

## PRÓLOGO

No es mi intención abogar a favor de la novelita que sigue. Por el contrario, las ideas que intentaré hacer comprender implicarían más bien la crítica del género llamado de estudio psicológico, estudio que he emprendido en Pedro y Juan.

Voy a ocuparme de la novela en general.

No soy el único a quien los mismos críticos dirigen el mismo reproche cada vez que aparece un nuevo libro. Entre las frases de elogio, encuentro por lo general la siguiente, debida a las mismas plumas:

“El mayor defecto de esta obra es que, propiamente hablando, no es una novela”.

Ahora bien, podría responderse con el mismo argumento:

“El mayor defecto del escritor que me honra con su juicio es que no es un crítico.”

¿Cuáles son, en efecto, los caracteres esenciales de un crítico?

Es preciso que, sin prejuicio alguno, ni opiniones preconcebidas, sin ideas de escuela, sin compromisos con ningún grupo de artistas, comprenda, distinga y explique las tendencias más opuestas, los temperamentos más contrapuestos y admita las más diversas búsquedas del arte.

Así pues, el crítico que tras *Manon Lescaut*, *Pablo y Virginia*, *Don Quijote*, *Las amistades peligrosas*, *Werther*, *Las afinidades electivas*, *Clarisse Harlowe*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Los tres mosqueteros*, *Mauprat*, *Papá Goriot*, *La prima Bette*, *Colomba*, *El rojo y el negro*, *Mademoiselle de Maupin*, *Nuestra Señora de París*, *Salambó*, *Madame Bovary*, *Adolfo*, *El señor de Camors*, *L'assomoir*, *Sapo*, etcétera, se atreve a escribir también:

“Esto es una novela y aquello no lo es”, me parece que está dotado de una perspicacia que se asemeja mucho a la incompetencia.

Por lo general, este crítico entiende por novela una aventura más o menos verosímil, dispuesta como una obra teatral en tres actos, de los que el primero contiene la exposición, el segundo la acción y el tercero el desenlace.

Este modo de componer es absolutamente admisible, pero a condición de que se acepten todos los demás.

¿Existen reglas para escribir una novela, fuera de las cuales una historia escrita debiera llamarse de otro modo?

Si *Don Quijote* es una novela, ¿no lo es también *El rojo y el negro*? Si *El Conde de Montecristo* es una novela, ¿no lo es también *L'assomoir*? ¿Puede establecerse una comparación entre *Las afinidades colectivas* de Goethe, *Los tres mosqueteros* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *El Señor de Camor* de M.O. Feuillet y *Germinal* de Zola? ¿Cuál de estas obras es una novela? ¿Cuáles son esas famosas reglas? ¿De dónde proceden? ¿Quién las ha establecido? ¿En virtud de qué principio, de qué autoridad y de qué razonamientos?

No obstante, parece ser que esos críticos saben de una manera cierta, indudable, lo que constituye una novela y lo que la distingue de otra que no lo es. Esto, sencillamente, significa que sin ser productores están agrupados en una escuela y rechazan, a la manera de los mismos novelistas, todas las obras concebidas y realizadas fuera de su estética.

En cambio, lo que debería hacer un crítico inteligente es buscar aquello que menos se parece a las novelas ya escritas y estimular todo lo posible a los jóvenes para que emprendan nuevos caminos.

Todos los escritores, Victor Hugo igual que Zola, han reclamado con insistencia el derecho absoluto, derecho indiscutible de componer, es decir, de imaginar u observar de acuerdo con su concepto personal del arte. El talento procede de la originalidad que es una manera especial de pensar, de ver, de comprender y de juzgar.

Así pues, el crítico que pretende definir la novela según la idea que de ella se ha forjado con arreglo a las novelas que prefiere, y establecer ciertas reglas invariables de composición, luchará siempre contra un temperamento de artista que aporte un nuevo procedimiento. Un crítico totalmente merecedor de este nombre debería ser tan sólo un analista exento de tendencias, de preferencias, de pasiones, etcétera, y apreciar tan sólo, al igual que un perito en pintura, el valor artístico del objeto de arte que se le somete. Su comprensión, abierta a todo, debe absorber hasta tal punto su personalidad, que pueda descubrir y alabar incluso los libros que no le satisfacen como hombre, pero que debe comprender como juez.

