

APRECIACIONES

A LA MEMORIA DE MI HERMANO
WILLIAM THOMPSON PATER
QUE DEJÓ UNA VIDA ÚTIL Y FELIZ
DOMINGO 24 ABRIL 1887

REQUIEM ETERNAM DONA EI DOMINE
ET LUX PERPETUA LUCEAT EI

ESTILO

DADO que todo progreso de la mente consiste en su mayor parte en la diferenciación, en la resolución de un objeto oscuro y complejo en sus aspectos compositivos, seguramente la más estúpida de las pérdidas es confundir cosas que la recta razón ha separado, perder el sentido de las distinciones logradas, la distinción entre poesía y prosa, por ejemplo, o, para hablar de manera más exacta, entre las leyes y excelencias características de la composición en verso y en prosa. Por otra parte, aquellos que se han detenido con mayor énfasis en la distinción entre prosa y verso, prosa y poesía, pueden haber estado a veces tentados a limitar demasiado estrechamente las funciones propias de la prosa, y esto es de nuevo, al menos, una falsa economía, ya que supone, en efecto, la renuncia a ciertos medios o facultades, en un mundo donde, después de todo, debemos aprovechar las cosas al máximo. Los esfuerzos críticos por limitar el arte *a priori*, anticipando la incapacidad natural del material con el que trabaja tal o cual artista, como el escultor con una forma sólida o el prosista con el lenguaje común de los hombres, siempre corren el riesgo de verse desacreditados por los hechos de la producción artística; y si bien la prosa resulta en realidad algo colorido en Bacon, pintoresco en Livio y Carlyle, musical con Cicerón y Newman, místico e íntimo con Platón, Michelet y sir Thomas Browne, exaltado o florido, tal vez,

con Milton o Taylor, será inútil protestar que no puede ser nada en absoluto, excepto algo muy manso y estrecho confinado a fines principalmente prácticos: una especie de «buen rodeo», tan inútil como la protesta de que la poesía no puede tocar temas prosaicos, como en Wordsworth, o una materia abstrusa, como en Browning, o tratar la vida contemporánea noblemente, como con Tennyson. En la subordinación a una belleza esencial en todo buen estilo literario, en toda literatura como una de las bellas artes, hay tantas bellezas en la poesía como bellezas en la prosa, y es tarea de la crítica estimarlas como tales; y resulta bueno en la crítica del verso buscar esas excelencias duras, lógicas y casi prosaicas que este también tiene o necesita. ¡Qué saludable, qué delicioso es encontrar en el poema, entre las flores, las alusiones, las perspectivas mezcladas, de *Lycidas*, por ejemplo, el pensamiento, la estructura lógica, así como identificar en prosa lo que llamamos poesía, el poder imaginativo, sin tratarlo como fuera de lugar y una especie de intruso vagabundo, sino como una manera de estimar ahí sus derechos, es decir, sus poderes logrados!

A Dryden, con el instinto característico de su época, le encantaba enfatizar la distinción entre poesía y prosa, la protesta contra la confusión de una con otra, lo que ocurría con un efecto algo disminuido por tratarse de alguien cuya poesía era tan prosaica. En verdad, su sentido de la excelencia prosaica afectó a su verso más que a su prosa, que no solo es ferviente, cargada de figuras, poética, como decimos, sino que está viciada, inconscientemente, por muchas líneas escandidas. Al considerar la corrección, ese humilde mérito de la prosa, como la excelencia literaria central, es en realidad un escritor menos correcto de lo que parece, con un dominio aún imperfecto del pronombre relativo. Podría haberse previsto que, en las rotaciones de la mente, la provincia de la poesía en prosa encontrara su afirmador; y un siglo después de Dryden, en medio de necesidades intelectuales muy diferentes y, por tanto, con la necesidad

de grandes modificaciones en la forma literaria, Wordsworth amplió efectivamente el alcance de la fuerza poética en la literatura. Consideraba que la verdadera distinción entre prosa y poesía era la casi técnica o accidental de la ausencia o presencia de la belleza métrica o, digamos, de la restricción métrica; para él la oposición llegó a ser entre verso y prosa, por supuesto, pero, como dicotomía esencial en esta materia, entre escritura imaginativa y no imaginativa, paralela a la distinción que hace De Quincey entre «la literatura de poder y la literatura de conocimiento», en la primera de las cuales el compositor no nos da hechos, sino su sentido peculiar de los hechos, ya sean pasados o presentes.

