

calibrite

colorchecker CLASSIC

Biblioteca de Derecho y de Ciencias Sociales

EL
ARTE DE LA LECTURA

POR

ERNESTO LEGOUVÉ
de la Academia francesa;

TRADUCIDO DE LA CUADRAGÉSIMA SÉPTIMA EDICIÓN

POR

M. SALES FERRÉ

NUEVA EDICION

CORREGIDA Y AUMENTADA



1925

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
48, Calle de Preciados, 48
1912

mm

LEGOUVÉ

—
EL ARTE
DE LA
LECTURA



6728



Biblioteca Pública Provincial de Guadalajara

SECCIÓN CIRCULANTE

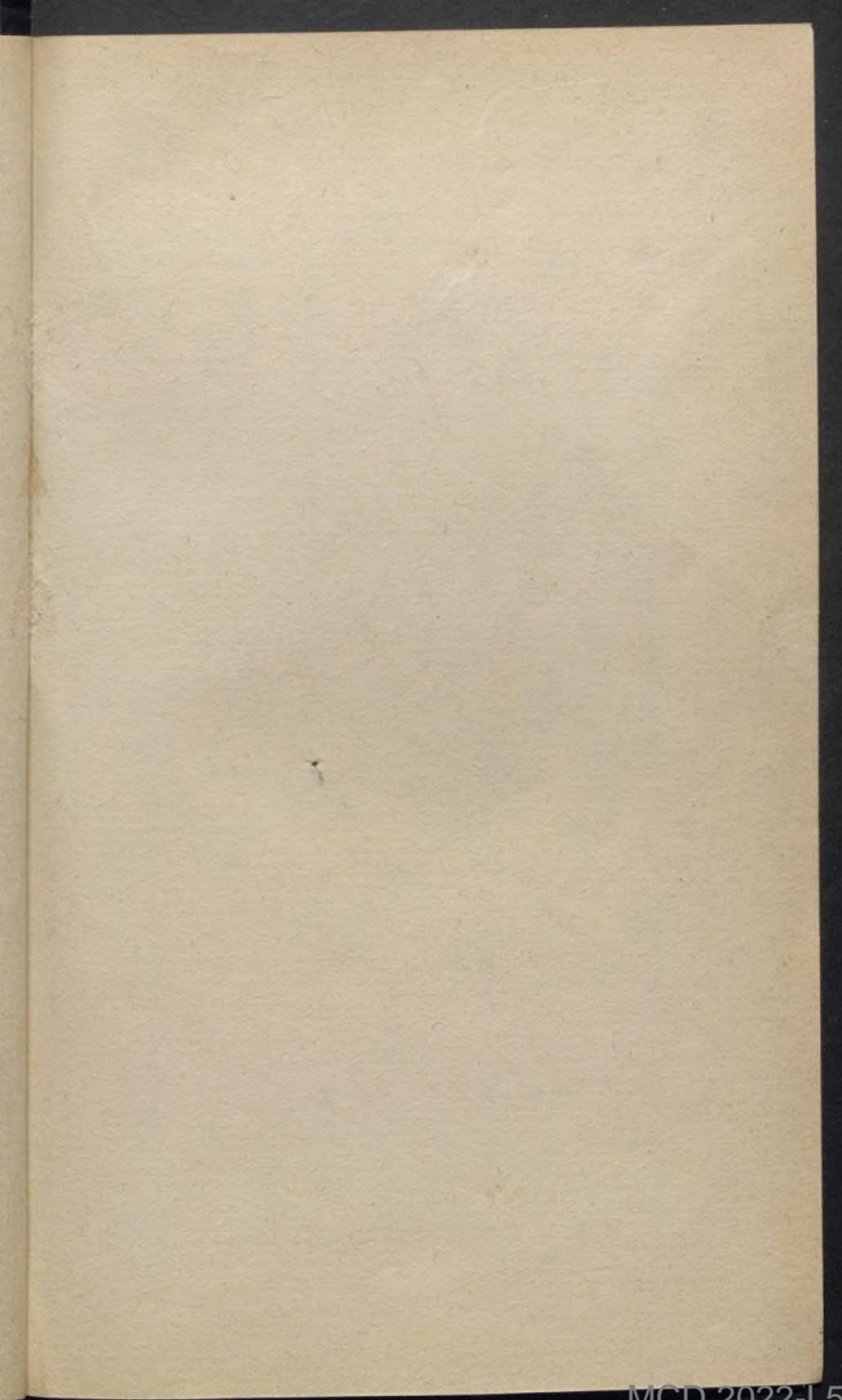
SIGNATURA 6728

Conforme a lo que dispone el Reglamento de préstamos, se cobrará una multa de 50 céntimos por cada día que tarde en devolverse este libro, después de la fecha en que hubiera debido hacerse, que es la última de las que figuran a continuación:

17-8-55
16-XII-58
28-12-78

12-5-59

41001362



EL ARTE DE LA LECTURA

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
PRECIADOS, 48.—MADRID

- Posada.**—Ideas pedagógicas modernas, por D. Adolfo Posada, Profesor de la Universidad de Oviedo, con un prólogo de Leopoldo Alas.—Madrid, 1892. Un tomo en 8.º mayor, pasta, 4,25 ptas.
- Ribot.**—Psicología alemana contemporánea, traducida por F. Martínez Conde, Profesor de Psicología. Un tomo en 8.º mayor, 3,50 ptas.
- Sinués** (María del Pilar).—La Ley de Dios. Colección de leyendas basadas en los preceptos del Decálogo. Aprobada por la censura eclesiástica: designadas de texto para las Escuelas de Instrucción primaria, por Real orden de 26 de Abril de 1860. Novena edición.—Madrid, 1911. En 8.º, ilustrado con 10 láminas, 1,50 ptas. rústica, y 2 encuadernada en tela.
- Á la luz de una lámpara. Colección de cuentos morales: 1 pta.
- El Quijote de los niños.*—Abreviado por un entusiasta de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra, y declarado de texto para las escuelas por el Consejo de Instrucción pública (octava edición con grabados). En 8.º, tela con planchas, 2 ptas.
- Sáiz y Otero**, Profesora de la Escuela Normal de Maestras, y **González Serrano**, Catedrático del Instituto de San Isidro.—Cartas pedagógicas. Ensayo de psicología pedagógica. Un tomo en 8.º, 4 ptas.

Biblioteca de Derecho y de Ciencias Sociales

EL
ARTE DE LA LECTURA

POR

ERNESTO LEGOUVÉ

de la Academia francesa;

TRADUCIDO DE LA CUADRAGÉSIMA SÉPTIMA EDICIÓN

POR

M. SALES FERRÉ

NUEVA EDICION

CORREGIDA Y AUMENTADA



1925

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
48, Calle de Preciados, 48

1912

MADRID.—Est. tip. de los Hijos de Tello, Carrera de San Francisco, 4.

PRÓLOGO

El mejor prólogo que se puede poner á este precioso libro es la circular que el Ministro de Instrucción pública de Francia dirigió á los Rectores. Dice así:

«Señor Rector:

»En la mayor parte de nuestros liceos y colegios está olvidada y menospreciada la lectura en alta voz, á pesar de ser uno de los importantes elementos de la instrucción pública. No necesito encarecer á usted la utilidad de este arte en una sociedad democrática, en un pueblo que se gobierna á sí mismo, que discute, que delibera, que celebra reuniones, juntas y todo linaje de asambleas.

»Los estudiantes que asisten á nuestros establecimientos de segunda enseñanza, se

verán obligados un día á leer actas, informes, procesos; y ¿no es necesario que aprendan á leer de manera que se les entienda y comprenda? ¿No es la lectura en alta voz uno de los poderosos medios de acción en la vida pública? Tanto más indispensable es que se aprenda á leer, cuanto que aprender á leer es la mejor manera de aprender á hablar.

»Este arte, que deseo sea enseñado con más método en nuestros liceos y colegios, no lo reputo menos útil á los maestros de escuela, por los múltiples servicios que están llamados á prestar, especialmente en los pequeños Ayuntamientos. ¿Carece acaso de importancia la lectura de un acta, de un acuerdo ó de una deliberación municipal?

»Cierto que la lectura es ya uno de los principales ejercicios en nuestras escuelas normales y primarias; mas esto no basta, porque la lectura es un arte, y como tal, tiene que ser enseñado como los otros. Para llenar este vacío, hay que proveer á

á las escuelas normales de un manual breve, substancial, sumario, circunscripto á los principios; y á las clases de segunda enseñanza, de un tratado no menos sólido, pero más literario. En el primero, un estudio meramente útil; en el segundo, un arte de utilidad y de agrado á la par. La autoridad menos discutida en esta materia, el señor Legouvé, nos ha prestado su concurso preparando el manual y el tratado.

»En cuanto á la sanción, el curso de lectura en alta voz, establecido ya en las escuelas normales, será obligatorio, sufriendo los alumnos el examen al salir de la escuela. En los liceos y colegios, bastará con una enseñanza especial, sobre todo en las clases de Retórica. Este estudio, lejos de hacer perder tiempo á los alumnos, se lo hará ganar; porque aplicarse á leer bien una página es el medio más seguro de comprenderla mejor y de retenerla más tiempo. Por esto conviene también que la lección que cada día se señale, la lea previamente el maestro, y en seguida el alumno.

Por último, crear un premio de lectura y de recitado en las clases de Retórica, durante algunos años á lo menos, es consecuencia necesaria de la importancia que se reconoce al arte de la lectura.»

Lo que en el comienzo de esta circular se dice acerca del menosprecio con que en Francia se miraba la lectura, se aplica punto por punto á España, donde solamente se la cultiva en las escuelas primarias, y no más que como ejercicio para la pronunciación. Las mismas disposiciones, por tanto, que adoptó el Ministro de Instrucción pública allende los Pirineos, conviene aplicar á nuestros establecimientos de primera y segunda enseñanza, para que empiece á cultivarse entre nosotros un arte que es de absoluta necesidad en la vida social. A este fin va encaminada la traducción del presente libro, no menos instructivo que deleitoso, por la maestría con que se expone el asunto, lo vivo y animado de su estilo, lo elegante y castizo de su dicción.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

PRELIMINARES.—DE CÓMO APRENDÍ Á LEER

No hay nada pequeño en el gran asunto de la educación, y por esto, tratándose de un progreso que realizar en la enseñanza, la cuestión que voy á estudiar, aunque de orden secundario, es importante. En América, la lectura en alta voz es uno de los elementos de la instrucción pública, una de las bases de la enseñanza primaria, al paso que en Francia no tiene siquiera el valor de un arte de recreo; se la mira como mera curiosidad, como un lujo, á veces hasta como una pedantería. Voy á combatir este prejuicio y á contribuir, en mis escasas fuerzas, á que se introduzca el arte de leer en nuestras costumbres y en el cuadro de nuestros

estudios. Pero, ante todo, ¿la lectura es un arte? Muchos lo dudan; no pocos lo niegan. En cuanto á mí, treinta años de estudios y de experiencias repetidas me han convencido de que es un arte no menos difícil que real, no menos útil que difícil, y espero demostrarlo didácticamente, procurando no incurrir, por lo de didáctico, en la nota de pesado. Para llegar á esta demostración, séame lícito elegir el camino. En mi sentir, las ideas abstractas ganan mucho revistiéndolas de forma viva, y así espero convencer más fácilmente exponiendo, ante todo, cómo formé mi convicción; es la historia de un colegial, que cuenta cómo hizo sus estudios.

Siempre tuve decidida afición á leer en alta voz, quizás por herencia, pues se citaba á mi padre entre los más célebres lectores de su tiempo, y aun pudiera añadir, entre los más consumados profesores. El día del estreno de la señorita Duchesnois, se leyó en los carteles: «la señorita Duchesnois, discípula del señor Legouvé». ¿No prueba este detalle que la dicción y el teatro eran entonces, ya que no más honrados, á lo menos más estimados que al presente? Un académico no se atrevería hoy á unir su nombre al de una actriz

en un anuncio de teatro. En lo que á mí concierne, se comprenderá que, nutrido en estas tradiciones, tenía en la sangre ese amor á la dicción que ha sido uno de mis más puros goces, y esa simpatía por los artistas que se me ha reprochado á veces como una rareza, de la que, en verdad, no pienso corregirme. Joven, colegial aún, organicé en mi familia una pequeña compañía de actores y actrices de mi edad, y pasábamos los días de asueto declamando, en presencia de nuestros padres, actos enteros de Racine, de Corneille y de Molière. Todos los papeles parecíanme hechos para mí; representé todos los cargos; reyes, enamorados, domésticos, nobles, el antiguo Horacio, Alcesto, Clitandro, Augusto, nada me arredraba, y no estoy seguro de no haber representado de vez en cuando, á imitación de la antigüedad, el papel de alguna princesa trágica. ¿Hablaba en verso?, no le pedía más. Todo ello, gestos y dicción, era, por supuesto, muy rudo, muy desigual, muy tempestuoso, muy declamatorio; mi voz, apenas formada, enronquecía fácilmente; pero había en esta agitación un fondo de sinceridad y de entusiasmo, que alimentaba en mi alma la santa fiebre de la admiración.

Cuando salí del colegio, una feliz casualidad me puso en relaciones con un hábil profesor de dicción.

Tenía yo que leer en el Conservatorio, en una sesión de la Sociedad Filotécnica, uno de mis primeros trabajos en verso: *Las Dos Madres*. Lo recité primero á mi tutor, señor de Bouilly, que me dijo: «Hijo mío, no vendes tu mercancía en lo que vale; vete á ver á mi colega Febvé, y pídele que te dé algunas lecciones.» Estas lecciones me abrieron los ojos; me enseñaron lo que yo no sospechaba siquiera, que la dicción tiene su gramática y su ortografía, á lo que añadió Febvé un consejo, que me fué de suma utilidad: «El salón del Conservatorio—me dijo—es á manera de un excelente *Stradivarius*; no hay violín que resuene más armoniosamente; los sonidos que se confía á estos melodiosos muros son devueltos, al parecer, más llenos, más fundidos; la voz juega sobre ellos como los dedos sobre un buen instrumento: ten, pues, cuidado de hablar sin alzar mucho el tono, y no olvides esta regla, que es un verdadero principio: «Hay que proporcionar y apropiiar siempre la voz, »no sólo á la magnitud, sino también á las condiciones acústicas del salón en que se habla.»

Mi segundo maestro fué... mi profesión. Me hallé con frecuencia, como autor dramático, en relación con la clase de artistas para quienes el arte de bien decir es la primera condición de triunfo, los artistas de teatro. Mis obras sucesivas me presentaron en acción á los más célebres intérpretes trágicos y cómicos del tiempo: Samson, Provost, Régnier, Delaunay y Got. Yo les preguntaba, los estudiaba, trabajaba con ellos. Entonces vi prácticamente, en acción, cuánto estudio, cuánto tiempo, cuántos esfuerzos requiere el gobierno de la voz; ellos me enseñaron qué de cálculos, qué de razonamientos, qué de ciencia no son menester para el empleo de tal inflexión, para el hallazgo de tal preciso acento. En fin, una feliz circunstancia me puso en comunidad de trabajo con las tres mujeres que han ilustrado más la escena de cuarenta años acá: las señoritas Mars, Rachel y Ristori.

Luisa de Lignerolles, mi primera obra y la penúltima creación de la señorita Mars, no requirió menos de sesenta y ocho ensayos. Me encontré allí durante tres meses en una buena, en una ruda escuela. La señorita Mars tenía una facultad de imitación que servía á maravilla su instinto bur-

lón. No obstante poseer algunas cualidades de lector y de recitante, era yo aún muy inexperto y, como joven, inclinado al énfasis: pues bien, cuando en las indicaciones que dirigía á los actores se me escapaba alguna inflexión un poco declamatoria, la señorita Mars me la reproducía al instante con sus puntas y ribetes de caricatura, que la volvían ridícula. Yo me mordía los labios de coraje, pero me callaba, ó más bien, decía para mis adentros: «Acepta y aprovéchate.»

Un día me dió una lección admirable. Llegó al ensayo un poco fatigada, algo preocupada y mal dispuesta á entregarse de lleno á su papel. Topamos, en el segundo acto, con una escena que pedía mucha energía y que Mars repitió sin dar voz, sin moverse apenas, á pesar de lo cual expresó é hizo visibles todos los efectos, todas las intenciones, todos los matices del sentimiento. Fué aquello como un cuadro visto desde un poco más lejos, como un fragmento de música oído á cierta distancia, algo como uno de esos frescos un tanto descoloridos por el tiempo, pero donde cada tono conserva su matiz, cada contorno su valor, donde todo, en fin, se mantiene en proporción y medida. Este accidente fué para mí una revelación. Com-

prendí sobre qué bases fijas se apoya el arte de la dicción, puesto que una gran artista podía aniquilar, digámoslo así, su personaje sin hacerle perder nada de sus proporciones, ni de su conjunto, ni de su relieve.

El nombre de la señorita Rachel está unido para mí á una mañana de trabajo común, que no olvidaré nunca: se trataba también de una escena de *Luisa de Lignerolles*, que Rachel quería representar después de Mars. No tenía la escena más de treinta líneas, y, sin embargo, estudiamos Rachel y yo estas treinta líneas durante cerca de tres horas. Nunca la fuerza de atención, la delicadeza de sentimiento y la modestia sincera de aquella admirable artista me han maravillado é instruído tanto. ¡Qué buena lección de enseñanza mutua! ¡Con qué ardor nos consagramos los dos á aquella ruda tarea! Tratábase para ella nada menos que de igualar á su inmortal predecesora. De las trescientas ó cuatrocientas palabras que componen la escena, no quedó una que no ahondáramos, volviéramos en todos sentidos, para hallar su acento verdadero y penetrante. Aquellas tres horas valieron por meses de trabajo.

Por último, una circunstancia singular me hizo

dar un paso más en este estudio. Mi tragedia *Medea* me había puesto en relación con la señorita Ristori, y nuestro común triunfo trocó estas relaciones en amistad.

Un día, el hábil y culto director del Teatro Francés, don Eduardo Thierry, organizando, después de la muerte de la señorita Rachel, una función en beneficio de la nieta de Racine, tuvo la idea de ilustrar el cartel con el nombre de la señorita Ristori, y vino á rogarme que escribiese en prosa y en francés estancias, que luego haría traducir para ella en versos italianos. Puse manos á la obra, pero como las estrofas en prosa se me presentaran vestidas de forma poética, corro por la tarde á casa de la señorita Ristori, la comunico el deseo de Thierry, al que accede con gusto, y le entrego mi manuscrito, diciéndole:

—¡Léame usted' esto!

