponen asuntos *bellos* (Véase párrafo núm. 21) Pueden ser simplemente descriptivas (Véanse ejemplos números 2, 3 y 5.) Pueden ser una serie de razonamientos (Ejemplo núm. 6). Pueden ser expositivas de ideas conmovedoras (Ejemplo núm. 7).

La obra poética puede escribirse lo mismo en prosa que en verso. La esencia de la *poesía* es la *belleza*. (La *poesía* se define universalmente como la manifestación de la *belleza* por medio de la palabra). Y la *belleza* lo mismo puede decirse en prosa que en verso: lo mismo en el lenguaje musical más dulce que en una jerga bronca y desapacible (Véase el ejemplo núm. 8). La *belleza* no deja de serlo porque se diga en *prosa*. Y lo *feo* no se torna *bello* porque se le ponga en renglones cortos. Malamente se ha llamado al verso "lenguaje poético."

Esto del "lenguaje poético" es una atigualla conservada por tradición desde aquellos tiempos inolvidables en que los textos de preceptiva eran la última palabra en asuntos de literatura, aquellos tiempos en que los críticos que eran apóstoles de intransigencia y de conservatismo, utilizaban medir las metáforas y sopesar los epítetos para dar dictámenes terribles.

Lo del "lenguaje poético" es un error muy grave.

Así como no puede decirse que sólo se pueden hacer esculturas bellas esculpiendo en mármol, ni que sólo con tintas de aceite pueden pintarse cuadros bellos, tampoco se puede afirmar que la forma propia, la forma única de la poesía es el lenguaje rimado, ritmado y medido. La belleza requiere un lenguaje exacto y preciso para manifestarse, no un lenguaje que haga música y renglones cortos.

Si se admite que el lenguaje versificado sea el único apto para manifestar la belleza habrá que negar la de muchas páginas que son gloria y orgullo de todas las literaturas.—No porque leamos muchos capítulos del Evangelio y del Cantar de los Cantares en un español mutilado, dejamos de comprender y de gustar su encanto. ¿Han hecho falta para ello los endecasílabos ó los sáficos adónicos?.....Y si no han hecho falta no son indispensables.

La belleza es todopoderosa. Se vale de las palabras como se vale de la piedra, como se vale de las notas. Si no halla consonantes á la mano se pasa sin ellos y si no halla ritmo lo mismo. Que la forma musical y correcta le sirva, muchas veces, más que la áspera y tosca es diferente: no significa que la última debe ser la única, sino la que, con más frecuencia, debe preferirse.

15.—Hay, además de las obras comprendidas en la clasificación que antecede, otras que por la naturaleza de su asunto, por el fin á que se dirigen, por la forma de su desarrollo, son los polos opuestos de las que

llevamos dichas, ó, cuando menos, totalmente diferentes de ellas. Unas de las obras poéticas, por ejemplo, exponen algo que es bello. Hay otras que en la misma forma y del mismo modo que las poéticas, exponen, á veces, asuntos que son repugnantes y asquerosos. Hay otras que hacen propaganda de ideas malas, inmorales. Hay otras que enseñan lo que no es cierto.

16 — Y hay, por fin, otras, que no tienen carácter, que no tienen aspecto definido, que no son nada: obras anodinas, asexuadas, imposibles de acomodarse en clasificación alguna, por amplia que sea: capítulos de novela, reportazgos de periódicos, memorias ministeriales y diplomáticas, etc.

LECCION III.

La verdad. La belleza. El bien.

17. — La *verdad* es *absoluta* y *relativa*.

18. — Verdad *absoluta*, lo que puede afirmarse sin que nunca ni por nadie pueda ser contradicho con razón: la verdad eterna: lo que es cierto hoy y lo será siempre.

19. — Verdad *relativa*, la que no es *absoluta*: lo que se tiene por verdad y no lo es: lo que se supone que es verdad: lo que puede tenerse por verdad. Es una mentira con cara de verdad.

20. — Hay pocas verdades *absolutas* conocidas. Aparte de las verdades matemáticas, son contadas las que puede asegurarse que lo sean. Que dos más dos es igual á cuatro, fué verdad en los tiempos de los primeros faraones egipcios; lo es todavía; y lo será siempre. Que 2 más 2 hacen 4, es una verdad *absoluta*.