Descartando entonces, bajo la sanción de Wordsworth, esa oposición más dura de la poesía y la prosa, como si saboreásemos de hecho la psicología arbitraria del siglo pasado, y con ella el prejuicio de que solo puede haber una belleza del estilo en prosa, me propongo señalar aquí ciertas cualidades de toda literatura como una de las bellas artes, las cuales, si se aplican a la literatura de los hechos, se aplican aún más a la literatura del sentido imaginativo de los hechos, mientras que se aplican indiferentemente al verso y la prosa, en la medida en que cualquiera de ellos sea realmente imaginativo: ciertas condiciones del verdadero arte en ambos por igual, condiciones que también pueden contener el secreto de la debida discriminación y tutela de las peculiares excelencias de cada uno.

En efecto, es difícil trazar la línea divisoria entre un hecho y algo bastante diferente del hecho externo. En Pascal, por ejemplo, y en los escritores persuasivos, en general, cuán difícil es definir el punto en el que, de vez en cuando, un argumento que, para que valga algo, debe consistir en hechos o grupos de hechos, se convierte en un alegato —ya no un teorema, sino esencialmente un llamamiento al lector para que capte el espíritu del escritor, para que piense con él, si es que puede o quiere—, una expresión ya no de un hecho, sino del sentido que tiene, su peculiar intuición

de un mundo, prospectivo o discernido bajo las condiciones defectuosas del presente, en cualquier caso algo cambiado respecto al mundo real. En la ciencia, por otra parte, en la historia, en la medida en que se ajusta a las reglas científicas, tenemos un dominio literario donde se puede pensar que la imaginación es siempre una intrusa. Y así como en toda ciencia las funciones de la literatura se reducen eventualmente a la transcripción de hechos, así todas las excelencias de la forma literaria con respecto a la ciencia son reducibles a diversos tipos de trabajo minucioso, de modo que esta buena cualidad está involucrada en todo «trabajo competente», ya se trate de redactar una ley del parlamento o de coser. Sin embargo, una vez más, el sentido de los hechos del escritor, especialmente en la historia y en todos aquellos temas complejos que se encuentran en los límites de la ciencia, seguirá ocupando el lugar de los hechos, en diversos grados. Vuestro historiador, por ejemplo, con una intención absolutamente veraz, entre la multitud de hechos que se le presentan, debe necesariamente seleccionar, y al seleccionar afirmar algo de su propio humor, algo que no proviene del mundo exterior, sino de una visión interior. Gibbon moldea así su voluminoso material según una visión preconcebida. Livio, Tácito, Michelet, moviéndose con plena sensibilidad conmovedora entre los registros del pasado, cada uno según su propio sentido lo modifica —¿quién puede decir dónde y en qué grado?— y se convierte en algo más que un transcriptor, pasando, a medida que lo modifica, al dominio del arte propiamente dicho. Pues en la medida en que el objetivo del escritor, consciente o inconscientemente, llega a ser la transcripción, no del mundo, no de un mero hecho, sino de su sentido, se convierte en un artista, su obra en una de las *bellas artes*; y en buen arte (como espero mostrar al final) en proporción a la verdad de su presentación de ese sentido; tal como en esas funciones más humildes o sencillas de la literatura, la verdad (la verdad respecto a los hechos, ahí)

es la esencia de la cualidad artística que puedan tener. ¡Verdad!, sin ella no puede haber mérito alguno ni oficio en absoluto. Además, toda belleza es a la larga solo la *hermosura* de la verdad, o lo que llamamos expresión, la mejor adaptación del habla a esa visión interior.

La transcripción de su sentido del hecho, en lugar del hecho, resulta preferible, más grata, más hermosa para el propio escritor. En la literatura, como en cualquier otro producto de la habilidad humana, al moldear una campana o un plato, por ejemplo, dondequiera que este sentido se afirma, dondequiera que el productor modifica su obra de tal manera que, más allá de su uso o intención principal, la haga grata (para él mismo, por supuesto, en primer lugar), ahí existe una de las «bellas» artes, en contraposición al arte meramente útil. El arte literario, como todo arte que de algún modo imita o reproduce un hecho —forma, color, o incidente—, es la representación de tal hecho conectado con el alma, de una personalidad específica en sus preferencias, su voluntad y poder.