Pero la mayor parte de los críticos no son, en realidad, más que lectores, y el resultado es que nos censuran casi siempre erróneamente o que nos elogian sin reserva y sin tino.

El lector, que únicamente busca en un libro satisfacer la tendencia natural de su espíritu, pide al escritor que responda a su gusto predominante y califica invariablemente como bien escrita la obra o el párrafo que agrada a su imaginación idealista, alegre, picaresca, triste, soñadora o positiva.

En suma, el público está compuesto por numerosos grupos que nos gritan:

«Consoladme.»

«Distraedme.»

«Entristecedme.»

«Enternecedme.»

«Hacedme soñar.»

«Hacedme reír.»

«Haced que me estremezca.»

«Hacedme llorar.»

«Hacedme pensar.»

Tan sólo algunos espíritus selectos piden al artista:

«Escribid algo bello, en la forma que mejor os cuadre, según vuestro temperamento.»

El artista lo intenta y triunfa o fracasa.

El crítico sólo debe apreciar el resultado con arreglo a la naturaleza del esfuerzo; y no le asiste el derecho a preocuparse de las tendencias.

Esto se ha escrito ya mil veces, pero habrá que seguir repitiéndolo.

Así pues, tras las escuelas literarias que han querido darnos una visión deformada, sobrehumana, poética, enternecedora, encantadora o soberbia de la vida, vino una escuela realista o naturalista que pretendió indicarnos la verdad, nada más que la verdad y toda la verdad.

Es preciso admitir con el mismo interés esas teorías de arte tan diferentes y juzgar las obras que producen únicamente desde el punto de vista de su valor artístico, aceptando *a priori* las ideas generales que les han dado vida.

Discutir el derecho que asiste a un escritor para hacer una obra poética o realista es quererle forzar a modificar su temperamento, recusar su originalidad y no permitirle utilizar la visión y la inteligencia que le proporcionó la naturaleza.

Echarle en cara que vea las cosas hermosas o feas, pequeñas o épicas, graciosas o siniestras, es como reprocharle estar configurado de tal o cual manera y no tener una visión que concuerde con la nuestra.

Dejémosle en libertad para comprender, observar, concebir como guste, mientras sea un artista. Procuremos exaltarnos poéticamente para juzgar a un idealista y demostrémosle que su sueño es mezquino, trivial, no lo bastante extravagante o magnífico. Pero si juzgamos a un naturalista, indiquémosle en qué difiere la verdad de la vida de la verdad de su libro.

Es evidente que tan distintas escuelas han debido emplear procedimientos de composición totalmente opuestos.

El novelista que transforma la verdad constante, brutal y desagradable, para lograr una aventura excepcional y seductora, debe, sin preocuparse demasiado por la verosimilitud, manejar a su antojo los acontecimientos, prepararlos y arreglarlos para complacer al lector, emocionarle o enternecerle. El plan de su novela no es más que una serie de combinaciones ingeniosas que conducen con habilidad al desenlace. Los incidentes se disponen y dirigen hacia el punto culminante, y el resultado final, que es un acontecimiento capital y decisivo, debe satisfacer todas las curiosidades excitadas al principio, poniendo un límite al interés y acabando de una manera tan completa la historia relatada, que ya no se desee saber qué les ocurrirá en el futuro a los personajes más sobresalientes.