—¡Cómo! ¿Versos franceses?

—Sí.

—¿En alta voz?

—Sí.

—¿Por qué?

—Porque son los que quiero que recite.

—¡En el teatro!—exclamó, levantándose con

ímpetu del sillón.—¡En el teatro!, ¡versos franceses! ¡Usted es mi enemigo!, ¡usted quiere que me silben!

—¡Calma, amiga mía, calma! Si fuera usted silbada, lo sería yo también. Nuestro interés es el mismo. Siéntese, pues, y léame esto.

Mi calma la tranquilizó, no del todo, porque me enseñó el puño al empezar; pero, en fin, comenzó y llegó hasta el cabo.

—¿Y qué?—me dijo.

—¡Y qué! Vuelva á leerlos, no me he enterado bien.

Terminada la segunda lectura, le dije:

—¡Muy bien! Ahora á trabajar.

Al día siguiente, le llevé al señor Régnier como oyente, no fiándome de mis impresiones; al otro día, á Samson, y seis después recitó aquellos versos en el Teatro Francés con tanta gracia, que Samson hubo de decir en el mismo escenario á dos jóvenes actrices, discípulas suyas:

—¡Señoritas, aprovechen la lección!

¿Había perdido, acaso, el acento italiano? Nada de eso. ¿Oíase resonar el idioma de Dante bajo las rimas francesas? ¿Qué duda cabe? Pero el talento suplió á todo, y su triunfo fué tal, que no

pude resistir á la tentación de escribir para ella un drama en francés: *Beatriz ó la Madona del Arte*.

La empresa era muy aventurada; me exponía al mayor de los riesgos, al riesgo del ridículo. Pero la conocía, y fiaba en sus recursos. Terminada la obra, fui á verla en Florencia, y allí, durante un mes, le enseñé su papel, línea por línea, palabra por palabra, sílaba por sílaba. ¿Cómo? Hélo aquí. Dos grandes diferencias separan la pronunciación italiana de la francesa: la primera versa sobre el sonido mismo, sobre las vocales; la segunda, sobre el acento. Los italianos no tienen la *e* muda; pronuncian la *u* francesa *ou*, y carecen del diptongo *eu*. Por otra parte, la *a* francesa, la *o* y, sobre todo, la *e* tienen sonidos intermedios, que no caracterizan los acentos circunflejos, graves y agudos. ¿Cómo hacer comprender, por ejemplo, á una extranjera, que la *e* en *cette* no es ni tan abierta como en *tête*, ni tan clara como en *colère*, ni tan aguda como en *bétail*?

El acento presenta dificultades aún mayores. La lengua italiana es muy rica en acentos; la francesa, muy pobre. Los franceses resbalan por las sílabas, no apoyándose más que en la última. Para los italianos, al contrario, el acento, el valor

del acento, el lugar del acento, forman parte de la belleza de su idioma. ¿Cómo corregir á mi intérprete de estos hábitos? ¿Cómo, por ejemplo, acostumbrarla á correr ligeramente por las tres primeras sílabas de *Sémiramis*, deteniéndose no más que en la última, siendo así que, en *Sémiramide*, la sílaba *ra* tiene tanto realce?

Después de madura reflexión, hice escribir el papel de Beatriz en caracteres muy grandes, muy negros, en líneas muy espaciadas, y cubrí estos caracteres con tres especies de signos en tinta roja: los unos transversales, los otros longitudinales y puestas los terceros encima de las sílabas. El objeto de los signos transversales era tachar, barrer todas las *e* mudas, es decir, todas las *e* que no se pronuncian en francés y que los italianos propenden siempre á pronunciar. Así, en esta frase: «*Madame, faites-moi le plaisir*», la raya transversal tachaba la *e* final de *Madame*, la *e* de *faites-moi* y la *e* de *le plaisir*. Las señales puestas encima de las vocales cuyo sonido intermedio no existe en italiano, recordaban á los ojos de la artista, mediante un signo característico, la entonación particular que yo había enseñado á sus oídos y á su boca. Las líneas longitudinales y curvas,

partiendo de la sílaba inicial y cayendo derechamente sobre la final, le decían: «Marcha, marcha, ¡no te detengas...!» Á cada momento, su instinto de italiana la empujaba á pararse en tal ó cual parte de la palabra; pero la inflexible línea roja estaba allí diciéndole: «¡Adelante, adelante! ¡corre al acento!» Y así, merced á esta notación musical; merced á varias semanas de trabajo; merced, sobre todo, á la maravillosa inteligencia y á la voluntad más maravillosa aún de aquella artista que yo llamaba artista de combate, llegué, no á que perdiera el acento, ni lo esperaba ni lo intentaba, pero sí á no dejarle, por decirlo así, más que el sabor del fruto, lo justamente preciso para que fuese raro sin ser chocante, curioso sin ser ridículo.

Como se ve, yo había pasado del papel de alumno al de maestro; era otra manera de instruirme. Enseñar es un medio excelente de aprender, y todo autor dramático se transforma forzosamente en maestro de declamación. Nuestros intérpretes son á veces principiantas, que no tienen más que un bonito rostro ó una bonita voz; pero no importa, porque de tal modo son la *persona* de nuestro personaje, la envoltura de nues-

tro papel, que no queremos otros, y tenemos que emprender la ardua tarea de soplar un alma en aquella hermosa estatua, siendo cada ensayo un nuevo estudio.

En fin, última prueba, que las resume todas y á todas supera: llega un día en que el autor habla solo, enseña solo, el día en que lee su obra á los jueces y á los actores. ¡Importante y difícil tarea! Trátase de hacer comprender su pensamiento, de darle vida. En sus manos, mejor dicho, en su voz, está la suerte de su obra. ¿Será aceptada? ¿Será rechazada? ¿Caerá? ¿Triunfará? La cosa equivale nada menos que á una primera representación, pero sin trajes, sin decoración, sin compañía, y con una sola persona para representar todos los papeles. Leer bien una obra y representar bien una obra, son cosas muy diferentes. El actor no tiene que representar más que un solo papel; el lector los representa todos. El actor es un solista que toca en una orquesta; el lector es toda la orquesta. Tiene éste que figurar una tras otra todas las edades, todos los sentimientos; cambiar á cada instante de voz, de fisonomía, de movimiento; y como la impresión que quiere producir es ante todo una impresión de

conjunto, debe dar á cada personaje todo su valor, pero no más que su valor; ponerlo en su puesto, pero sin sacarlo de su categoría; representar, en fin, por la palabra un cuadro completo y acabado. No conozco tarea más difícil, gimnasia que más fortifique, y si á ello se añade cuarenta años de colaboración incesante con los artistas más eminentes, espero se me concederá el derecho de considerarme como alumno del Teatro Francés.

Por último, mi tercer maestro fué el Colegio de Francia, donde en 1848 y 1866 di un curso sobre la *Historia moral de las mujeres* y sobre *Los padres y los hijos en el siglo XIX*. Puesto por primera vez en comunicación directa y constante con el público, aprendí entonces las reglas que impone y los recursos que suministra un auditorio numeroso, y con esto completé mi educación. Lejos de mí el decir que fuera entonces ni que sea hoy maestro en el arte de leer; he conocido artistas que tienen sobrados derechos á este título, Samson entre otros, para que yo trate de atribuírmelo; pero había sufrido mis exámenes, era bachiller, era licenciado, y se me ocurrió la idea de desarrollar mi tesis, esto es, de reunir es-

tas observaciones dispersas, no diré en un cuerpo de doctrina, pero sí en un todo coordinado que tuviese la apariencia de una obra didáctica y que pudiese ser asunto de una conferencia. Formado mi proyecto, fui á consultarlo con un amigo.

CAPÍTULO II

¿DEBE LEERSE COMO SE HABLA?

Era la primavera de 1868. Á una legua de mi casa, vivía una persona de quien podía decirse con más propiedad que la señora de Sevigné decía de Montaigne: ¡Qué buen vecino para el campo! El señor Saint-Marc Girardin, que es de quien hablo, reunía, en efecto, por raro contraste, un alma escéptica y un corazón afectuoso. No he conocido amigo más cariñoso, consejero más seguro, narrador más delicioso. ¡Completa libertad en la conversación, franqueza absoluta! Su buen sentido era siempre donoso y ocurrente, y gustaba tanto del chiste, que le complacía aun en labios ajenos, hasta contra su persona; bien es verdad que, en materia de epigramas, estaba siempre tan bien surtido que, si se le dirigía uno, se tenía la seguridad de recibir dos.

Á este amigo fuí á consultar mi proyecto. Des-

pués de escucharme atenta y gravemente, me dijo: —«Amigo mío, obtendrá usted, sin duda, sobre este tema variaciones brillantes, efectos que arrancarán aplausos; mas una lección verdadera, de ningún modo. La lectura no es un arte; es el natural ejercicio de un órgano natural. Hay quienes leen bien; hay quienes leen mal; però la facultad de los primeros es un don, un encanto, una cualidad, todo menos un arte. El ejercicio de esta cualidad natural puede ser objeto de algunos preceptos útiles, *ya higiénicos*, como no se debe hablar ni leer con exceso, al modo que es menester no excederse en el paseo ni en el comer; ya de *sentido común*, por ejemplo, no se debe leer ni muy alto ni muy de prisa; ya de *buen gusto*, á saber, es necesario tratar de comprender y hacer comprender lo que se lee. Fuera de estas breves instrucciones, que llenarian unas cuantas líneas, no hay en la lectura esas reglas claras y precisas que constituyen un arte: el arte de la lectura consta de un solo artículo: «Hay que leer como se habla».»

Tenía yo gran fe en el buen gusto de Saint-Marc Girardin, al par que conocía su rara sinceridad; pero, en esta ocasión, me constaba y oía,

además, al través de su crítica, una frase que no me decía, y que, tal vez, tampoco se decía á sí mismo, pero que existía en el fondo de su pensamiento: «En resumidas cuentas, yo, Saint-Marc »Girardin, leo muy bien, sin que nadie me haya »enseñado á leer; luego no hay necesidad de »aprender á leer.» Le contesté, pues: —«Amigo »mío, hay parte de verdad en lo que acaba de »decirme, la parte que se contiene en todo lo que »dicen las personas de tono, ingeniosas é ins- »truídas, sobre un asunto que no han estudiado. »Porque usted, con ser todo un profesor de la »Sorbona, no es, en este caso, más que una per- »sona de buen gusto, que habla donosamente de »lo que no conoce.»

Estas palabras, tan nuevas para sus oídos, le escocieron.

Proseguí con calma: —«Que en la facultad de »leer hay mucho de don natural, es innegable; »no acontece con este arte lo que con otros, y »aun con algunos oficios, que son inaccesibles al »que no se ha hecho abrir sus puertas mediante »el aprendizaje. Hay quien lee sin estudio, con »gracia y con agrado. Usted es buena prueba de »ello; usted lee *causando efecto*, como que arranca

»aplausos; pero usted no lee..., perdóneme la
»franqueza..., usted no lee bien.»

Á estas palabras, sonrió con socarronería.

—¡Cómo!, ¡que yo no leo bien!

—No; y la prueba es que si otro leyera como
usted, leería mal.

—Haced el favor de explicarme eso — replicó
sonriendo.

—Con mucho gusto. Oí leer á usted en la Sor-
bona trozos de Lamartine, de Corneille, de Víctor
Hugo, y en la Academia, sus propios discursos.
¡Qué diferencia!

—¿En qué?—preguntó con interés.

—En que los versos de nuestros grandes poe-
tas, leídos por usted, eran muy aplaudidos. ¿Por
qué? Porque usted ponía en la lectura su talento,
su elevación de espíritu; porque usted tiene voz
vibrante y acento de convicción, cualidades pura-
mente personales, que disimulaban sus defectos.

—¡Hola! ¿Cuáles son mis defectos? Decídmelo.

—Su voz tiene, por lo fuerte, sonidos que las-
timan; su recitado es á menudo algo declamatorio
ó enfático, y el énfasis no desagrada á la juven-
tud... Pero cambiemos el auditorio y demos el
estilo de usted á quien no tenga ni su talento ni

sus vuelos, y se verá cómo no agrada, por la sola causa de imitar fielmente á usted. No olvidemos que sólo es bueno lo que puede imitarse sin peligro. Luego usted lee con talento; pero usted no lee como el que sabe leer.

—¿Ni mis discursos?

—¡Oh! Sus discursos nadie los leería como usted.

—¿Por qué? ¿Es que aquí también mis defectos...?

—Aquí sus defectos son cualidades, porque son parte de su personalidad. Un ejemplo aclarará mi pensamiento. Julio Sandeau compuso un admirable discurso en contestación á Camilo Doucet, y me suplicó que se lo leyese en público. «Libreme Dios», le respondí.

—¿Por qué? Usted lee mejor que yo.

—Sí, *pero no lo leería tan bien*. Su discurso es de usted. Ciertamente, yo no cometería leyéndolo las faltas que usted comete; no me comería las finales, haría resaltar mejor las frases geniales; pero carecería de esa dejadez en la actitud, de esa indolencia en la voz, de ese aire bonachón, de ese indiferente abandono que completaran sus palabras con su persona y causarían encanto en usted,

porque son naturales, al paso que disgustarían en mí por ser fingidos... Su discurso es un discurso rubio y nutrido, y yo lo leería como hombre moreno y delgado. Léalo usted mismo.

Así lo hizo, y el éxito que obtuvo vino á darme la razón. ¡Si hubiese leído de esa manera el discurso de otro lo habría destrozado!

—Me agrada el cuento—replicó Saint-Marc Girardin,—pero no veo adónde nos lleva. Comprendo lo que usted dice, mas no se me alcanza qué consecuencias saca usted de ello.

—Otro ejemplo se lo hará comprender.

«El señor Viennet gozaba de gran reputación como lector, reputación merecida cuando leía sus propios versos. Su voz ronca, sus ademanes rudos y francos, su mechoncillo de pelos erguidos como cresta de gallo, sus entonaciones joviales eran la exacta representación de su talento, de todo lo que tenía de vivo y vulgar, junto con su extremado gusto por todo lo que hacía, al punto de agradarse singularmente á sí mismo, lo que daba á su declamación, cuando leía sus versos, un fuego, una vehemencia que cautivaban al auditorio. Se me propuso un día leer en la Academia versos de Viennet, y me negué á ello.

—Ni yo ni la composición saldríamos adelante, contesté.—Carecía yo por completo de lo que constituye parte del efecto de Viennet, la convicción profunda de que lo que leo es una obra maestra.»

Este sencillo epigrama, de suyo inofensivo, hizo reír á Saint-Marc Girardin, que añadió alegremente:

—¡La conclusión!, ¡la conclusión! ¿Qué deducís de todo eso?

—Concluyo, que no se debe decir de un escritor que lee bien porque sea aplaudido leyendo lo que él mismo ha escrito, puesto que á veces sus faltas, como lector, contribuyen á sus triunfos; es un hombre añadido á un discurso. Concluyo, que se debe dejar de lado ciertas naturalezas privilegiadas, ciertas organizaciones excepcionales como la de usted, que pueden prescindir de reglas, por permitirles su nativa gracia saltar por encima de ellas. «El arte no se ha hecho para ti; no lo necesitas.» Pero concluyo también que el común de los mortales, la masa, el vulgo, necesita aprender á leer para leer bien, y que esta ciencia, útil aun á los seres privilegiados, porque, en verdad, amigo mío, no tendría usted menos talento por tener

un poco más de ciencia, es indispensable á todos los hombres.

—Pero acabemos: ¿en qué consiste esa ciencia? ¿Cómo definirla?

—El arte de hablar y de leer correctamente.

—La corrección supone reglas: ¿cuáles son esas reglas?

—De dos clases, materiales é intelectuales; porque el arte de la lectura requiere, al par, el ejercicio de un órgano físico, la voz, y de un órgano espiritual, el pensamiento... ¿Quiere usted que comencemos por estudiar la voz?

—Con mucho gusto —respondió Saint-Marc Girardin.

—Pues bien; escribiré mis observaciones para mayor precisión, y se las traeré á usted.

Pero he aquí que la guerra estalla, y no escribí nada, ni le llevé nada, hasta que, hace unos tres meses, á instancia de uno de los varones que más honran la enseñanza pública, el señor Bersot, redacté para los alumnos de la Escuela Normal Superior este resumen de mis observaciones.

CAPÍTULO III

PARTE TÉCNICA DEL ARTE DE LEER.—LA VOZ

La parte técnica del arte de leer versa sobre dos objetos: la voz y la pronunciación, los sonidos y las palabras.

El órgano de la voz se asemeja, al parecer, á los de la vista y del oído, pero difiere de ellos en un punto esencial: en que las operaciones de la vista y del oído son resultado de un acto involuntario. Si abrimos los ojos y hay luz, vemos, aunque no queramos; si no cerramos los oídos y hay ruido, oímos, á pesar nuestro. El órgano de la voz, por lo contrario, sólo se ejerce por acción de la voluntad; no se habla sino cuando se quiere hablar.

Segunda diferencia. No podemos ver ni oír más ó menos, á medida de nuestro deseo, sino cuando nos sustraemos en parte á la acción de

los objetos exteriores poniendo un obstáculo, un velo, entre nosotros y el mundo de fuera. No así con la voz; podemos hablar más ó menos alto, más ó menos de prisa; regulamos la función de la voz como propia función nuestra. De donde esta consecuencia: no se puede aprender á ver ó á oír (me refiero al acto material), ni hay, por tanto, un arte para la vista ó para el oído, mientras que se puede aprender á hablar, por ser el habla susceptible de modificarse á merced de la voluntad.

Una palabra bastará para explicar esta diferencia.

El órgano de la voz es, más que *órgano*, un *instrumento*, un instrumento como el piano. ¿Y qué es lo característico del piano? El teclado. ¿Y de qué se compone el teclado? De varias octavas (seis ó seis y media), divididas en tres clases de notas, bajas, medias y altas, cuyo sonido depende del tamaño de las cuerdas. Pues bien; la voz tiene su teclado, como el piano; dos octavas, como el piano tiene seis; tres especies de notas y' cuerdas más delgadas y más gruesas, del mismo modo que el piano, y á la manera que no se llega á tocar el piano sin estudiarlo, tampoco se puede lle-

gar á manejar bien la voz sin el correspondiente aprendizaje.