Tal es la materia de la literatura imaginativa o artística, esta transcripción no de un mero hecho, sino de un hecho en su infinita variedad, modificado por la preferencia humana en todas sus formas infinitamente variadas. Será un buen arte literario no porque sea brillante, sobrio, rico, impulsivo o severo, sino en la misma proporción en que su representación de ese sentido, ese hecho del alma, es verdadera, siendo el verso solo una sección de esa literatura, y la prosa imaginativa, digamos, el arte especial del mundo moderno. Que la prosa imaginativa sea el arte especial y apropiado del mundo moderno resulta de dos hechos importantes sobre este último: primero, la caótica variedad y complejidad de sus intereses, que hace incalculable la cuestión intelectual, las corrientes realmente dominantes del tiempo presente: una condición mental poco susceptible de la moderación propia de la forma del verso, de modo que el verso más característico del siglo XIX ha sido el verso

sin ley; y en segundo lugar, un naturalismo omnipresente, una curiosidad por todo lo que realmente es, que implica cierta actitud humilde, afín a lo que, después de todo, debe ser la forma menos ambiciosa de literatura. La prosa que se afirma así como la facultad artística especial y privilegiada de la actualidad será, por más que los críticos intenten limitar su alcance, tan variada en su excelencia como la humanidad misma que reflexiona sobre los hechos de su última experiencia: un instrumento de muchas paradas, meditativo, observador, descriptivo, elocuente, analítico, quejumbroso, ferviente. Sus bellezas no serán exclusivamente «pedestres»: ejercerá, en la debida medida, todos los variados encantos de la poesía, hasta el ritmo que, como en Cicerón, Michelet o Newman, en el mejor de los casos, da su valor musical a cada sílaba¹.

El artista literario es necesariamente un erudito, y en lo que se proponga hacer tendrá en mente, en primer lugar, al erudito y a la conciencia erudita; la conciencia masculina en esta materia, como debemos pensar, bajo un sistema de educación que limita aún en gran medida la verdadera erudición a los hombres. En su autocrítica, supone siempre ese tipo de lector que recorre (con los ojos bien abiertos) de manera cautelosa, considerada, aunque sin consideración hacia él, el terreno que la conciencia femenina recorre con tanta ligereza y tan amablemente. Porque el material con el que trabaja no es más una creación propia que el mármol del escultor. Producto de una miríada de mentes diversas y

¹ El señor Saintsbury, en sus *Specimens of English Prose, from Malory to Macaulay*, ha logrado rastrear, a través de sucesivos prosistas ingleses, la tradición de esa belleza más severa en ellos, tan querida, como es sabido, por este admirable erudito de nuestra literatura. *English Prose, from Mandeville to Thackeray*, más recientemente «elegida y editada» por un estudioso más joven, el señor Arthur Galton, del New College de Oxford, un amante de nuestra literatura a la vez entusiasta y discreto, pretende ilustrar de manera más variada los poderes elocuentes de la prosa inglesa y resulta una compañía encantadora. [Nota de Pater.]

lenguas en pugna, compacto por asociaciones oscuras y diminutas, un lenguaje tiene sus propias leyes abundantes y a menudo recónditas, y la erudición consiste en su reconocimiento habitual y sumario. Un escritor, colmado de un asunto que ante todo está ansioso por expresar, puede pensar en esas leyes, en las limitaciones del vocabulario, la estructura y cosas similares, como una restricción, pero un verdadero artista encontrará en ellas una oportunidad. Su minuciosa observancia de las propiedades de su medio difundirá en todo lo que escriba un aire general de sensibilidad, de uso refinado. Sabemos qué papel desempeñan, según Bacon, *exclusiones debitaе naturae* —las exclusiones o rechazos que la naturaleza exige—, en la ciencia de la naturaleza. En un sentido algo distinto, podríamos decir que el arte del erudito se resume en la observancia de aquellos rechazos exigidos por la naturaleza de su medio, el material que debe utilizar. Sensible al valor de una atmósfera en la que cada término encuentra su grado máximo de expresión, y con todo el celo de un amante de las palabras, resistirá una tendencia constante por parte de la mayoría de quienes las utilizan para borrar las distinciones del lenguaje, la facilidad de los escritores que a menudo refuerzan al respecto la obra del vulgo. Sentirá la obligación no solo de las leyes, sino también de aquellas afinidades y evasiones, esas meras preferencias de su lenguaje, que a través de las asociaciones de la historia literaria se han convertido en parte de su naturaleza, prescribiendo el rechazo de muchas neologías, de muchas licencias, muchas frases gitanas que podrían presentarse como realmente expresivas. Su atractivo, de nuevo, es para el erudito, que tiene una gran experiencia en la literatura y no favorecerá los atajos ni las ilustraciones trilladas, ni un saber afectado dirigido a los ignorantes. De ahí una contención, un sentido del autocontrol y la renuncia, que tiene para el lector susceptible el efecto del desafío a una consideración minuciosa; la atención del escritor, en cada mínimo detalle, es una garantía de que

vale la pena que el lector esté atento también, de que el escritor trata escrupulosamente su instrumento y, por tanto, indirectamente, también al propio lector, de que tiene la ciencia del instrumento que toca, quizás, después de todo, con una libertad que en tal caso será la libertad de un maestro.

