

ENRIQUE ANDERSON IMBERT



QUÉ ES LA PROSA



ENRIQUE ANDERSON IMBERT

EDITORIAL COLUMBA

INDICE

	<u>PÁG.</u>
I. Problemas	7
II. El lenguaje	9
III. Actitudes lingüísticas	12
A. <i>Actitud práctica</i>	12
B. <i>Actitud intelectual</i>	14
C. <i>Actitud expresiva</i>	17
IV. Oratoria, ciencia y poesía	18
V. Verso y prosa	20
VI. El ritmo de la prosa	21
VII. Tipos de prosa	30
VIII. Prosa elocuente	32
IX. Prosa discursiva	35
X. Prosa literaria	39
BIBLIOGRAFÍA	62

I. PROBLEMAS

Las definiciones tradicionales de prosa son negativas. En vez de decirnos qué es, nos dicen qué no es: “prosa es lo que no es verso” ⁽¹⁾. Y como el verso, a lo largo de la historia literaria, ha sido normalmente el vehículo de la poesía, por contraste se ha caracterizado la prosa como el vehículo normal de lo no poético. Por definirla con la perspectiva del verso (identificando previamente el verso con la poesía), la prosa fué considerada como *sermo pedestris*. Todavía hoy, a pesar de la brillante historia de la prosa poética, se suele usar la palabra “prosa” en frases despectivas como “prosas de la vida”, “una mujer prosaica”, “el prosaísmo de un modo personal de ser o actuar”, “gastar mucha prosa”, y así. En oposición a esa serie de desprecios a la prosa ha habido otra serie de esfuerzos para honrarla. Y, como se verá más adelante, hay momentos en la historia literaria en que los espíritus más poéticos —esto es, más expresivos— son prosadores y no versificadores.

⁽¹⁾ La palabra misma, “prosa”, alude a una forma de comunicación no sujeta a las leyes métricas del verso. Está tomada del latín *prosa*, del adjetivo *prosus* o *prosus-a-um*: “que anda en línea recta”. En latín se oponen los adjetivos *pro(ve)rsus* y *versus*: “*prosa et versa oratio*” en Apuleyo. El primero designa un texto seguido y sin interrupción, o sea, “en prosa”.

Entre el verso y la prosa no hay jerarquías. Si son buenos, un versificador y un prosador participan, esencialmente, de la misma calidad. Ni el verso, por ser verso, se salva a la diestra de la Belleza, ni la prosa, por ser prosa, se condena a la siniestra. ¿Prueba? Tómese un libro como *Poesía en prosa y verso* de Juan Ramón Jiménez e inténtese escarmenar el oro de la ganga: ¡a ver si el oro es siempre verso y la ganga es siempre prosa! ¿Y hay alguien que se aventure a mantener que *Mariana Pineda* es más poética que *Bodas de sangre* porque en la primera García Lorca hizo predominar el verso sobre la prosa y en la segunda la prosa sobre el verso? En cuanto a la noción de que la prosa “es más fácil de escribir que el verso”, ya fué castigada por Flaubert (¡naturalmente!) e incorporada, junto con otras tonterías corrientes, en su *Dictionnaire des Idées Reçues*.

Pero, aun si admitiéramos —y conste que no lo admitimos— que la prosa no tiene la dignidad de la poesía, no habría razón para desairarla: ¿no tiene acaso la dignidad del pensamiento racional? La prosa de la filosofía y de las ciencias, si es inteligente, no necesita avergonzarse de ser a-poética y aun anti-poética.

Generalmente basta abrir un libro y echar un vistazo a su composición tipográfica para saber si es prosa o verso. La prosa, corrida de margen a margen a todo lo ancho de la página; el verso, fina torre de palabras en medio de la página. Pero el ojo se ha engañado siempre, desde los comienzos mismos de todas las literaturas. Y hoy más que nunca el ojo ya no descubre a simple vista qué es prosa y qué es verso. No es cuestión de renglones. El versolibrismo de Pablo Neruda

es a veces prosa en jirones y, al revés, algunas de sus prosas son versos libres. Como si el verso libre y la prosa rítmica no fueran bastante complicación, las artes gráficas, con sus caprichosos diagramas, suelen complicar el distingo visual. En casos-fronteras da lo mismo que las imprentas compongan en una u otra forma.

¿Quiere decir que la prosa es indefinible? Bueno, sí: toda actividad humana es indefinible. A la actividad humana cabe caracterizarla históricamente, no definirla. Podemos decir: prosa es esto que leemos en el *Conde Lucanor*, la *Celestina*, las *Moradas*, *Don Quijote*, el *Informe sobre la Ley Agraria*, *Fortunata y Jacinta*, *El tema de nuestro tiempo* y así hasta mover cielo y tierra. Pero ¿definir? Difícil. A menos que llamemos definición a una tautología como ésta: prosa es algo que escriben los prosistas.

No obstante, aquí no nos proponemos una historia de la prosa, sino nada menos que una teoría de la prosa. Una teoría que, en vista de la forzosa brevedad de este opúsculo, apoyaremos con preferencia en escritos contemporáneos de la cultura occidental. Al grano, pues.

¿Qué es la prosa? Por lo menos sabemos esto: la prosa es un fenómeno lingüístico. Comencemos, pues, por indagar la naturaleza de este fenómeno.

II. EL LENGUAJE

SÓLO nos interesa aquí el lenguaje humano, verbalmente articulado. Acotado así, el lenguaje es parte de la actividad simbólica de los hombres. Es decir que

los hombres transformamos nuestras experiencias sensoriales en símbolos, y mediante los símbolos —que no son parte de las cosas, sino abstracciones de nuestras experiencias de las cosas— tomamos posesión del mundo y de nuestra propia conciencia. El lenguaje es actividad de un hablante para hacerse comprender por un oyente y actividad de un oyente para comprender lo que le quiere decir el hablante. Este circuito se realiza a través de un medio físico, que es el de las palabras. El proceso del lenguaje podría descomponerse, por lo tanto, en tres pasos:

- 1) actividad psicofísica de un ser humano que produce . . .
- 2) . . . un símbolo o serie de símbolos que pueden ser interpretados por . . .
- 3) . . . la actividad psicofísica de otro ser humano.

Cada filósofo del lenguaje enfoca este proceso —que es unitario, indivisible— desde su peculiar perspectiva. Así, uno preferirá estudiar el lenguaje como un sistema de convenciones, determinado y modificado por la naturaleza y la sociedad. Otro, como una función creadora del espíritu individual. Otro, como una estructura rigurosa, estable, cerrada, más allá de la vida y de la historia.

Cualquiera que sea la perspectiva con que estudiemos el lenguaje, no perdamos de vista el hecho de que las palabras sólo tienen sentido dentro de las mentes del hablante y del oyente. En esto, los idealistas llevan razón: la lengua es el hablar, y el hablar es interior. Pero, como la intención de un hablante es pronunciar pa-

labras para que un oyente las responda, la actividad de ambos, por ideal que sea, es también real. Hablante y oyente son miembros de la misma comunidad histórica, y sus espíritus se objetivan en símbolos a la vez individuales y sociales. El lenguaje es un almacén, ideal y real, de formas lingüísticas en disponibilidad: de ahí seleccionamos las que queremos (y hasta nos damos el lujo de utilizarlas como modelo para inventar otras). Ferdinand de Saussure distinguió, dentro de la capacidad general del lenguaje, entre la lengua (*langue*), que es el sistema convencional de signos de que se vale una comunidad, y el habla (*parole*), que es el uso efectivo, concreto, que cada quien hace de su lengua. Sea que observemos en una cultura histórica las normas de su *lengua* (por ejemplo, las de la lengua castellana), sea que observemos en un individuo las normas de su *habla* (por ejemplo, las del habla de Jorge Luis Borges), lo cierto es que el *lenguaje*, en tanto capacidad simbólica, es esencialmente idéntico en los hombres de todos los países y épocas. Sólo que, al observar la actividad lingüística, vemos que se ha encaminado por esta o por aquella avenida. La actividad lingüística tiene sus predilecciones. Tendencias que pueden manifestarse débilmente o, al contrario, con énfasis; que pueden ser ocasionales, o, al contrario, permanentes. Todo es según la situación, la vocación, la profesión del que está hablando. Y como el hablante marcha por unas avenidas con más energía que por otras, es natural que desarrolle ciertos hábitos. ¿Quién no reconoce al punto si un hombre está esforzándose en actuar, en comunicar algo o en expresarse? Y a lo largo de esas tres salidas de la acción, la comunicación y la expresión, va ponien-

do en palabras elocuentes deseos, conocimientos verificables, bellas intuiciones, descripciones de la naturaleza, evocaciones históricas, concepciones del mundo, confidencias íntimas, raptos místicos, hechos, mitos, imágenes, ideas, lugares comunes y mil cosas más. Aquí podríamos traer a colación las teorías que agrupan a los hombres en tipos psicológicos y sociales, pero ¿para qué? Por ahora no nos atañe ninguna taxonomía abstracta, sino la diversidad de las actitudes del espíritu. Y con esas actitudes el espíritu va subordinando todo lo que dice a un orden intencional. Cada actitud tiene una especie de "forma interior de lenguaje" (así la llamaba Wilhelm von Humboldt). En el momento de actuar, de comunicar o de expresarse, las palabras quedan configuradas desde dentro. Son miras, acentos, conatos, inclinaciones, modos de atacar la realidad; o sea, posturas de trabajo.

III. ACTITUDES LINGÜÍSTICAS

POR ser estas actitudes tan fluidas y movedizas como la vida misma, no hay modo de clasificarlas. Se mezclan, se renuevan constantemente, aun en el hablar de la misma persona. Sin embargo, si queremos pensar en ellas tenemos que reducirlas a categorías. ¿Verdaderas? No, verdaderas no. Con que sean operantes ya nos damos por satisfechos.

A. Actitud práctica

En el hablar cotidiano usamos la lengua como instrumento de acción. Rogamos, mandamos, saludamos,

amenazamos, exhortamos, persuadimos o disuadimos. Nos comunicamos con nuestro prójimo para imprimirle nuestra voluntad. Emitimos las palabras desde una situación en la que él participa, y así contribuimos a formar una opinión pública. Dirigimos su atención hacia los objetos que tenemos entre ceja y ceja. Lo predisponemos así a favor o en contra de dichos objetos. A veces informamos sobre una realidad objetiva y simultáneamente, partiendo de esa realidad objetiva, tratamos de torcer la voluntad del interlocutor en una dirección u otra. No siempre es necesaria la información. Por lo general agitamos directamente la emoción del oyente, llamándolo a la acción sin darle un previo marco de referencia. En ambos casos, la forma interior de este lenguaje práctico es el deseo de dominio social. Si exhibimos nuestras convicciones más ardientes es para transmitir las. Se trata de impresionar, y reforzamos nuestra fe con el tono de la voz y el gesto enfático.

(Vamos a ilustrar esta y las otras tendencias del lenguaje con diálogos teatrales. Repárese en que aquí echaremos mano del teatro solamente como documento de lengua familiar; de ninguna manera como arte. Al teatro, como arte, lo tantearemos más adelante, cuando lleguemos a la prosa; y la prosa —ya se verá— no es lengua familiar, sino laboreo artístico de ella.)

El novio habla con la novia. Palabras sencillas, de todos los días. Pero van recapacitando en los obstáculos que todo el pueblo de Guadalema opone a sus amores. Ella, Marcela, teme la impetuosidad del muchacho. Él, Miguel, la quiere convencer de que, a pesar de todo y contra todos, se casarán. Las palabras empiezan a exal-

tarse, a arquitecturarse en repeticiones retóricas; y el diálogo, ya elocuente, afluye así:

Miguel. — Pues la respuesta de ella no está más que en tu corazón y en el mío. Guadalema entera dice que doña Clarines es rencorosa, es loca. ¿Y qué? ¿Tú me quieres? Guadalema entera cree que yo saldré de esta casa escarnecido y avergonzado. ¿Y qué? ¿Tú me quieres? Guadalema entera afirma que al eco sólo de mi nombre temblarán las paredes viejas de este caserón solitario. ¿Y qué? ¿Tú me quieres? Pues si tú me quieres, todo lo demás es cosa sin fuerza ni sentido.

Marcela. — Sí, Miguel, sí. Ahí está la única verdad: en que tú me quieres: en que te quiero yo. Necesitaba oírte lo decir así, ahora más que nunca.

(Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Doña Clarines.*)

Se ha cerrado el círculo de la expresión práctica: la pregunta del que quiere convencer, el asentimiento del convencido.

B. Actitud intelectual

Además de hablar con fines prácticos solemos comunicar, con toda la exactitud de que somos capaces, nuestro conocimiento conceptual de la realidad. Las cosas reales se nos adentran, nos imponen el modo en que están constituídas y quedan representadas en la conciencia. Luego, mediante un proceso lógico —conceptos y juicios, inducciones y deducciones—, vamos abstrayendo de la conciencia las palabras que se refieren estrictamente a aquellas cosas reales. Veámoslo un poco más despacio. La actitud intelectual que asumimos al comunicarnos con las gentes consiste en discriminar lógicamente los objetos de nuestro conocimiento y en

discriminar lingüísticamente las palabras de nuestra lengua. O sea que el pensar lógico está entretejido con el pensar idiomático. Es natural que discurren juntos. No podemos menos de comunicar nuestras abstracciones con las palabras de todos los días, y, al comunicarlas así, el hecho lógico se convierte en hecho lingüístico. El proceso cognoscitivo y el proceso idiomático ni se identifican ni se independizan. Empalman aquí y allá, a lo largo del camino. ¿Que queremos clasificar las cosas de acuerdo con nuestro pensamiento? Sí, pero es que la lengua ha clasificado las mismas cosas de otra manera. Al hablar, nuestras propias operaciones mentales entran en conflicto con las operaciones mentales ya cristalizadas en las viejas fórmulas de la lengua. Es difícil rectificar el antiquísimo sentido idiomático que sigue obligándonos a decir: “salió el sol”, a pesar de que sabemos, por poca astronomía que hayamos estudiado, que el sol no sale. Es difícil acallar las múltiples significaciones de cada palabra para que únicamente se oiga la acepción que nos conviene. Es difícil reprimir los sentimientos, estimaciones, metáforas e impulsos activos implícitos en el hablar. Es difícil, en fin, prohibir que las imágenes evocadas al paso por la lengua echen sombras equívocas sobre el raciocinio. Ahora bien: la actitud lingüística que llamamos “intelectual” procura allanar todas esas dificultades. Es, pues, una actitud autocrítica, con voluntad de cuantificar los vocablos de tal modo que, a su través, se trasluzca la desnuda retícula del discurrir.

Un estudiante de ciencias naturales muestra a sus amigos un insecto e interrumpe la plática —que venía

rodando alegremente— con estas tentativas de lengua exacta:

Lalo. — (*Sobresaltado*). Pero ¿qué es?

Mario. — (*Solemne*). ¡Un “*cérceris tuberculata*”!

Lalo. — Acabáramos. (*Acercándose más tranquilo*). ¿Conque este bicho es un “*cérceris tuberculata*”? Nadie lo diría, eh; tan pequeño. . .

Mario. — Un ejemplar maravilloso. . . Es el más terrible cazador del mundo animal. Tiene en el aguijón un veneno misterioso que deja a sus víctimas vivas, pero inmóviles, como hipnotizadas. Y así las va almacenando en su cueva, para que sus hijos tengan toda la temporada carne indefensa y fresca.

Lalo. — Buen padre de familia.

Mario. — Madre: es un *cérceris* hembra. Los machos son la mitad más pequeños y menos interesantes. No cazan ni construyen: se limitan a fecundar a las hembras y no toman parte en ningún otro trabajo.

Lalo. — ¿Ves tú? Eso no está bien. Las cosas, como son.

Mario. — Es una reina de leyenda. Mirad qué maravillosa armadura; la coraza anillada de verde acero; los guanteletes de los artejos; los élitros, de cobre y oro; los ojos como dos poliedros de cristal. . .

Lalo. — (*Interesado*). A ver, a ver. (*Toma el insecto y lo mira en todas direcciones. Lo devuelve defraudado*). Hijo mío, será todo lo reina de leyenda que tú quieras, pero yo no veo ahí más que un coleóptero indecente.

Mario. — ¡Un coleóptero! ¿Has dicho un coleóptero? Por Dios, Lalo; el *cérceris* es un himenóptero.

Lalo. — Ah, es un himenóptero. Pues da lo mismo: es un himenóptero indecente.

(Alejandro Casona, *Nuestra Natacha*.)

C. Actitud expresiva

No sólo, al hablar, actuamos prácticamente y comunicamos nuestro pensamiento lógico sobre las cosas, sino que también franqueamos nuestra intimidad y nos revelamos tal como somos. ¿Mucho decir? Sí, desde luego. La intimidad es inefable. Las palabras, por ser esquemas intelectuales, impiden que nos asomemos a ella. Sin embargo, la intimidad se filtra sutilmente. En los momentos en que queremos ocultarla, no podemos evitar que se desemboce. Es como una humedad que sube por los vasos capilares del habla. La conversación ordinaria es ubérrima en expresiones afectivas, y presentimos la tesitura de alma de nuestro prójimo, por impasible que se proponga ser, con sólo oírlo. Una interjección, y basta. Las palabras andan en la lengua familiar como peces en el agua; pero de pronto esos peces resultan voladores: infringen las leyes del mar y se lanzan, siquiera instantáneamente, a una atmósfera que no les es natural. A veces, al conversar, no es que nos traicionemos — como se traiciona el tímido con un gesto torpe — sino que nuestro propósito es expresarnos íntimamente. La expresión de nuestro yo profundo no es entonces casual, sino parte de un deliberado programa. Son momentos confidenciales de la conversación. Cuando alguien puede evocar, en quien oye, una experiencia similar a la propia es que se ha expresado.

Conversan los recién desposados:

Cristina. — Dime, Gerardo; tú que eres soldado debes saberlo. Cuando se está en un gran peligro. . . No, un simple peligro, no. . . Cuando se sabe con toda certeza que en un lugar se encontrará la muerte. . . en una batalla des-

igual o algo así, y, sin embargo, se ha resuelto morir ¿qué se piensa?, ¿qué se siente?, ¿con qué ánimo se avanza? . . .

Gerardo. — Yo tuve esa experiencia. Fué en el asalto de un puente, angosto y encajonado entre muros de piedra como un desfiladero. El que primero avanzara caería bajo una lluvia de flechas. No quedaba esperanza para él. Mis soldados se detuvieron, dudaron . . . Era mi deber, y me adelanté. Frente a mí cien dardos vibraban ya con la inquietud del vuelo. ¡Avancé de cara a la muerte y nunca viví un momento más hermoso! . . . ¿Cómo explicártelo? (*Fijándose en un chal de finísimo tul que lleva Cristina.*) ¿Ves este chal? Extendido te cubriría toda, pero puedo encerrarlo en mi mano apretada (*mímica*). Así se condensó mi vida en aquel instante, sin perder, como este velo dentro de mi puño, más que el aire vano que separa la trama, pero conservando todos sus hilos y todas sus flores . . . Era la embriaguez de quien recibiera en una sola copa la esencia de todas las viñas que debería encontrar a lo largo de su vida . . . Pero no bebí más que un solo trago, pues mis hombres reaccionaron y lo demás es un simple ruido de armas . . . Pero no sé si habré podido darte una idea de lo que se siente en esos momentos . . .

Cristina. — Nadie mejor que yo para comprenderte . . .

(*Conrado Nalé Roxlo, El pacto de Cristina.*)

IV. ORATORIA, CIENCIA Y POESÍA

DESDE esas actitudes interiores que acabamos de con-
tornear, el espíritu va echando su arboladura. La primera raicilla de la actitud práctica es la frase imperativa y desiderativa (“ven”, “pronto”, “trae”); de la actitud intelectual, la frase enunciativa (“hoy es domingo”); de la actitud expresiva, la frase exclamativa (“¡qué triste estoy!”). De esos brotes elementales van despla-

gándose organismos lingüísticos cada vez más involucrados. Seleccionamos, arreglamos, estilizamos las palabras. Los resultados de esa tarea quedan incorporados a las especializaciones ya establecidas en la historia de la cultura. Esto es, que hemos contribuido, sepámoslo o no, a ciertos modos genéricos. Modos de formular nuestra voluntad, de comunicar nuestro pensamiento y de expresar las imágenes de nuestro sentir. Esas especializaciones, esos géneros no son compartimientos estancos, y siempre el espíritu circulará por ellos como la sangre por todos los órganos del cuerpo. Pero la tendencia hacia un lenguaje que actúa prácticamente para influir sobre el oyente llega a su punto más alto en la Oratoria. La tendencia hacia un lenguaje que articula el pensamiento para comunicar una idea sobre el mundo llega a su punto más alto en la Ciencia. Y la tendencia hacia un lenguaje que expresa la intuición personal, íntima e imaginativa llega a su punto más alto en la Poesía.

En el quehacer real de la cultura el modo oratorio, el científico y el poético coexisten, pero es cómodo —y no demasiado arbitrario— apartarlos según los valores que persiguen. En la oratoria se persigue un valor de conducta: el Bien. En la ciencia, un valor lógico: la Verdad. En la poesía, un valor estético: la Belleza. En la oratoria la palabra no vale ni como imagen pura ni como concepto intelectual, sino como instrumento práctico; en la ciencia la palabra, aunque inseparable del pensamiento, distingue la imagen del concepto en el acto mismo de unificarlos y, por lo tanto, es símbolo que sobrepasa la fantasía; en la poesía, la palabra y la fantasía están tan indisolublemente fundidas que ni siquiera podemos advertir un principio de separación.

V. VERSO Y PROSA

HASTA ahora no hemos hecho distingos entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito. En adelante, si hemos de apresurar nuestro viaje teórico y llegar cuanto antes a nuestro tema, que es la prosa, debemos desentendernos del lenguaje oral y abordar el lenguaje escrito. Recuérdese lo dicho en los capitulillos anteriores: las actitudes práctica, intelectual y expresiva animan ciertos cuerpos lingüísticos a los que, en la morfología de la cultura, llamamos "géneros"; y las coronas de esos géneros son, respectivamente, la oratoria, la ciencia y la poesía. Dichos géneros, al escribirse, revisten dos formas: el verso y la prosa. Ahora bien: ninguna de estas formas es prerrogativa de un género, todos los géneros pueden plasmarse indistintamente en ambas formas. Sin duda hay una oscilación de formas intermedias, según veremos en seguida, pero todo lector, hoy como ayer (el ayer de los griegos, por ejemplo), distribuirá los escritos en verso o en prosa. Aristóteles ya observó que la oratoria es una forma "mixta" de verso y prosa (como la de Gorgias), que hay versos que no expresan poesía sino ciencia (como los de Empédocles) y, del mismo modo, que hay prosas que no comunican ciencia sino poesía (como la de Platón). ¿No sentimos lo mismo hoy? El medio normal de la oratoria ha sido siempre la viva voz. Se da también por escrito, pero su ámbito propio es el del púlpito, la tribuna o la cátedra. Puesto que aquí vamos a fisgonear los géneros escritos, tendremos que excluir la oratoria o, en todo caso, examinar sólo el temple oratorio en la literatura. Nos quedan, pues, el verso y la prosa. En la historia de la cultura,

aunque lo habitual ha sido que la poesía favoreciera el verso y que la ciencia favoreciera la prosa, hubo cantidad de obras maestras en que el corazón cantaba sus emociones en prosa y el seso se ponía a versificar sus razones. Las cosas han cambiado después del ingente desarrollo de las ciencias en los últimos tiempos. Hoy es muy raro que el pensamiento discursivo o didáctico elija el verso (con todo, hemos conocido en la Universidad de Michigan a un estudiante que, fresco todavía de leer a Lucrecio, tuvo la humorada de presentar a su profesor de Física una monografía científica en verso). Por otro lado, la prosa es cada vez más usual en la expresión poética. Repetimos: la poesía no está comprometida ni con el verso ni con la prosa. Se ha discurrido lógicamente en verso y, al revés, se ha hecho poesía en prosa. La poesía es una forma interior de la expresión, ajena a la forma exterior de la lengua.

Antes de seguir repasemos las cuentas para dejarlas bien claras. En nuestra aproximación al tema de la prosa nos desprendimos primero del lenguaje oral; y, dentro del lenguaje escrito, acabamos de ver que verso y prosa son meras formas, sin contenido determinado. Nos falta ahora desprendernos del verso y así quedarnos a solas con la prosa. Para ello vamos a escudriñar qué diferencia formal hay entre verso y prosa. No hay por qué guardar el secreto: esa diferencia está en el ritmo.