En cambio, el novelista que pretende darnos una imagen exacta de la vida debe evitar cuidadosamente cualquier encadenamiento de hechos que pudiera parecer excepcional. Su finalidad no estriba en contarnos una historia, divertirnos o entristecernos, sino en forzarnos a pensar, a comprender el sentido profundo y oculto de los sucesos. A fuerza de observar y meditar, mira el universo, las cosas, los hechos y los hombres de cierto modo que le es peculiar y que se deriva del conjunto de sus observaciones meditadas. Esta es la visión personal del mundo que intenta comunicarnos reproduciéndola en un libro. Para conmovernos, como le ha conmovido a él mismo el espectáculo de la vida, debe reproducirla ante nuestros ojos con escrupulosa semejanza. Por lo tanto, deberá componer su obra de una manera tan hábil, tan disimulada y en apariencia tan sencilla, que sea imposible adivinar e indicar el plan, descubrir sus intenciones.

En lugar de tramar una aventura y desarrollarla de modo que resulte interesante hasta el desenlace, tomará al personaje en determinado período de su existencia y lo conducirá, mediante transiciones naturales, hasta el siguiente período. Así dará a conocer cómo se modifican los caracteres bajo la influencia de las circunstancias inmediatas, cómo se desarrollan los sentimientos y las pasiones, cómo se ama, cómo se odia, cómo se combate en todos los medios sociales, cómo luchan los intereses de familia y los intereses políticos. Por lo tanto, la habilidad de su plan no consistirá en la emoción o el hechizo, en un comienzo atractivo o en una catástrofe emocionante, sino en la hábil agrupación de pequeños hechos

constantes, de donde se desprenderá el sentido definitivo de la obra. Si hace caber en trescientas páginas diez años de una vida para demostrarnos cuál ha sido, en medio de todos los seres que le han rodeado, su significación particular y muy característica, deberá saber eliminar, entre los innumerables y menudos hechos cotidianos, todos los que le resulten inútiles, y destacar de una manera especial todos aquellos que pasarían inadvertidos para observadores poco perspicaces y que proporcionan al libro su interés y su valor de conjunto.

Se comprende que semejante manera de componer, tan diferente del antiguo procedimiento visible a todos los ojos, desconcierte con frecuencia a los críticos, y que éstos no descubran todos los hilos, tan tenues, tan secretos, casi invisibles, empleados por ciertos artistas modernos en lugar de la trama única cuyo nombre era *intriga*.

En resumidas cuentas, si el novelista de ayer escogía y relataba las crisis de la vida, los estados agudos del alma y del corazón, el actual novelista escribe la historia del corazón, del alma y de la inteligencia en estado normal. Para producir el estado que persigue, es decir, la emoción de la simple realidad, y para hacer resaltar la enseñanza artística que pretende descubrir, o sea la revelación de lo que es verdaderamente a sus ojos el hombre contemporáneo, deberá emplear tan sólo hechos de una verdad irrecusable y constante.

Pero, al situarnos en el mismo punto de vista de esos artistas, debemos discutir e impugnar su teoría, que parece poder resumirse con estas palabras: «Nada más que la verdad y toda la verdad.»

Siendo su propósito hacer resaltar la filosofía de ciertos hechos constantes y corrientes, deberán modificar con frecuencia los acontecimientos en provecho de la verosimilitud y en menoscabo de la verdad, ya que lo verdadero puede, a veces, no ser verosímil.

El realista, si es un artista, no intentará mostrarnos la fotografía trivial de la vida, sino proporcionarnos una visión más completa, más sorprendente y más cabal que la de la misma realidad.

Contarlo todo resultaría imposible, ya que en ese caso sería menester, por lo menos, un volumen por día a fin de enumerar la multitud de incidentes insignificantes que llenan nuestra existencia.

Se impone, por tanto, una selección, lo cual significa ya una primera vulneración de la teoría de toda la verdad.

Además, la vida está compuesta por cosas totalmente diferentes, las más imprevistas, las más contrarias, las más contrapuestas; es brutal, sin sucesión, sin encadenamiento, repleta de catástrofes inexplicables, ilógicas y contradictorias, que deben clasificarse en el capítulo de los «sucesos corrientes».

He aquí por qué el artista, una vez elegido el tema, tomará tan sólo, de esta vida repleta de contingencias y casualidades, los detalles característicos útiles a su argumento, y rechazará todo lo demás, todo cuanto quede al margen de él.