Mientras tanto, sostenido solo por esas restricciones, en realidad está reivindicando su libertad para crear un vocabulario, un sistema completo de composición para sí mismo, su propia manera verdadera; y cuando hablamos de la manera de un verdadero maestro nos referimos a lo que es esencial en su arte. Si la pedantería no es más que la erudición de *le cuistre* (no tenemos equivalente en inglés), no es pedante, y solo muestra su comprensión de las reglas del lenguaje en las libertades que se toma con él, de adición o expansión, que, como los modales espontáneos en una persona bien educada, ilustrarán aún más el buen gusto. ¡El vocabulario adecuado! Los traductores no siempre se han dado cuenta de la importancia que tiene en su trabajo, al centrarse en su mayor parte en el modismo o la construcción; mientras que, si el original es de primera categoría, la primera preocupación debe ser con sus partículas elementales; Platón, por ejemplo, resulta reproducible a menudo mediante un seguimiento exacto, sin variación en la estructura, palabra por palabra, como el lápiz sigue un dibujo bajo el papel de calco, para que ni una palabra o sílaba tenga un color falso que pueda cambiar un poco mi ilustración.

Pues bien, eso se debe a que cualquier escritor que valga la pena traducir ha analizado y buscado en su vocabulario, es consciente de las palabras que seleccionaría en la lectura sistemática de un diccionario, y aún más de las palabras que rechazaría si se tratara de un diccionario distinto al de Johnson; y al hacer esto con su peculiar sentido del mundo siempre a la vista, en busca de un instrumento para su expresión adecuada, engendra un vocabulario fiel al color de

su propio espíritu y, en el sentido más estricto, original. Esa autoridad viva que el lenguaje necesita reside, en verdad, en sus eruditos, quienes, reconociendo siempre que cada lengua posee un genio propio, un genio muy exigente, expanden y purifican a la vez sus elementos mismos, que deben necesariamente cambiar junto con los pensamientos cambiantes de las personas vivas. Hace noventa años, por ejemplo, Wordsworth necesitó, sin duda, una gran fuerza mental para romper las asociaciones poéticas consagradas de un siglo y hablar el idioma que era suyo, que se convertiría en cierta medida en el idioma de la siguiente generación. Pero lo hizo también con el tacto de un erudito. El inglés, desde hace un cuarto de siglo, ha ido asimilando la fraseología del arte pictórico; durante medio siglo, la fraseología del gran movimiento metafísico alemán de hace ochenta años, en parte también el lenguaje de la teología mística, y nadie, salvo los pedantes, lamentará el consiguiente gran aumento de sus recursos. Durante muchos años su cometido tal vez resida en la naturalización del vocabulario de la ciencia, con tal de que esté bajo la mirada de un erudito sensible; en una naturalización liberal también de las ideas de la ciencia, porque, después de todo, el principal estímulo del buen estilo es poseer un asunto completo, rico y complejo con el que lidiar. El artista literario, por tanto, conocerá muy bien la ciencia física, y la ciencia alcanzará también, a su vez, su verdadero ideal literario. Y entonces, como el erudito no es nada sin el sentido histórico, será capaz de restaurar no palabras realmente obsoletas o trilladas, sino el bisel más fino de las palabras que aún se usan: *comprobar*, *comunicar*, *descubrir*; palabras como estas cuyo mal uso ha sido parte de nuestro «negocio». Aun así, como el lenguaje fue hecho para el hombre, este no servirá como autoridad para las correcciones que, limitando la libertad de expresión, no fueron más que accidentes en su origen; como si uno se comprometiera a no decir «*its*», como debiera haber hecho Shakespeare, usando «*his*» y «*hers*» para objetos ina-

nimados, lo que no es más que una supervivencia bárbara y realmente inexpressiva². Sin embargo, hemos conocido muchas cosas así. Los picantes monosílabos sajones, tan cercanos a nosotros como el tacto y la vista, se mezclarán fácilmente con esas largas y sabrosas palabras latinas, ricas en «segunda intención». Es cierto que hoy en día ningún proceso crítico puede llevarse a cabo razonablemente sin eclecticismo. De tal eclecticismo tenemos un ejemplo que lo justifica en uno de los primeros poetas de nuestro tiempo. ¡Cuán ilustrativos resultan los escritos de Tennyson del efecto monosilábico, del latín sonoro, de la fraseología de la ciencia, de la metafísica, incluso del coloquialismo, y, sin embargo, con qué erudición tan fina y fastidiosa!