VI. EL RITMO DE LA PROSA

¿CÓMO se estructura el ritmo en el verso y en la prosa? Avisemos, ante todo, que la aplicación de términos musicales —como "ritmo", "melodía"— a

los fenómenos sonoros del lenguaje verbal dista mucho de ser cabal. Pero, una vez aclarado que usamos esos términos en una acepción muy amplia, y aun metafórica, creemos que no se nos reprochará si decimos que el sentido unitario de toda frase se desenvuelve musicalmente. El hablante ordena su sentir y su pensar en sonidos que suben o bajan, que se alargan o se acortan, que intensifican el acento o no, que se repiten o no. Mientras habla, él goza esa alternancia de tensiones y distensiones. Cada *crescendo*, cada *diminuendo* valen para él como partes de la construcción dinámica que va orquestando. Las palabras se siguen unas a otras, y cada palabra apunta a su propio objeto; pero el impulso de significación total que las va enhebrando se objetiva en una peculiar entonación de la voz. Es como un dúo entre el discurrir de la mente y la melodía verbal. Apenas troquelamos idiomáticamente el pensamiento, las inflexiones de la voz se pliegan a los símbolos y los armonizan en una unidad de sentido. Un miembro de la frase nos hace esperar el siguiente: hay expectativas, y soluciones, y nuevo despertar de la atención, y nueva satisfacción. Veamos, en Leopoldo Lugones, un ejemplo muy sencillo de oración bimembre: "Más que andar, se deslizaba semejante a una nube." La prótasis "más que andar" es una inflexión ascendente, aguda, tensiva, que termina en una anti-cadencia; y la apódosis "se deslizaba semejante a una nube" es una inflexión descendente, grave, distensiva, que termina en una cadencia ⁽¹⁾. El

(1) Cadencia significa "caída" en el tono, y anti-cadencia, lo contrario. (Nota del Editor.)

primer miembro espera al segundo; y el segundo recoge lo que el primero plantea, lo resuelve y le da sentido. Pues bien: a esa móvil estructura de sensaciones sucesivas —estructura configurada, dirigida, regulada y vivida internamente por el hablante— llamamos "ritmo". Los sonidos en sí no tienen ritmo: se lo adscribimos. No es necesario que esta definición de ritmo incluya los conceptos de periodicidad, de medida o de repetición. Basta, para que haya ritmo, que las líneas de nuestros sentimientos y pensamientos formen un dibujo melódico intencional. El espíritu opera sobre las palabras, y el lado acústico del sentido es el ritmo. El ritmo da coherencia placentera a las sensaciones con que el cuerpo acompaña lo que se quiere dar a entender. Porque emociones, voliciones, ideas, imágenes, etc., nos excitan; al excitarnos, sus mudables intensidades se traducen en movimientos musculares y vasculares; y estos movimientos psicofísicos, acompasados en ritmo, nos dan placer.

Las curvas de entonación, propias de cualquier frase coloquial, se conciertan artísticamente en el verso y en la prosa. Sólo que la organización de los elementos sensibles de la lengua —acentos de intensidad, duración de las sílabas, grupos fónicos repetidos, etc.— es diferente en el verso que en la prosa. Deberíamos reservar el término "ritmo" para el verso y acuñar un nuevo término para la prosa. No es ésta la ocasión de emprender tamaña aventura terminológica: aceptemos por ahora la designación común de "ritmo de la prosa". Lo que alegamos, pues, es que tanto en el verso como en la prosa el ritmo es un balanceo de excitaciones y descargas psicofísicas, regulado por el artista. Tales tácticas

tienen un orden temporal. El escritor combina sus palabras en una serie consecutiva (y, naturalmente, el lector también va percibiendo la serie en el tiempo). El carácter temporal —recuerdos, anticipaciones, esperas, repeticiones— se patentiza más en el verso que en la prosa. La semejanza más notable entre ambas artes consiste, pues, en el modo con que el tiempo interviene en sus respectivos ritmos.

Despojado el verso de sus accidentes variables en la historia de la cultura —medida, acento, rima, aliteración, paralelismo, encadenamiento, cantidad silábica, agrupación estrófica, etc.—, nos queda esta esencia invariable: el verso es unidad rítmica que se repite y forma series. Es una danza de sílabas y, como la danza, la fluctuación de sus pasos no admite prolongación indefinida. Tiene que limitarse en su longitud, tiene que ceñirse a cánones más o menos breves. Esta conciencia del límite varía según las culturas y las épocas, pero el verso tiende a no rebasar ciertos márgenes, por elásticos que sean. El *verso puro*, el único elemento común a la versificación en todos los idiomas, es la unidad verbal fluctuante que se desarrolla en series. Se sabe dónde empieza y dónde acaba: al final de cada verso la pausa es un elemento rítmico esencial. Y este contorno del verso no marca, necesariamente, un gozne de la sintaxis. El verso no tiene por qué ser una oración, ni siquiera un núcleo de la oración. Un miembro sintáctico puede repartirse en varios versos; en cada verso puede haber fragmentos de varios miembros sintácticos. Es el encabalgamiento o, en francés, “enjambement”. Véa-

se este juego que Juan Ramón Jiménez traduce de Alfred de Musset:

Tú, que entre la noche bruna
en una torre amari-
lla eres como un punto, ¡oh luna!
sobre una i . . .

Cada verso es aquí una unidad sonora, con acento, con medida, con rima; unidad soberana, bien destacada por su pausa final; y la serie de unidades constituye una estrofa. Pero el octosílabo “en una torre amari” no tiene sentido completo: una palabra está quebrada y el sentido tiene que saltar silenciosamente del final de un verso (“amari”) al principio del otro (“lla”) para restituir la unidad semántica. Ese final “amari”, sin embargo, es completo en su sonoridad, puesto que rima con “sobre una i”.

Más aún: un verso puede prescindir de toda puntuación, de todo orden verbal, de toda coherencia, como en estos de Mariano Brull:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.

El poeta ha dispuesto así su ritmo, indiferente a la lógica.

En la prosa, en cambio, los miembros en que se divide un período son necesariamente unidades sintácticas. La melodía se ciñe a la síncopa de significaciones. Por eso hay quienes consideran “arrítmica” a la prosa. Pero no es que sea arrítmica, sino tenuemente rítmica. Hay, claro está, prosas en las que no se oyen regulares

tiranteces y aflojamientos: sus miembros no se esperan unos a otros, sus masas fónicas no se contrapesan. Allí los signos de puntuación —coma, punto y coma, dos puntos, punto final— marcan las coyunturas del pensamiento, no la medida del tiempo. El ritmo, complementario del sentido, es mínimo. Y esta armonía natural no depende de que la prosa sea literaria o científica: a los positivistas, como José Ingenieros, les gustaba mucho exponer la ciencia en frases rítmicas (v. gr.: “El error ignora la crítica; la mentira la teme; la verdad nace de ella”), y Juan Ramón Jiménez, por el contrario, huye del ritmo en la prosa, como en su espléndido retrato “Ramón del Valle-Inclán. Castillo de quema”, del que, desgraciadamente, apenas si nos queda aquí lugar para transcribir unas pocas frases:

Y al final de su perorata policroma, musical, plástica, había siempre una terminante frase dinámica ascensional, de espesa cauda de oro vivo, que subía, subía, subía entre el coreo y el vítor jenerales y daba en lo más alto de su poder un estallido final, el trueno gordo, como un gran punto redondo, áureo y rojo un instante, carmín, morado, negro luego y desvanecido en lo más negro. Valle-Inclán se quedaba abajo, enjuto, oscuro, ahumado, en punta a su frase, como un árbol al que un incendio le ha volado la copa, un espantapájaros con rostro de viento; como el castillo quemado de los fuegos de artificio. Todos entonces, camareras, soldados, extranjeros, niños, poetas, que se habían mantenido a distancia por el respeto inconciente al incendio de la belleza, peligro de vida y muerte, se acercaban a Valle sonriendo sus lágrimas saltadas, y por disimular su adhesión vacilante, lo zarandaban un poco de la manga vacía (que él a veces señaló, para acordarse o acordarnos, con un nudo), mirándole al arriba sin corona, con sombrero hongo nada más. Y todavía caían aquí y allá de sus ojos irónicos y cansados de prestidijitador, de astrólogo, de mago, de brujo, entre su ceceante sonrisa

y los duros hilos cenizos de su barba de cola de caballo, algunas chicheantes culebrinas, algunas coloridas, débiles, sordas bengalas. Y Valle-Inclán, palo quemado ya aquella noche, desaparecía, “hazta mañana, zeñorez”, rápido en la plazaleta del silencio.

Por todo esto, si se quiere localizar dónde diverge la prosa del verso, conviene explorar una prosa resueltamente métrica. He aquí un ejemplo, tomado de “El país del sol”, en las *Prosas profanas* de Rubén Darío:

En el jardín del rey de la isla de Oro —(¡oh, mi ensueño que adoro!)— fuera mejor que tú, harmoniosa hermana, amaestrases tus aladas flautas, tus sonoras arpas; tú que naciste donde más lindos nacen el clavel de sangre y la rosa de arrebol ¡en el país del sol!

Pues bien: aun en esta composición —en que el párrafo-estrofa, con estribillo, tiene rimas al comienzo y al final—, si la leemos como prosa, sentimos que las particiones que se nos imponen con más fuerza son las de la sintaxis.

Amado Alonso ha sacado en limpio las diferencias cualitativas entre el ritmo del verso y el de la prosa:

1) El verso no es división sintáctica y por eso, como unidad rítmica, es indiferente a la sintaxis. En la prosa rítmica los miembros en que se divide un período son necesariamente miembros sintácticos.

2) El verso es unidad de medida y, por lo tanto, un modo de medir el tiempo. Los miembros de la prosa rítmica, en cambio, son ajenos a todo intento de medida.

3) El verso es una unitaria figura rítmica dentro de la cual se organizan ciertos elementos sensibles

(acentos, cómputo de sílabas, rimas). En la prosa, la unidad o entidad rítmica no está en cada miembro, sino en la totalidad del período mismo, y los diversos miembros son los elementos tónicos que se organizan dentro de la figura melódica del período.

Mala prosa —le increparon a José Eustasio Rivera— es esa de la que saltan, como grillos, frases con medida y canto de verso; y Rivera tuvo que expurgar la primera edición de *La vorágine* de las cadencias y estrofas que habían plagado su prosa. El pecado no es tan grave. En un escritor que cultiva simultáneamente la prosa y el verso —Bécquer, Rubén Darío— es cosa ordinaria encontrar palabras, giros, imágenes iguales. A lo que vamos es a que la desigualdad entre prosa y verso es la que Alonso establece: en la prosa, las divisiones son necesariamente sintácticas; en el verso, no ⁽¹⁾.

Esta diferencia rítmica se aprecia mejor cuando los textos son del mismo autor y desarrollan el mismo tópico. Antonio Machado nos ofrece un buen espécimen con sus dos versiones, una en prosa y otra en verso, de idéntica materia narrativa: nos referimos a “La tie-

(1) ¿Vale la pena polemizar con los estudiosos empeñados en escandir la prosa de ciertos autores en unidades de medida y bautizar a estas unidades con los nombres del verso? Buscan a toda costa ritmos de verso, y naturalmente, los oírían aun en el editorial de un periódico. Oyen los moldes rítmicos que llevan en la cabeza y, en cambio, no oyen la peculiar euritmia de una prosa. Ejemplos de desaciertos críticos: Mariano Baquero Goyanes, “Elementos rítmicos en la prosa de Azorín” (en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, 1956); Eduardo M. Turner, “El ritmo de la prosa” (en *Ensayos sobre estilística literaria española*, Oxford, 1953); Rafael Benítez Claros, “Metricismos en las Comedias bárbaras” (en *Revista de Literatura*, Madrid, 1953, t. III, núm. 6).

rra de Alvargonzález” ⁽¹⁾. Es lástima que la falta de espacio no nos permita un parangón completo. Ojalá que el oído del lector perciba los dispares perfiles tónicos en estas escasas líneas, las únicas que caben aquí (con seguridad los percibiría si los textos fueran más extensos):

Los hijos de Alvargonzález caminaban silenciosos, y vieron al padre dormido junto a la fuente.