Hay más. El piano, construído por hábiles manos, es un instrumento completo, perfecto, que da sonidos tan armoniosos como exactos al tocarlo un artista. No así el *pianito* que recibimos de manos de la naturaleza, el cual dista siempre mucho de semejante perfección; ya le faltan cuerdas, ya sus teclas chillan, ya da notas falsas, de suerte que, para llegar á ser pianista, hay que hacerse constructor y afinador, esto es, completar, armonizar, templar el instrumento.

Nuestras tres especies de voz, que se definen por sí mismas, baja, media y alta, son igualmente indispensables en el arte de la lectura; pero no se las debe emplear ni se las emplea del mismo modo, por ser muy distinta su fuerza. La más sólida, flexible y natural de las tres es la media. Ya decía el célebre actor Molé: «Sin la voz media no se alcanza la inmortalidad.» En efecto, la voz media, por ser la ordinaria, sirve para la expresión de los sentimientos más naturales y verdaderos, mientras que de las notas bajas, por su gran poder, y de las altas, por su gran brillo, no se debe usar sino con suma discreción, casi me atrevo á

decir excepcionalmente. Comparo las notas altas á la caballería de un ejército, reservada para los ataques brillantes, para las cargas decisivas; las bajas, á la artillería, á propósito para los golpes de fuerza; las medias, á la infantería, verdadero nervio del ejército, elemento con que más cuenta y que emplea siempre el táctico. El primer precepto del arte de la lectura es, pues, dar la supremacía á la voz media. Las cuerdas altas son mucho más frágiles, más delicadas. Si se abusa de ellas, si se las toca con mucha frecuencia, se gastan, se destemplan, se ponen chillonas, y el piano se descompone, y hasta el órgano, el aparato entero se quebranta. Este abuso de las notas altas influye, á veces, en el mismo pensamiento del orador. Berryer me contó que había perdido un buen pleito por haber comenzado su defensa, sin advertirlo, en un tono muy alto. La fatiga de la laringe se comunicó á las sienes; de las sienes pasó al cerebro; á la tensión del órgano siguió la tensión de la inteligencia; las ideas se embrollaron, y Berryer perdió parte de sus facultades intelectuales por no haber pensado en descender de aquella cima á que tan imprudentemente trepara al comienzo.

El abuso de las notas bajas, y aun de las graves, no es menos funesto; lleva á la monotonía, produce una impresión como pálida, sorda, pesada. Talma, en su juventud, adolecía de este defecto. Su voz, potente y honda, era un tanto sombría, y sólo á fuerza de arte logró sacarla de la caverna á que naturalmente descendía. Y á este propósito, me viene á la memoria un hecho curioso. Mi padre, como ya he dicho, era un hábil lector. Parte de los triunfos que alcanzó en el Colegio de Francia, del que era profesor, debiólos á esta habilidad; pues intercalaba en sus lecciones fragmentos de nuestros mejores poetas y los recitaba en medio de universales aplausos. Estos aplausos, que no podían menos de halagarle, le crearon envidias y enemistades. Un crítico escribió un día en un artículo: «Legouvé leyó ayer dos escenas de Racine con su voz sepulcral.» El artículo fué á parar á manos de uno de sus amigos, Parseval Grandmaison, que, como buen compañero, se dijo al punto: «Esta crítica debe haber disgustado á Legouvé, voy á verle...» Llegó á mi casa, en ocasión que mi padre estaba recostado en un sofá, con aire melancólico: —«¡Ah!, es usted, mi querido» Parseval. —El mismo: ¿se siente usted mal, Le-

»gouvé? ¡Tiene usted aspecto sombrío! —¿Yo? ¡No,
»no tengo nada! Un poco de molestia en la gar-
»ganta. Dígame, amigo Parseval: ¿cómo halla us-
»ted mi voz? —Hermosa, amigo mío. —Bien, pero
»¿qué de particular le nota? ¿Tiene el carácter...
»de una voz... brillante? —Eso, no. Brillante no
»es la palabra que define la voz de usted. Antes
»diría yo que es sonora. —¿Que es sonora? —In-
»dudablemente. Sin embargo, tampoco es ésta la
»palabra que le cuadra. Diría mejor, una voz gra-
»ve. —¡Grave!, pase; pero no sombría. —¡Oh no;
»sombria, de ningún modo. Aunque no deja de
»tener algo... —Pero, en fin, ¡no es cavernosa!
»—¡No, no!... Sin embargo... —¡Oh! veo, dijo mi
»padre riéndose, que usted participa de la opi-
»nión de ese abominable crítico y que le parece
»sepulcral!»

La moraleja de esta anécdota es que mi pa-
dre, desde aquel día, se aplicó á usar menos de
las notas bajas, á combinarlas más hábilmente
con las de los otros dos registros, y así llegó á
esa variedad de timbres que es, al par, un des-
canso para el lector y un encanto para el audi-
torio.

Esta combinación no es todo el objeto del ejer-

cicio de la voz; se requiere, además y ante todo, trabajar sobre ella. El trabajo fortalece la voz débil, suaviza la dura, dulcifica el áspera, obra, en una palabra, sobre la voz hablada como el arte del canto sobre la voz cantada. Se dice con frecuencia de artistas célebres, como Duprez, *que se han creado una voz*. La expresión no es exacta: no se crea la voz cuando no se tiene, y la prueba es que se pierde, lo que no sucedería si tuviésemos el poder de crearla; pero se puede metamorfosearla, darle cuerpo, brillo, gracia, no sólo por medio de la gimnasia, que robustece el órgano en general, mas también por cierta manera de obrar sobre el sonido. Lo sumo á que puede llegarse por el estudio, es á adquirir notas que no se tenían. He aquí un ejemplo. Un día la famosa tiple señora Malibrán, cantando el rondó de *La Sonámbula*, terminó su calderón por un trino en *re* sobreagudo, habiendo partido del *re* bajo: había abarcado tres octavas en su vocalización. ¿Había recibido de la naturaleza estas tres octavas? No: había adquirido parte de ellas por el trabajo. Recuerdo que, después del concierto, como uno de nosotros le expresase su admiración por aquel *re* sobreagudo: —«¡Oh!, ¡lo he buscado mucho!, contestó con

»aire de satisfacción. Llevo un mes corriendo tras
»él; lo he perseguido en todas partes, al peinarme,
»al vestirme, y lo hallé una mañana al calzarme,
»dentro de los zapatos.» Se ve que el arte nos ayu-
da, no solamente á gobernar bien nuestro reino,
sino también á extenderlo.

CAPÍTULO IV

DE LA RESPIRACIÓN

El segundo objeto de la lectura es enseñarnos á respirar. Parece que si hay algún acto natural en el que nada tiene que hacer el arte, es el acto de respirar. Respirar es vivir, y respiramos inconscientemente, como inconscientemente vivimos. Sin embargo, para leer bien es preciso respirar bien, y no se respira bien si no se aprende. Esta es una de las prendas más raras del lector. Me explicaré. Cuando respiramos en la vida ordinaria, el aire entra en nuestros pulmones y sale de ellos á modo de manantial, fluyendo continua, insensible é igualmente. Pero este paso tranquilo del aire por nuestra garganta, ¿bastaría para hacer vibrar nuestras cuerdas vocales? No: permanecerían mudas, como el piano que no oprimen los dedos; el aire es al aparato vocal lo que los

dedos al piano; para que suene, es preciso que el aire lo oprima con fuerza. Quizás alguno de ustedes ha oído un arpa eolia: ¿cómo se la hace vibrar? Colocándola en el quicio de una puerta... Si no se le envía más que aire, queda muda; pero así que el aire se condensa y transforma en viento, las cuerdas suenan. Pues el mismo fenómeno exactamente se efectúa cuando hablamos. Condensamos, oprimimos el aire que contienen nuestros pulmones, lo lanzamos sobre nuestra garganta y, al choque, se produce la palabra. ¿Qué hemos hecho con esto? Gastar mucho más aire que en el acto de la respiración ordinaria. La comparación con una fuente que fluye sin esfuerzo, no es exacta; hay que pensar en el surtidor movido por la presión de la altura ó por una bomba, en que el agua salta más oprimida, más densa y más rápida. He aquí cambiadas las condiciones ordinarias de la respiración. No se puede dar lo que no se tiene. Para gastar más, se requiere poseer más. No bastando el depósito de aire destinado á la respiración normal é insensible para el soplo que exige la acción enérgica de hablar, es necesario establecer el equilibrio entre nuestro *debe* y nuestro *haber* para esto recurrir



á las provisiones, al manantial mismo, á la atmósfera, para que nos suministre el aire que necesitamos: este recurso es la aspiración. Véase que la respiración se compone de dos actos: aspirar y respirar. Aspirar es adquirir, almacenar; respirar es gastar, dar salida á las mercancías.

Hay, pues, dos artes distintas: la de aspirar y la de respirar. ¿En qué consiste el arte de aspirar? En tomar la aspiración desde la misma base del pulmón, desde el diafragma. Si no aspiramos más que desde la parte superior del pulmón, la cantidad de aire que introducimos es tan exigua que apenas llena el tercio de nuestro almacén, y entonces sucede que nuestro repuesto se agota muy pronto, demasiado pronto, y si tenemos un largo párrafo que leer, nos pasa lo que al viajero por el desierto que partiera con el odre medio lleno de agua: que el aire se nos acaba y hay que volver por él, lo cual es muy molesto, lo mismo para nosotros que para los oyentes, como veremos luego. Por tanto, el primer deber del lector que tiene que andar largo trecho, es aspirar profundamente al principio, abastecer bien sus pulmones. Viene luego el segundo acto, que es el más difícil: gastar. El mal lector no *aspira* bastante y respira dema-

siado, esto es, disipa su caudal sin orden ni medida. Echa el aire por las ventanas como el pródigo derrama el dinero, lo gasta superfluamente, en vez de distribuirlo con tino y discreción; en una palabra, no sabe verterlo con largueza en las grandes ocasiones, ni ahorrarlo en las pequeñas. ¿Qué sucede entonces? Lo que vemos á diario: que el lector y el orador, como algunos autores ó cantantes, se ven obligados á cada instante á recurrir á la bomba, á efectuar aspiraciones ruidosas, roncacas, que se llaman hipidos, y que si mucho fatigan al que habla, no mortifican menos al que oye. Un notable cantante adolecía de este defecto, inspiraba á cada momento, y el ruido de fuelle así producido, mezclado al canto, era insoportable. Lo advirtió y se corrigió, lo que prueba que el defecto es corregible. Stokhausen, artista eminente, que acaba de dejar á París, maravillaba á todos los guías de Suiza, porque nunca se sofocaba en las más rudas ascensiones. «Mi secreto es muy sencillo, me decía, sé aspirar y respirar...» El gran cantante Rubini llegó al colmo del arte: nunca se le oía respirar. Cómo lo consiguió, nos lo explicará una anécdota relativa á Talma.

Muy joven aún, representaba Talma *El Padre*

de familia, de Diderot. Al llegar al famoso trozo: «1.500 libras de renta y mi Sofía», corre, se arrebatata, grita; se retira de la escena sofocado, jadeante, y se apoya en una decoración resoplado como un toro. —«¡Imbécil!, le dice Molé al verle: ¡y quieres representar tragedias! Ven á verme mañana temprano, y te enseñaré cómo se puede ser apasionado sin perder los pulmones.»

Talma fué allá; pero sea por falta de paciencia en el maestro ó de docilidad en el discípulo, la lección sólo le aprovechó á medias. Había entonces en el teatro un actor llamado Dorival, delgado, enfermizo, de poca voz y que representaba, sin embargo, bastante bien la tragedia. —¿Cómo se las compone ese animal?, se decía Talma. Yo soy diez veces más fuerte que él, y él se fatiga diez veces menos que yo. Voy á que me diga el secreto. Dorival despachó al preguntón con esta respuesta agridulce y en que se transparentaba su envidia:

—Alcanza usted tantos triunfos, señor Talma, que no necesita lecciones de nadie.

—Tú me las darás mal que te pese— dijo Talma para sus adentros.

Un día que Dorival representaba Chatillon en

Zaira, el joven Talma se agazapó... imposible adivinar dónde, ¡en el agujero del apuntador!, pudiendo ver y oír sin ser visto. Luego, oculto allí en la obscuridad, como una fiera en su escondite, acecha, espía, anota, mira, escucha, y después del famoso trozo del segundo acto, sale gritando:

— ¡Ya lo tengo; *lo pillé!*

¿Qué había descubierto? Que todo el secreto de Dorival consistía en su arte para respirar. ¿Y en qué consistía este arte? En efectuar las aspiraciones (copio una nota del mismo Talma) antes que se le hubiese acabado del todo el aire en el pecho, y para ocultar al público estas aspiraciones repetidas, que habrían cortado el discurso é interrumpido la corriente de la emoción, las colocaba especialmente delante de la *a*, la *e* ó la *o*, es decir, allí donde la boca, ya abierta, permite aspirar ligeramente sin que el auditorio lo advierta.

Véase qué importantísimo papel desempeña el saber respirar en el arte de la dicción. Sus reglas son las únicas que nunca es lícito violar. El actor, lanzado en un período vehemente, arrebatado por la pasión, por la cólera, por el dolor, puede olvidar las leyes de la puntuación, trastornar

los puntos y las comas, correr al través de la frase á merced del desorden; pero debe ser siempre dueño de su aliento, aun cuando aparente que va á perderlo; un hábil actor no tiene derecho á sofocarse sino por un efecto del arte.

Talma redujo todas estas reglas á una máxima notable: «Artista que se fatiga es un artista mediano.»

Oigo aquí la objeción: «Ese arte podrá ser útil para los actores, pero se trata de lectura y no de teatro.» Precisamente, más lo necesita el lector que el actor. Éste, en efecto, por largo é importante que sea su papel, tiene pausas forzadas, descansa mientras los otros hablan, y sus mismos gestos, acompañando á las palabras, le ayudan á dar á éstas una entonación verdadera y persuasiva; al paso que el lector lee á menudo sin detenerse durante una hora entera, y la inmovilidad de su cuerpo le obliga á sacar de sola la voz toda su fuerza, y júzguese si no le será utilísimo saber economizar el tesoro del aliento, único que puede llevarle sin fatiga al término de su carrera.

Tenemos aquí un curioso ejemplo de la ciencia de la economía aplicada á la respiración. Encendamos una bujía, coloquémonos cerca y en-

Frente de ella, pronunciemos cantando la vocal *a*, y la llama oscilará ligeramente; mas si en vez de un solo sonido recorremos una escala, á cada momento veremos la luz temblar. Pues bien; el cantante *Delle Sedie* ejecuta delante de una vela encendida una escala ascendente y descendente, sin que la luz oscile. ¿Cómo? Porque no deja escapar más que el aire estrictamente necesario para empujar el sonido fuera, y el aire así empleado en la emisión de una nota, pierde su condición de viento para reducirse á la de voz. El común de los mortales, por el contrario, ¿qué es lo que hacemos? Perder viento inútilmente, despilfarrar aire á derecha é izquierda, disipar nuestro caudal. Forzando un poco esta regla de dicción, se sacaría una lección de moral: no gastemos en ningún acto de nuestra vida más que la cantidad de fuerza íntima indispensable. Todos los movimientos del alma son tesoros. Ahorrémoslos para los casos que lo merezcan. ¡Cuántos pierden en pequeñas impaciencias, en arrebatos pueriles, el tesoro de la cólera, tan sagrado cuando merece el nombre de indignación!

Últimas observaciones, indispensables al lector. Para aspirar y respirar libremente, hay que colo-

carse en asiento alto. Hundido en un sillón, no se puede aspirar desde la base de los pulmones. Y añadido aún, que conviene estar muy derecho. El encorvado aspira mal y respira peor. Por último, en cuanto sea posible, téngase la espalda apoyada. Más de una vez me ha sucedido, cuando leía en público y notaba un comienzo de fatiga vocal y cerebral, calmármese y reponerme con sólo apoyarme en el respaldo de la silla. Instantáneamente se restablecía el equilibrio, respiraba sin esfuerzo y hasta se me despejaba la cabeza.

SOLAZ = Esparcimiento

MORDAZ = Que critica con acritud

CAPÍTULO V

MODELO DE EJERCICIO

Por su gran importancia, no quiero dejar este asunto de la respiración sin añadir un modelo de ejercicio, que tomo de las Memorias de la señora Talma, y en el que hallará el lector un motivo de estudio y de solaz.

La señora Talma obtuvo un éxito colosal en el *Agamenon*, de Lemercier, desempeñando el papel de Casandra. He aquí un fragmento citado por ella, donde se contiene toda su ciencia, en forma práctica y mordaz:

Tú no crees en el Dios en que me inspiro.
Al fiel oráculo, que mis labios dictaron,
Llevó la duda y la incredulidad.
Desde que, amante yo de Apolo, á su llama inmortal
Mi frialdad se mostró tan rebelde,
Este Dios me retiró su propicio apoyo,
Me agobió de los males que hoy lloro:

Mis ojos vieron fenecer á mi familia inmolada.
¿Qué soy? Una sombra errante, por el infierno llamada.
La hora fatal se aproxima: ¡adiós, sagrados ríos,
Ondas del Simois! En vuestras veneradas orillas,
No me veréis ya como en felices días,
Ornar de guirnaldas el altar de los sacrificios:
Y mi voz en la mansión de la muerte, adonde pronto des-
[cenderé,
Con el ruido del Aqueronte mezclará sus acentos.

Tú no crees en el Dios en que me inspiro.

Aquí el sentido está completo, nada puede
añadirse: es menester, pues, una respiración en-
tera.

Al oráculo fiel, que mis labios dictaron,

Aquí se necesita un cuarto de respiración, por-
que el sentido queda suspenso.

Llevó la duda y la incredulidad.

El sentido está completo, respiración entera.

Desde que, amante yo de Apolo,

Cuarto de respiración, para preparar lo que ya
á seguir.

... á su llama inmortal

Respiración insensible, para facilitar el recitado del resto de la frase.

Mi frialdad se mostró tan rebelde,

Cuarto de respiración, para separar lo que sigue sin desanimación.

Este Dios

Respiración insensible.

... me retiró su propicio apoyo,

Cuarto de respiración.

Me agobió de los males que hoy lloro:

Media respiración: el sentido está casi completo.

Mis ojos...

Respiración insensible, para sostener por más tiempo el período.

... vieron fenecer á mi familia inmolada.

Media respiración, para hacer resaltar la reflexión siguiente.

¿Qué soy?

Media respiración.

Una sombra errante, por el infierno llamada.

Media respiración, para no apresurar demasiado la sucesión de las imágenes.

