

al álgebra. Por lo menos tiene la incontestada ventaja de que partiendo de algunos términos usuales, llena fácil y rápidamente á los lectores por una serie de sencillas combinaciones, hasta las combinaciones más elevadas. Así es como Voltaire pudo decir en su *Ensayo sobre el poema épico*. «Nuestra nación que los extranjeros consideran tan insustancial, es la más sabia de todas con la pluma en la mano. El método es la cualidad dominante de nuestros escritores.» En este concepto, en 1789 el idioma francés el primero de todos. La Academia de Berlín propone en concurso la explicación de su preeminencia. Se habla el francés en toda Europa; solo de ella se usa en la diplomacia. Es internacional como antiguamente el latín, y no parece que sea desde entonces sino el órgano favorito de la inteligencia.

No es sin embargo sino el de una cierta inteligencia, la razonadora, la que quiere pensar con la menor preparación y la mayor comodidad posibles, que se satisface con lo adquirido ya, que no piensa en aumentarlo ó removerlo, que no sabe ó no quiere estorbar la plenitud y complejidad de las cosas reales. Por su purismo, su desdén por los términos exactos y los giros rápidos, por la minuciosa regularidad de su desarrollo, el estilo clásico es incapaz de pintar ó registrar completamente los detalles infinitos y accidentados de la experiencia. Se niega á expresar las exterioridades físicas, la sensación directa del espectador, los altos y bajos extremos de la pasión, la fisonomía maravillosamente compuesta y absolutamente personal del individuo viviente, en una palabra: el conjunto único de cualidades innumerables concordadas y movibles que componen, no ya el carácter humano en general, sino un determinado carácter humano, y que un Saint-Simon, un Balzac, un Shakespeare mismo no podrían describir si el abundante idioma en que escriben, y que sus temeridades enriquecen aún, no prestara sus matices á los multiplicados detalles de su observación. Y en tanto es cierto, que las obras de Milton contienen cerca de ocho mil palabras, al paso que según Max Müller en sus *Lectures on the science of language* I, 309, dice que «Shakespeare cuya variedad de expresión, es probablemente mayor que en otro escritor cualquiera de cualquier idioma, compuso todas sus piezas con quince mil palabras aproximadamente. Por otra parte sería curioso establecer relativamente la cuenta tan limitada del vocabulario de Racine; el de las novelas de la señorita Scudery es sumamente reducido. En la mejor novela del siglo XVII *La princesa de Cleves*, el número de palabras está reducido al minimum. Finalmente, el dic-

cionario de la antigua Academia francesa, contiene veintinueve mil setecientos doce palabras, al paso que el *Thesaurus* griego, de H. Estienne cuenta más de ciento cincuenta mil. Con semejante estilo no puede traducirse ni la Biblia, ni á Homero, Dante ó Shakespeare, cosa que se comprueba en cuanto se echa una mirada á las traducciones de la Biblia por M. de Sacy y Luther, las de Homero por M. Dacier, Bitaubé etc., y por Leconte de Lisle, las de Herodoto por Larcher y Courier, los *Cuentos populares*, de Perrault y de Grimm, etc. Léase el monólogo de Hamlet en Voltaire y véase lo que queda de él: una declaración abstracta, lo que queda poco más ó menos de Otelo en su *Orosmane*. Véase en Homero y Luégo en Fenelon la isla de Calipso: la isla rocosa, salvaje, en que anidan «las gaviotas y demás aves marinas de extensas alas» se convierte en la bonita prosa francesa, en un parque cualquiera dispuesto «para el recreo de los ojos.» En el siglo XVIII novelistas contemporáneos que pertenecen también á la época clásica, Fielding Swift, de Foë, Sterne, Richardson no se admiten en Francia sino con atenuaciones y supresiones; tienen palabras sobrado claras, escenas sobrado enérgicas; sus familiaridades, sus sequedades, sus rarezas, serían lunares; el traductor, recorta, suaviza, y á veces en su prefacio se excusa por lo que ha dejado. En esta lengua no hay sitio sino para una parte de la verdad, parte exigua aún. El estilo clásico considerado en sí mismo, corre siempre el riesgo de acudir para sus materiales á los lugares comunes sùtiles é insustanciales. Los estira, los enlaza, los teje, pero de su lógico engranaje no sale más que una frágil filigrana; puede alabarse su elegante artificio, pero en la práctica la obra es de escaso uso, nula ó pernicioso.