Los hijos de Alvargonzález
silenciosos caminaban,
y han visto al padre dormido
junto de la fuente clara.

Aunque el sujeto y el predicado del primer miembro de la oración en prosa tienen el mismo número de sílabas que los dos primeros versos del romance, no es lícito tronzarlos en “octosílabos”. El orden lógico (“caminaban silenciosos” en vez del enfático “silenciosos caminaban”) ha destruido en la prosa la asonancia que oímos en los versos (“caminaban”, “clara”). Además, ese miembro prosístico no está entrando en ninguna estrofa, puesto que el segundo miembro no está regulado por el ritmo octosilábico (“y vieron al padre / dormido / junto a la fuente”).

En suma: en la historia artística hay una escala que baja y sube de las formas rítmicas del verso a las de la prosa; y en ciertos casos, cuando es dudable si una estructura es de verso o de prosa, hay que tener

(1) El cuento apareció en *Mundial Magazine*, enero de 1912, t. 2, núm. 9. El romance apareció en *Campos de Castilla* (1912). Véase Allen W. Phillips, “La tierra de Alvargonzález: verso y prosa” (en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, abril-junio de 1955, año IX, núm. 2).

en cuenta el designio del escritor. Él es quien declara cuál ha sido su voluntad: así Unamuno en "Visiones rítmicas", de *Andanzas y visiones españolas*. La disimilitud entre prosa y verso no deriva de sus relaciones con la poesía, sino de la estrategia con que se despacha el ritmo. ¿Que tampoco así se puede parcelar "prosa" y "verso" de un modo absoluto? ¡Bueno!, de acuerdo. Hicimos lo que pudimos. Lo que monta es que, cuando en adelante nos refiramos a la prosa, el lector sepa de qué estamos hablando.

VII. TIPOS DE PROSA

POR fin tenemos acorralada la prosa. Pero ¡qué variedad de pelajes! Hay tantas prosas como prosadores; y aun en el mismo prosador hay tantas prosas como movimientos de su ánimo. ¡Y qué confusión! En un tratado de astronomía nos hechiza a veces un meteoro poético; una tirada oratoria puede tornarse lírica o, al revés, denunciar una seca armazón lógica; una narración de pronto se pone a enseñar, declamar o teorizar; la revelación de una experiencia mística suele donarse dentro del cuadro sistemático de una teología; los diálogos de las obras teatrales cesan de ser prosa cuando los oímos representados. . . ¿Para qué seguir? Tenemos acorralada la prosa, sí, pero ¡qué variedad, qué confusión! Difícilmente hallaremos una prosa de rasgos puros y estables. A pesar de todo, si en vez de resignarnos a abrir la boca ante tanta variedad y confusión nos atareamos a contramarcas la prosa, hay que desechar los ejemplares raros y agrupar los normales dentro de

tipos más o menos válidos. Es lo que intentaremos, con plena conciencia de que nuestras categorías ni son fijas ni agotan la ilimitada complejidad de los escritos en prosa.

Tres especies de prosa nos parecen justificables: la prosa elocuente, la prosa discursiva y la prosa literaria. Tres especies que corresponden a las tres actitudes lingüísticas fundamentales —práctica, intelectual y expresiva— y a los tres géneros en que sobresalen la oratoria, la ciencia y la poesía. Sólo que, eliminado el lenguaje oral, eliminado el verso, ahora nos las vemos con todo eso reflejado y concentrado en una forma única: la prosa.

Antes de caracterizar estas especies de prosa repararemos en que las definiciones que propongamos incluyen, por lo menos, una nota común: toda prosa, sea elocuente, discursiva o literaria, es un arte. Creemos que a esta altura de nuestra exposición ya es evidente para todo el mundo el error del profesor de filosofía de M. Jourdain (y probablemente del mismo Molière), según el cual hablamos en prosa:

—Todo lo que no es prosa es verso y todo lo que no es verso es prosa.

—Y como se habla ¿qué es?

—Prosa.

—¡Cómo! Cuando digo: Nicolás, tráeme las zapatillas y dame el gorro de dormir, ¿esto es prosa?

—Sí, señor.

—A fe mía, que hace más de cuarenta años que hablo en prosa sin saberlo. . .

(Molière, *Le bourgeois gentilhomme*.)

No, no hablamos en prosa. La prosa no es proyección del habla corriente, sino elaboración artística. Cada oración, en una página de prosa, está hábilmente construída para mover, informar o emocionar al lector. La prosa requiere siempre una técnica: esto es, un arte. Y sólo con la fuerza del arte, y muy tarde en la historia literaria, se ha logrado captar por escrito la ondulación viva de la conversación. La prosa más improvisada —si es de veras prosa, y no una ramplonería— es un estilo. Santa Teresa, por ejemplo, al escribir parecía hablar; y, en efecto, se apartó más que nadie de los artificios de la literatura. Pero se desvelaba por expresar las interioridades de su alma, aun las de sus raptos místicos, y su prosa, si bien de tono popular, es un señor estilo artístico. Suena esa prosa tan espontánea como una conversación, pero la misma Santa Teresa decía que cuando el espíritu no la ponía en tensión el lenguaje se le desconcertaba como “si fuese algarabía”: quien escribe con espíritu —agregaba— “parece como quien tiene un dechado delante”. Toda la historia de la prosa es una historia de dechados artísticos.

VIII. PROSA ELOCUENTE

Los griegos, sobre todo después de oír a Gorgias, reconocieron las posibilidades artísticas de la viva voz. El primero en formular la teoría de que la oratoria tenía la misma dignidad que el verso fué Isócrates. Había sido un arte oral; pero, al escribirse, la retórica se convertía en prosa. Más aún: la retórica, imperialmente, sometía todos los otros géneros de prosa —le-

yes, historia, filosofía, educación, etc.— a sus propias reglas oratorias. (Reglas de la “invención” de argumentos y pruebas; de la “disposición” de un orden dialéctico; de la “elocución” de palabras eficaces; y de la “acción”, que era la manera de entonar la voz, de componer los gestos del cuerpo y del rostro y aun de pasar a las vías del hecho, pues el histrionismo del orador lo llevaba a veces al efecto dramático, como cuando Hiperides, para convencer a su auditorio, desnudó los bellos senos de Friné.) Los romanos —Cicerón, el de más fuste— recibieron el legado retórico y lo transmitieron a toda la civilización occidental. Gran parte de nuestra literatura, por el prestigio de lo clásico, continuó el gusto de aquel antiguo pueblo de conversadores que estimaba más la voz que la letra. Y esta literatura, aunque escrita, hay que oírla o, al menos, juzgarla como si fuera oral.

Con frecuencia, la oratoria moderna es —como decía Juan de Mairena— “un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada”. Es el caso, por ejemplo, de prosistas de la familia de Juan Montalvo: sus libros son museos de retórica clásica, abiertos de par en par. Hemos analizado en *El arte de la prosa en Juan Montalvo* algunas de esas piezas de museo. He aquí el diagrama de una de ellas, tomada al azar. El signo de los tres puntos entre paréntesis (...) sustituye a un miembro de la frase, subordinante o subordinado, que actúa simétricamente en el conjunto. Las comillas „ indican que Montalvo repite las mismas palabras. Para realzar la regularidad métrica de la construcción desmontamos cada miembro en una línea aparte. A las cuasi-estrofas, las aislamos

entre espacios en blanco. Y ojo a la combinación de estructuras de tres y seis unidades:

El tirano	que (...)	no pertenece	al pueblo
„ opulento	„ (...)	„	„
„ soberbio	„ (...)	„	„
„ impío sacerdote	„ (...)	„	„
„ juez perjuro	„ (...)	„	„
„ militar envanecido	„ (...)	„	„
El que	(...)		
„ „	(...)		
„ „	(...)	„	„
Oh tú, que	(...)	tú eres	„
„ „ „	(...)	„	„
„ „ „	(...)	„	„
„ „ „	(...)	„	„
„ „ „	(...)	„	„
Tú eres pueblo, y por todo eso	(...)		
„ „ „ „ „ „ „	(...)		
„ „ „ „ „ „ „	(...)		

(Juan Montalvo, *El Cosmopolita*, t. I, pp. 317-318.)

Pero a veces la prosa oratoria estiliza el movimiento sincero de la voluntad, como en el gran José Martí. Guardémonos de comenzar a transcribir cualquiera de sus pasajes: ya no podríamos detenerlo, y el torrente inundaría el poco espacio de que disponemos.

Según dijimos, lo específico de la prosa elocuente es que el ánimo pasa a la acción. Busca un interlocutor. Quiere convencer, instruir o mandar. Es la prosa del predicador, del político, del sacerdote, del maestro, del militar, del propagandista. Las oraciones se yuxtaponen, coordinan o subordinan en arquitecturas imponentes, opulentas en períodos rítmicos y estróficos. Estos períodos son gestos o suscitan gestos. Enumeraciones,

paralelos, simetrías y antítesis, interrogaciones retóricas, exclamaciones, repeticiones, juegos de sonidos van hinchando vehementemente la tirada oratoria hasta que, en un grandioso *finale*, electrizan al público y le arrebatan el aplauso.

Pero la elocuencia no es sólo persuasión: es también entretenimiento. Y por este lado es por donde entra la elocuencia en ciertos géneros literarios que no son estrictamente oratorios, como la novela y el teatro. En la novela la elocuencia está de visita, y ojalá que sepa retirarse a tiempo. En el teatro, en cambio, se asienta como en su propia casa. Es que, así como la oratoria no es, en verdad, literatura, sino perorata, el teatro tampoco es literatura, sino diálogo. La llamada prosa teatral no existe cabalmente hasta que unos actores la llevan al escenario, y entonces la prosa deja de serlo para transmutarse en espectáculo de una conversación. Y la elocuencia, que en la oratoria tronaba sola, a la altura de las nubes, en el drama de Ibsen o en la comedia de Shaw es dialéctica al nivel humano.

IX. PROSA DISCURSIVA

EL concepto, el juicio, el razonamiento son operaciones intelectuales con las que procuramos alcanzar una verdad universal: esto es, una conformidad entre el conocimiento y sus objetos. El pensar lógico marcha de abstracción en abstracción hacia un alto grado de generalidad. En las ciencias físico-naturales —que estudian fenómenos de repetición— y en las matemáticas —que se especializan en puras relaciones—

es donde el pensar lógico consigue descartar todo lo que no sea ajustada referencia a sus objetos.

Pero aquí no nos concierne las matemáticas porque éstas no necesitan de palabras: recurren a la prosa, es cierto, pero les bastan sus símbolos especiales para armar sus andamiajes con toda exactitud.

Tampoco nos concierne el empirismo lógico (Carnap, Tarski, Bertrand Russell, Peano) porque la algebrización del pensamiento por medio de palabras unívocas es sólo una promesa no cumplida, y cuando se cumple, nos inflige tautologías o una jerga sólo inteligible si ha sido previamente explicada en prosa ordinaria. En fin, un cacarear y no poner huevo. A veces son juegos, como cuando el matemático Julio Rey Pastor llega al extremo de reducir los versos iniciales de un romance del Duque de Rivas a puros símbolos de álgebra ⁽¹⁾.

No. En nuestro estudio no nos concierne ni el lenguaje de las matemáticas ni el de la logística, sino la prosa que, con la lengua corriente, se mata por formular juicios verdaderos. Aunque la prosa discursiva aspire a parecerse a las matemáticas o a la lógica simbólica, sus posibilidades son menores.

En matemáticas, en lógica, es factible asignar a un símbolo un sentido rígido, estrictamente definido. En el lenguaje común, no. En matemáticas, en lógica, el significado se refiere a una proposición, no a una palabra aislada, puesto que solamente la proposición puede ser verificada. En cambio, en el lenguaje común, cada

palabra aislada puede aludir a experiencias vagamente definidas. Sus significados, pues, son cambiantes y disputables. (No nos lamentemos de ello: gracias a esa inestabilidad el espíritu humano anhela nuevas exégesis, nuevas definiciones, y así se va expresando.)