Desde luego, un erudito que escribe para eruditos dejará algo a la inteligencia voluntaria de su lector. «Predicar al primer transeúnte», dice Montaigne, «convertirme en tutor del primer ignorante que encuentro, es algo que aborrezco», algo, de hecho, naturalmente desalentador para el erudito, quien, por tanto, siempre será tímido a la hora de ofrecer ayuda poco halagüeña al ingenio del lector. Para las mentes realmente estrenuas hay un estímulo placentero en el desafío de un esfuerzo continuo por su parte, que será recompensado por una comprensión más segura e íntima de los sentidos del autor. El autocontrol, una hábil economía de medios, la *ascésis*, todo esto también tiene su propia belleza, y se supone que para el lector habrá una satisfacción estética en esa frugal cercanía del estilo que aprovecha al máximo una palabra, en la exigencia de un relieve preciso para cada frase, en el justo espaciamiento de la palabra respecto al pensamiento, en el espacio lógicamente lleno y conectado siempre con la deliciosa sensación de la dificultad superada.

Diferentes clases de personas, en diferentes épocas, plantean, por supuesto, exigencias muy diversas a la literatura.

² Dejamos en el original las «correcciones» que señala Pater.

Aun así, supongo que los eruditos, y no solo los eruditos, sino todos los amantes desinteresados de los libros, buscarán siempre en ellos, como en las demás bellas artes, un refugio, una especie de refugio claustral, frente a cierta vulgaridad del mundo real. Un poema perfecto como *Lycidas*, una novela perfecta como *Esmond*, el manejo perfecto de una teoría como la *Idea de una Universidad* de Newman tiene para ellos algo de los usos de un «retiro» religioso. Aquí, entonces, con vistas a la necesidad central de unos pocos elegidos, esos «hombres de hilo más fino» que han formado y mantienen el ideal literario, todo, cada elemento compositivo, habrá sido sometido a una prueba exacta y, sobre todo, no habrá ninguna decoración inusual, manchada o vulgar, y el adorno permitido será en su mayor parte estructural o necesario. Como el pintor en su cuadro, el artista en su libro aspira a producir, mediante un artificio honorable, una atmósfera peculiar. «El artista», dice Schiller, «tal vez sea conocido más bien por lo que *omite*», y también en la literatura el verdadero artista puede ser mejor reconocido por su tacto de omisión. Para el lector serio las palabras también son serias, y la palabra ornamental, la figura, la forma accesoria, el color o la referencia rara vez se contentan con morir para el pensamiento precisamente en el momento adecuado, sino que inevitablemente permanecerán un rato agitando detrás de sí una larga «onda cerebral» de asociaciones tal vez bastante extrañas.

Quizás esté ahí la tendencia perjudicial del tipo de atención mental erudita que estoy recomendando. Pero el verdadero artista lo permite. Recordará que, así como la palabra ornamento indica lo que en sí mismo no es esencial, así la «única belleza» de todo estilo literario se mantiene por su esencia misma y es independiente, tanto en prosa como en verso, de toda decoración prescindible; que puede existir en su máximo esplendor, como en *Madame Bovary* de Flaubert, por ejemplo, o en *Rojo y negro* de Stendhal, en una composición absolutamente desprovista de adornos,

sin apenas una sola sugerencia de cosas visiblemente bellas. El paralelo, la alusión, el modo alusivo, en general, las flores del jardín: conoce su fuerza narcótica sobre la inteligencia negligente para la que cualquier *diversión*, literalmente, resulta bienvenida, o cualquier intruso vagabundo, porque puede alejarse con él del asunto inmediato. Celoso, si realmente tiene en su interior un motivo vivificante, de todo lo que no se atenga directamente a eso, de lo fácil, de lo ocioso, nunca se apartará del proceso estrictamente pedestre, a menos que con ello obtenga algo ponderable. Incluso si está seguro de su congruencia, seguirá cuestionando su utilidad. ¿Vale la pena, podemos permitirnos atender precisamente a eso, a esa figura o referencia literaria, en ese momento? ¡Lo que temerá es la redundancia, como el corredor que depende de sus músculos! Porque, en verdad, todo arte no consiste más que en la eliminación de la redundancia, desde el último acabado del grabador de gemas que suprime con el viento la última partícula de polvo invisible, hasta la primera adivinación de la obra terminada que se encuentra en algún lugar, según la leyenda de Miguel Ángel, en el tosco bloque de piedra.