Según estos caracteres del estilo, se comprenden los del espíritu á que sirvió de órgano. Dos operaciones principales componen el trabajo de la inteligencia humana. Situada frente á las cosas, recibe su impresión más ó menos exacta, completa y profunda, luégo, apartando aquellas cosas descomponen su impresión y clasifica, distribuye, expresa más ó menos hábilmente las ideas que de ella saca. En la segunda de estas operaciones es superior el clásico. Obligado á amoldarse á sus oyentes, esto es, á gente de buena sociedad, que no es especialista y sí exigente, hubo de llevar á la perfección el arte de hacerse oír y entender, es decir, el arte de componer y de escribir. Con delicada industria y multiplicadas precauciones, conduce á sus lectores por una escalinata de ideas suave y recta, de grada en grada, sin

omitir una sola, empezando por la inferior, y así sucesivamente hasta la más alta, de modo que puedan siempre subir con paso igual y continuo, con la misma seguridad y recreo que en un paseo. No hay interrupción ni separación posibles. Por uno y otro lado, á todo lo largo del camino hay como una balaustrada que les mantiene en él, y cada idea se continúa en la siguiente por medio de una transición tan insensible, que se avanza involuntariamente sin detenerse ni desviarse hasta llegar á la verdad final que en que debe descansarse. Toda la literatura clásica lleva la huella de este talento; no hay género en que no penetre y en que no introduzca las cualidades de un buen discurso. Domina en aquellos que en sí mismos no son literarios, sino á medias, pero que, merced á ella, se hacen literarios del todo y conviértese en bellas obras de arte, escritos cuya materia parece relegarlos entre los libros científicos, los instrumentos de acción y los documentos históricos; tales son los tratados filosóficos, exposiciones de doctrina, sermones, polémica, disertaciones y demostraciones, hasta diccionarios, desde Descartes á Condillac, desde Bossuet á Buffon y Voltaire, desde Pascal á Rousseau y Beaumarchais, en una palabra: la prosa casi toda entera, hasta los despachos oficiales y la correspondencia diplomática, hasta las correspondencias íntimas, y desde la señora de Sevigne hasta la de Deffaut una multitud de cartas perfectas brotadas de la pluma de mujeres que ni soñaban en la perfección de lo que escribían. Domina en los géneros, por su naturaleza literarios, y que reciben de él un giro oratorio. No solo impone á las obras dramáticas un plan exacto, una distribución regular, proporciones calculadas, cortes y ligazones, una sucesión y un progreso como en un trozo de elocuencia, sino que no consiente más que discursos perfectos. Así, en el *Discurso académico*, de Racine, pronunciado cuando la recepción de Tomas Corneille, se dice que «En este caos del poema dramático, vuestro ilustre hermano puso en escena *la razón*, pero acompañada con toda la pompa y ornato de que nuestro idioma es capaz.» No hay personaje que no sea un perfecto orador; en Corneille, Racine, y en el mismo Molière, un confidente, un rey bárbaro, un caballero, una coqueta de salón, un criado, muéstranse como maestros en el arte de la palabra. Jamás se vieron exordios tan hábiles, pruebas tan bien dispuestas, razonamientos tan exactos, transiciones tan delicadas, ni peroraciones tan concluyentes. Nunca se pareció tanto el diálogo á una justa oratoria. Todos los cuentos, todos los retratos, toda exposición de asuntos, podrían separarse y propo-

nerse como modelo en las escuelas junto con las obras maestras de la tribuna antigua. La inclinación en este punto es tal, que en el instante supremo y en lo más fuerte del ansia postrera, el personaje, solo y sin testigos halla medio de justificar su delirio y de morir elocuentemente.