La hora fatal se aproxima...

Respiración entera, para suavizar la transición.

¡Adiós, sagrados ríos,

Cuarto de respiración, para separar de una manera insensible la interpelación que sigue.

Ondas del Simois!

Cuarto de respiración.

En vuestras veneradas orillas

Medio cuarto de respiración, para marcar la incidencia.

No me veréis ya,

Respiración insensible,

... como en felices días,

Respiración insensible, á fin de economizar la fuerza necesaria para completar la frase.

Ornar de guirnaldas

Respiración insensible.

... el altar de los sacrificios;

Respiración entera; el sentido está completo; se necesita un poco de tiempo para pasar á una idea nueva.

Y mi voz

Respiración insensible.

... en la mansión de la muerte, adonde pronto descenderé,

Medio cuarto de respiro, por la inversión.

Con el ruido del Aqueronte

Medio cuarto de respiración, para sostener la voz hasta el fin con la mayor energía.

... mezclará sus acentos.

Esta interesante cita vale por muchas lecciones.

CAPÍTULO VI

DE LA PRONUNCIACIÓN

Del mundo de los sonidos pasamos al de las palabras. Estábamos en las vocales, á las que vamos á añadir las consonantes, que representan el esqueleto de la palabra, que le dan cuerpo, pudiendo reconstruirse un vocablo con solas las consonantes, como Couvier reconstruía un animal con solos los huesos. El conjunto de vocales y consonantes constituye la pronunciación, porque no se puede pronunciar una consonante sin unirle una vocal, ni forma la vocal por sí sola una palabra que se pronuncia, sino un sonido que se emite. La claridad del discurso, la pureza de la dicción, la vida misma de la palabra, dependen de la buena pronunciación, y de aquí la importancia de conocer sus reglas precisas. Tratándose de vocales, estas reglas se reducen á una sola: dar-

las la entonación aceptada por París. París dicta la ley, en cuestión de vocales. Casi todas las provincias, especialmente las del Mediodía, pronuncian las vocales con un acento que raya en lo ridículo. Puedo referir un caso curioso. Uno de nuestros primeros oradores hablaba, no hace mucho tiempo, contra un ministro, y nunca, tal vez, su palabra inspirada y vehemente había brillado con tanta magnificencia, cuando de repente, en lo mejor de un período, se le escaparon ciertas palabras pronunciadas con marcado acento regional. Todo el mundo se echó á reir, y se interrumpió por un instante el hilo del discurso, cuyo efecto se desvirtuó bastante. ¿Qué no habría sucedido si, en vez de un orador eminente, se hubiese tratado de un orador mediano, de un desconocido, con cuyos defectos no hubiese estado familiarizado el público? Los cuchicheos y las risotadas le habrían detenido á cada emisión de la funesta vocal; sus palabras no se habrían oído; sólo se hubiese percibido su acento; á duras penas se habría captado la atención del público, sin que hubiese podido salvarle todo el esfuerzo de su talento.

Pocos días ha, un joven provinciano, de tem-

peramento entusiasta y fogoso, me pidió consejos para leer en público. «Léame, le dije, una fábula de La Fontaine.» Al primer verso le detuve. «Aprenda, ante todo, el verdadero sonido de la *a* y luego veremos.» Fuera de París, á cada paso se tropieza con la alteración endémica y epidémica de las vocales, desfigurándose ya la *e*, ya la *o*, bien la *u*. En París mismo, las personas de las clases inferiores ó de educación poco esmerada, dan con frecuencia á los diptongos un sonido vulgar. Ejercítese, pues, el que quiera leer en público, en dar á cada vocal su acento propio; tenga en cuenta que una breve puesta en lugar de una larga, que la sustitución de un acento por otro, bastan para echar á perder la mejor frase.

En cuanto á las consonantes, la ciencia de la pronunciación es la ciencia de la articulación: nada hay tan útil ni tan difícil juntamente. Pocas personas nacen con una articulación completamente buena; ya peca de dura, ya de débil, ya de sorda. El trabajo, un trabajo asiduo y metódico, es el único que puede corregir estos defectos. ¿Por qué medio? He aquí uno muy ingenioso, al alcance de todo el mundo, y que es resultado de

una observación. Cuando tenemos que comunicar á un amigo un secreto importante y tememos que nos oigan, por estar abierta la puerta de la habitación ó haber alguien en la inmediata, ¿qué hacemos? ¿Nos acercamos al amigo y le hablamos al oído? No; no nos atrevemos, temiendo ser sorprendidos en esta actitud, que nos denunciaría. ¿De qué medio nos valemós, pues? Hélo aquí, según las palabras textuales del gran maestro Régnier: nos colocamos frente al amigo y, empleando la menor cantidad posible de sonido, hablando muy bajo, encomendamos á la articulación llevar las palabras á sus ojos al par que á sus oídos, porque él nos mira hablar tanto como nos escucha, y en este caso, la articulación desempeña una función doble: la suya especial y la propia del sonido; y para esta segunda, tiene que dibujar con limpieza las palabras é insistir fuertemente en cada sílaba, á fin de hacerla entrar en el espíritu del que oye. He aquí, pues, el método infalible para corregir todas las deficiencias y todas las asperezas de la articulación. Sometiéndose durante algunos meses á este ejercicio, se suavizarán y fortificarán los músculos articulares de tal suerte, que responderán, por su elasticidad

dad, á todos los movimientos del pensamiento y á todas las dificultades de la dicción (1).

La articulación desempeña en la lectura un papel de primer orden: ella, y sólo ella, da claridad, energía, pasión, vehemencia; tan grande es su poder, que puede suplir la flaqueza de la voz, aun en presencia de numeroso público. Actores admirables ha habido que apenas tenían voz. No la tenía Potier. Monvel, el célebre Monvel, carecía de voz, hasta de dientes, y, sin embargo, no solamente no se perdía una sola de sus palabras, sino que jamás hubo artista tan patético y conmovedor. ¿Cómo? Gracias á la articulación. El lector más admirable que he conocido fué Andrieux, de voz menos que débil, apagada, rasgada, ronca... ¿Cómo triunfaba de tantos defectos? ¡Por la articulación!... Dícese de él que se hacía oír á fuerza de hacerse escuchar, y puede añadirse, á fuerza de articular.

(1) El método de Régnier es el que se usa para enseñar á *hablar* á los sordomudos. El maestro dibuja, por decirlo así, las palabras delante de ellos con los labios, sin sonido, sin voz, sin más que la articulación: *el sordo lee en los labios*.

Una feliz ronquera enseña á veces al actor todos los recursos de la articulación. Un día, Bouffé repetía uno de los papeles que le han valido más aplausos, el de Grandet, en *La hija del Avaro*. Cuando llegó á la escena más patética de la obra, en que el viejo avaro se entera de que ha sido robado, el actor comenzó á gritar, como lo hacía de costumbre..., pero al cabo de algunos minutos, el sonido se apagó en sus labios... y se vió forzado á declamar en voz baja. ¿Qué sucedió? Que estuvo infinitamente más natural y conmovedor, por lo mismo que tuvo que suplir la debilidad del sonido con la articulación. Cierto que no se puede hablar sin voz; pero la voz sola es tan deficiente en la dicción, que hay lectores, oradores y actores, para quienes la misma riqueza de su órgano vocal es un inconveniente, si no saben articular; porque, en este caso, el sonido se come á la palabra, las vocales á las consonantes, y cuanto más alto hablan, cuanto más alto leen, menos se les entiende, por el ruido que hacen leyendo y hablando. Ocurre también que la moda suprime á veces la articulación. Recuérdese que en el pasado siglo se tenía por pedantería el pronunciar las consonantes. Un antiguo aficiona-

do al Teatro Francés decía haber visto cambiar tres veces, en el curso de sesenta años, la manera de articular en la llamada juventud dorada. Para las personas sensatas, no hay más que una manera de articular: pronunciar lo bastante para ser oído, no lo bastante para ser notado.

CAPÍTULO VII

CECEO Y TARTAJEO

Existen, además de los defectos generales que hemos señalado, vicios especiales de pronunciación, que pueden reducirse á tres: ceceo, tartajeo y tartamudez.

Cecear es pronunciar la *s* como *z*; alargar, por mal hábito ó defecto de conformación, la lengua más allá de los dientes al pronunciar la *s*. El inconveniente de este vicio es dar al que lo padece aire de tonto. He aquí una curiosa prueba. Joven todavía, Régnier hubo de encargarse de un papel de bobo, que no sabía cómo desempeñar; la casualidad le llevó á casa de un comerciante, donde había un comprador que ceceaba; reíanse al oírle los mismos dependientes. «Ya sé mi papel, se dijo Régnier; éste tiene aire de imbécil; no tengo más que imitarle.» Véase que vale la pena de co-

rregir este defecto. El medio es bien sencillo: ejercitarse por mucho tiempo, asiduamente, en pronunciar la *s* apoyando fuertemente el extremo de la lengua en la parte interior de los dientes delanteros, y esta gimnasia habituará la lengua á no salir del recinto fortificado, quedando con este hábito corregido el defecto.

Tartajear es pronunciar la *r* con la base de la lengua, con la garganta, en vez de pronunciarla con la punta de la lengua, dando un golpe seco en el extremo del paladar, muy cerca de los dientes. Pronunciar bien la *r*, sin tartajeo, es hacerla girar, hacerla vibrar, y así se dice, en lenguaje de teatro, del que no tartajea, que vibra. El tartajeo es un defecto muy común; de él adolecen casi todos los parisinos, y más que nadie, los marselleses. Por lo general, los pueblos del Mediodía no tartajeaen. El inconveniente de este vicio es entorpecer la pronunciación é inhabilitar para el canto italiano, á causa de no poder soportarlo el oído de aquellos peninsulares. Un famoso artista de la Ópera, Alizard, dotado de la más hermosa voz de bajo que he oído, tuvo que renunciar á una ventajosisima contrata para Italia, porque tartajeaba. ¡Estaba desesperado! Un célebre actor le consoló,

corrigiéndole como se había corregido á sí mismo. ¿Cómo? Por el método Talma. Hay dos letras que todos pronunciamos siempre y naturalmente con la punta de la lengua, la *t* y la *d*; pues bien, Talma, que tartajeaba, ideó el ejercicio de pronunciar con viveza y alternativamente estas dos letras, y juntarles luego, poco á poco, la *r*, sacándola, por decirlo así, del fondo de la garganta donde se escondía, y forzándola á responder al llamamiento de sus dos compañeras, á entrar, valga la frase, á bailar con ellas. Figurémonos una joven..., perdóneseme esta singular comparación..., figurémonos una joven que, en el baile, se oculta en un rincón y á la que dos amigas suyas llaman y sacan á danzar; pero que, en seguida... una de las bailarinas desaparece, y después la otra, viéndose la últimamente venida obligada á bailar sola. Pues esto es lo que hacía Talma: abandonaba primero la letra *d*... luego la *t*... y, de esta suerte, la letra *r*..., después de haber vibrado con las otras, vibraba sola.

Otro afamado actor me contó de qué singular manera se había corregido el tartajeo. De joven, tenía ya capacidad, y había acometido á la vez dos empresas que no le interesaban en el mismo

grado, pero que eran igualmente difíciles, á saber: conquistar la *r* vibrante y la mano de una joven, de la que estaba perdidamente enamorado. Seis meses de esfuerzos no le habían dado resultado en lo uno ni en lo otro. La *r* se obstinaba en no salir de la garganta, y la señorita en no dejar de serlo. Un día, al fin, ó más bien, una noche, al cabo de una hora de tiernas protestas y de fervientes súplicas... ablandó el corazón rebelde... la señorita dijo ¡sí! Ebrio de alegría, baja de cuatro en cuatro los escalones, y al pasar por delante de la portería, lanza un sonoro ¡abrir! ¡Oh sorpresa!... la *r* de abrir sonó vibrante y pura, como una *r* italiana. Pero el terror le asalta... ¡Si fué sólo una feliz casualidad! Repite la palabra; el mismo éxito. No cabe duda: la *r* vibrante es suya. ¿Á quién se lo debe?, á su adorada. La embriaguez de la pasión venturosa es la que ha obrado el milagro. Y héle aquí que regresa á su casa repitiendo alegremente por todo el camino, temeroso de perder su conquista: ¡Abrir! ¡Abrir! ¡Abrir! De pronto, un nuevo incidente: al volver una esquina, salta de debajo de sus pies, salida de una alcantarilla, una rata enorme. «¡Una rata!», exclama: ¡otra *r*! La junta á la primera, las baraja y grita:

«¡Una rata! ¡Abrir! ¡Abrir! ¡Una rata!» Y las *rr* vibran, y la calle retumba, y entra triunfante en su casa.

Había vencido á las dos rebeldes: era amado y vibraba. Intitulemos este capítulo: «De la influencia del amor en la articulación».

CAPÍTULO VIII

DEL TARTAMUDEO

El tartamudeo es un vicio más grave, más rebelde que los anteriores, y de naturaleza muy especial; es un defecto físico é intelectual á la vez. Ya proviene de la conformación del aparato, y entonces incumbe á la Medicina; ya de la inteligencia, y en este caso entra en el dominio del arte de la lectura. Á menudo, la lengua tartamudea, y tartamudea habitualmente, porque tartamudea el espíritu, porque tartamudea el carácter; porque no se sabe fijamente lo que se quiere decir, ni lo que se quiere; porque se siente miedo, porque se está enojado, porque se quiere hablar muy de prisa: impaciencia, timidez, falta de precisión en las ideas, tales son las causas de esta especie de tartamudeo, que puede corregirse con sólo habi-

tuarse á hablar despacio, á no hablar sino cuando se es dueño de su pensamiento. Un cantor eminente, que no quiero nombrar, tartamudea ligeramente cuando habla, y no tartamudea cuando canta... ¿Por qué?; porque cuando canta, camina por un terreno en el que está seguro de sus pasos. El ejercicio, el trabajo, el hábito le han dado el dominio de su voz y de su dicción, siempre que la palabra va unida al canto; mas en la conversación, la natural timidez de su carácter lo entrega á todas sus incertidumbres de pronunciación. El artista cesa, el hombre persiste y la tartamudez reaparece.

La tartamudez física, que proviene del órgano, la Medicina solamente puede curarla. Ya la tartamudez es general, que comprende todas las letras; ya tiene el tartamudo en el alfabeto ciertos enemigos particulares, esto es, letras ante las que se para siempre, como los caballos ante ciertos obstáculos. Citaré de esto un caso curioso. Escribí, hace veinte años, con Scribe, una comedia, en la que había un papel de tartamudo: *Los Dedos del Hada*. El personaje debía ser cómico, no ridículo, y á menudo hasta conmovedor. Got se encargó de este papel con gusto, pero cuando se puso á

estudiarlo, tropezó con muchas dificultades. No se trataba, ni mucho menos, de competir con Brid'oison, pero ¿cómo despertar interés, emoción, sin salir de lo cómico? Por último, un día llega con aire de triunfador al ensayo. «¡Sé mi papel!, me dice. Voy á tartamudear no más que en dos consonantes, las mismas siempre, la *p* y la *d*, y por este medio, que me han sugerido mis recientes estudios sobre los tartamudos, me evito la preocupación insoportable en que me habría puesto la necesidad de tartamudear siempre; redimo al personaje de la monotonía de un defecto repetido á cada sonido, y sólo guardo de esta imperfección lo preciso para dar chiste y gracia á mi dicción. Sólo que, añadió regocijado, necesito un suplemento de trabajo, mi querido autor; necesito enriquecer mi papel con algunas más *p* y *d*; le señalaré los pasajes donde se han de colocar.» Así se hizo, y el éxito correspondió por completo á su esperanza. No creo que este eximio artista pueda gloriarse de creación más original.

¿Es curable la tartamudez orgánica? Lo dudo. Muchas veces lo ha intentado la Medicina; pero no he visto resultados positivos. Atenuaciones

efímeras, intermitencias, apariencias de cura... mas ¿una cura verdadera?, nunca. Ciertamente que especialistas han llenado columnas de periódicos con el número de sus curas maravillosas; mas he aquí un hecho del que fui testigo. Asistí, en mi juventud, á un baile en casa de un médico, célebre por esta especialidad, y que ha prestado grandes servicios al arte de la palabra con sus trabajos teóricos:

—Caballero— dije á uno de mis vecinos, — ¿quiere acompañarme para la contradanza?

—¡Muy gu-usto-oso!— me contestó.

—¡Ah, un tartamudo!— me dije.

Se llegó á los refrescos:

—Caballero— dije á otro joven, — ¿quiere alargarme un helado?

—¡To-o-o-melo u-usted!

—¡Ah, otro tartamudo!...

Me encontré con uno de mis antiguos compañeros de colegio.

—¡Hola! Tú por aquí...— me dijo. — ¿Re-re-re-re-cuerdas que yo ta-ta-tarta ta-ta-mudeaba en el colegio?

—Sí.

—Pues bien... vine á ver al señor Co-colum-

bat (era nuestro anfitrión), y ya es-es-estoy cu-cu-curado.

Este recuerdo hace que no crea en los casos de tartamudos que ya no tartamudean.

Réstanos, para acabar lo concerniente á la lectura como arte material, hablar de la puntuación.

CAPÍTULO IX

DE LA PUNTUACIÓN

Se puntúa hablando, como se puntúa escribiendo.

Un día, Samson recibió en su casa, como alumno, á un joven, muy presumido de su saber.

—¿Desea usted tomar lecciones de lectura, caballero?

—Sí, señor.

—¿Se ha ejercitado usted ya en leer en alta voz?

—Sí, señor; he leído muchas escenas de Corneille y de Molière.

—¿Delante de algún público?

—Sí, señor.

—¿Con éxito?

—Sí, señor.

—¿Quiere usted leer en este volumen de La Fontaine la fábula *La Encina y la Caña*?

El alumno empezó:

La encina un día, dijo á la caña...

—¡Basta, caballero, usted no sabe leer!

—Naturalmente, señor—repuso el alumno, un poco ofendido,—como que vengo á pedir los consejos de usted; pero no comprendo cómo un solo verso...

—Sírvase empezar otra vez.

Repitió:

La encina un día, dijo á la caña...

—Nada, lo dicho, usted no sabe leer.

—Pero...

—Pero—replicó Samson con calma,—¿por qué junta usted el adverbio al sustantivo, en vez de juntarlo al verbo? ¿Acaso hay encinas que se llamen un día?

—No.

—Entonces, ¿por qué lee usted: «la encina un día, dijo á la caña...», en vez de: «la encina, coma, un día dijo á la caña»?