Vaya un ejemplo entre mil:

Es considerable el número de personas que mueren a diario víctimas de un accidente.

Pero ¿podemos nosotros hacer que caiga una teja sobre la cabeza del personaje principal, o arrojarlo bajo las ruedas de un coche, en medio de una frase, con el pretexto de que deben tenerse en cuenta los accidentes?

La vida, también, deja todo en el mismo plano, precipita los acontecimientos y los prolonga indefinidamente. El arte, en cambio, consiste en usar precauciones y preparaciones, en disponer transiciones sabias y disimuladas, en poner tan sólo en evidencia mediante la habilidad de la composición el grado de relieve que convenga, según su importancia, en provocar la profunda sensación de la verdad especial que se pretende demostrar.

Escribir con verdad consiste, pues, en dar la completa ilusión de lo verdadero, siguiendo la lógica ordinaria de los hechos, y no en transcribirlos servilmente en el desorden de su sucesión.

Deduzco de ello que los realistas de talento deberían llamarse con más propiedad ilusionistas.

Por otra parte, ¡que pueril es creer en la realidad, ya que llevamos cada cual la nuestra en nuestro pensamiento y en nuestros órganos! Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, diferentes, crean tantas verdades como hombres hay en la tierra. Y nuestras mentes, que reciben las instrucciones desde esos órganos, impresionados de una manera diversa, comprenden, analizan y juzgan como si cada uno de nosotros perteneciera a otra raza.

Por lo tanto, cada uno de nosotros se forja sencillamente una ilusión del mundo, ilusión poética, sentimental, gozosa, melancólica, impura o lúgubre, según la naturaleza. Y la misión del escritor no es otra sino reproducir con fidelidad esta ilusión mediante todos los procedimientos del arte que haya aprendido y de que pueda disponer.

¡Ilusión de lo bello, que es una convención humana! ¡Ilusión de lo feo, que es una opinión variable! ¡Ilusión de lo verdadero, jamás invariable! ¡Ilusión de lo innoble, que atrae a tantos seres! Los grandes artistas son aquellos que imponen a la humanidad su ilusión particular. No nos enojemos, pues, contra ninguna teoría, puesto que cada una de ellas es, simplemente, la expresión generalizada de un temperamento que se analiza.

Están dos, sobre todo, que se han discutido con frecuencia, oponiendo la una a la otra en lugar de admitir ambas: la de la novela de análisis puro y la de la novela objetiva. Los partidarios del análisis instan al escritor para que se dedique a indicarles las menores evoluciones de un carácter y los más secretos móviles que determinan nuestras acciones, concediendo al hecho en sí una importancia tan sólo secundaria. Es el punto de llegada, un simple hito, el pretexto de la novela. Según ellos, habría que escribir, por tanto, esas obras precisas y soñadas en las cuales la imaginación se funde con la observación, del mismo modo que un filósofo compone un libro de psicología; exponer las causas tomándolas en sus más

lejanos orígenes, explicar todos los porqués de todos los deseos y discernir todas las reacciones del alma actuando bajo el impulso de los intereses, de las pasiones o de los instintos.

Los partidarios de la objetividad (¡desafortunada palabra!), al pretender, en cambio, proporcionarnos la representación exacta de lo que ocurre en la vida, evitan cuidadosamente toda explicación complicada, toda disertación sobre los motivos, y se limitan a presentar ante nuestros ojos los personajes y los acontecimientos.

Opinan que la psicología debe estar oculta en el libro como lo está en realidad bajo los hechos de la existencia.

La novela, concebida de este modo, adquiere interés, movimiento en el relato, color, vida bulliciosa.