El principio de Arquímedes es una verdad *absoluta*: desde las edades más remotas del mundo hasta los días en que vivimos, un cuerpo sumergido en un líquido ha desalojado un volumen del líquido igual al volumen propio, y sufrido, de consiguiente, un empuje de abajo hacia arriba igual al peso de ese volumen de líquido. La circunstancia de que antes del descubrimiento de Arquímedes no se conocía el principio, no quiere decir que antes no existiera. Existía; aunque desconocido. Hoy existen, de seguro, muchas *verdades* que no conocemos.

En un tiempo se creyó que el agua y el aire eran elementos, cuerpos simples, substancias irreductibles. Hoy, sabemos que el agua es un compuesto de hidrógeno y oxígeno, y que el aire es una mezcla de oxígeno, nitrógeno, argón y otros gases. Que el aire y el agua eran elementos fueron verdades, pero verdades *relativas*, afirmaciones que se tuvieron por ciertas y que después ha resultado que no lo son: fueron mentiras disfrazadas de verdades.

Hoy sabemos que el oxígeno y el hidrógeno son elementos; pero no podemos asegurar que eso sea una verdad *absoluta*, porque no sabemos si mañana se descubrirá que son compuestos ó mezclas de cuerpos más simples.

Somos dueños de pocas verdades *absolutas*. Las ciencias—más tendentes á la observación y la experimentación ahora que nunca—evolucionan incesantemente y cada día descubren nuevas *verdades* y nuevas *mentiras*.

21—La *belleza* no es definible. No existe fórmula exacta para decir lo que es.

Ayer se tenía cierta idea de lo que es la *belleza*, lo *bello*; hoy se tiene otra, y quién sabe cuál se tendrá mañana. Yo tengo una idea de ella; Fulano tiene otra y otra tiene Zutano. Yo no puedo decir que ellos están en error, ni ellos lo pueden decir de mí. Sin embargo, reconozco que Fulano, que ha estudiado y leído más que yo, que es más experimentado que yo, está en mejor situación que la mía para comprender lo que es la *belleza*, lo *bello*. Porque la *belleza* no ha sido atrapada por la ciencia. No sabemos en qué línea, en qué combinación de notas ó de colores, en qué hecho hemos de hallarla; pero hay hechos, hay paisajes, hay cantos que nos impresionan y conurban.

La *belleza* la sentimos más que la comprendemos; la gustamos más que la analiza-

mos. Mejor dicho, la sentimos y no la comprendemos; la gustamos y no la analizamos ni la razonamos. A veces nos vamos á dar cuenta de ella cuando ya no la tenemos delante, cuando es un recuerdo, algo que echamos de menos.

Recuerdo aquel cuento "Ingenuidad", de Samuel Velásquez—Un sudamericano va al Museo del Louvre en busca de la maravilla de las maravillas, de la Venus de Milmo. Llega ansioso delante de la estatua; la mira—"una mujer de mármol verdoso de puro viejo, manca de los brazos, ligeramente inclinada la cabeza".—"Ella es", le dice una dama inglesa con los ojos llenos de lágrimas. Pero él no da con el encanto de aquel pedazo de mármol; ha sufrido una desilusión; aquello no tiene chiste. Y sigue revistando las estatuas del museo. Todas son hermosísimas; sufre delectaciones encantadoras. Pero, de pronto, empiezan á parecerle feas, heladas, faltas de gracia, comparadas con una idea de belleza que lleva en el alma. "Donde he visto yo—se pregunta el visitante—esa mujer tan bella, ese ángel, esa flor, ese demonio ó lo que sea." No encuentra en el museo lo que busca. "Qué tonto—exclama al fin—es la suma de muchos recuerdos, el compendio de muchas impresiones; cada uno de estos personajes ha puesto un átomo de belleza, y yo he modelado con todos ellos esto que llevo dentro de mí". Y se va. Al pasar frente á la Venus de Milo va á dirigirle una mirada fría de indiferencia, va á burlarse de ellacuando la mira y le da un salto el corazón y se detiene como aturdido por un rayo. Los ojos se le llenan de lágrimas y dice con la solemnidad del que empieza una oración: "Yo, pecador, me confieso.....¿por qué, señora, no me arrojó á la entrada? Y vió entonces abierta á pleno espíritu la fuente del delicioso martirio de su memoria" y "salió llevándose á la Venus dentro de sí

mismo, como las amapolas de oro que se quedan navegando en las pupilas después de haber mirado el sol, ó el ruido abismático que se sigue oyendo con todo el cuerpo á medida que nos alejamos del Niágara”.