—Tiene usted razón—contestó el joven, asombrado.

—Tanta razón—insistió el maestro, sin perder

su tranquilidad, como que acabo de enseñar á usted una de las reglas más importantes de la lectura en alta voz: el arte de puntuar.

—¿Qué dice, señor, se puntúa leyendo?

—¡Ya lo creo! Como que tal pausa indica un punto; tal semi-pausa, una coma; tal acento, un punto de interrogación, y buena parte de la claridad, hasta del interés del relato, depende de la discreta distribución de las comas y de los puntos, que el lector indica sin nombrarlos y que el público oye sin que se le nombren.

Así como la puntuación escrita varía de un siglo á otro, del mismo modo debe variar la puntuación hablada. Supongamos que un poeta trágico hallase hoy el *¡Morir!*, de Corneille... pondría al final un prolongado punto de exclamación, ya que no dos. ¿Qué puso Corneille? Una coma. Esta coma dice mucho: dice que, en el pensamiento de Corneille, esta palabra no era, ni mucho menos, un término de gran alcance, sino un grito involuntario, corregido al punto por el segundo verso, que Voltaire halló débil, á causa de no haber sentido su exquisita delicadeza. Al romano que grita: *¡Morir él!*, añade el padre: «¡Ó que acuda á socorrerle una bella desesperación!»

Los pequeños puntos son invención moderna; no se halla un solo ejemplo de ellos en el siglo xvii ni en el xviii, y se los emplea especialmente en las obras dramáticas. Scribe es uno de los grandes inventores de estos puntos, que corresponden á lo que hay, en la acción de sus obras, de precipitado, de agitado, de febril; son la puntuación de un hombre á quien la acción oprime, el movimiento arrastra y le falta tiempo para decirlo todo; son la puntuación de lo sobreentendido. Puntuar así leyendo, es por todo extremo difícil.

Compréndese ahora con cuánta verdad dije que la lectura es un arte, y que este arte tiene reglas precisas, puesto que las hemos hallado para la emisión de la voz, para la respiración, para la pronunciación, para la articulación y para la puntuación; esto es, para todo lo que respecta á la parte material del arte de la lectura, al mecanismo. Tócanos pasar ahora á la parte intelectual.

SEGUNDA PARTE

APLICACIONES DE LA LECTURA

Á LA ELOCUENCIA, Á LAS OBRAS EN PROSA Y Á LA POESÍA

CAPÍTULO I

LECTORES Y ORADORES

Supongamos á un alumno dotado de un perfecto mecanismo. Mediante el trabajo, ha adquirido una voz agradable, flexible, homogénea; sabe combinar convenientemente las notas medias, las altas y las bajas; aspira y respira sin que lo advierta el oyente; pronuncia con puridad; articula con limpieza; sus defectos de pronunciación, si los tuvo, los ha corregido; puntúa leyendo; su dicción no es precipitada, ni cortada, ni lenta; por último, cosa rara, no se come nunca las sílabas

finales, lo que da á todas sus frases solidez y claridad.

¿Tenemos con esto un lector cabal? No. Tenemos, no más un lector correcto, que puede leer, sin molestia para sí ni para los otros, un acta en una asamblea política, un discurso en una corporación docta, un documento importante en una academia, un informe en una sociedad industrial, un proyecto en una junta, un proceso delante de un tribunal. Ventajas positivas, sin duda, por las que la lectura es inseparable del ejercicio de todas las profesiones liberales y clasificada entre los conocimientos útiles. Pero ¿merece por ello el hermoso nombre de arte? Todavía no. Para poder llevarlo, necesita extenderse á las obras artísticas, necesita elevarse á intérprete de las obras maestras del genio, y para esto se requiere, además de la corrección, el talento.

¿Pueden todos los que leen llegar á ser lectores de talento? Todos, no. ¿Todos en el mismo grado? Tampoco. ¿Todos con igual facilidad y en el mismo tiempo? Menos. Pero sí, todos los espíritus superiores, en la proporción de su inteligencia y de sus medios naturales. Las organizaciones privilegiadas, las personas dotadas de cualidades

excepcionales, producirán con el mismo trabajo doble mies, gracias á su rica naturaleza. Las demás, sin subir á la cumbre, se acercarán á ella en diversos grados.

El genio nace; el talento se adquiere; y cuando al genio acompaña el talento, aparece un Talma. ¿En qué consiste el talento? ¿Cuáles son sus reglas? Saint-Marc Girardin, recuérdese, las reducía á una sola: «Se debe leer como se habla.» Esta opinión, que muchas personas han elevado á principio, está sujeta á varias restricciones.

¡Leer como se habla! Enhorabuena, pero á condición de que se hable bien, lo que no sucede de ordinario: casi siempre se habla mal. Recuerdo un cuarteto muy citado en mi juventud:

Un señor que rima en abla
dice á todos sus abonados
que se debe leer como se habla...
Pero, ¿y si se habla con la nariz?

La señorita Mars solía contar que una persona de tono, que se creía con vocación de actor trágico, le gangueó tan perfectamente un día el comienzo de *Atalia*, que en el verso sexto le interrumpió: «¡Bravo!, señor. ¡Nobleza!.. ¡Color!.. Sólo adolece usted de un defecto insignificante de pro-

nunciación, que desaparecerá fácilmente.» Con lo cual el caballero se fué encantado.

Júntase á esto que la conversación consiente, y aun requiere, cierto descuido en la pronunciación, cierta negligencia en la dicción, incorrecciones voluntarias, que son una gracia cuando se habla y que constituirían una falta cuando se lee. Hablar como se lee parecería pedantería; leer como se habla sería á menudo una vulgaridad. Por ejemplo, ciertas sílabas, como los adjetivos posesivos, se pronuncian con frecuencia en la conversación como si estuviesen marcados con acento agudo, y esta pronunciación, aplicada á la lectura, lastimaría todos los oídos delicados. Un aficionado que presumía de leer bien, pidió un día lecciones al célebre trágico Lafon, buscando, no tanto consejos, como ocasión de hacerse aplaudir por el gran artista. Eligió, por adulación, el más hermoso papel de su maestro, Orosmano, y resultó que pronunciaba los posesivos con acento agudo. Á las repetidas interrupciones del maestro, acabó por contestar picado, ofendido:

— Pero, señor; hablo como se habla en el mundo.

— El mundo es el mundo—repuso Lafon con

frialdad,—y el arte es el arte; la lectura es la lectura, y sus reglas no son las de la conversación.

Mejor no se puede decir, siendo la conclusión, que hay, sin duda, en la conversación una naturalidad, una verdad de inflexiones, una gracia de dicción que conviene transferir á la lectura, pero teniendo cuidado de ser á la vez verdadero y correcto.

Hay más. El mundo, por singular confusión de términos, emplea en el mismo sentido las palabras *hablar* y *conversar*, sin embargo de ser completamente distintas. Hay quienes, desde el punto de vista de la dicción, *conversan* muy bien y *hablan* muy mal. ¿Se quiere una prueba? Tómese el lector la molestia de ir al Palacio de Justicia, al salón de los «pasos perdidos»; dirijase á uno de los abogados amigo suyo, y entable conversación con él. Su dicción es natural y sencilla. Sígame á la sala de audiencia y óigale la defensa; ya no es el mismo hombre; sus cualidades han desaparecido. Era natural, y es enfático; conversaba con precisión, y habla falsamente; porque se habla en falso, como se canta en falso. Régnier, Got y Coquelin imitan tan perfectamente á ciertos abogados, que parecen imitarse á sí mismos. El que

Régnier tomó por modelo fué un procurador del Rey, el cual se expresaba en las causas criminales con tal gracia de dicción, con tal dulzura poética de pronunciación, que se creía estar oyendo á la señorita Mars en *Araminta*.

Otro tanto que de los abogados, se puede decir de los predicadores. Uno solo, de los muchos que he oído, hablaba con verdad. No le nombro, para no indisponerme con los restantes. En conclusión: se debe aprender no sólo á leer, mas también á hablar; con la particularidad de que el único medio de aprender á hablar es aprender á leer. Me explicaré.

Un general sube á caballo un día de batalla.

¿Qué necesita, ante todo? Saber montar. Debiendo atender con viveza á todos los puntos de la acción, para hacer ejecutar los movimientos, necesita que su cabalgadura sea instrumento dócil, que gobierne sin advertirlo, porque si tiene que cuidarse de ella, no podrá ocuparse en su plan. Por tanto, un general ha debido tener dos maestros: guerrero el uno y el otro escudero. Pues lo mismo exactamente le sucede al orador. Su voz es su caballo, su instrumento de combate, y si quiere que no le traicione durante la acción, ne-

cesita aprender, en un trabajo anterior y distinto, el arte de servirse de ella. Á un tiempo no se puede aprender á pensar y á hablar. Los estudios de dición, los ejercicios de la voz, son más eficaces cuando versan sobre las ideas de los demás, siendo menester entonces aplicar á ellos los cinco sentidos.

Tuve yo por amigo á un diputado de mi edad, de buen talento, de vasta instrucción y que veía en la diputación el camino al Ministerio. Un día, que iba á pronunciar en la Cámara un discurso importante, un discurso-ministro, me rogó que fuese á oírle. Acabada la sesión, se vino á mí, ansioso de conocer mi juicio.

— «¿Qué te ha parecido?»—me dijo.

— Me ha parecido, mi buen amigo, que tú no entrarás por esta vez en el Gabinete.

—¿Por qué?

— Porque no sabes hablar.

— ¡Cómo, que no sé hablar!—repuso un tanto amostazado;—paréceme que mi discurso...

— ¡Sí!, tu discurso ha sido, en parte, excelente, de notable precisión, de buen sentido, á ratos hasta delicado; pero ¿qué importa todo eso si no se te ha oído la mitad?

—¡Cómo, que no se me ha oído! Pero, si desde un principio he hablado tan alto y tan fuerte...?

— Cierto, hasta puedes decir que has gritado, como que al cuarto de hora te has puesto ronco.

—¡Es verdad!

—Hay más. Después de haber hablado demasiado alto, has hablado demasiado de prisa.

—¡Demasiado de prisa!—dijo defendiéndose;— tal vez un poco al final, por querer abreviar.

—Eso es, y has hecho cabalmente lo contrario... has alargado. Nada, en el teatro, hace que una escena parezca larga como el recitarla demasiado de prisa. El espectador es muy delicado, adivina, por la precipitación del recitado, que se quiere aligerar lo que de suyo es largo. Si no se le previniese, tal vez no lo notaría; al advertírsele, se impacienta.

—Tienes razón —exclamó de nuevo mi amigo;—he sentido al final escapárseme el auditorio; pero, ¡cómo remediar esto!

—Muy sencillo, tomando un profesor de lectura.

—¿Conoces alguno?

—Excelente.

—¿Cuál?

—Samson.

—¿Samson, el actor?

—El mismo.

—No puedo tomar lecciones de un actor.

—¿Por qué?

—¡Imagínate un hombre político, un estadista! Todos los periodiquillos se burlarían de mí al saberlo.

—Es verdad, el mundo es tan estúpido que te censuraría de aprender tu oficio. Pero estate tranquilo, no se sabrá.

—¿Me guardarás el secreto?

—Y Samson también, te lo juro...»

Así fué. Samson le dotó de voz, se la suavizó, se la fortificó; le hizo leer páginas de Bossuet, de Massillon, de Bourdaloue: le enseñó á empezar el discurso un poco despacio y un tanto bajo; nada impone tanto el silencio como el hablar bajo; el público se calla para poder oír, de donde resulta que escucha. Estas sabias lecciones dieron sus frutos. Seis meses después, mi amigo era ministro. No diré un gran ministro, no; pero ministro... de negocios, ministro que asiste al Ministerio y lee todo lo que firma, ministro que representó en el Gabinete lo que se llama elemento grave. Invito

á aprovechar este ejemplo. ¿Será ministro alguno de mis lectores? No lo sé; pero seguramente los habrá que se verán obligados, como profesores, á hablar una ó dos horas al día, y otros que se presentarán como candidatos en las reuniones políticas, donde tanto se derrocha la palabra... ¡Prepárense, ármense, recuerden que no se es dueño del público sino cuando se es dueño de sí; que no se es dueño de sí sino cuando se es dueño de su voz, y tomen un maestro de lectura! Digo mal, tomen dos. El que quiera saber bien una cosa, debe unir siempre al profesor un repetidor, y este repetidor no es otro que él mismo. ¡Junte á la lección la observación personal! ¡Escuche la voz, como se mira las fisonomías! ¡Busque los verdaderos acentos, como se buscan las almas sinceras, y, sobre todo, estudie á los niños, en los que se presenta un hecho muy singular.

Los niños son excelentes maestros de dicción. ¡Qué verdad, que precisión de entonaciones! Por la suavidad de sus órganos, que se prestan á la gran versatilidad de sus sensaciones, llegan á extremos de inflexiones que no imaginarían los más hábiles comediantes. Obsérvese al niño cuando cuenta algún secreto que ha sorprendido, alguna

misteriosa escena que ha presenciado, como Luisito del *Enfermo imaginario*. ¡Qué bien imita todas las voces! ¡Con qué exactitud reproduce todos los tonos!... Creeríase estar viendo ú oyendo á los personajes mismos... Pues bien, inmediatamente después, sin transición, pídase á ese niño leer la misma escena en Molière, ó algunos versos de Joas en *Atalia*, y comenzará con el tono quejumbroso, infantil y monótono que usan los niños al leer. Porque estos grandes profesores de lectura no saben leer. Puedo citar, en apoyo de este curioso hecho, un caso que vierte mucha luz sobre la cuestión que nos ocupa.

Había escrito yo en una comedia, *Luisa de Lignerolles*, un papel de rapazuela, que se confió á una niña de diez años, notable por su inteligencia y su gracia. El día del ensayo general, mi actorzuela hizo maravillas, al punto que un espectador, colocado delante de mí en la orquesta, exclamó aplaudiendo: «¡Qué verdad!, ¡qué candor!, ¡qué bien se ve que no se le ha enseñado nada de esto!» ¡Cómo se equivocaba! Durante un mes, yo no había hecho otra cosa que enseñarle su papel, palabra por palabra. ¿Es que el papel no era para su edad? Nada de eso. Yo llegué á tomar á mi

actorzuela, á quien veía con frecuencia, alguna de esas expresiones originales que los niños crean instintivamente; mas no bien estas expresiones entraban en su papel, no bien se ponía á leerlas, toda su naturalidad desaparecía. Lo que decía admirablemente cuando hablaba por su propia cuenta, lo expresaba fríamente y sin sentido cuando hablaba en nombre de otro, y hube menester de mucho tiempo y de muchos esfuerzos para que volviese á ser lo que era, para que reaprendiese lo mismo que me había enseñado. Por donde se ve que la lectura de tal suerte es un arte, que hay que enseñarla á aquellos mismos que nos la enseñan.

Con esto llego al punto más interesante de este estudio: la lectura considerada como medio de juicio literario.

CAPÍTULO II

DE LA LECTURA COMO MEDIO DE CRÍTICA

Sainte-Beuve, después de una conversación tirada en que le expuse mis ideas acerca del particular, me dijo:

—Por lo que usted dice, un hábil lector sería un hábil crítico.

—Sin la menor duda: dice usted más verdad de lo que usted mismo cree. ¿En qué consiste, en efecto, el talento del lector? En revelar las bellezas de las obras que interpreta, y para revelarlas le es preciso comprenderlas. Pero hay otra cosa que ha de causarle á usted mayor extrañeza, á saber: que el trabajo para revelarlas nos las hace comprender mejor, ó sea, que la lectura en alta voz nos da un poder de análisis al que jamás llegaríamos por la lectura muda.

Sainte-Beuve me pidió algunos ejemplos, y yo

le cité el hermoso discurso académico de Racine acerca de Corneille, discurso tan célebre entre los literatos, donde se contiene un pasaje verdaderamente maravilloso: la comparación del teatro francés antes y después de Corneille. Muchas veces había leído yo en voz baja este pasaje y lo había admirado; mas un día, al leerlo en alta voz, tropecé con una dificultad de ejecución que me sorprendió y me hizo reflexionar. La segunda parte la encontré pesada, casi imposible de leer; parecióme estar uncido al coche de La Fontaine. Tiene esta parte, en efecto, diez y siete líneas formando un solo período; período sin momento de parada, sin puntos, sin dos puntos, sin siquiera punto y coma; nada más que comas, con enlaces de incidentes que se suceden y renacen en cada repliegue de la frase, la prolongan cuando se la cree concluída y obligan á seguirla, jadeante, en sus interminables sinuosidades. Llegaba al final del fragmento, sofocado, pero pensativo. ¿Por qué, me preguntaba, ha escrito Racine un período tan largo y con tanta labor ordenado? Instintivamente, mis ojos se vuelven á la primera parte del fragmento. ¿Qué es esto? Un contraste completo: siete frases en nueve líneas; puntos de admira-

ción por todas partes; ni un solo verbo; un estilo cortado, descoyuntado; todo en fragmentos, en pedazos. Lanzo un grito de alegría; había visto claro. Queriendo exponer los dos estados del teatro, Racine había hecho más que describirlos, los había pintado. Para figurar lo que él llama caos del poema dramático, usa un estilo violento, abrupto, sin arte, sin transición; para expresar por una imagen sensible el teatro tal como Corneille lo creara, imagina un largo período donde todo se encadena y se sostiene, donde todo es armonía y unidad, semejante, en fin, por su laboriosa composición, á las tragedias del autor de *Rodoguna* y *Polyeucte*, que se deleita, como se sabe, en la discreta combinación de las situaciones y de los caracteres. Con este hilo en la mano, volví á la tarea y leí de nuevo el fragmento. Que se lea así, y que se juzgue:

«¡Qué estado el de la escena francesa cuando Corneille comenzó á trabajar! ¡Qué desorden! ¡Qué irregularidad! Ni gusto, ni conocimiento de las verdaderas bellezas del teatro. Los autores, no menos ignorantes que los espectadores; la mayor parte de los asuntos, extravagantes y desprovistos de verosimilitud, sin costumbres, sin caracte-

res; la dicción más viciosa aún que la acción, y constituyendo su principal ornamento los chistes y miserables juegos de palabras; en suma, todas las reglas del arte, hasta las del decoro y de la decencia, por doquier violadas.