Por tanto, en lugar de explicar extensamente el estado de espíritu de un personaje, los escritores objetivos buscan la acción o el gesto que ese estado de ánimo coloca a ese hombre en una situación determinada. Y hacen que se comporte de tal modo, desde el principio al final del libro, que todos sus actos, todos sus movimientos, sean el reflejo de su naturaleza íntima, de todos sus pensamientos, de todos sus deseos, de todos sus titubeos. Por lo tanto, ocultan la psicología en lugar de exhibirla; construyen el esqueleto de la obra, del mismo modo que la osamenta invisible es el esqueleto del cuerpo humano. El pintor que realiza nuestro retrato no descubre nuestro esqueleto.

Creo también que la novela así realizada gana en sinceridad. En primer lugar, porque es más verosímil, ya que las personas que vemos actuar en torno nuestro no nos dicen los móviles a los que obedecen.

Luego hay que tener en cuenta que, si bien a fuerza de observar a los hombres podemos determinar su naturaleza con bastante exactitud, a fin de prever su actitud en casi todas las circunstancias, si bien podemos decir con precisión: «Tal hombre, de tal temperamento, hará esto en tal caso», no se sigue de ello que podamos determinar, una a una, todas las secretas evoluciones de un pensamiento, que no es el nuestro, todas las misteriosas sollicitaciones de sus instintos, que no son iguales a los nuestros, todas las incitaciones confusas de su naturaleza, cuyos órganos, nervios sangre y carne son diferentes a los nuestros.

Sea cual sea la inteligencia de un hombre débil, afable, sin pasiones, enamorado tan sólo de la ciencia y el trabajo, nunca se podrá abismar de una manera bastante completa en el alma y el cuerpo de un mozo avisado y exuberante, sensual, violento, agitado por todos los deseos e incluso todos los vicios, para poder comprender e indicar sus impulsos y sus sensaciones más íntimas aun cuando sí puede prever y relatar perfectamente todos los actos de su vida.

En suma, quien hace psicología pura no puede ponerse en el lugar de todos sus personajes en las diferentes situaciones donde los sitúa, ya que le resulta imposible cambiar sus órganos, que son los únicos intermediarios entre la vida exterior y nosotros, que nos imponen sus percepciones, determinan nuestra sensibilidad y crean en nosotros un alma esencialmente diferente de todo lo que nos rodea. Nuestra visión, nuestro conocimiento del mundo, adquirido mediante la ayuda de los sentidos, nuestras ideas sobre la vida, solamente podemos trasladarlo parcialmente a todos los personajes de los que pretendemos descubrir su ser íntimo y desconocido. Por lo tanto, somos siempre nosotros los que nos mostramos en el cuerpo de un rey, de un asesino, de un ladrón o de un hombre honrado, de una cortesana, de una religiosa, de una joven educada o de una verdulera, ya que estamos obligados a plantearnos el problema de este modo: «Si yo fuera rey, asesino, ladrón, ramera, religiosa, joven educada o verdulera, ¿qué es lo que yo pensaría?, ¿qué es lo que yo haría?, ¿cómo me conduciría?» Por consiguiente, sólo diversificamos a nuestros personajes variándoles la edad, el sexo, la situación social y todas las circunstancias de la vida de nuestro yo, al que la naturaleza ha rodeado de una barrera de órganos infranqueables.

La habilidad consiste en no dejar que el lector reconozca ese yo bajo las máscaras que nos sirven para ocultarlo.

Pero si bien, desde el punto de vista de la absoluta exactitud, es discutible el puro análisis psicológico, puede no obstante proporcionarnos obras de arte tan hermosas como los otros métodos de trabajo.

He aquí actualmente a los simbolistas. ¿Por qué no? Su sueño de artistas es respetable; y lo que es particularmente interesante es que proclaman la extrema dificultad del arte.

En efecto, hay que ser muy loco, muy audaz, muy presumido o muy estúpido para continuar escribiendo hoy en día. Tras tantos maestros de tan variadas naturalezas, de inteligencia múltiple, ¿qué queda por hacer que no se haya hecho y qué queda por decir que no se haya dicho? ¿Quién de nosotros puede vanagloriarse de haber escrito una página, una frase, que no encontremos escrita, casi igual, en otra parte? Cuando leemos, nosotros, que estamos saturados de escritura francesa, que tenemos la impresión de que nuestro cuerpo entero está formado por una masa compuesta por palabras, ¿acertamos con una línea, con un pensamiento que no nos sea familiar y del cual no hayamos tenido, por lo menos, un presentimiento confuso?