Y lo que se aplica a la figura o la flor debe entenderse de todos los demás ornamentos accidentales o eliminables de la escritura, y no solo de un ornamento específico, sino de todo ese color e imagería latentes que el lenguaje como tal lleva en sí. Un amante de las palabras por sí mismas, para quien nada en ellas carece de importancia, observador minucioso y constante de su fisonomía, estará atento no solo a las metáforas obviamente mezcladas, sino también a la metáfora que se mezcla en nuestra habla, aunque un uso rápido pueda no implicar conocimiento alguno de ella. Al reconocer actualmente el incidente, el color, los elementos físicos o partículas en palabras como *absorber*, *considerar*, *extraer*, por tomar las primeras que se presentan, las aprovechará como un complemento adicional a los recursos de expresión. Las partículas elementales del lenguaje serán

comprendidas como color, luz y sombra a través de la vida erudita de aquel en su sentido. Oponiéndose aún a la constante degradación del lenguaje por parte de quienes lo utilizan descuidadamente, no tratará el vidrio coloreado como si fuera transparente, y mientras la mitad del mundo utiliza la figura de manera inconsciente, será plenamente consciente no solo de toda esa textura figurativa latente en el habla, sino de la personificación vaga, perezosa y a medio formar —una retórica deprimente y peor que nada, porque no tiene ningún motivo realmente retórico— que juega allí un papel tan importante y, como en el caso de un adorno más ostentoso, extrae de ella escrupulosamente, sílaba a sílaba, su valor preciso.

Hasta ahora he estado hablando de ciertas condiciones del arte literario que surgen del medio o material en el que trabaja o sobre el cual trabaja, las cualidades esenciales del lenguaje y sus aptitudes para la ornamentación contingente, cuestiones que definen la erudición como ciencia y buen gusto, respectivamente. Ambas están subordinadas a una cualidad más íntima del buen estilo, más íntima en cuanto que se acerca al artista mismo. ¿Por qué son aborrecibles lo ocioso, lo fácil, lo redundante para el verdadero artista literario, salvo porque, en la literatura, como en las demás artes, la estructura es de suma importancia, sentida o dolorosamente extrañada, en todas partes? Esa concepción arquitectónica del trabajo, que prevé el fin en el principio y nunca lo pierde de vista y en cada parte es consciente del resto, hasta la última frase no hace más que desarrollar y justificar, con vigor no disminuido, la primera: una condición del arte literario que, en contraposición a otra cualidad del artista mismo, de la que hablaré más adelante, llamaré la necesidad de la *mente* en el estilo.

Un agudo escritor filosófico, el difunto deán Mansel (un escritor cuyas obras ilustran la belleza literaria que puede haber en la cercanía, y con obvia represión o economía de un excelente don retórico), escribió un libro de fascinante pre-

cisión sobre un tema muy oscuro, para mostrar que todas las leyes técnicas de la lógica no son más que medios para asegurar, en todas y cada una de sus aprehensiones, la unidad, la estricta identidad consigo misma, de la mente comprensiva. Todas las leyes de la buena escritura apuntan a una unidad o identidad similar de la mente en todos los procesos mediante los cuales la palabra se asocia a su significado. El término es correcto y tiene su belleza esencial cuando se convierte, de alguna manera, en lo que significa, como ocurre con los nombres de las sensaciones simples. Dar a la frase, a la oración, al miembro estructural, a toda la composición, canción o ensayo, una unidad similar a su tema y a sí misma: el estilo es el camino correcto cuando tiende a ello. Todo depende de la unidad original, de la totalidad e identidad vital, de la aprehensión o visión iniciática. Lo que es cierto para todo arte, que, por tanto, requiere siempre su lógica, su razón integral —percepción, previsión, retrospectiva, en acción simultánea—, lo es, sobre todo, para el arte literario, por estar más estrechamente relacionado con la inteligencia abstracta. Tal coherencia lógica puede evidenciarse no solo en las líneas de la composición en su conjunto, sino en la elección de una sola palabra, mientras que de ninguna manera interfiere con la gran variedad, sino que incluso puede prescribirla, en la construcción de la oración, por ejemplo, o en la manera, argumentativa, descriptiva, discursiva, de tal o cual parte o miembro del diseño completo. La oración alegre, nítida, decisiva como la expresión de las necesidades de un niño, puede alternarse con la oración largamente contenciosa, victoriosamente intrincada; la oración, nacida con la integridad de una sola palabra, que alivia el tipo de oración en la que, si se mira de cerca, se pueden ver numerosos logros y ajustes para poner al alcance de una sola mirada un asunto muy cualificado. Porque la arquitectura literaria, para ser rica y expresiva, implica no solo la previsión del fin en el principio, sino también el desarrollo o crecimiento del di-