»En esta infancia, mejor dicho, en este caos del poema dramático entre nosotros, Corneille, después de haber buscado durante algún tiempo el buen camino y luchado, si vale decirlo así, contra el mal gusto de su siglo, á la postre, guiado por su genio extraordinario y con el auxilio de la lectura de los antiguos, llevó á la escena la razón, pero la razón acompañada de toda la pompa, de todos los ornamentos de que es capaz nuestro idioma, hermanó felizmente lo verosímil con lo maravilloso, y dejó muy lejos detrás de él á todos sus rivales, los más de los que, desesperando de alcanzarle y no atreviéndose ya con la empresa de disputarle el premio, se limitaron á combatir la voz pública declarada á su favor, y ensayaron en balde, con discursos y frívolas críticas, rebajar un mérito que no podían igualar.»

La prueba me parece decisiva; la demostración, irrefutable. Indudablemente, leído alto, este fragmento cambia de aspecto; se esclarece con una

luz nueva. El pensamiento del autor está visible; y añadido que esta lectura ofrece una dificultad que equivale á una lección. Nada conozco, en efecto, más difícil y, por consiguiente, más útil que recorrer hasta el cabo este terrible período de diez y siete líneas, sin descansar una sola vez en todo el camino, sin parecer fatigado, haciendo sentir constantemente, por las inflexiones, que la frase no ha concluído, dejándola, en fin, desarrollarse en toda su amplitud, en toda su maravillosa flexibilidad. Mis estudios de lector me fueron aquel día muy útiles, y dos veces di gracias á un arte que, después de haberme hecho comprender este hermoso fragmento, me permitió interpretarlo. Le debo una satisfacción mayor aún: la de haberme hecho dar un paso más en la empresa de comprender el genio de nuestros dos más grandes prosistas, Bossuet y Pascal.

CAPÍTULO III

BOSSUET Y PASCAL

Hallábame el año pasado en Bretaña, en la pintoresca costa de Arradon, acompañando á la desolada familia de nuestro querido y llorado Patin. El mejor modo de aliviar la tristeza de los que sufren es, á menudo, entretenerlos, y á este fin, llevaba yo á mis amigos, por la tarde, á unos hermosos castaños, frente al mar, y allí leíamos juntos algunos de los maestros predilectos de Patin. Un día, uno de nosotros, después de un fragmento arrebatador de Bossuet, tomó la provincial de Pascal acerca del homicidio. ¡Qué contraste, qué diferencia de impresiones! Cuanto Bossuet había entusiasmado á mis amigos, tanto Pascal los dejó fríos, casi diría aburridos. Tomando entonces el libro de manos del lector, le dije sonriendo:

—¡Qué caída para Pascal! Pero ¿sabe de quién es la culpa? Ni de Pascal ni de mis amigos.

—¿De quién entonces?—me respondió sonriente,—¡acaso mía!

—Cabal.

—¿Y por qué?

—Sencillamente, porque usted ha leído á Pascal como había leído á Bossuet.

—¿Y qué hay de censurable en esto? No son los dos...

—Los dos son sublimes, los dos escriben con genio, pero su temperamento, su método, son completamente opuestos. Bossuet habla siempre, hasta cuando escribe; en cada una de sus líneas se oye el sonido de la voz humana; por largo y complejo que sea su período, se siente correr siempre por él el soplo y el movimiento de la palabra; nunca hubo escritor ni más pintor, ni más poeta; pero el poeta y el pintor se funden en una tercera persona, que lo domina todo: el orador!

»En Pascal, por lo contrario, esta tercera persona es el géometra. También Pascal es pintor y poeta; pero al paso que el poeta y el pintor tiñen la frase, el que la construye es siempre el géo-

metra. La frase de Bossuet tiene alas y vuela como el águila; la de Pascal semeja á un teorema, se desarrolla como un teorema, esto es, avanzando siempre y no corriendo nunca. ¿Y qué es lo que ha hecho usted? ¡Correr! Ese admirable estilo se ha hecho pesado en boca de usted, por haber querido hacerlo ligero. Tenga... Voy á tratar de expresar con la dicción el giro de este raro genio, siempre elocuente, sin ser casi nunca orador...» Entonces, sin apresurarme, sin pararme, me esforzé en pintar aquella fuerza que crece marchando, *vires acquirit eundo*, como un escuadrón de caballería pesada, cuyo movimiento se acelera á medida que avanza, y que, poco á poco, hace temblar la tierra bajo la continua presión de su paso lento, continuado y potente. La prueba fué, por cierto, muy imperfecta... mis esfuerzos de lector, muy deficientes... Tuve, sin embargo, la alegría de convencer á mis amigos, y al acabar la lectura nos llevamos todos, fijos en nuestra memoria y en forma más viva, los retratos de aquellos dos grandes genios.

CAPÍTULO IV

LAS REVELACIONES DE LA LECTURA

Como toda medalla tiene su reverso, tiene también la lectura en alta voz sus desilusiones, sustrayéndonos á menudo bellezas que admirar. Bien dijo Sainte-Beuve, que «¡el lector es un crítico, un juez!», juez á cuyos ojos se revelan muchas faltas ocultas. ¡Qué de tristes descubrimientos no he hecho yo de esta manera! ¡Cuántos escritores y escritos que yo admiraba, que quizás admiró también el lector, no han resistido á esta terrible prueba!... Dícese que una cosa salta á los ojos, y no sé por qué no se ha de decir también que salta á los oídos. Los ojos corren por las páginas, salvan los párrafos largos, pasan como sobre ascuas por los pasajes peligrosos. Los oídos, en cambio, lo oyen todo, no dan saltos, tienen delicadezas, susceptibilidades, previsiones, que esca-

pan á la vista. Tal palabra que, leída bajo, se nos hubiese pasado por alto, adquiere de pronto, por la audición, proporciones colosales; tal frase que apenas habría sido notada, nos subleva. Y á medida que aumenta el número de los oyentes, crece la perspicacia del lector.

Establécese, entonces, entre el que lee y los que escuchan, una corriente eléctrica, corriente de mutua enseñanza. El lector se ilustra ilustrando al público. No necesita que le adviertan con murmullos ni con signos de impaciencia; basta el silencio para instruirle; lee en los semblantes, prevé que tal pasaje desagradará, debe desagradar, mucho antes de llegar á él; diríase que sus facultades de crítico, excitadas, puestas en tensión por este terrible contacto con el público, se elevan á una especie de adivinación. ¿Por qué no he de confesar que un día perdí, en esta prueba, uno de los más vivos entusiasmos de mi juventud? Un escritor que ponía en primera fila, bajó, para mí, á un lugar secundario. No dejó por esto de admirarle, me parece siempre patético, elocuente; pero no figura ya entre los grandes dioses: Massillon.

Junta este escritor, á una admirable riqueza de palabra, una increíble pobreza de giros. Su diccio-

nario es magnífico; su sintaxis, estrecha y limitada. En Bossuet, el estilo es realzado sin cesar por una variedad de giros que imprimen, por decirlo así, á cada frase una fisonomía especial; en La Fontaine, el número de giros se cuenta por el de los versos; Massillon, por lo contrario, adopta uno y lo sostiene á menudo durante dos páginas, á modo de rail en que se engrana, especie de lancha en que se embarca y embarca juntamente al lector. De aquí, esa monotonía, á que no puede sustraerse el lector, y que acaba por hacerle notar la deficiencia. Añádese que el mismo lujo de palabras adolece de cierta uniformidad. Ese talento incomparable para reproducir un pensamiento en formas tan diversas, me tuvo durante mucho tiempo maravillado, deslumbrado; tomaba por ideas nuevas todas aquellas variadas formas de la misma idea; pero la lectura en alta voz me descubrió lo que había de ficticio en este juego encantador; creía asistir en el teatro á una de esas representaciones en que un solo actor representa, al parecer, cinco ó seis personajes, sin hacer otra cosa en realidad que cambiar de vestido. ¡Qué distinto es Saint-Simon! También éste repite el mismo pensamiento en veinte formas; pero no con la habilidad del

hechicero, que hace brillar ante los ojos metamorfosis mágicas, sino con el fuego del hombre que, al impulso de una pasión, halla sus frases demasiado débiles para sus impresiones, y se ensaña con las palabras esforzándose en hacerlas expresar todo lo que siente, y violenta la lengua, la estropea, la tortura, hasta que le obedece, tornándose apasionada, desordenada, fogosa como él. Varias veces he probado á leer á Saint-Simon en alta voz, y no conozco tarea más ruda é interesante que la lucha cuerpo á cuerpo con ese terrible genio; semeja al combate de Jacob con el Ángel, en que se está seguro de ser vencido. ¡Pero cuánto más fuerte, cuánto más apto para nuevas luchas no se sale de esta derrota!

CAPÍTULO V

UNA DESILUSIÓN

Este capítulo podría titularse *Memorias de un lector*. Los principios en que descansa los presento en forma de experiencias personales, y como las ideas me han sido sugeridas por los hechos, trato de hacerlas sensibles con el relato del hecho particular de que cada una proviene.

La definición de Buffon: «El estilo no es otra cosa que el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos», contiene una de las reglas fundamentales del arte de la lectura. El lector, cuando se pone á estudiar un fragmento, debe, ante todo, investigar el orden para determinar el movimiento, dado que el movimiento no es sino el orden animado; debe descubrir al través de la obra el plan, el boceto al través del cuadro, el armazón al través del edificio, trazar, en una pala-

bra, los grandes lineamientos. De aquí la natural consecuencia, de que nadie penetra en el secreto de una composición más profundamente que el lector, á cuyos ojos saltan forzosamente, por el solo hecho de su trabajo, aquí un defecto de conjunto, allá un vicio de arreglo, atenuados por el mérito y el brillo de la ejecución. De largo tiempo atrás había columbrado yo esta verdad, cuando un día se me apareció con evidencia irresistible.

El señor Delaunay, de la Comedia Francesa, me honró un día comiendo en mi casa. Acabada la comida, me dijo:

—¿Quiere que recite, delante de sus amigos, una composición en verso que no he recitado nunca? La obra me gusta mucho, la he estudiado con entusiasmo, y creo haber hallado en ella alguna nueva belleza; pero, como no la he puesto á prueba, dudo.

—¿De qué se trata?

—De un fragmento que no encaja bien, al parecer, después de una comida alegre y en un salón; pero es el caso que el mismo peligro me tienta.

—Sepamos cuál es la composición.

—*La Esperanza en Dios*, de Alfredo de Musset.

—¡Bravo!—exclamé;—más de una vez he leído esos versos y me han dejado una impresión encantadora... ¡Bellezas de primer orden, versos verdaderamente inmortales!... ¡Manos á la obra! Respondo á usted del éxito.

El éxito fué, en efecto, inmenso; el final del fragmento especialmente, la Oración, produjo una emoción profunda. Nunca el delicioso intérprete de la *Noche de Octubre* y de *No se juega con el amor*, me había penetrado tan hondo en el alma. Su voz arrebatava por la dulzura. ¡No hablaba... oraba! Oraba como se canta, y sin embargo, distaba mucho de cantar; especie de armonía intermedia entre la palabra y la música; algo como el himno á la juventud ó, mejor dicho, á lo juvenil, cuya debilidad conmovedora reproducian sus acentos... Nuestra conmoción llegó hasta verter lágrimas.

Tres meses después, en una excursión que hice á la costa de Bretaña, me llevé el volumen de Musset, para aprender, á mi vez, la *Esperanza en Dios*, y héme aquí, desde el primer día de mi llegada, lanzándome al través de las rocas y recitándome alto, á mí mismo, delante de las sono-

ras olas, como dice Homero, aquellas estrofas maravillosas. *Recitándome*, digo... porque uno de los beneficios de nuestro arte... le llamo nuestro, en la esperanza de que llegará á serlo también del lector: uno de sus beneficios, repito, es poblar nuestra memoria de los pasajes más bellos de las grandes obras. No nos basta *leerlos*, queremos *decirlos*... *decirlos* cuando nos plazca... cuantas veces nos plazca, siempre que el deseo nos lo pida. No basta el libro, que tiene uno que llevar consigo... Se quiere tenerlo dentro... y así se sale á paseo, al parecer solo, las manos vacías, pero rodeado de ese cortejo de amigos que se llaman Lamartine, Corneille, La Fontaine, Víctor Hugo; se habla de ellos con ellos en el fondo de los bosques; se les recita sus versos á ellos mismos; se busca, durante horas enteras, algún acento verdadero y penetrante, y cuando se da con él, se les comunica, y se les pregunta si están contentos! Tal hacía yo con la *Esperanza en Dios*, de Musset. Nunca aprendí nada con más alegría y facilidad que las dos primeras partes de este poema; á medida que leía aquellos admirables versos, penetraban de suyo como flechas en mi alma, y me los aprendía de memoria con sólo re-

petirlos dos ó tres veces. Todas aquellas palabras geniales que brillantan el comienzo de la obra con ráfagas inflamadas, eran para mí otros tantos asuntos deliciosos de estudio; nadaba en la embriaguez, no sin preguntarme de vez en cuando: ¿Qué no será cuando llegue á la oración? ¡Aquí está! ¡Qué sorpresa, qué desilusión! Empiezo. No hallo un solo acento verdadero. Quiero aprenderla; las palabras se me resisten, se me van. Conturbado, desconfiado de mi propio juicio, insisto; ¡siempre la misma resistencial! ¡Cuántas veces empiezo el pasaje, otras tantas se apodera de mí el frío! Cuanto la elocuente pintura de la duda, de los dolores de la duda, de la vanidad de los sistemas humanos, me había llegado al alma, tanto me deja indiferente esta invocación á la fe. Llevo mi estudio adelante, examino la oración palabra por palabra, y poco á poco, se me aparecen, ocultos entre algunas estrofas felices y conmovedoras, cierto número de versos de relleno: *los coros de los ángeles, las celestes alabanzas, los conciertos de alegría y de amor*. Descubro una observación, á saber: que las *faltas* son casi siempre *defectos*, más claro, que las deficiencias de forma provienen generalmente de un vicio de

fondo. Cuando se ve el estilo de un gran escritor debilitarse, es porque se debilita su pensamiento. Proseguí, pues, mi examen, hasta convencerme de que aquel apóstrofe, aquel grito, aquella invocación á Dios se reduce, en suma, á un voto pueril. El poeta propone al Creador romper las bóvedas de los cielos, rasgar los velos, manifestarse en fin, y le promete, en cambio, el respeto y la ternura de los hombres, del propio modo que se dice á los niños: sé bueno y te amaremos. ¡El armazón del poema se desploma entonces para mí! Discierno el vicio fundamental de la composición. La primera parte y la última no se corresponden; el poeta del comienzo no tiene que ver con el poeta del fin; no es la misma la persona, no lo es tampoco el tiempo. El principio tiene treinta años, el fin catorce. Aquel grandioso pórtico brama de verse junto con edificio tan mezquino. Alfredo de Musset ha carecido aquí de lo que á menudo le falta: ¡la gran inspiración! En vez de volar, aletea.

Estos versos son su retrato:

Y ya que el deseo se siente clavado en la tierra
Cual águila herida que muere en el polvo,
Abiertas las alas, y los ojos fijos en el sol.

¡Sí! también Musset es un águila, pero un águila herida; también él tiene las alas abiertas, pero persiste clavado al suelo; también él fija los ojos en el sol, pero no puede subir hasta el potente astro. Para desenlace de este admirable poemita, se requería otro grito de amor y de fe; se requería un vuelo que nos transportase, por encima de todos los sistemas humanos, hasta los pies del mismo Dios. Este grito existe, helo aquí:

En cuanto á mí, cuando veré, en las celestes llanuras,
Los astros, desviándose de sus órbitas seguras,
En los campos del éter el uno contra el otro chocados,
Recorrer á la ventura los cielos espantados;
Cuando oiré gemir y romperse la tierra,
Cuando veré su globo errante y solitario
Flotando lejos de los soles, llorando al hombre destruído.
Perderse en los campos de la eterna noche;
Y cuando, último testigo de estas fúnebres escenas,
Rodeado del caos, de la muerte, de las tinieblas,
Solo yo estaré de pie; solo, á pesar de mi espanto,
Sér infalible y bueno, esperaré en ti;
Y seguro de la vuelta de la eterna aurora,
Sobre los mundos destruídos, en ti aún esperaré.

He aquí la verdadera cúpula del edificio de Musset. ¿Su autor? ¡Lamartine! De aquí proviene que, á pesar de todas las gracias del cantor de

Rolla, le anteponga el poeta de las meditaciones: vuela más alto.

Oigo en este punto la objeción. Por lo que usted dice, Delaunay les había engañado, puesto que les hizo llorar con versos relativamente inferiores; luego el arte de la lectura es el arte de mentir; luego el buen lector no es más que un embaucador. La respuesta es muy sencilla. Que el lector que sabe su oficio, pueda y deba poner las bellezas de la obra que lee en plena luz y tratar de atenuar los defectos, no cabe duda; pero esto á condición de haber sentido las bellezas y haber visto los defectos. Puede que alguna vez engañe al público; pero, á sí mismo, jamás debe engañarse.

Referí á Delaunay mi desilusión. No me extraña, me contestó; había advertido ese vicio de composición y la superioridad de la primera parte respecto de la segunda; pero sentía en esa oración, donde se hallan, no me lo negará usted, versos muy conmovedores, sentía efectos nuevos que producir, y esperaba conmover á ustedes, porque estos versos me habían conmovido á mí mismo, y me habían conmovido por la pintura misma de la debilidad; mi arte se redujo á alige-

rar un poco, á amortiguar un poco la primera parte, para verter toda la luz sobre la segunda. De donde resulta, que nos engañó porque no se había engañado á sí mismo, lo que me afirma en mi principio, esto es, que la mejor manera de comprender el conjunto de una obra es leerla en alta voz.

CAPÍTULO VI

DE LA LECTURA DE VERSOS

El nombre de Alfredo de Musset nos lleva naturalmente á una cuestión capital en nuestro estudio: la aplicación del arte de leer á la poesía. ¿Cómo se debe leer los versos? Á juzgar por el método seguido hasta en el teatro, lo supremo del arte de leer versos consiste en hacer creer al espectador que se lee prosa. Asistía yo un día á la representación de un drama; cerca de mí estaban en una platea dos señoras muy elegantes; de repente, dice la una á la otra: «¡Pero, querida mía, si son versos!», y en seguida se levantaron y se fueron. No era, en verdad, culpa del actor el que se hubiesen percatado de ello; había hecho todo lo posible para ocultar el monstruo; cortaba, despedazaba, dislocaba tan bien los versos, que la poesía, en sus labios, me recordaba á Hipólito en el relato de Theramenes:

... Este héroe expirado
Sólo dejó en mis brazos un cuerpo desfigurado,
Que no conocería el propio ojo de su padre.