Pese a las tergiversaciones de todo hablar, la prosa discursiva se las compone para obtener el equilibrio entre el símbolo y el sentido. La historia de las ciencias ha sido una continua brega para rectificar las connotaciones análogas de las palabras. O sea que quien se afana por comunicar el armazón intelectual de su pensamiento debe proceder con arreglo a una técnica de exposición. Esta técnica es un arte. Y este arte de comunicación científica es el de la prosa discursiva. Cada oración está lanzada como una unidad de sentido, artística en sus conexiones, pero ansiosa de servir al pensamiento. La puntualidad sintáctica es lo artístico de la prosa discursiva. Y, en última instancia, esa sintaxis tiende a transparentar la lengua para que se vea cómo el pensamiento sale y anda. Porque para esos pensadores —filósofos, científicos— la lengua no vale en sí. Puede rehacerse sin adulterar su contenido. Es traducible. Se desviste del ropaje de unas palabras y se vuelve a vestir con otro. (Tanto mudarse de traje indica un secreto prurito de desnudez.) ¿Qué importa? Su enunciado permanecerá igual en inglés que en ruso. Se trata, sencillamente (¡sencillamente!), de ayudar al lector a que identifique los objetos, hechos e ideas (y, claro, sus relaciones) con la máxima estrictez posible. Al exponer, idiomáticamente, un concepto, el idioma ensombrece el concepto. Sólo un gran poder de abstracción crítica y de talento artístico puede liberar el

⁽¹⁾ Julio Rey Pastor, *Álgebra del lenguaje*, Madrid, 1954, pp. 60-61.

pensamiento de las traiciones lingüísticas. La prosa de la ciencia requiere, pues, una extraordinaria maestría lógica y estilística. Las oraciones de esta prosa son, en su mayoría, enunciativas, declarativas, con una diáfana articulación entre el sujeto y el predicado. Progresan en un movimiento dialéctico, lineal, efectivo. Los signos de puntuación van claveteando el pensamiento. Puntuación lógica, no melódica: no sea que en el desliz de un signo la justicia quede burlada, como en el famoso final de *Los intereses creados* de Benavente, donde basta que el Doctor leguleyo trastrueque una coma para que la sentencia se invierta. La prosa discursiva huirá de los equívocos homónimos, de los falsos sinónimos, de los fantasiosos tropos. La gama de adjetivos será en esta prosa como un análisis espectral del objeto, no del sujeto. No cederá a las tentaciones de sacrificar el sentido lógico al sentido figurado, por muy bello que éste sea. Tomará precauciones, repitiéndose y completándose, para impedir que el lector, desviado por la polisemia de las palabras, mire hacia donde no deba. Evitará la contradicción y la ambigüedad. Al hilar, inspeccionará cada una de las fibras semánticas que está retorciendo en una palabra elegida. La gramática será la convencional, de sana anatomía, económica en sus funciones.

De más está decir que la prosa discursiva se hace cada vez menos exacta a medida que el pensamiento se corre de las ciencias físicas a las naturales y de éstas a las ciencias de la cultura y a las disciplinas humanísticas. Cuando el sujeto es la vida y, sobre todo, el hombre, la lengua se hace equívoca. La psicología, la sociología, la filosofía, la historia, las teorías de la cul-

tura y de la educación parten de puntos de vista personales y, por lo tanto, la prosa con que se la comunica, al mismo tiempo que oscurece la lógica, ilumina la intimidad de cada escritor. El ensayo es ya un género de prosa discursiva, lleno de intimidad.

Teóricamente, sin embargo, podemos delimitar la prosa discursiva: sea que las palabras se refieran a objetos o ideas, lo que están comunicando son abstracciones. El prosista científico —ingeniero del habla— abstrae de su viva y concreta experiencia personal aquellos elementos que por ser comunes a todos los hombres resultan públicamente verificables. Es decir que en su comunicación omite gran parte de su propia experiencia. Se despersonaliza.

Hay otro tipo de prosa, en cambio, que se propone justamente expresar esa experiencia completa, única, sobrada de relieves personales, intensa en sensibilidad, imaginación, inteligencia y voluntad, privada, no pública, intuída, no abstraída. Es la prosa que no dirige la atención del lector hacia el mundo objetivo exterior, sino que evoca en el lector una experiencia parecida a la que tuvo el escritor. Es la prosa de la literatura, que caracterizaremos en el próximo capítulillo.

X. PROSA LITERARIA

ACABAMOS de ver un cuerpo de escritos —el de las ciencias de la naturaleza o de la cultura— que, en “prosa discursiva”, ensambla lógicamente el conocimiento humano. Echemos ahora una ojeada a otro cuerpo de escritos: la literatura.

Toda persona culta se representa la literatura co-

mo una provincia estética en la que el hombre expresa modos afectivos de intuir la realidad. Llamemos, pues, "prosa literaria" a esa de las novelas, cuentos, dramas, comedias, crónicas, descripciones de viaje, memorias, biografías, diarios íntimos, epistolarios, alegorías, ensayos de filosofía e historia y, en fin, toda forma escrita cuya intención sea presentar, imaginativamente, fragmentos de una confesión personal.

Esta dirección artística partió de aquella actitud confidencial que singularizamos en páginas atrás. Mas no confundamos la actitud con la dirección. Una cosa es el mero ademán de trabajar; otra son los productos del trabajo. ¡Qué enteca se aparece la intimidad cuando nos quedamos en pura finta, y no hacemos más que hablar a borbotones! Hay que trotar un largo trecho antes de llegar a la expresión literaria, porque salvar el fuero de nuestras experiencias supone un vigoroso uso de la lengua que no se da, plenamente, ni en la conversación ni en la confianza familiar. Mediante una destrísima estratagema de símbolos —imágenes, ingeniosidades, descripciones, etc.— el hablante guía las reacciones del oyente. A fin de facilitar la evocación finge aceptar las formas convencionales del idioma (aunque en el fondo las modifica). Cuantos más sobrentendidos comunes haya entre el escritor y el lector, más rápido será el encuentro de ambos en el texto. El significado del texto será, así, la experiencia original del escritor repetida por la experiencia evocada del lector. Sólo con la literatura, pues, logra un escritor simbolizar su experiencia en palabras tan bien escogidas por su fuerza evocadora que regulen la respuesta simpática del

lector; y esta simpatía dirigida del lector es la prueba de que el escritor se ha expresado.

Los predicados al término "literatura" son muy amplios: incluyen el verso y la prosa, la vulgaridad y la exquisitez, la narración y la lírica, los escritos del mediocre y los del genio. Dentro de este vasto concepto de literatura recortamos, para explorarla, la esfera de la prosa, y, como hemos venido remachando hasta el cansancio, en esa esfera habrá también poesía. ¿Por qué no iba a haberla? La poesía es un grado de excelencia en la expresión literaria, no un género separable de la literatura. De las muchas calumnias contra la literatura la más insidiosa fué aquella de Paul Verlaine, en su *Art poétique*: la poesía es la expresión del matiz, "et tout le reste est littérature". Disentimos. Para nosotros la literatura abarca la poesía (la de Verlaine incluida), y todo el resto es... ciencia y discurso.

Nótese cómo literatura y discurso divergen. (Discurso, en todas estas páginas, tiene sentido filosófico, no oratorio: es raciocinio, razonamiento, ejercicio de la facultad racional de discurrir, a diferencia del conocimiento intuitivo.)

Si la prosa discursiva toma de la lengua común solamente los símbolos que le sirven para abstraer un concepto racional del universo, la prosa literaria acomoda las palabras de la lengua común para intensificar una intuición no conceptual del universo. Si la prosa discursiva se defiende contra las imágenes que se le deslizan y amenazan con subjetivar sus categorías lógicas, la prosa literaria se defiende contra los conceptos ya formados en la lengua, pues amenazan con impersonalizar sus visiones. Si la prosa discursiva, ascéticamente, se re-

duce a una lengua denotativa, la prosa literaria, orgiásticamente, se entrega a todas las licencias que infringen la lengua sensata. Si la prosa discursiva se empina sobre una lengua vernacular y ambiciona la ciudadanía universal, la prosa literaria cultiva toda clase de peculiaridades, pero con tanto apego a la lengua vernacular que apenas si puede traducirse a otra. Si el astrónomo Fred Hoyle, en *The Nature of the Universe*, describe una estrella Super Nova así:

Esa gran estrella consume sus provisiones de hidrógeno, que sólo pueden durar 500.000.000 años. Continúa radiando luz y calor al espacio circundante, y esta pérdida de energía en su superficie hace que la estrella empiece a derrumbarse por dentro. Cuanto más se derrumba, más aumenta la velocidad de su rotación, hasta 10.000.000 millas por hora. La temperatura interior crece y las reacciones de los núcleos atómicos se hacen también más rápidas y absorben energía, en vez de generarla. El derrumbe de la estrella ahora es catastrófico y transcurre en un minuto: gran parte es arrojada al espacio en la mayor explosión que se conozca en el universo.

el literato Ramón Gómez de la Serna, en *Greguerías*, la describe de esta otra manera:

Como de un balcón iluminado, sale un son de violín de aquella estrella.

Claro que tanto la ciencia como el arte son perspectivas sobre una incognoscible realidad, y nos ofrecen lo mismo: una red mental de símbolos. Por eso es que entre la ciencia y la literatura hay mutuos préstamos. El hombre de ciencia al divulgar sus conocimientos (y aun al escribir para los colegas) suele contemplar con fruición la gran fábrica de hechos; y esa fruición —estética como todas las fruiciones— puede espejar en la aridez de sus páginas un verde oasis de literatura.

Entretanto, el literato aficionado a narraciones pseudo-científicas ("Science Fiction" es el apelativo inglés) suele conducir su lenguaje hacia la demostración del presente y la determinación del futuro; y por esa imitación de la seriedad intelectual puede colarse, en la ardiente imaginación de sus páginas, un frío de lógica. El físico George Gamow, pongamos por caso, ha escrito literarios libros de ciencia (*One, Two, Three... Infinity*) y unas científicas pesadillas literarias (*Mr. Tompkins in Wonderland*). El literato H. G. Wells, por su parte, ordenó con buen gusto literario todo lo que sabía de ciencia política en su tratado *The Work, Wealth, and Happiness of Mankind* y de ese taller sacó al año siguiente una científica ficción con la misma materia política: *The Shape of Things to Come*.

Por mucho que la prosa literaria represente la realidad como una estructura de hechos inter-relacionados, lo cierto es que el escritor ha visto esas inter-relaciones con una actitud desemejante de la del que escribe prosa discursiva. En la prosa literaria el equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo queda perturbado; es natural: esa prosa, por ser más fabuladora, socorre lo subjetivo. Proceso de subjetivación que ha llevado los prosadores contemporáneos a aprehender valores estéticos con estilos individualísimos. Gracias a tal revolución estilística las páginas de Unamuno, Valle-Inclán, José Enrique Rodó, Azorín, Antonio Machado, Gabriel Miró, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges son tan inconfundibles como las caras de nuestros amigos. Hasta en las ocasiones en que se ponen a pensar, uno ve a esos prosistas alejarse por las calles más tortuosas del brazo de la paradoja, el donaire o la sofística.

¿Cómo clasificar la prosa de la literatura? Podríamos encajarla en los tres géneros tradicionales: lo narrativo (que nos cuenta algo), lo dramático (acción representada en un escenario) y lo lírico (expresión de un "yo"). O podríamos encajonarla por temas, tiempos, escuelas, formas, períodos, nacionalidades, etc. Se habla así de "prosa costumbrista", "prosa sentimental", "prosa naturalista", "prosa métrica", "prosa novelesca", "prosa de la generación del 98", "prosa castellana" y cien cajas más, todas rotuladas desde afuera. Nuestra mira trata de ser interior, y como la expresión, mirada desde adentro, es indivisible, no podemos ofrecer un casillero con rígidos tabiques de separación. Bastante daño hemos inferido ya a la unidad del espíritu con las clasificaciones propuestas en los primeros capitulillos, y no quisiéramos cometer más falsificaciones. Confesamos que, al llegar aquí, hemos sentido por un momento la tentación de bosquejar, en la prosa literaria, un entrecruzamiento de dos líneas ondulantes: una, en la que el prosista, al expresarse, reflexiona sobre su intuición del mundo, y otra, en que la canta líricamente. No es que una sea menos poética que la otra, puesto que lo poético (¡otra vez!) es una intensidad expresiva que puede brindarse o negarse cuando menos se espera. No. Cada una de esas dos líneas está constituida por puntos brillantes de poesía y también por puntos opacos de no poesía. No son las intermitencias de la poesía lo que esbozaríamos (si nos atreviésemos), sino dos líneas de prosa que se ciñen, una a lo que el escritor ve, y otra, a la visión misma del escritor. La primera, que toca todos los registros de la "Función

Social del Arte"; la segunda, que bate el cobre del "Arte por el Arte".