seño en el proceso de ejecución, con muchas irregularidades, sorpresas y reflexiones posteriores, de modo que tanto lo contingente como lo necesario están subsumidos bajo la unidad del todo. En verdad, a la falta de tal diseño arquitectónico, de una imagen única, casi visual, que dé forma vigorosamente a una composición completa, tal vez muy intrincada, que será austera, ornamentada, argumentativa, fantasiosa, pero fiel de principio a fin a la visión interior, se le pueden atribuir esas debilidades de la repetición consciente o inconsciente de una palabra, frase, motivo o miembro de todo el asunto, lo que indica, como sabía Flaubert, que la estructura original en el pensamiento no está orgánicamente completa. Con tal previsión, la conclusión real muchas veces quedará escrita sin control, antes de que, en el sentido más obvio, la obra esté acabada. Con un sentido fuerte y dirigente del mundo, cuyo dominio firme asegura la verdadera *composición* y no una mera acumulación suelta, el artista literario, supongo, continúa con consideración, uniendo las articulaciones, sostenido, pero restringiendo el ardor productivo, volviendo sobre las negligencias de su primer boceto, recorriendo sus pasos solo para darle al lector una sensación de progreso seguro y tranquilo, reajustando incluso meras asonancias, para que puedan calmar al lector, o al menos no interrumpirlo en su camino; y luego, en algún momento antes de que llegue el fin, carga con el peso, inspirado, de su conclusión, y queda oportunamente liberado de ella, abandonando no por cansancio ni porque se encuentre él mismo en el final, sino con toda la frescura de la voluntad. Con su obra ahora estructuralmente completa, con todo el efecto acumulativo de matices secundarios de significado, completa el conjunto hasta la justa proporción de esa antepenúltima conclusión, y todo se vuelve expresivo. La casa que ha construido es más bien un cuerpo al que ha dado forma. Y así sucede, para su mayor crédito, que el mayor interés incluso de una narración que se va a recontar, de una historia que se va a contar,

a menudo estará en su segunda lectura. Aunque hay casos de grandes escritores que no han sido artistas, de un tacto inconsciente que a veces dirige una obra en la que podemos detectar, muy plazeramente, muchos de los efectos del arte consciente, uno de los mayores placeres de la literatura en prosa realmente buena es el rastreo crítico de esa estructura artística consciente y el sentido omnipresente que hay en ella mientras leemos. Y también de la literatura poética, porque, en verdad, el tipo de inteligencia constructiva que aquí se supone es una de las formas de la imaginación.

Esa es la función especial de la mente respecto al estilo. Mente y alma: aunque difícil de determinar filosóficamente, la distinción es bastante real en la práctica, porque a menudo interfieren y a veces entran en conflicto entre sí. Blake, en el siglo pasado, es un ejemplo de alma preponderante, avergonzado, perdido en una era de mente preponderante. Como cualidad de estilo, en todo caso, el alma es un hecho, en ciertos escritores, por la forma que tienen de absorber el lenguaje, de atraerlo al espíritu peculiar del que están hechos, con una sutileza que hace que el resultado real parezca una inspiración inexplicable. Por la mente, el artista literario llega hasta nosotros a través de indicaciones estáticas y objetivas de diseño en su obra, legibles para todos. Por el alma, llega a nosotros un tanto caprichosamente tal vez, a uno y no a otro, a través de una simpatía vagabunda y una especie de contacto inmediato. No podemos elegir la mente, sino darle nuestra aprobación cuando la reconocemos; el alma puede repelernos, no porque la entendamos mal. La forma en que los intereses teológicos a veces se valen del lenguaje tal vez sea el mejor ejemplo de la fuerza que quiero indicar en la literatura, en general, con la palabra *alma*. Una ardiente persuasión religiosa puede existir, puede abrirse camino, sin encontrar un calor equivalente en el lenguaje; o, también, puede encender las palabras en diverso grado, y cuando realmente se apodera de ellas duplica su fuerza. La historia religiosa presenta muchos casos