Los aficionados van todavía más allá que los artistas. ¿Cómo no? No se puede saber lo que no se aprende, y casi nadie piensa que hay en esto cosa que aprender. Así, rara vez oigo leer versos en público sin admirar cuántas maneras distintas hay de leerlos mal. Unos, á pretexto de armonía, creen deber envolverlos en una especie de melopea untuosa que redondea todas las líneas, borra todos los contornos, unta todos los resortes y llega á producir una sensación insípida y repugnante, muy parecida al efecto de una tisana mucilacilosa; otros, por falso amor á la verdad, no se cuidan del ritmo, ni de la rima, ni de la prosodia, y cuando por desgracia se acuerdan de que la cesura está en el sexto pie, rompen el verso sin pararse en barras.

Á estos extravagantes errores me permito oponer tres máximas, cuya exactitud espero probar con ejemplos:

1.^a El arte de la lectura nunca es tan difícil ni tan necesario como cuando se aplica á la poe-

sía, y solamente puede llegarse á dominarlo mediante un largo trabajo.

2.^a Es preciso leer los versos como versos, é interpretar los poetas como poetas.

3.^a El intérprete llega á ser el confidente á quien los poetas revelan lo que no dicen á nadie.

Un solo autor nos bastará para demostrar la verdad de estos tres axiomas: La Fontaine. Mas antes, debo entrar en un detalle, que no será tanto una diversión como un sendero más seguro y agradable para llegar á mi fin. En La Fontaine fué donde empecé yo á aprender á leer, bajo la dirección de un lector muy hábil, extremadamente hábil, de voz encantadora, que manejaba muy bien, de fisonomía expresiva, de la que abusaba, y que me dió dos especies de lecciones igualmente útiles, consistentes en enseñarme lo que un lector debe hacer y lo que debe evitar.

Un día que había de leer en el Conservatorio, con motivo de una fiesta literaria, algunas fábulas de La Fontaine, entre otras *La encina y el rosal*, me dijo: «Venga usted á oirme, y verá cómo debe presentarse ante un gran auditorio el lector que sabe su oficio. Comenzaré por dar la vuelta á la asamblea con la mirada; esta mirada circular

y acompañada de una leve sonrisa, debe ser agradable, atractiva; tiene por objeto recoger como en una cuestación, por decirlo así, las primeras simpatías de la asamblea y encadenar todos los ojos; entonces se acude á la garganta tosiendo ligeramente, como si se fuese á comenzar... pero no se comienza aún, no, se espera á que el silencio sea completo...; luego se alarga el brazo... el derecho... redondeando graciosamente el codo... que es el alma del brazo. La atención redobla; ahora se lee el título, sencillamente, sin esfuerzo, ejerciendo el papel de un cartel... *La encina y el rosal*. Al fin se comienza: *La encina*; aquí la voz, extensa; el sonido, lleno...; el gesto, noble y algo enfático. Se trata de pintar un gigante que tiene la cabeza en las nubes y los pies en el imperio de los muertos...

La encina, dijo un día al rosal...

»Casi sin voz al pronunciar la palabra rosal... Hay que empequeñecer á este pobre arbusto con la entonación..., desdeñarle por completo, echarle una mirada por encima de los hombros. Muy bajo..., ¡como si se le columbrase de lejos!..»

¿Se ríe usted, eh? Y con razón. Sí, todo esto es

cómico, ridículo...; sin embargo, en el fondo, es exacto, profundo, verdadero. Verdad, que no se debe empezar á hablar en el instante de presentarse al público; verdad, que se debe entrar en comunicación con él mediante la mirada; verdad, que se debe pronunciar el título clara y lisamente; verdad, en fin, que se debe figurar, representar, pintar con el sonido los diversos personajes, y si prescindimos de la exageración y la afectación que de aquí derivan, nos queda una lección excelente y muy útil, sobre todo en cuanto á La Fontaine. Es, en efecto, opinión corriente, elevada á la categoría de adagio, que se debe leer las fábulas de La Fontaine sencillamente. Enhorabuena, pero ¿qué se entiende por sencillamente? ¿Se quiere dar á entender con igualdad, con uniformidad, digámoslo de una vez, prosaicamente? ¿Sí? Pues no. Esto no sería leer á La Fontaine, sino desfigurarlo; no traducirlo, sino traicionarlo. La Fontaine es el poeta más complejo de la lengua francesa. Nadie ha agrupado tantos contrarios; ninguna poesía tan rica en oposiciones. Su fama muy merecida de bondadoso, su legítima reputación de ingenuidad, sus mil apariencias de distraído han inducido á error acerca de su genio. Su carácter

personal nos ha engañado acerca de su carácter como poeta. ¿Ingenuo en la vida? Sí. ¿Cándido como individuo? Sí. Pero, con la pluma en la mano, es el más hábil, el más astuto, hasta diré el más taimado de todos los artistas. Él mismo nos revela su secreto:

Mientras que bajo mis blancos cabellos,
Fabrico á fuerza de tiempo
Versos menos discretos que la prosa!

¡Fabrico!... Fíjese el lector en esta palabra. ¿No expresa con rara energía el esfuerzo, el trabajo, la voluntad? Todo en La Fontaine es efectivamente calculado, premeditado, buscado, y al mismo tiempo, por un don maravilloso, todo es armonioso, flexible, natural! El arte está en todas partes, el artificio en ninguna. ¿Dónde reside su secreto? En esa deliciosa sencillez de corazón, que, corriéndose á sus versos, se une á su talento tan íntimamente que, en él, la ciencia se ocupa en pintar el candor y el candor comunica su naturalidad á la ciencia. Añádase á esto un contraste más, una dificultad más y, por consiguiente, un mérito más. En La Fontaine, todos los extremos se tocan: pone uno junto al otro los tonos más

disparatados; la emoción, la burla, la fuerza, la nobleza, la familiaridad, la jovialidad gala se codean á cada instante en sus versos. Nadie ha sabido realizar tanta grandeza en tan pequeño espacio. Le basta una línea, una palabra, para abrir de súbito vastos horizontes. ¡Pintor incomparable! ¡Narrador inimitable! ¡Creador de caracteres casi igual al mismo Molière! Y creer que todo esto deba y pueda revelarse sencilla, llanamente. No, y mil veces no. Solamente un estudio profundo permitirá al lector comprender y hacer comprender, siquiera imperfectamente, un arte tan profundo.

Tomemos como ejemplo la fábula del Airon:

Un día, sobre sus largos pies marchaba, no sé adónde,
El Airon de largo pico enmangado en largo cuello.

Es á toda luz evidente, que esta triple repetición de la palabra largo es un efecto pintoresco que el lector debe poner de relieve.

Costeaba una ribera.

La onda lucía transparente como en los más hermosos
[días.

¿Se deberá leer estos dos versos de la misma manera? No. El primero, simple verso de relato,

debe leerse con llaneza; el segundo, verso de pintor, requiere que la imagen sea no menos visible en la boca del lector que en la pluma del poeta.

Mi comadre la Carpa daba en ella mil volteletas
Con el Lucio su compadre.

¡Ah! No sabe el oficio de lector el que, con voz viva, alegre y un tanto zumbona, no haga resaltar el vaivén de ese pequeño par retozón.

Fácil le era al Airon hacer su negocio;
Todos se acercaban á la orilla; bastábale al ave alargar el
pico.

Simple verso de relato.

Pero le pareció mejor esperar
Que hubiese un poco más de apetito.

Hay que fijarse bien en el carácter que aquí se dibuja. El Airon es muy sensual, goloso más que glotón. Sabido es que el apetito es un placer para los de estómago delicado; por tanto, dese á la palabra *apetito* ese acento de satisfacción que provoca siempre el pensamiento ó la presencia de lo que agrada... No se tardará en ver cuán útil es esta indicación.

Vivía con régimen y comía á sus horas.

Segundo verso de carácter. El airon es un personaje que se respeta.

Pasado algún tiempo el apetito vino...

El airon se regocija.

El ave,
Acercándose á la orilla, vió sobre el agua
Tencas que salían del fondo de sus moradas.

Verso de pintor, ¡verso admirable! Expresa la sensación pintoresca que se experimenta pescando cuando se ve, al través del velo del agua, dibujarse confusamente primero, luego más distintamente, después aparecer en la superficie los peces que suben del fondo del río: ¡pintar, pintar con la voz!

Este manjar no le agradó; lo esperaba mejor.
Mostraba un gusto displicente
Como el ratón del buen Horacio.

El carácter continúa.

¡A mí, tencas!, dijo, á mí, Airon, que haga
Una tan pobre comida! ¡Por quién se me toma?

Marcar bien la *a* de airon; elevarle, izarle sobre esta letra como sobre sus largas patas.

La tenca desdeñada, halló gobio.
Gobio! Opípara comida, en verdad, para un Airon

Entonces prorrumpe en una risotada.

¡Que abra yo por tan poco el pico! ¡Líbreme Dios!
Lo abrió por mucho menos. Todo pasó de manera
Que ya no vió ningún otro pez.
¡El hambre le invadió!

¡El hambre! ¿Se comprende ahora su diferencia del apetito? ¿Habrà quien crea que La Fontaine ha puesto por casualidad este pequeño hemistiquio tan limpio y tan terrible: «¡El hambre le invadió!» No se trata ya de sensualidad como antes; la palabra es breve, apremiante, implacable, como la necesidad. Reálcese todo esto con la voz, y píntese también este desenlace brusco, desdeñoso y sumario como una sentencia.

Se tuvo por muy feliz y muy contento
Con hallar un caracol.

Casi todas las fábulas de La Fontaine requieren un estudio semejante, y todos los grandes poetas pueden ser estudiados como La Fontaine. Pero no olvidemos una cosa: que hay tantas maneras de leer los versos como maneras de hacer-

los. No se debe interpretar á Racine como á Corneille, ni á Molière como á Regnard, ni á Lamartine como á Víctor Hugo. Leer es traducir. La dicción, para ser buena, debe representar exactamente el genio que interpreta. Atenúense faltas, vélese lunares, córrase sobre los largos períodos, pero no se desnaturalice nunca. El lector que aplicase á Ruy-Blas lo que se llama una dicción sencilla y natural, lo despojaría de su cualidad dominante, la riqueza del colorido. Se debe ser exuberante con los exuberantes. Si se quiere copiar á Rubens, no se usará de colores plumizos. Téngase en cuenta, además, que cada género de poesía tiene su modo de interpretación. Leer una oda como una fábula, un fragmento lírico como un fragmento dramático, *Las estrellas* de Lamartine como *El ciego y el paralítico* de Florián, sería echar sobre la magnífica variedad de las obras del genio el horrible velo gris de la uniformidad. La regla inmutable, inflexible, eterna, que se aplica á todos los géneros y á todos los autores, regla que reputo como la ley que resume todas las leyes, es que cuando se lee un poeta precisa leerlo como poeta. Puesto que hay ritmo, es menester hacer sentir el ritmo; puesto que hay rima, es

menester hacer sentir la rima. Cuando los versos son pintura y música, se debe ser, al leerlos, pintor y músico. ¡Cuántos pasajes donde lo patético mismo nace de la armonía! Cuidado, se me dirá, con caer en el énfasis, en la declamación; cuidado con olvidar la verdad. Á Dios gracias, la verdad es más vasta que el estrecho espíritu de los pedantes; sus dominios se extienden á todo lo que abraza la inteligencia humana en su vuelo. Puede leerse con verdad todo lo que se escribe con sinceridad. Lo sobrenatural mismo tiene su natural, bien que no sea lo natural del buen sentido y de la razón práctica. ¿Cuál será, á juicio del lector, la imagen de la viva fantasía y de la caprichosa imaginación de Ariosto?... ¿El clásico Pegaso? No. El hipógrifo alado que lleva á Astolfo á la luna. Pues bien, cuando se lea á *Rolando el furioso*, láncese al dorso del hipógrifo y pártase con él para los reinos estrellados.

Llegamos á un género de poesía de que no hemos hablado aún, á pesar de referirse más íntimamente que ninguna otra á nuestro estudio, por necesitar más que ninguna de arte: me refiero á los versos libres. Una conversación que sostuve con el señor Cousin pondrá mi idea en acción.

CAPÍTULO VII

DE LOS VERSOS LIBRES

Cousin era el gran iniciador en el siglo xvii, porque era su ferviente adorador. Se le calumnia cuando se limita su pasión al culto de las personas del bello sexo; tan enamorado estaba de Pascal como de la señora de Longueville, y hubiese dado todas las marquesas del mundo por Corneille. Tenía la falta ordinaria de los apasionados, de indignarse cuando se tocaba á sus ídolos, llegando su indignación, á veces, hasta la invectiva. Un día, en la Academia, tuve la mala ocurrencia de decir, en una de nuestras sesiones ordinarias, que, de los catorce versos que componen el comienzo de *Filemón y Baucis*, hallaba dos excelentes y seis detestables. Cousin me quiso traspasar con su mirada, mas yo seguí impertérrito mi te-

ma. Nada más hermoso, repuse, que estos dos rasgos:

Que la fortuna vende lo que se cree que da,

y

Nada perturba su fin, en la tarde de un espléndido día.

Pero en cuanto al oro y á la grandeza, que son *divinidades* para trocarse en *asilos*, asilos de *cuidados* devoradores, que á su vez se cambian en *buitres*, que el hijo de Jafet *representa* en la cumbre, ¡oh! ¡esto es un triple galimatías!

De pronto, creí que iba á devorarme. Afortunadamente, la sesión había concluido, y todo el mundo se levantó. Pero se me acercó al salir, y me dijo sin ambages:

—*¿Presume usted conocer á La Fontaine mejor que yo?

—Ya lo creo—respondí afablemente.

—¿De veras?

—¡Y tan de veras! Y esto por una razón concluyente: porque usted lee á La Fontaine muy bajo y yo lo leo muy alto.

—¡Valiente argumento!

—¿Quiere usted que le pruebe que es concluyente?

—¿Pues no he de quererlo?»

Y henos aquí á los dos bajando á lo largo del malecón, asidos del brazo y conversando.

— «La Fontaine—pregunté,—¿no ha escrito casi todas sus fábulas en versos libres?»

—Sí; ¿y qué?»

—Pues bien, ¿qué son versos libres?»

—La misma palabra lo dice. Versos libres son versos rimados y no rítmicos.

—No, señor. Los versos libres tienen ritmo como los alejandrinos, como los de estrofas, sólo que el ritmo está oculto. Obedecen á una regla misteriosa, pero real, que no hallará usted en ningún tratado de retórica, pero que está escrita en la imaginación de todos los poetas de genio. Por esto los versos libres del siglo xvii son excelentes, y los del siglo xviii, excepto algunas composiciones de Voltaire, medianos, sin que los poetas hayan adivinado el secreto de esto.

—¿Y qué secreto es ese?—replicó con viveza Cousin, dispuesto siempre á emprenderla en todo lo que concernía al arte de escribir, y visiblemente suavizado al verme inmolar el siglo xviii al xvii. ¿Cuál es el secreto? ¿En qué consiste ese arreglo? Explíqueme ese ritmo oculto.

—No es la cosa tan fácil; sin embargo... ¿ha cabalgado usted alguna vez?

—Muy poco.

—¡Diantre!... ¿Ha oído pronunciar los nombres de los dos famosos jinetes Baucher y d'Aure?

—Sí, señor. Cuando fui ministro, en el Consejo, sostuvimos discusiones interminables para averiguar á cuál de los dos colocaríamos al frente de la Escuela de caballería de Saumur. El ministro de la Guerra estaba por Baucher; el general X, por d'Aure... ¿Por qué? No lo sé.

—Pues bien, voy á decírselo, y diciéndoselo, le explicaré la teoría de los versos libres.

—Pardiez—dijo riéndose,—la cosa tiene gracia. De la poesía en sus relaciones con la equitación. Veamos.

—Baucher era por excelencia jinete de picadero. Nada tan interesante como ver en un picadero un caballo montado, esto es, domado por Baucher. ¡Qué dominio del hombre sobre el animal! Rugiente, soberbio, pero vencido, el caballo no tenía músculo que no obedeciese. La espuma que lo cubría, sus narices que se abrían y se cerraban palpitando, la red de venas hinchadas que se dibujaban en su cuerpo, todo revelaba

su fuerza y su febril impaciencia. ¡Qué importa! ¡Esto no obstante, todos sus movimientos eran rítmicos, todos sus pasos dóciles, y encerrado en el círculo inflexible de aquellas dos piernas de hierro, su misma energía era subordinación!

—Está bien— me dice mi interlocutor;—pero no veo...

—Aguarde. D'Aure, al contrario, era jinete del caballo montado al aire libre. ¡Qué diferencia! Lo que éste necesita es espacio; lo que pide á su cabalgadura es el despliegue de todas sus fuerzas; no lo retiene, no lo refrena, lo lanza á rienda suelta, y al verlos pasar así á los dos, caballero y caballo, el cabello y la crin al viento, los ojos en acecho, devorando el camino, salvando valedos y fosos, creeríase que no hay allí más que un señor y que el tal señor es el caballo. Mas no; ese señor tiene un guía; la mano que le espolea es al mismo tiempo la mano que le dirige; el caballero le deja sí la iniciativa, no le saca de su paso, se complace en plegarse á todos sus movimientos, pero sin abandonar nunca ni la rienda que guía, ni el freno que puede detenerle, y mientras que el caballo de Baucher es siempre podero-

so, aunque cautivo, el de d'Aure es siempre dócil, aunque independiente.

—¡Ah! ya comprendó —me dice Cousin sonriendo:—según usted, el caballo de Baucher es el verso alejandrino, ó el verso de estrofas...

—¡Justamente! Y el caballo de d'Aure es el verso libre. En efecto, en el verso libre, el artista, en vez de sujetar el vuelo de su inspiración á un círculo trazado de antemano, la abandona á su movimiento natural, la sigue en todos sus rodeos, la expresa en sus cambiantes fisonomías, variando de ritmo á medida que el pensamiento muda de carácter, y llega de este modo á revelar, con más precisión y verdad, multitud de sentimientos delicados, sutiles, graciosos. Pero se requiere que este abandono no degenera en molicie. El artista, tanto más severo para consigo cuanto que no tiene otro señor que él mismo, debe realzar el curso espontáneo del ritmo, ya por una mayor riqueza de rimas, ya por una mayor exactitud de expresión, de suerte que se sienta siempre la firmeza bajo la gracia, el arte bajo el abandono. El verso libre no es un río sin cauce, sino un río de cauce sinuoso y flexible.