Pero hemos rechazado la tentación de escindir el estudio de la prosa literaria en dos líneas distintas. Nos parecen dos, pero ¿no será la misma, que se nos desdobra por un defecto óptico? No nos atrevemos, pues. Lo que sí probaremos es de seguir la pista a la prosa literaria, que se va pedaleando, cuesta arriba, cuesta abajo. Y como el ciclista que atraviesa un charco y luego, con las ruedas mojadas, sigue muy contento por el asfalto, la prosa literaria va dejando las huellas de la bicicleta en dos líneas que se superponen, se apartan, se cruzan y vuelven a superponer. Sigamos la pista, pero no siempre sabremos si tal huella pertenece a la rueda de adelante o a la de atrás. Tomaremos asiento en el velódromo de la novela porque, dentro de la literatura en prosa, la novela invita a un concurso de virajes más libres y variados.

La novela nos cuenta algo, y a primera vista percibimos tres de sus ingredientes: un *argumento* (en el que motivos, incidentes y episodios quedan urdidos en la trama de la acción), una *caracterización* (mediante la cual se analiza los personajes) y una *situación* (que nos describe no sólo el lugar y la época, sino también la atmósfera moral que se respira). Si miramos mejor, percibiremos que esos tres ingredientes, que se nos antojan tan reales, son apenas sombras arrojadas por la luz imaginativa del novelista. De la cabeza del novelista sale una urdimbre aparentemente objetiva, pero la urdimbre no depende de los objetos, sino de la cabeza que está imaginando los objetos. En su novela el autor podrá de cuando en cuando discurrir lógicamente o de-

clamar elocuentemente; pero lo esencial de su arte está en sacar una realidad imaginativa. Aunque nos cuente episodios que ocurrieron de veras, aunque nos cuente su propia vida, el novelista nos da versiones imaginativas, siempre versiones imaginativas. Todo, creación de caracteres, conflictos de conciencia, problemas sociales, diálogos, descripción de la naturaleza o de la sociedad, cursos históricos, situaciones reales o ficticias, aventuras, todo funciona dentro de la novela; y lo que la pone en funcionamiento es la personal cosmovisión del autor. Sí, el autor tiene una cosmovisión, por pobretona que sea, y no puede menos de proyectarla en su novela. Pero sus ideas fundamentales sobre el mundo, en vez de compaginarse — mediante la especulación racional — en un sistema lógico, optan por quedarse como estaban, a medio vestir o, en todo caso, vestidas de imágenes. Es como si el novelista tuviese una filosofía para andar por casa. No filosofía de cátedras, de academias, sino filosofía de entrecasa. Y estas creencias últimas actúan estéticamente y se realizan en una prosa cuyo tornadizo movimiento sintáctico las va dibujando y coloreando. La prosa novelística es, pues, pura fantasía. Sólo que para armar la vasta realidad social y humana a que aplica sus opiniones o, mejor dicho, en la que se plasman sus opiniones, el novelista pone su prosa en estado de fluidez. O sea que la prosa se derrama como una plástica, se abre en meandros, se aplaya, inunda y arrambla. La prosa recurre entonces a sus procedimientos de evocación más inmediatos y se transparenta como un cristal. Ah, mas ¿no habíamos dicho que la prosa discursiva es la que se transparenta? Sí, pero la prosa dis-

curso no reclama un valor propio y tiende a desaparecer para que quede desnudo el pensamiento lógico; la prosa literaria no renuncia tan desamoradamente a su textura idiomática, pero se transparenta lo bastante para que veamos los artejos de lo que hemos llamado "filosofía de entrecasa". Paul Valéry se rehusó a cultivar la novela porque no podía resignarse a redactar nada como ésta: "La señora marquesa dijo: *Que pase.*" Aun frases tan triviales, tan coloquiales, se cargan de flúido expresivo y, por lo tanto, revelan la idiosincrasia del novelista, si son componentes de una idea total. La historia de la novela es una historia de personales programas de expresión; y la novedad de *Don Quijote* — por eso *Don Quijote* abrió el ciclo de la novela moderna — estuvo en que Cervantes, al escribirla, no sólo desplegó su personal programa de expresión — con sus propias imágenes de la naturaleza, la vida y la cultura de España —, sino que también desplegó los programas de expresión de los personajes que inventó. *Don Quijote*, Sancho y mil más: cada quien con su proyecto vital. La novela nació, con *Don Quijote*, como una galería de espejos que reflejaban intimidades. Se ha dicho que, en la evolución de la novela, hay un momento en que el autor empieza a desaparecer y al final ya no lo vemos. No creemos que desaparezca, sino que se disfraza o se esconde entre espejos; como en los espectáculos de magia, si no lo vemos es porque está ahí, ocupado en trucos ilusionistas para que no lo veamos, tanto más presente cuanto más ausente nos parece. Se podría trazar el perfil histórico de la novela señalando los puntos más extremos a que se ha llegado en todas las direcciones posibles: la novela más naturalista y la

más *feérica*, la de reticulado más complejo y la de más libertad estructural, la de lengua más coloquial y la de lengua más hermética, la que se extiende más en el espacio y el tiempo y la que se concentra más en un sitio y una hora, la de más lucidez y la de más tinieblas, etc. Pues bien: aun en ese punteado del dibujo donde estén las novelas realistas sentiremos, por impasibles que quieran ser, una temperatura personal. La idea que el novelista tiene de la vida es como un calor central que se difunde por todos sus capítulos; calor que calienta hasta el esqueleto intelectual sobre el que ha montado la novela. En esas novelas realistas no se nos otorga la realidad, sino concepciones de la realidad. O, mejor dicho, maneras de ilusionarse ante la realidad. Una novela realista puede estar toda ella vuelta hacia una realidad objetiva, mas, en tanto novela, depende, no de la realidad, sino de su autor; en todo caso, es su autor quien la ha puesto así, con la cara mirando la realidad. En un gesto de energía personal, no exento de beligerancia, el autor introduce en la literatura asuntos que, hasta entonces, eran ajenos a la literatura. Esos asuntos podrán ser todo lo humildes, feos y desagradables que se quiera, pero el autor los incorporará con toda seriedad. Creemos que nos choca la realidad, pero el autor es el chocante. La realidad queda extramuros. La historia del realismo —de Galdós a Cela y de Payró a Onetti, de D. H. Lawrence a Joyce Cary y de Dreiser a James Gould Cozzens, de Zola a Genet, de Dostoievsky a Sholokhov, de Verga a Moravia, de Wilhelm Raabe a Arthur Koestler— registra los parciales ingresos de las cosas en las letras. Pero, en lugar de dedicarnos a la agrimensura de la realidad anexada a

la novela, ganaríamos más si comprendiésemos las técnicas novelísticas de rescatar esa realidad, técnicas temperamentales, desafiantes y aun poetizadoras.

El lector con sentido crítico descubre los esquemas dinámicos con los que los novelistas van moldeando su arcilla narrativa. Algunos nos dan, no sólo el argumento, la caracterización y la situación de la novela, sino también sus propias filosofías y toda la información que tienen sobre la realidad en que han hincado su novela. Otros optan por regalarnos una novela monda y lironda, limitándose a aludir, muy sutilmente, al horizonte de realidad que la circunscribe. En todos los casos, el novelista toma distancia. Se aleja a uno, a dos, a varios pasos de su novela. Puede escribir su novela en tercera persona, y su punto de vista es omnisciente. O puede hacer que la novela aparezca contada por A; o que B se la cuente a A; o que C deje sus papeles a B para que éste los edite y los pase a A. Y así en innumerables combinaciones que dejarían chiquito a Joseph Conrad. Puede escribir novelas epistolares, en que la novela se va haciendo, carta tras carta, en manos de varios narradores. O novelas que parecen recogidas por objetivos de cámaras cinematográficas, por discos que graban las retrospectivas de unos hipnotizados, por montajes periodísticos, por partituras de fugas y contrapuntos que musicalizan los argumentos novelescos, por guiones de coreografía, por salas de museo, por calidoscopios. . . Que el novelista se oculte detrás de otro narrador (o de varios, en cuyas bocas pone la novela) es un viejo procedimiento: lo nuevo de la literatura contemporánea es sólo la audacia en los desplazamientos del punto de vista. William Faulkner, uno de los más

uchos experimentadores, hace que sea un idiota quien cuente en la primera parte de *The Sound and the Fury* o que la acción de *As I Lay Dying* se refracte en la conciencia de una quincena de testigos o que en *Absalom, Absalom* unos entes de ficción recuerden confusamente a otros seres de ficción. El lector siente la presencia del novelista aun en los casos en que éste cede la iniciativa a sus personajes. Y hasta ocurre que el novelista entrega un enredo de sucesos para que sea el lector quien extraiga un cosmos del caos. Otra vez: la prescindencia del autor, lo que se ha dado en llamar su "despersonalización", es uno de sus rasgos pujantes. Pujante el demiurgo Miguel de Unamuno, aunque se deje empujar por su personaje Augusto Pérez, en *Niebla*: esa rebelión de la criatura contra el Creador es una argucia de su teoría de la novela, o *novola*. Este vigor se manifiesta en todo. Puede enmarcar cuentos dentro de novelas, de manera que un episodio intercalado refuerce el conjunto y le agregue un inesperado sentido. Su voluntad constructiva maniobra libremente en la arquitectura que imparte a la novela: el relato, la descripción, el cuadro, la escena, el diálogo, la estampa se alojan en capítulos; y estos capítulos, por muy objetivo que el corte parezca, están internamente ideados. No es la realidad externa la que los determina, sino una tajante visión. De ahí que cuando el novelista quiere jugar a la literatura, y llamarnos la atención de que no estamos frente a la vida, sino frente al arte, dispone los capítulos arbitrariamente. Laurence Sterne, en *Tristram Shandy*, usó a más no poder el truco cómico de capítulos sembrados a voleo, capítulos sin palabras, capítulos de dieciséis palabras, capítulos con páginas ne-

gras como monumentos funerarios y con páginas en blanco para que las escriba el lector, capítulos con dibujos de las líneas que sigue el relato, capítulos saltados, etc. Hoy se destroza la secuencia narrativa, pero ya no es broma, sino un solemne ejercicio de autarquía. El novelista irrumpe en la novela como dueño caprichoso de sus bienes y hacienda. Hace lo que se le da la real gana. Edificará con orden clásico, y dentro de su clara arquitectura complicará más y más (como ha ocurrido en ese tipo de novela que va de Thomas Hardy a Thomas Mann). O edificará con unos planos tan audaces y experimentales que, en ciertos casos, parezca que no ha habido planos (Raymond Queneau). La libertad del novelista se manifiesta en el tratamiento del espacio: dislocaciones del relato en Proust, pulverización del relato en John Dos Passos, trenzas de relatos simultáneos en Virginia Woolf. Se manifiesta, con no menor brío, en el tratamiento del tiempo: en *Eyeless in Gaza*, por ejemplo, Aldous Huxley embrolla a propósito las fechas en que transcurren sus capítulos. El tiempo está como un lago congelado: el novelista lo horada, aquí y allá, sin sucesión cronológica, y por esos pozos pesca, con industria piscatoria de esquimal, en la corriente escondida. Se ha dicho que el arte de contar consiste en saber hacer esperar al lector. Pero en el fondo de estas expectativas hay algo más que una mera suspensión del ánimo ante un desenlace inminente: no es siempre interés en lo que va a acontecer —como en la novela de aventuras— sino que el lector establece una relación personal con el novelista y se confía a él. Se confía a su capacidad artística, a su conocimiento del mundo. La persona del novelista,