II

Este exceso indica un vacío. De las dos operaciones que componen el pensamiento humano, el clásico practica mejor la segunda que la primera. En efecto, aquélla estorba á ésta, y la obligación de hablar bien siempre le impide decir todo lo necesario. En el clásico es más bella la forma que rico el fondo, y la impresión original, que es la fuente viva, pierde en los conductos regulares en que se la encierra, su fuerza, su profundidad y sus hervores. La poesía, propiamente dicha, la que se acerca al sueño y á la visión no podría originarse. El poema lírico aborta y lo mismo le pasa á la epopeya. Por eso el mismo Voltaire en su *Ensayo sobre el poema épico*, 290, dice: «Necesario es confesar que á un francés le es más difícil hacer un poema épico que á otro cualquiera... ¿Me atreveré á confesarlo? Es que de todas las naciones cultas es la nuestra la menos poética. Las obras en verso más de moda en Francia son las composiciones dramáticas; estas composiciones han de estar escritas en un estilo natural que se parece al de la conversación.» Nada crece en esos confines remotos y sublimes, en los cuales la palabra tiene algo de la música y de la pintura. Nunca se oye el involuntario grito de la viva emoción, la solitaria confidencia del alma sobrado henchida que solo habla para desahogarse y espaciarse, si exceptuamos los *Pensamientos*, de Pascal, simples notas borronadas por un cristiano exaltado y enfermo que ciertamente no hubieran sido las mismas en un libro impreso y completo. Si se trata de crear personajes como en el poema dramático, el molde clásico solo puede fundirlos de una especie, la de aquellos que por educación, imitación ó nacimiento hablan siempre bien; en otros términos, gente de sociedad. No hay otros en el teatro ni fuera de él desde Corneille y Racine hasta Marivaux y Beaumarchais. La inclinación es tan fuerte que hasta se impone á los animales de Lafontaine, hasta á los sirvientes y criados de Molière, hasta á los persas de Montesquieu, á los babilonios, á los indios y á los micromegas de Voltaire. Todavía hay que añadir que estos personajes solo á medias son reales. En un carácter viviente hay dos clases de perfiles, los primeros poco nume-

rosos, le son comunes con todos los individuos de su clase, y el espectador ó lector los puede fácilmente distinguir; los segundos, más numerosos, á él solo pertenecen y no pueden distinguirse sino con alguna atención. El arte clásico sólo de los primeros se ocupa; de propósito borra, desdeña ó subordina á los segundos. No forma individuos verdaderos sino caracteres generales: el rey, la reina, el princesito, la

princesita, el confidente, el gran sacerdote, el capitán de guardias, con alguna pasión, costumbre ó inclinación general, amor, ambición, fidelidad ó perfidia, carácter despótico ó ductil, bondad ó maldad nativas. En cuanto á las circunstancias de tiempo y lugar, que son las más poderosas para configurar y distinguir al hombre, apenas las indica; hace abstracción de ellas. A decir verdad, en la tragedia, la