El hombre que tan sólo se propone divertir a su público con la ayuda de procedimientos ya conocidos, escribe con seguridad, en el candor de su mediocridad, unas obras destinadas a la muchedumbre ignorante y desocupada, Pero aquellos sobre quienes pesan todos los siglos de la literatura francesa pasada, aquellos a quienes nada satisface, a quienes todo disgusta porque sueñan con algo mejor, a quienes todo les parece ya desflorado, a quienes su obra les da siempre la impresión de un trabajo inútil y común, llegan a juzgar arte literario como algo inaferrable, misterioso, que apenas nos revelan unas páginas de los más famosos maestros.

Veinte versos o veinte frases, leídos de corrido, nos conmueven como una revelación sorprendente; pero los versos siguientes se parecen a todos los versos, la prosa que luego sigue se parece a todas las prosas.

Los hombres ingeniosos no sufren, sin duda, estas angustias y estos tormentos, porque llevan consigo una irresistible fuerza creadora. No se juzgan a sí mismos. Los demás, nosotros, que somos simples trabajadores conscientes y tenaces, sólo podemos luchar contra el invencible desaliento mediante la continuidad del esfuerzo. Hay dos hombres que con sus enseñanzas, sencillas y luminosas, me han proporcionado esta fuerza de intentarlo siempre todo: Louis Bouilhet y Gustave Flaubert.

Si hablo aquí de ellos y de mí, débese a que sus consejos, resumidos en pocas líneas, serán quizás útiles a algunos jóvenes menos confiados en sí mismos de los que se suele ser de ordinario cuando se inicia la carrera literaria.

Bouilhet, a quien conocí primero, de una manera algo íntima, unos dos años antes de granjearme la amistad de Flaubert, a fuerza de repetirme que cien versos —o quizá menos bastan para cimentar la reputación de un artista, si esos versos son irreprochables y contienen la esencia del talento y de la originalidad de un hombre incluso de segundo orden, me hizo comprender que el trabajo continuado y el profundo conocimiento del oficio pueden, un día de lucidez, de orden y de arrebató, mediante la feliz conjunción de un argumento que concuerde bien con todas las tendencias de nuestro espíritu, provocar esta aparición de la obra corta, única y tan perfecta como somos capaces de crearla.

Comprendí que los escritores más conocidos nunca han dejado más de un volumen, y que es preciso, ante todo, tener la suerte de encontrar y descubrir, en medio de la multitud de materias que se presentan a nuestra elección, aquella que absorberá todas nuestras facultades, toda nuestra valía, toda nuestra potencia artística.

Más adelante, Flaubert, a quien veía con frecuencia, me honró con su amistad, Me atreví a someterle algunos ensayos. Los leyó bondadosamente y me respondió: «Ignoro si tendrá usted talento. Lo que me entrega revela cierta inteligencia, pero no olvide usted esto, joven: el talento en frase de Bufón, es tan sólo una larga paciencia. Trabaje»

Trabajé y volví con frecuencia a su casa, dándome cuenta de que le caía en gracia, ya que me llamaba, sonriendo, su discípulo.

Durante siete años escribí versos, cuentos, novelas e incluso un drama abominable.

Nada quedó de todo ello. El maestro lo leía todo; luego, el domingo siguiente, mientras almorzaba, desarrollaba sus críticas e infundía en mí, poco a poco, dos o tres principios que son el resumen de sus largas y pacientes enseñanzas: «Si se posee una originalidad –decía–, es preciso destacarla; si no se posee, es preciso adquirirla.»