22.—Respecto del *bien* hay que decir lo que se ha dicho de la *belleza*: que no hay fórmula que lo defina: que no se puede decir con exactitud lo que es: que en todas partes y por cada persona se tiene diferente idea de él y que por todos y en todas partes se cree estar en lo cierto.

ELCCION IV.

Obra literaria.

23.—*Obra literaria* es la que tiene buen aspecto, la que es agradable al que la conoce, aparte del interés que pueda tener en el conocimiento de las ideas que le sirven de asunto.

A un ingeniero puede agrandar la lectura de una monografía que trate de la construcción de carreteras firmes en terrenos pantanosos; á un hacendado puede agrandar un folleto en que se invite al público á la formación de una sociedad para costear la construcción de un ferrocarril que pase por alguna de sus propiedades, con lo que ésta se be-

neficiará muchísimo; un “sportman” puede deleitarse recorriendo la noticia aritmética de los diferentes momentos de una lucha de dos partidos de peloteros. Pero ni la monografía, ni el folleto, ni el resumen numérico de la contienda, son, por ese motivo, *obras literarias*.

Un anuncio de una compañía de seguros puede ser *obra literaria* si su presentación es sugestiva; si, hecho á un lado lo que en él se diga, no aburre, sino que agrada, gusta, por su lectura amena y fácil.

Una obra es *literaria* por su manera de presentación. Cuando es agradable ó tiene una manifiesta tendencia á serlo es literaria. Un mismo asunto, un mismo argumento, puede escribirse de manera que sea literario y de manera que no lo sea. Si se presenta en forma agradable, en forma bella, es literario. Si nó, no lo es.

24.—Hay obras que nos gustan por su asunto, y obras que nos gustan por su manera de exposición ó de presentación. La última puede desagradarnos, sernos antipática, por *lo que diga*; no nos lo es por la manera *cómo lo dice*. La primera puede estar expuesta de manera defectuosa; nos gusta por *lo que dice*; no por la manera *cómo lo dice*. (1) Aquella es la *literaria*.

1. Un opúsculo de Francisco Bulnes, un ensayo de Miguel de Unamuno, tan defectuosos á veces de expresión y de presentación, gustan por *lo que dicen*, no por la manera *cómo lo dicen*. Las novelas de Cayetano Rodríguez Beltrán, que como novelas valen muy poco, á casi ni die gustarán por sus asuntos, faltos de alma y de mérito; á muchos gustarán por su lenguaje, á veces flexible y melodioso.

25.—Por lo general, es más importante y atractivo *lo que se dice* que la manera *cómo se dice*. Y, generalmerte, una obra gusta más por su sustancia, por la belleza de su asunto, que por la belleza de su expresión y presentación, que por lo literario que sea.

26.—Las obras unicamente literarias, las que no tienen más mérito que el de la belleza y galanura de su exposición, que la tersura, la brillantez ó la musicalidad de su lenguaje, son las “sonoras bagatelas” que decía Horacio, la “música celestial” con que designa el lenguaje pintoresco de los corrillos de familia lo que no es nada y tiene la apariencia de serlo todo y bueno, lo que nada vale y simula ser tan valioso como las piedras finas y el oro de muchos quilates.

El bello aspecto puede llegar á encubrir, muchas veces, algo asqueroso y malo y ser como las caras agraciadas y los modales pulidos de gentes de alma corrompida, ó como los trajes hermosos, constelados de pedrería, que cubren cuerpos roídos por la lepra.

27.—Hay obras que se prestan más que otras para ser literaturizadas. Una obra poética siempre se presta para que se la exponga de una manera bella y agradable. Una obra científica no siempre.

Un tratado de Matemáticas sería ridículo si tuviera pulimentos y adornos de expresión. Un libro de Historia; uno de Sociología; uno de Derecho, admiten mejor la literaturización, el ser escritos con atrevimien-

tos y brillanteces de estilo. La “Historia de España”, de don Rafael de Altamira, por ejemplo; “Los orígenes de la Francia contemporánea”, de Hipólito Taine; “Los conflictos entre la religión y la ciencia”, de J. G. Draper; “La simulación en la lucha por la vida”, de Ingegneros, se leen con profundo agrado, con gran deleite á ratos, aparte del interés que se tome en lo que dicen, en las ideas que exponen. Todas ellas son obras científicas.

De las obras morales debemos decir lo que de las poéticas.