pues, es omnipresente. Esto es lo que diferencia el diálogo novelesco del diálogo teatral. En el teatro, el autor se eclipsa y deja que los actores-personajes hablen directamente al público. En la novela el diálogo hace que nosotros, lectores, nos topemos con unos personajes que también hablan, pero sabemos que esos personajes forman parte de la narración y que la narración está saliendo del magín creador del narrador. El lector agradece al narrador la verosimilitud de los personajes debida precisamente al diálogo. En el teatro no hay narrador (salvo excepciones, como *Our Town* de Thornton Wilder). Novelas íntegramente dialogadas nos dejan insatisfechos. Un poco más, y el diálogo de *The Killers* de Hemingway sería insoportable. La cosmovisión del novelista irradia con tal entereza que nadie se engaña sobre el catolicismo de François Mauriac y Graham Greene, o el existencialismo de Sartre y Camus, o el marxismo de Ilya Ehrenburg, o el freudismo de Conrad Aiken, o el solipsismo de Jorge Luis Borges. Y ¿por qué no hacer caso omiso de la nomenclatura de las escuelas, considerar los "ismos" como efluvios de los escritores mismos y hablar más bien del jamesismo de Henry James, del kaskismo de Kafka, y así por el estilo con Malraux, Martin du Gard, Eduardo Mallea? Los "novelistas comprometidos" exteriorizan más sus ganas de comprometerse que las verdades con las que se comprometen: tienen más aire de sonámbulos que de despiertos. Confinándonos a las novelas de complejidad más o menos realista ¿qué duda hay de que un detalle es suficiente para delatar toda la filosofía agazapada detrás de las palabras? Personajes con nombres simbólicos o con la marca de fábrica de

una antropología y una sociología típicas de una época; paisajes que, como una túnica nerviosa, transmiten los estados de ánimo del hombre; hasta los escenarios, ¡hasta los muebles!, insinúan juicios sobre las vidas que se asientan en ellos. También es evidente la actitud del novelista ante el público: novelas para la masa, para *élites*, para consumo narcisista del mismo novelista. ¿Y las novelas —como *Les Faux-Monnayeurs* de André Gide— con una pared de vidrio para que veamos la génesis del novelar? ¡Y con qué nitidez queda radiografiado el autor en las ideas operantes de alegorías y utopías, en los juegos ajedrecísticos de las novelas de detectives, en las fantasías infantiles como *Alice in Wonderland*, admirable (e intraducible) prosa literaria en la que Lewis Carroll plantó algunas de las semillas de la floresta novelística contemporánea. Este carácter íntimo de la novela se ha acentuado en las últimas décadas. Con Marcel Proust culminó la novela como evocación de los personajes en el tiempo psíquico de sus conciencias. Con James Joyce culminó la técnica del "monólogo interior", que presenta directamente el flujo y reflujo de la conciencia. El lector se instala en el interior de los personajes sin que el autor intervenga con explicaciones o comentarios. A veces en toda la novela se oye la voz del novelista: a veces el novelista hace oír solamente las voces de sus personajes: de cualquier manera, el novelista está ahí, como persona estilística; y gracias a su estilo —"indirecto libre", "impresionista", "del discurso vivido", "de análisis interno", "de espontánea asociación de ideas" o como se le quiera llamar— la poesía entra profusamente en la narración. Y entonces tenemos el "realismo má-

gico" de *Les Enfants Terribles* de Cocteau. (Y más magia que realismo en otro de los arroyuelos de esta hidrografía, en el que hacen la plancha mis propias ficciones: *Vigilia*, *Las pruebas del caos*, *Fuga*.) Más: a la realidad se le da con las puertas en las narices, y, puertas adentro, la novela queda vacía, como un castillo en ruinas habitado por el fantasma del novelador. Es la novela "sin materia", la "novela blanca", la "novela suicida", la "antinovela" en vías de disolución. La desintegración es rápida: los subversivos de ayer — Samuel Beckett, Maurice Blanchot — hoy, a juicio de los más jóvenes, parecen demasiado prudentes.

Ya dijimos que no nos atrevíamos a desdoblar la prosa literaria en líneas separables. A lo mejor es por defecto óptico que la vemos doble. Pero lo cierto es que nos largamos acompañados de novelas realistas y, al cabo de la calle, ya estamos rodeados por novelas anti-realistas. Hay que hacer un alto en la noche, pues, y mirarnos las caras para saber con quién andamos. He aquí unas novelas que, en vez de una contemplación del mundo, nos confían una auto-contemplación; en vez de una realidad desplegada en grandes superficies, una realidad replegada en lo más hondo de la imaginación, es decir, una realidad des-realizada. ¿Cómo llamaremos a esta prosa? ¿Acaso "prosa artística"? Pero es que toda prosa es artística. ¿"Prosa poética", quizá? Ah, es que en literatura cualquier prosa puede ser de pronto poética. ¿"Prosa lírica", "poema en prosa"? También estos términos, de tan manoseados, han perdido su fuerza. Digamos, para no complicar las cosas con nuevas palabras, que es una prosa más artística, más poética, más lírica que otras, una prosa que propende

al poema. Una página de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes es tan personal como una página de *Platero y yo*. Ambas están empapadas con los jugos más entrañables de la fantasía, el humor, la emoción, el capricho, etc.; ambas expresan intuiciones de la realidad y nos la hacen intuir. Pero en Juan Ramón Jiménez hay una mayor frecuencia de imágenes efusivas. Cuidado con eso de "mayor frecuencia". No se trata de estadísticas. Contar y medir "procedimientos", "figuras de dicción y de pensamiento", "formas" nos dejaría siempre a mitad de camino. Lo primario es comprender por qué es tan copioso ese manantial de imágenes.

Si el prosista-lírico (o el lírico-prosista) pergeña novelas —y la novela no es el quicio propio de la prosa poética—, tendrá que hacer lo que hacen los demás novelistas: contarnos qué les pasa a ciertos hombres que sueñan y luchan en situaciones sociales problemáticas o en medio de la naturaleza. Pero el prosista-poeta, aunque se apoye en esa realidad, propenderá a menospreciarla. Ésa es la realidad humana, mostrenca. Y a él le interesa zambullirse en sí mismo y pescar solamente los pececillos más valiosos. ¿Y el andamio de la novela? Bueno: que el andamio quede como andamio. Peso muerto. A lo que el prosista-poeta va es a presentar momentos de suma belleza. Esos momentos son tan fugaces como las hazañas de un héroe; pero él los selecciona, los junta. Así la miniatura lírica se hace poema en prosa. Vistos desde lo alto de la construcción novelística esos pasajes parecen fragmentarios; pero lo cierto es que no son fragmentos de la novela, sino del alma, es decir, totalidades líricas, expresiones unitarias. En esta prosa el acierto aislado es mejor que el con-

gico" de *Les Enfants Terribles* de Cocteau. (Y más magia que realismo en otro de los arroyuelos de esta hidrografía, en el que hacen la plancha mis propias ficciones: *Vigilia*, *Las pruebas del caos*, *Fuga*.) Más: a la realidad se le da con las puertas en las narices, y, puertas adentro, la novela queda vacía, como un castillo en ruinas habitado por el fantasma del novelador. Es la novela "sin materia", la "novela blanca", la "novela suicida", la "antinovela" en vías de disolución. La desintegración es rápida: los subversivos de ayer — Samuel Beckett, Maurice Blanchot — hoy, a juicio de los más jóvenes, parecen demasiado prudentes.

Ya dijimos que no nos atrevíamos a desdoblar la prosa literaria en líneas separables. A lo mejor es por defecto óptico que la vemos doble. Pero lo cierto es que nos largamos acompañados de novelas realistas y, al cabo de la calle, ya estamos rodeados por novelas anti-realistas. Hay que hacer un alto en la noche, pues, y mirarnos las caras para saber con quién andamos. He aquí unas novelas que, en vez de una contemplación del mundo, nos confían una auto-contemplación; en vez de una realidad desplegada en grandes superficies, una realidad replegada en lo más hondo de la imaginación, es decir, una realidad des-realizada. ¿Cómo llamaremos a esta prosa? ¿Acaso "prosa artística"? Pero es que toda prosa es artística. ¿"Prosa poética", quizá? Ah, es que en literatura cualquier prosa puede ser de pronto poética. ¿"Prosa lírica", "poema en prosa"? También estos términos, de tan manoseados, han perdido su fuerza. Digamos, para no complicar las cosas con nuevas palabras, que es una prosa más artística, más poética, más lírica que otras, una prosa que propende

al poema. Una página de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes es tan personal como una página de *Platero y yo*. Ambas están empapadas con los jugos más entrañables de la fantasía, el humor, la emoción, el capricho, etc.; ambas expresan intuiciones de la realidad y nos la hacen intuir. Pero en Juan Ramón Jiménez hay una mayor frecuencia de imágenes efusivas. Cuidado con eso de "mayor frecuencia". No se trata de estadísticas. Contar y medir "procedimientos", "figuras de dicción y de pensamiento", "formas" nos dejaría siempre a mitad de camino. Lo primario es comprender por qué es tan copioso ese manantial de imágenes.

Si el prosista-lírico (o el lírico-prosista) pergeña novelas —y la novela no es el quicio propio de la prosa poética—, tendrá que hacer lo que hacen los demás novelistas: contarnos qué les pasa a ciertos hombres que sueñan y luchan en situaciones sociales problemáticas o en medio de la naturaleza. Pero el prosista-poeta, aunque se apoye en esa realidad, propenderá a menospreciarla. Ésa es la realidad humana, mostrenca. Y a él le interesa zambullirse en sí mismo y pescar solamente los pececillos más valiosos. ¿Y el andamio de la novela? Bueno: que el andamio quede como andamio. Peso muerto. A lo que el prosista-poeta va es a presentar momentos de suma belleza. Esos momentos son tan fugaces como las hazañas de un héroe; pero él los selecciona, los junta. Así la miniatura lírica se hace poema en prosa. Vistos desde lo alto de la construcción novelística esos pasajes parecen fragmentarios; pero lo cierto es que no son fragmentos de la novela, sino del alma, es decir, totalidades líricas, expresiones unitarias. En esta prosa el acierto aislado es mejor que el con-

junto de la novela (en cambio, en la prosa de cuentos, novelas y ensayos, la unidad total, con sus recios hilos entretnejidos y continuos, era lo valioso). Poema tras poema nos dan la ilusión de novelar: la novela es, sin embargo, el pre-texto.

Gabriel Miró, por ejemplo, escribe novelas. Se echó a esa corriente de novelas que desembocó en España a principios de siglo, pero no para dejarse llevar por ella, sino para desviarla. No lo consiguió del todo: no tenía los brazos de nutria de su coetáneo James Joyce, quien cavó y cavó hasta cambiar el curso del río. Pero sí logró cambiar el estilo natatorio con que venían braceando los novelistas españoles. Las novelas de Miró se nos acercan de costado, en estilo "over", hundiendo el cuerpo por el lado de la realidad común y levantando sobre la línea de flotación un brazo que corta el agua y nos hace señas desde lejos: la mano nos envía mensajes líricos. Desentendiéndose de sus personajes y de sus situaciones, cada brazada es una metáfora como ésta:

Después volvían a tocar las vibrantes campanas de los yunques; y nos sentíamos rojos de hierros candentes, que se quebraban con una sensación tierna de carne de sandía. (*El humo dormido.*)

Las curvas de esta prosa siguen la íntima melodía del escritor. Allí las cosas no se extienden, no pesan, no resisten, no existen independientes del escritor, sino que se han convertido en impresiones, y las impresiones se transfiguran en metáfora. La metáfora es ya poesía. La metáfora nace de la intención de ver claro en la libertad con que nuestra conciencia, en momentos en que nos desinteresamos de la acción práctica,

funde algunas de las significaciones que la lengua social ha adjudicado a las cosas; significaciones lógicas cuando las encaraba en frío nuestra inteligencia, pero que ahora que nos hemos recogido en nosotros mismos se empapan de vida y sinrazón. Al retirarnos a nuestro interior abandonamos las cosas y de lejos sólo aludimos a ellas. Miró ha dejado la confianza de cómo surge una metáfora: en su génesis es una distracción para el orden práctico del conocimiento, una evasión de la trama lógica en que las cosas están clasificadas, una equivocación de los sentidos:

Félix se distrajo mucho mirando el sombrero del collazo, ancho y empinado fierro, hundido fragosamente. Le recordaba una montaña ocrosa y cavada por fuertes torrenteras, que contemplara, desde el tren, y le había parecido un grandísimo sombrero abollado a puñetazos. (*Las cerezas del cementerio.*)

La metáfora no es, pues, una construcción ingeniosa que compara dos términos y los liga en un juego lógico de significaciones recíprocas —como un puente entre dos islas de realidad sirve prácticamente para que pasemos de una a otra—, sino que es un sello de unidad que nuestro espíritu estampa urgentemente sobre el mundo.