notables en los que, no a través de una simple frase de adoración, un tacto literario inconsciente ha abierto, para los sensibles, un camino privilegiado de uno a otro. «El fuego del altar», dice la gente, «ha tocado esos labios». La Vulgata, la Biblia inglesa, el Libro de Oraciones inglés, los escritos de Swedenborg, los Tratados para los Tiempos: ahí tenemos ejemplos de fases muy diferentes y ampliamente difundidas del sentimiento religioso que funciona como el alma en el estilo. Pero algo del mismo tipo actúa con poder similar en ciertos escritores de perfil nada teológico, en nombre de algún sentido suyo completamente personal y peculiar. Esta cualidad, ilustrada más fácilmente por la literatura teológica, confiere a los escritores profanos una especie de influencia religiosa. En el mejor de los casos, estos escritores se convierten, como decimos a veces, en «profetas»; tal carácter depende del efecto no solo de su materia, sino de su materia como aliada a, o en «afinidad eléctrica» con, una forma peculiar, y que funciona en todos los casos por un contacto simpático inmediato, por lo que se le puede llamar alma, en oposición a mente, en el estilo. Y esto también es una facultad para elegir y rechazar lo que es congruente o no, con una tendencia hacia la unidad —unidad de atmósfera aquí, como allá de diseño—, el alma que asegura el color (¿o el perfume, podríamos decir?) como la mente asegura la forma, siendo la última esencialmente finita, el primero vago o infinito, tal como la influencia de una persona viva es prácticamente infinita. Hay algunos para los que nada tiene interés real o significado real salvo por ser operativo en una persona determinada, y son estos quienes mejor aprecian la calidad del alma en el arte literario. Parecen conocer a una *persona* en un libro y se abren camino mediante la intuición; sin embargo, aunque disfrutan así de la plenitud de una información personal, aún resulta una característica del alma, en este sentido de la palabra, que solo sugiere lo que nunca puede ser pronunciado, no por ser diferente o más oscuro que lo que real-

mente se dice, sino por contener esa sustancia plena de la que solo hay una fase o faceta en lo que allí se expresa.

Si todas las causas elevadas tienen sus mártires, tal vez Gustave Flaubert pudiera considerarse el mártir del estilo literario. En su correspondencia impresa, una curiosa serie de cartas, escritas cuando tenía veinticinco años, registra lo que parece haber sido su otra pasión: una serie de cartas que, con sus bellas casuísticas, su angustia firmemente reprimida, su tono de gris armonioso y la sensación de desilusión en la que termina todo el asunto, podría haber sido, con unos ligeros cambios, una de sus propias ficciones. Al escribir a Madame X, muestra, al «ponerse a pensar» principalmente, al reflexionar constantemente y con delicadeza, como en su amor por la literatura, un corazón realmente conmovido, pero aún más, y como prenda de esa emoción, la lealtad a su trabajo. Madame X. también es una artista literaria, y los mejores regalos que él puede enviarle son preceptos de perfección en el arte, consejos para la búsqueda eficaz de ese mejor amor. En sus cartas de amor insiste en los dolores y placeres del arte, en sus consuelos: comunica secretos, reprende, alienta, con miras a lograrlo. Si la dama estaba insatisfecha con un servicio tan dividido o indirecto, el lector no puede verlo; pero ve que, al menos por parte de Flaubert, una persona viva no podría ser rival de la que fue, desde el principio hasta el final, su pasión principal, un tanto solitaria y exclusiva.

Debo refirte —escribe—, por una cosa que me choca y me escandaliza, por la pequeña preocupación que muestras ahora por el arte. En cuanto a la gloria, así sea: lo apruebo. ¡Pero respecto al arte! —la única cosa buena y real en la vida—, ¿se puede comparar con ella un amor terrenal, preferir la adoración de una belleza relativa al *cultus* de la verdadera belleza? ¡Bueno, te digo la verdad! Es lo único bueno que hay en mí, lo único que tengo, para mí estimable. Tú mezclas con lo bello un montón de cosas extrañas, lo útil, lo agradable, ¿qué no?