28.—Existe actualmente una gran inclinación á literaturizar, á hermostear, á hacer agradable la exposición del asunto de las obras científicas; el propósito de hacer propaganda de lo sustancioso y serio, dándole el aspecto que hasta hoy ha sido casi exclusivo de las obras de pura diversión. (I)

29.—Muchas de las obras científicas—ya se han señalado algunas excepciones—y todas las demás obras aumentan en interés cuando se las hermostea al exponerlas. Ade-

1. “Victor Saíd Armesto . . . acaba de publicar un libro . . . Libro que, aunque siendo de erudición y erudición española, es un encanto. Y digo esto porque los libros de erudición suelen señalarse en España por lo seco, desabrido é indigesto. Distingúense por la falta de imaginación que en ellos se nota, con lo cual padece la erudición misma. Porque donde la imaginación no interviene, semejantes trabajos se reducen á poco más que hacinamientos de datos y noticias. . . No así este de Saíd Armesto. Es, en efecto, un libro que, aunque á trechos un poco machacante y con cierta redundancia de pruebas, se recomienda por lo vivo de su estilo, por la animación que recorre sus páginas, el garbo y donaire con que está escrito y cierto gracejo zum-bón, muy de cepa gallega—pues gallego es su autor—que le sazona”

Miguel de Unamuno. “Sobre Don Juan Tenorio”.

más de la expresión puede hermostearse el asunto mismo, poniendo el autor en él algo de su alma.

Hay obras—las llamadas líricas—en que la totalidad del asunto la llena el autor con la expresión de sus propios pensamientos y sus propias emociones. El autor puede hablar como artista y como hombre. El autor de una obra lírica debe aspirar á hablar como hombre; como lo que es; debe saber manejar con suma perfección el idioma para poder ponerlo por completo á disposición de sus odios y de sus amores cuando quiera darles salida en la expresión. Pero para poder llegar á ese grado de perfección en la expresión exacta de lo que siente y piensa, para ser sincero al “componer” como lo es al lanzar un grito de júbilo ó al hacer una mueca de desagrado, necesita ser artista. Para ser sincero necesita antes aprender á serlo. Ese aprendizaje es el del arte literario.

Para llegar á ser dueños absolutos de nuestros medios de expresión, necesitamos saber literaturizar, haber aprendido á saberlo, pasando por esa gimnasia del esfuerzo que es indispensable para componer y adornar y sutilizar la palabra.

30.—Del que escribe obras líricas, y en general de todo el que se dedica á escribir, puede decirse que pasa gradualmente por tres períodos inevitables: el primero, de *torpeza*; el segundo, de *amaneramiento*; el ter-

cer, de *sencillez*. (Claro que no entendiendo esas tres palabras en una significación absoluta, sino en una relativa. En las obras de un mismo autor se notan la torpeza, el amaneramiento y la sencillez, según se comparan ellas mismas entre sí; pues comparadas con otras ajenas, la designación es insostenible). En el primero, el pensamiento y la emoción hallan una salida difícil. En el segundo, algo fácil, pero sujeta á deformaciones y mutilaciones. En el tercero fluyen con más naturalidad que nunca: únicamente los escritores perfectos saben ser sobrios de palabras y cortos de piruetas de lenguaje. Se usa de los conocimientos literarios en los períodos segundo y tercero: muy á las claras en el segundo: de un modo sólo perceptible á las personas entendidas en el tercero, pues aunque en él se ejercite más pericia y más sabiduría, por la forma perfecta en que se hace permanece oculto tras de la naturalidad de la expresión. Resulta así que lo más sabio de factura, lo que supone mayor grado de perfección en la técnica, es lo que parece más sencillo y menos difícil.

Lo anterior es imposible de ejemplificarse, pues los escritores se dan á conocer al público y se entregan á la Historia cuando ya son algo, y casi nunca llegan sus primicias al conocimiento de las gentes. Pero por lo que se refiere á lo que se ha dicho de los períodos segundo y tercero, los ejemplos son abundantes y se pueden citar algunos.

Enrique Gómez Carrillo comienza por sus crónicas de París, trabajadas como filigranas; termina con "Grecia," en que el asunto brota del cerebro del artista con una alta y noble serenidad.

Ramón del Valle Inclán va del "Jardín Umbrío," atildado y de musicalidades delicadísimas, á las novelas de la serie de "La guerra carlista," sencillas y limpias de flores y adornos.

Rubén Darío empieza un ciclo de su evolución con la prosa de "Azul," repleta de palabras, de expresiones, de giros, que brillan, que chisporrotean, que cantan con mil voces, á los "Cantos de vida y esperanza," inmensamente humanos y sencillos.

SEGUNDA PARTE.

ANALISIS.