«El talento es una larga paciencia»; se trata de observar todo cuanto se pretende expresar, con tiempo suficiente y suficiente atención para descubrir en ello un aspecto que nadie haya observado ni dicho. En todas las cosas existe algo inexplorado, porque estamos acostumbrados a servirnos de nuestros ojos sólo con el recuerdo de lo que pensaron otros antes que nosotros sobre lo que contemplamos. La menor cosa tiene algo desconocido.

Encontrémoslo. Para descubrir un fuego que arde y un árbol en una llanura, permanezcamos frente a ese fuego y a ese árbol hasta que no se parezcan, para nosotros, a ningún otro árbol y a ningún otro fuego.

Esta es la manera de llegar a ser original.

Además, tras haber planteado esa verdad de que en el mundo entero no existen dos granos de arena, de moscas, dos manos o dos narices iguales totalmente, me obligaba a expresar, con unas cuantas frases, un ser o un objeto de forma tal a particularizarlo claramente, a distinguirlo de todos los otros seres o de otros objetos de la misma raza y de la misma especie.

«Cuando pasáis –me decía– ante un abacero sentado a la puerta de su tienda, ante un portero que fuma su pipa, ante una parada de coches de alquiler, mostradme a ese abacero y a ese portero, su actitud, toda su apariencia física indicada por medio de la maña de la imagen, toda su naturaleza moral, de manera que no los confunda con ningún otro abacero o ningún otro portero, y hacedme ver, mediante una sola palabra, en qué se diferencia un caballo de coche de punto de los otros cincuenta que le siguen o le preceden.»

He desarrollado en otro lugar sus ideas sobre el estilo. Guardan mucha relación con la teoría de la observación que acabo de exponer.

Sea cual sea lo que queramos decir, existe una sola palabra para expresarlo, un verbo para animarlo y un adjetivo para calificarlo. Por lo tanto, es preciso buscar, hasta descubrirlos, esa palabra, ese verbo y ese adjetivo, y no contentarse nunca con algo aproximado, no recurrir jamás a supercherías, aunque sean afortunadas, a equilibrios lingüísticos para evitar la dificultad.

Se pueden traducir e indicar las cosas más sutiles aplicando este verso de Boileau:

Mostró el poder de una palabra colocada en su lugar.

No es en absoluto necesario recurrir al vocabulario extravagante, complicado, numeroso e ininteligible que se nos impone hoy día, bajo el nombre de escritura artística, para fijar todos los matices del pensamiento; sino que deben distinguirse con extrema lucidez todas las modificaciones del valor de una palabra según el lugar que ocupa. Utilicemos menos nombres, verbos y adjetivos de un sentido casi incomprensible y más frases diferentes, diversamente construidas, ingeniosamente cortadas, repletas de sonoridades y ritmos sabios.

Esforcémonos en ser unos excelentes estilistas en lugar de coleccionistas de palabras raras. En efecto, es más difícil manejar la frase a nuestro antojo, lograr que lo diga todo, incluso aquello que no expresa, llenarla de sobreentendidos, de secretas intenciones no formuladas, que inventar nuevas expresiones o buscar, en lo más profundo de antiguos y desconocidos libros, todas aquellas cuyo uso y significado se ha ido perdiendo y que son, para nosotros, como expresiones muertas.

Por otra parte, la lengua francesa es un agua pura que los escritores amanerados no han logrado ni lograrán jamás enturbiar. Cada siglo ha echado en esa límpida corriente sus modas, sus arcaísmos pretenciosos y sus preciosismos, sin que prevalezca ninguno de esos inútiles intentos, de esos esfuerzos impotentes. La naturaleza propia a esta lengua consiste en ser clara, lógica y nerviosa. No se debe debilitar, oscurecer o corromper.

Los que hoy día construyen imágenes sin prestar atención a los términos abstractos, los que hacen caer el granizo o la lluvia sobre la «limpieza» de los cristales, pueden también lanzar piedras a la sencillez de sus colegas. Acaso los alcancen, porque poseen un cuerpo, pero jamás alcanzarán a la sencillez, porque carece de él.

GUY DE MAUPASSANT

La Gillette, Etretat, septiembre de 1887