Cuando Miró dice:

Toda la mañana era una vela azul, hinchada por un levante glorioso, y la torre vibraba como una cuerda de navío. (*El ángel, el molino, el caracol del faro.*)

la metáfora no compara un particular (*torre*) con otro (*cuerda de navío*), sino que ambos particulares se resuelven en el todo de una visión lírica enloquecida por el goce de vivir, visión del universo como navío

gloriosamente impulsado. Es un movimiento único lo que se ha visto, y cada palabra —*mañana, vela, levante, torre, cuerda, navío*— está recorrida por un ritmo lírico. La anotación de cosas podría ser infinita (aunque Miró las ha limitado, forzosamente, a las dos o tres líneas de su oración), porque lo valioso no está en las cosas ni en sus símbolos sino en el vuelo fantástico que, desde lo alto, vió el mundo navegando por el espacio, con su mañana desplegada y henchida de luz.

Al analizar una metáfora la falsificamos, descomponiéndola en distinciones que sólo importan a la lógica; pero lo que la metáfora expresa son impresiones, no juicios. Repárese en cuán finamente anota Miró lo que vale en su símil entre árbol y niño:

Estos árboles impacientes, ligeros, frágiles, exquisitos, dejan una espiritualidad, una melancolía sutil en el paisaje, y traen a nuestra alma la inquietud que inspiran algunos niños delgaditos, pálidos, de mirada honda y luminosa, que hacen temer más la muerte. (*Libro de Sigüenza.*)

No hay relación de árbol a niño: no hay aproximación o transposición de significaciones. Lo que el poeta ha visto (y nos obliga a ver) es que la *melancolía* suscitada por los árboles frágiles trae al alma la *inquietud* suscitada por los niños delgaditos. En el alma se tocan zonas sentimentales: lo común entre ambos objetos —árbol, niño— es la impresión que ha venido a herir precisamente esas zonas.

La función traslaticia de la metáfora (y es lo que metáfora significa: *metá*, más allá; *pherein*, llevar) traslada el mundo dentro de la conciencia del hablante. La abundancia metafórica de la prosa lírica revela un

libertarse de las mallas de la necesidad. Y si esa prosa es tan intensamente metafórica es porque también es intensa la atención a la fantasía. Tangencialmente, la prosa lírica roza el mundo que nos circuye: en cada metáfora hay por lo menos una significación que lo hace. Pero lo que la prosa lírica busca y persigue es atrapar, con las síntesis de sus metáforas, la huidiza e inefable intuición de lo bello.

Insistimos en la metáfora, no porque sea el único rasgo, sino porque es el que manifiesta la actitud des-realizadora del escritor. Partiendo de esta actitud ya es más fácil comprender los otros rasgos formales de la prosa lírica. En su embriaguez de libertad, la prosa poética se desprende de las estructuras lingüísticas normales. Ese lirismo es inseparable del estilo en que cristalizó. Es intraducible. La palabra ha subido a un primer plano, como color y sonido de la imagen lírica. No está regulada por la gramática, sino que la gramática tiene que supeditarse a ella. Aun la sintaxis, con ser tan cardinal en la prosa, se flexibiliza en sorprendentes y renovadas sutilezas.

Nos hemos limitado —no hay espacio para más— a apuntar muy someramente unos pocos aspectos de la prosa literaria (aunque nos referimos a la novela, lo dicho vale también para otros géneros). Piénsese en lo mucho que quedaría por decir sobre la marcha misma de esa prosa. Palabras que se enlazan en sintagmas, sintagmas en oraciones, oraciones en períodos, períodos en párrafos; y los modos discursivos de esos enlaces. Sólo que en la prosa discursiva los nexos (conjunciones, relativos, frases causales o determinantes, encabezamientos, etc.) son lógicamente necesarios, no pueden faltar

porque son parte de la demostración; en cambio, en la prosa literaria, los modos de concatenar las palabras, las oraciones y los períodos son libres, cambiantes y prescindibles. He aquí, pues, dos sistemas. El sistema discursivo sólo se aviene al orden; el sistema literario, por el contrario, se divierte con un juego y un contrajuego y al lado del orden verbal está la alternativa de un deliberado desorden. De este modo los ganchos de la sintaxis, en literatura, adquieren un "valor" peculiar que está dado por el curiosísimo detalle de que podríamos no usarlos. Como en un balancín, si sube un modo de articulación, simultáneamente baja un modo de desarticulación. Y viceversa. La literatura incluye los dos extremos del balancín; de tal manera que al leer hoy la prosa más razonablemente clásica sentimos la posibilidad de la prosa más incoherentemente superrealista. Saludamos la presencia de una sintaxis precisamente porque sabemos que muy bien podría estar ausente. Presencia y ausencia: una en función de la otra. En la prosa de sintaxis más impersonal hay, pues, un elemento de libertad personal, que es el haber elegido el escritor la congruencia y no la incongruencia.

En este punto de la sintaxis trabaja la estilística o ciencia de los estilos. Oraciones en que cada palabra desempeña una función sintáctica diferente y corre como un río por un cauce único, y oraciones en que, por desempeñar varias palabras la misma función sintáctica, la progresión se plurifurca y aun subplurifurca —en paralelismos y correlaciones— como un río que se dividiera y subdividiera en brazos para volver finalmente al cauce principal; transposiciones de las funciones gramaticales normales; inversión del sujeto; construccio-

nes nominales; ritmos en el orden verbal de yuxtaposiciones, coordinaciones y subordinaciones; anacoluto, asíndeton, polisíndeton, hipérbaton, elipsis, zeugma; tiempos y modos verbales; sistemas de puntuación, etc. Más cerca todavía de la creación artística, la estilística estudia los desvíos de la prosa literaria con respecto al código que rige la lengua de una comunidad; desvíos que son invenciones verbales para nombrar los descubrimientos estéticos del escritor. La metáfora, desmenada, capitanea a todos los otros simpáticos delincuentes de la lengua: catacrexis, metonimia, sinécdoque, sílepsis, onomatopeya, hipérbole, oxímoron, litote, prolepsis, ironía, paradoja, alusión, hendíadís, paronomasia, antonomasia, hipálage. La estilística de la prosa literaria estudia estas travesuras en los procedimientos del impresionismo y el expresionismo: vivificación de las cosas, personificación, comparación de impresiones entre sí y comparación de los estados de ánimo con el proceso de la naturaleza, la endopatía, la sinestesia, etc. En fin, que la estilística, mejor que ningún otro método, ha descrito la oleada de poesía que se abre paso por las palabras y anega la prosa.

Al mencionar la prosa lírica o el poema en prosa en seguida se piensa en el modernismo hispánico. La verdad es que la historia de esa clase de prosa es mucho más larga de lo que se cree. Lope de Vega había visto pasar mucha de esa agua bajo los puentes de España cuando, al hacer hablar a Nise, en *La dama boba*, de los "poetas en prosa", testimoniaba que "la [prosa] poética es hermosa, / varia, culta, licenciada / y oscura aun a ingenios raros: / tiene mil exornaciones / y retóricas figuras". En el siglo XVIII, como consecuencia de

la disolución de los géneros tradicionales, se puso a bollar el "poema en prosa". En el romanticismo español hubo expresiones tan poéticas como la prosa de Bécquer. Así y con todo no yerran los que asocian la prosa lírica con el modernismo: la tensión poética, al penetrar en la prosa de Rubén Darío y de sus contemporáneos, la configuró en una fonología, una morfología y una sintaxis de suntuosa irregularidad. No toda esa prosa fué lírica, empero. Rubén Darío era, sin duda, poeta en prosa, de fecundos experimentos. Sólo que debido en parte a su influencia, las letras hispánicas fueron visitadas por la cursilería de una prosa artificiosa, acicalada, lujosa de virtuosismos formales y hueca de genuinas intuiciones líricas. Creían engarzar piedras preciosas y metían ripios. Creían innovar e imitaban a innovadores europeos. Creían acercarse a la poesía y se arrimaban al verso. No es así como la prosa se hace lírica. La prosa se hace lírica cuando sueña con la poesía y, como sonámbula, va imitando con sus pasos la danza de la soñada poesía.

BIBLIOGRAFÍA

I. LANSON, GUSTAVE, *L'Art de la Prose*, París, 1907; LAPESA, RAFAEL, *Historia de la lengua española*, segunda edición, Madrid, 1950; MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Antología de prosistas españoles*, segunda edición, Buenos Aires, 1940; READ, HERBERT, *English Prose Style*, Londres, 1928; SCHIAFFINI, ALFREDO, *Momenti di Storia della Lingua Italiana*, Bari, 1950.

II. CASSIRER, ERNST, *An Essay on Man*, New Haven, 1944 [Traducción española: *Antropología filosófica*, México, 1945]; JESPERSEN, OTTO, *Language, Its Natu-*

re, Development, and Origin, Londres, 1924; LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, 1942; POLLOCK, THOMAS CLARK, *The Nature of Literature. Its Relation to Science, Language and Human Experience*, Princeton, 1942; SAUSSURE, FERDINAND DE, *Cours de Linguistique Générale*, París, 1916; VOSSLER, KARL, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, 1943; WHATMOUGH, JOSHUA, *Language. A modern synthesis*, segunda edición, Nueva York, 1957.

III. SERVIEN, PIUS, *Science et Poésie*, París, 1947.

IV. CROCE, BENEDETTO, "Poesía, prosa ed oratoria, e valore di questa tripartizione per la critica letteraria" (en *Conversazioni critiche*, segunda edición revisada, Bari, 1924); MARIAS, JULIÁN, "El género literario en Filosofía" (en *La Torre*, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1953, año I, N° 4).

V. DONOHUE, JAMES J., *The Theory of Literary Kinds. Ancient Classifications of Literature*, Iowa, 1943.

VI. ALONSO, AMADO, "El ritmo de la prosa" y "La musicalidad de la prosa en Valle Inclán" (en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955); HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, "En busca del verso puro" (en *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, 1935); NAVARRO, TOMÁS, *Manual de entonación española*, Nueva York, 1944.

VII. BOULTON, MARJORIE, *The Anatomy of Prose*, Londres, 1954; DOBRÉE, BENAMY, *Modern Prose Style*, Oxford, 1934.

VIII. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, México, 1948; ídem, "La prosa poética de José Martí"; "Sintaxis de tendencia oratoria" (en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, 1954).

IX. ANDERSON IMBERT, E., "Defensa del ensayo" (en *Ensayos*, Tucumán, 1946); REY PASTOR, JULIO, *Algebra del lenguaje*, Madrid, 1954; WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953.

X. ALONSO, DÁMASO y BOUSOÑO, CARLOS, "Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana" (en *Seis calas en la expresión literaria castella-*

na, Madrid, 1951); ANDERSON IMBERT, E., *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Tucumán, 1942; id., "Teoría de la novela realista" (en *Sur*, Buenos Aires, marzo-abril de 1955, N° 233); id., "El taller de Proust", "El azar en las novelas de Thomas Hardy", "El escamoteo de la realidad en las *Sonatas* de Valle-Inclán" (en *Los grandes libros de Occidente*, México, 1957); id., "Discusión sobre la novela en América" (en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, 1954); id., "Un procedimiento literario de Unamuno" (en *Ensayos*, Buenos Aires, 1946); AUERBACH, ERICH, *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, 1950; BEACH, JOSEPH WARREN, *The Twentieth Century Novel. Studies in Technique*, Nueva York, 1932; BRÉE, GERMAINE y GUITON, MARGARET, *An age of Fiction*, Rutgers University Press, 1957; CLAYTON, VISTA, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*, Nueva York, 1936; CROCE, BENEDETTO, *La poesia*, Bari, 1946; CHAREL, ALBERT, *La prose poétique française*, París, 1940; DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *El poema en prosa en España*, Barcelona, 1956; *Forms of Modern Fiction*, editado por William Van O'Connor, The University of Minnesota Press, 1948; FRIEDMAN, MELVIN, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*, New Haven, 1955; HATZFELD, HELMUT, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*, Madrid, 1955; HUMPHREY, ROBERT, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954; *El impresionismo en el lenguaje*, varios trabajos por CHARLES BALLY, ELISE RICHTER, AMADO ALONSO y RAIMUNDO LIDA, segunda edición, Buenos Aires, 1942; KRAFFT, JACQUES-G., *Essai sur l'esthétique de la prose*, París, 1952; LIDA, RAIMUNDO, "Los cuentos de Rubén Darío", estudio preliminar a *Cuentos completos de Rubén Darío*, México, 1950; LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.