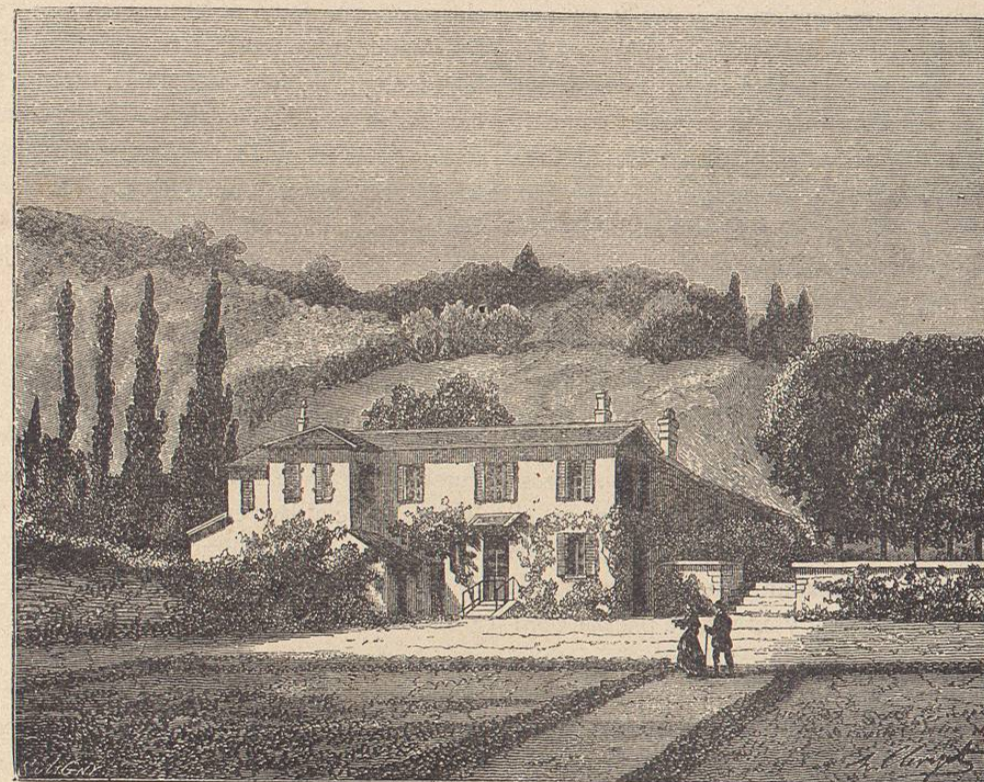
J. J. ROUSSEAU, por Latour

escena pasa en cualquier sitio y en cualquier siglo, y hasta podría afirmarse con igual exactitud que no pasa en ningún siglo ni en ninguna parte. La escena es un palacio ó un templo cualquiera, en el que para borrar los vestigios históricos y personales hay por convenio uniforme formas y trajes que no son franceses ni extranjeros, antiguos ni modernos. En este mundo abstracto, se trata siempre de «vos,» «señora» y «señor,» y el estilo noble extiende su tapicería sobre los más opuestos caracteres. Cuando Corneille y Racine á través de la pomposidad ó elegancia de sus versos nos dejan entrever figuras contemporáneas, es sin saberlo; no creen pintar más que al hombre en sí; y si ahora reconocemos unas veces en

ellos á los caballeros, duelistas, matachines, políticos y heroínas de la Honda, y otras á los cortesanos, príncipes, obispos, azafatas y meninos de la monarquía regular, es porque su pincel, involuntariamente templado en su experiencia, dejaba caer inadvertidamente el colorido en el contorno ideal y desnudo que era el único que querían dibujar. Nada más que un contorno, un bosquejo general que la dicción correcta llenaba con un color gris compacto. Otro tanto se observa en la comedia que de propósito pinta las costumbres circunstantes, en el mismo Molière tan claro y atrevido, el modelado es incompleto, la singularidad individual está suprimida, el gesto se hace por momentos una careta de teatro, y el per-

sonaje, principalmente cuando habla en verso, deja á veces de existir para no ser más que el porta-voz de un largo período ó de una disertación. De ello son ejemplo los papeles de moralista y razonador, Cleanto en *Tartufe*, Ariste en las *Mujeres sabias* y Crisala en la *Escuela de las mujeres*, la discusión entre los dos hermanos de doña Elvira en el *Festín de Pedro III*, el discurso de Ergasto en la *Escuela de los maridos*, el de Alianta imitación de *Lucrecia*

en el *Misántropo*, etc. Hay ocasiones en que se olvidan de indicarnos su categoría y su posición, de si es gentil-hombre ó burgués, provincial ó parisién, como sucede en los papeles de Harpagon y de Arnolfo. Raras veces nos hacen conocer, como Shakespeare, su exterior físico, su temperamento, el estado de sus nervios, su acento brusco ó lánguido, su gesto violento ó pausado, su delgadez ó su gordura; y si esto último se ve en *Tartufe*, no es de una ma-



L'hermitage. —Residencia de Rousseau

nera directa sino por una palabra de Dorina. Muchas veces ni siquiera llegan á tomarse la molestia de buscarle un nombre propio; se llama Crisala, Orgon, Damis, Dozante, Valera. Su nombre no designa más que una pura calidad, la de padre, de joven, de criado, de regañón, de galán, y como un jubón común se ajusta indiferentemente á todos los talles á poca diferencia parecidos, pasando de la guardarrropía de Molière á la de Regnard, Lesage, Destouches ó Marivaux. Le falta al personaje la etiqueta personal, el apelativo auténtico y único que es el primer sello del individuo. Todos estos detalles, todas estas circunstancias, todas estas bases y complementos del hombre, están fuera del cuadro clásico. Para poner en él algunos, fué menester el genio de Molière, la plenitud de su concepción, la superabun-

dancia de su observación, la extremada libertad de su pluma. Y, sin embargo, no cabe negar que hasta él mismo las omite muchas veces y que en otras solo introduce un escaso número, porque procura no dar á caracteres generales una riqueza y complejidad que estorbarían la acción. Así es más simple el tema y más claro el desarrollo; porque en toda esa literatura, la primera obligación del autor es la de desarrollar con claridad el restringido tema por él escogido.

Hay, pues, un defecto capital en el espíritu clásico, defecto que se parece á sus cualidades y que mantenido en una justa medida primeramente contribuye á producir sus más puras obras maestras, pero que según una regla universal va á agravarse y á convertirse en vicio por efecto natural de la