—La teoría es de veras seductora; pero es me-

nester que la apoye usted en algunos ejemplos. Indíqueme algún pasaje en que el poeta haya dicho con el verso libre lo que no habría podido decir con el verso regular.

—Fíjese usted en estos deliciosos versos de Psique:

Usted suspira, señor, como yo suspiro,
Sus sentidos como los míos parecen turbados;
Á mí me toca callar, á usted decírmelo,
Y sin embargo, soy yo la que se lo digo.

Nada más fácil que dar á este último verso la misma medida que á los precedentes, bastaría con añadirle un «Señor» y decir:

Y sin embargo, soy yo, señor, la que se lo digo.

Pruébelo, y verá desaparecer al punto la encantadora espontaneidad de esta confesión.

—¡Es verdad!... Otro ejemplo.

—No otra cosa que un largo ejemplo es La Fontaine, cuya flexible y encantadora imaginación sólo ha encontrado el verso libre que pudiese expresar todas las variaciones de su pensamiento. Fíjese en estos seis versos del *Campesino del Danubio*:

¡Temed, romanos, temed que el cielo un día,
No lleve á vuestras casas el llanto y la miseria,
Y poniendo en nuestras manos, por justas tornas,
Las armas de que se sirve su venganza severa,
No os haga, en su cólera,
Nuestros esclavos á vuestra vez!

¡Cómo no admirar este maravilloso arte que termina el período solemne y noblemente amenazador de los cuatro primeros alejandrinos con el golpe rápido y terrible de dos versos de ocho sílabas, y que realza todavía este final con la aproximación inesperada é irregular de las dos rimas femeninas *severa* y *cólera*! Supongamos, en efecto, que el poeta hubiese puesto lo que la simetría parecía demandar:

No os haga á vuestra vez
Esclavos nuestros en su cólera,

y todo el efecto queda destruido.

—¡Cierto!—repuso Cousin con viveza.—Pero ¿cómo se le han ocurrido á usted estas reflexiones?

—Ya se lo he dicho, por la lectura en alta voz. La voz es una reveladora, una iniciadora, cuyo poder es tan maravilloso como desconocido.

—No le comprendo.

—Pronto va usted á comprenderme. Una célebre actriz del pasado siglo, la señora Talma...

—La conocí —replicó vivamente Cousin. — ¡Qué alma! ¡qué fuerza de sensibilidad!

—Pues bien. La señora Talma refiere, en sus Memorias, que un día en que representaba el personaje de Andrómada, se sintió tan hondamente emocionada que las lágrimas corrieron no solamente de los ojos de todos los espectadores, sino también de los suyos propios. Acabada la tragedia, uno de sus admiradores corre á su cuarto y, apretándole la mano, le dice:

—¡Oh! querida amiga, ha estado usted admirable! ¡Era usted Andrómada en persona! Estoy seguro de que se imaginaba hallarse en Epiro y ser la viuda de Héctor. —¡Yo!, respondió riéndose, nada de eso. —No me negará usted que se ha emocionado de veras, puesto que la he visto llorar. —Ciertamente lloraba. —¿Por quién? ¿Por qué? ¿Quién la hacía llorar? — Mi voz. —¡Cómo su voz! —Sí, mi voz. Lo que me conmovía era la expresión que mi voz daba á los dolores de Andrómada, no los dolores mismos. El estremecimiento nervioso que recorría todo mi cuerpo era la sacudida eléctrica producida

en mis nervios por mis propios acentos. Á la vez que actriz, era oyente, y me magnetizaba á mí misma.»

—¡Qué caso tan singular!—exclamó Cousin.

—¡Y qué rasgo de luz sobre el poder de la voz!

—He aquí un fenómeno psicológico que no he columbrado en mis estudios.

—¡Ah!—reliqué riéndome;—porque, como dice Shakespeare, «hay en la naturaleza, Horacio, muchas cosas que van más allá de la filosofía!» Con más, que este hecho no fué peculiar de la señora Talma; la señorita Rachel me dijo un día esta frase que nunca olvidaré... Recitaba escenas de tragedia en los jardines de Potsdam, delante del emperador de Rusia, el emperador de Alemania, el rey de Prusia y otros varios soberanos. —«Este parque de reyes, me dijo, me electrizó. Nunca hallé acentos tan poderosos; *mi voz encantaba á mis oídos.*»

—¡Eso le dijo á usted!

—Textualmente; pero hay más. Uno de nuestros primeros artistas, vivo aún, me ha repetido á menudo que no llegaba á ese grado de lo patético, que conmueve tan profundamente al auditorio,

sino aprendiéndose sus papeles en *alta voz*, siendo su voz la que le electriza y le guía. Así se explica un hecho, al parecer inexplicable: el hecho de que autores sin genio lo revelen en el desempeño de sus papeles.

— ¡Imposible!

— Los he conocido. Sí; he visto intérpretes de mediana inteligencia y corazón, que, puestos en la escena, han hecho llorar y pensar. ¿Por qué? porque su voz es inteligente, animada, ingeniosa para ellos. Si se les condena al silencio, recaen en su nulidad nativa. Parece que en su garganta mora una pequeña hada dormida, que se despierta así que hablan y que, tocándolos entonces con su varita, suscita en ellos energías desconocidas. La voz es un actor invisible oculto en el actor, un lector misterioso oculto en el lector... y que les sirve á entrambos de consueta. Entrego, mi querido filósofo, este problema á sus meditaciones; pero saco, desde luego, esta consecuencia, que espero no me negará: que por inferior que yo sea á usted en tantos respectos, puedo conocer á La Fontaine mejor que usted, por la sencilla razón de que lo leo alto.

— ¡Conforme! — repuso sonriendo mi inter-

locutor; — pero ¿quién me dice que no atribuye usted á La Fontaine y á los otros eminentes autores que interpreta intenciones que no han tenido?

—Le contestaré con una palabra de Corneille. Se le señalaba un día ciertos versos suyos, un poco oscuros, y se le preguntaba su sentido preciso. «Cuando los escribí, replicó ingenuamente, eran para mí muy claros; hoy no los comprendo mejor que usted.» Ya lo ve, hay en las obras de ciertos maestros partes misteriosas para ellos mismos; en el fuego de la creación, ponen instintivamente en ellas intenciones de que no se dan cuenta, y que no son por esto menos reales. El genio tiene sus momentos de inconsciencia, como la belleza, como la infancia. Cuando un niño nos encanta con el candor de su sonrisa, no sabe que su sonrisa es candorosa. ¿Deja de serlo por esto? Pues bien, una de las ventajas más positivas de la lectura en alta voz es, precisamente, la de revelarnos, en las obras maestras, multitud de pequeños motivos ignorados del pintor mismo que los ha vertido. Por ello, este arte podría llegar á ser poderoso instrumento de educación, como es á menudo ex-

celente profesor de literatura y gran maestro de dicción.

Llegados á este punto nos separamos, Cousin y yo, diciéndome una palabra que me satisfizo, por salir de sus labios: «Gracias, amigo mío, he aprendido de usted alguna cosa.»

CAPÍTULO VIII

UNA LECTURA EN CASA DE UNA GRAN TRÁGICA

He tratado de pintar algunos de los placeres del arte de la lectura. Voy á concluir refiriendodos hechos personales y notables: uno, en que mi pobre saber de lector me prestó un servicio inmenso, y otro, en que contribuyó á una alegría muy íntima de mi alma. He aquí el primero.

Adriana Lecouvreur fué compuesta para la señorita Rachel, á petición suya, más aún, á ruegos suyos; pero los pocos meses que tardamos en escribir la obra, Rachel los empleó en indisponerse con ella. Naturalmente voluble á causa de su imaginación, lo era también por debilidad; consultaba con todo el mundo, y todo el mundo influía sobre ella. Bastaba la burla de un crítico para desencantarla de la idea que le entusiasmaba cinco minutos antes, y esto fué lo que le pasó

con *Adriana*. Los consejeros le infundieron miedo á esta excursión por el drama. ¡Hermione y Paulina descender á hablar en prosa! ¡La hija de Corneille y de Racine cambiarse en ahijada de Scribe! ¡Nefanda profanación!

El día de la lectura, la señorita Rachel llegó á la junta resuelta á no aceptar el papel. La compañía estaba completa; las actrices, que entonces gozaban del título de jueces, se mezclaban á los actores, y cierto aire de areópago, difundido en la asamblea, me inspiró, cuando entramos, un funesto presentimiento. Scribe tomó el manuscrito y empezó á leer; yo me arrellané en un sillón y observé. Entonces se desarrolló á mi vista una doble comedia: la nuestra, primero; luego, la que se representaba silenciosamente en el corazón de los presentes, que, enterados vagamente de las secretas disposiciones de su ilustre compañera, se hallaban en una posición muy delicada. Una obra escrita para la señorita Rachel y que la señorita Rachel no quería representar, podía trocarse en grave semillero de dificultades, hasta de debates judiciales, si la aceptaba la compañía, la cual por esto siguió discretamente la lectura de *Adriana* en el rostro de la señorita Rachel. Como este ros-

tro se mantuviera completamente impasible, los otros se mantuvieron impasibles también. Ni una sola vez, durante los cinco largos actos, se sonrió, ni aplaudió, ni aprobó, y tampoco los otros aprobaron, ni aplaudieron, ni se sonrieron. Era tan completa la inmovilidad general, que Scribe, creyendo ver á uno de los jueces durmiéndose, se paró para decirle: «No dormirse, amigo; se lo ruego.» El interpelado se repuso con viveza. Éste fué el único incidente en toda la lectura. Me equivoco, hubo otro, ó á lo menos, el comienzo de otro. En la penúltima escena del quinto acto, la señorita Rachel, cautivada á pesar suyo por la lectura, se separó un poco del respaldo de su sillón, en que había permanecido hasta entonces como incrustada, é inclinó ligeramente el cuerpo adelante, como quien escucha y se interesa en lo que oye; mas habiéndose percatado de que yo la observaba, se rehundió inmediatamente y recobró su cara de mármol. Acabada la lectura, pasamos, Scribe y yo, al gabinete del director, que á los pocos instantes entró, y nos dijo con expresión de disgusto, que aceptamos como sincera, que la señorita Rachel *no se veía* en nuestro personaje, y que, habiendo sido la obra compuesta para ella, la com-

pañía opinaba considerar la lectura como no efectuada. «Más claro, respondió Scribe, se rechaza nuestra composición. ¡Perfectamente! Todo le va bien á quien sabe esperar.» Al día siguiente, tres directores vinieron á pedirnos la obra; Scribe, aficionado á las revanchas que semejan venganzas y estimando que se las debe servir calientes, quería aceptar; yo me opuse en absoluto. «Amigo mío, le dije, la composición se hizo para el Teatro Francés, y se ha de representar en el Teatro Francés; el personaje se ha escrito para la señorita Rachel, y es menester que la señorita Rachel lo represente. Mas ¿cómo convencerla? ¡No lo sé! Pero así tiene que ser. En el curso de nuestro trabajo, en que la parte de usted ha sido tan importante, me ha honrado más de una vez diciéndome que yo comprendía el papel de *Adriana* mejor que usted. He sentido siempre, en efecto, un personaje nuevo en esa trágica que ha tenido la virtud de elevarse á los nobles sentimientos de las heroínas trágicas que representa, en esa intérprete de Corneille, en cuya sangre late la grandeza de este autor. Por lo mismo, semejante personaje no debe llevarse más que al teatro de Corneille.» Mi acento de convicción convenció á Scribe, no sin

trabajo, porque los directores multiplicaban sus solicitudes, llegando uno de ellos á decirnos: «Mi primera actriz todavía no ha muerto en la escena, y tendrá mucho gusto en ser envenenada.» Este argumento, por sugestivo que fuese, no me dobló; pero transcurrieron seis meses sin ocurrir nada nuevo, y entonces Scribe me manifestó que estaba resuelto á no esperar más tiempo. «No le pido á usted más que ocho días de plazo, le respondí. Usted piensa irse á pasar una semana en Sericourt, márchese; á su vuelta, si no he conseguido nada, me rindo. — Aceptado; de hoy en ocho días le espero á almorzar á las once. — Á las once en punto, dentro de ocho días...!»

Partió, y he aquí lo que yo hice:

Acababa de nombrarse nuevo director del Teatro Francés; fuí á verle, y le hablé de esta manera:

— «Usted está enterado de la repulsa de la señorita Rachel. Esta repulsa, ¿es una falta? No lo sé. La forma en que se ha dado, ¿constituye un agravio? Seguramente. No se devuelve de esta suerte á una persona como Scribe una obra que se le ha pedido; no se ofende así á un maestro de primera fila y, permítame añadir, á un joven que no está en la última. La señorita Rachel debe

sentirlo y sufrir por ello: un talento como el suyo no carece del sentimiento de las conveniencias. Pues bien; hay un medio de conciliarlo todo, sus intereses y los nuestros. Le pido, no que represente nuestra obra, sino que la oiga, y no en el teatro, delante de sus compañeros, sino en su casa, en presencia de algunos de sus amigos, los que ella elija, pocos ó muchos; yo iré solo con el manuscrito. Si la obra disgusta á esta nueva asamblea y á ella, me llevaré la composición y me consideraré juzgado; si les agrada á ella y á ellos, la representará, obtendrá un gran triunfo y me llamará su salvador.» El ofrecimiento fué hecho y aceptado. La señorita Rachel dijo por la tarde á una de sus amigas: «No puedo desairar á Legouvé, pero jamás representaré esta...» no me decido á escribir la palabra, por lo expresiva y poco noble. Se citó para el día siguiente; los jueces elegidos fueron Julio Janin, Merle, Rolle y el director del Teatro Francés.

Llegué bastante emocionado, ¿á qué negarlo?; pero dueño de mí, estaba convencido de que tenía razón, y me había preparado para el combate. He aquí cómo. Scribe era un lector admirable y había leído maravillosamente nuestra composición de-

lante de la compañía excepto una parte. Á mi juicio, no había apropiado bastante el papel de Adriana á la señorita Rachel; lo había leído con mucha gracia, con inspiración, con calor, pero como se lee un papel de primera actriz; faltábale grandeza, no se sentía bastante á la heroína bajo la mujer; y éste era precisamente el punto por el que se podía cautivar á la señorita Rachel, interesarla por este nuevo personaje. La empresa no dejaba de tener para ella sus peligros y dificultades, y por esto era menester atenuarle los unos y allanarle las otras; era menester trazarle de antemano, en la manera de decir, la manera de pasar de una situación á otra, y convencerla de que, lo que para el público sería una metamorfosis, sólo sería para ella un cambio de vestido. Éste fué el matiz que, á mi entender, Scribe no supo poner de relieve, y que yo me apliqué durante dos días á hacer visible y palpable.

Llego. Recibimiento lisonjero, lleno de aquella gracia zalamera que le era propia. Ella misma fué la que me preparó un vaso de agua azucarada, ella la que fué á traerme una silla, ella la que corrió las cortinas para que la luz fuese más adecuada. Yo, que conocía la famosa frase: «Jamás re-

presentaré esta...» me reía en mis adentros de todo este lujo de amabilidad, mayormente dándome cuenta del motivo de tan gentil conducta... ¿Cómo, en efecto, acusar de mala voluntad ni de intención preconcebida á una oyente tan graciosamente dispuesta á oirme? Esto es á lo que en el teatro llamamos preparación.

Empiezo. Durante todo el primer acto, la señora Rachel aplaude, aprueba, se sonríe, hace, en fin, exactamente lo contrario de lo que había hecho en la otra reunión. ¿Por qué? ¡Ah!, fácil es adivinarlo; tenía formada su composición. Pensaba excusarse en que el papel no le cuadraba, y como Adriana no aparece en el primer acto, ningún peligro corría con elogiarlo; antes bien, el mismo aplauso daría cierto aire de imparcialidad á sus reservas subsiguientes, y cierto aire de sinceridad á los lamentos con que dulcificaría su desaire. Pero esta su delicadeza la perdió; porque cuando sus amigos vieron aquellas muestras de satisfacción, se asociaron á ellas y sus manos se habituaron á aplaudir, y porque el lector, alentado con los aplausos, se animó, y así llegué yo al segundo acto teniendo al público en mi mano, entrando en la obra á velas desplegadas, empujado

por el viento del éxito, por ese soplo eléctrico que tan bien conocen todos los autores dramáticos y que corre de súbito por el salón cuando se declara la victoria.

En el segundo acto, Adriana aparece llevando en la mano el rollo de Bayaceto, que estudia. El príncipe de Bouillon se le acerca y le dice galantemente:

—¿Qué busca usted aún?

Ella responde:

—¡La verdad!

—¡Bravo!—exclamó Janin.

¡Hola!, dije para mis adentros, he aquí un buen amigo; porque, bien mirado, la palabra no valía un bravo. La señorita Rachel se volvió también hacia Janin, con una mirada que parecía decir: ¿Será éste un traidor? Afortunadamente, la opinión del traidor fué pronto la de todo el mundo. La señorita Rachel, sorprendida y algún tanto conturbada de no hallar el desdén de la primera vez, se dejaba llevar, resistiéndola débilmente, por la impresión general, contentándose con decir, después de este segundo acto, muy aplaudido por los espectadores: «Este acto me ha parecido siempre el más hermoso. Estas pala-



bras fueron su último simulacro de defensa. Desde el tercer acto, echó resueltamente su primer juicio por la ventana; ni más ni menos que ciertos políticos se desprenden de sus opiniones de la víspera: aplaudía, reía, lloraba, añadiendo de vez en cuando: «¡Pero qué estúpida he sido!» Y después del quinto acto, se me arroja al cuello, me abraza con toda su alma y me dice: «¿Cómo no ha pensado usted en hacerse cómico?» El lector había salvado al autor. Esta frase me agradó y lisonjeó; porque algún tiempo antes, después de haber oído á Guizot en la tribuna, había exclamado: «Me encantaría representar la tragedia con este hombre.» Al día siguiente, á las once en punto, entraba yo en casa de Scribe. «¡Hola!, me dijo, con aire zumbón, ¿qué tenemos de nuevo?» Por toda contestación, saqué un papel del bolsillo y leí en alta voz: «Comedia Francesa: hoy, á mediodía, ensayo de *Adriana Lecouvreur...*»

—¿De veras?—exclamó...

Se lo conté todo, y un mes después, se abrió el teatro para la primera representación. En este mes aprendí mucho de lo que á menudo hay de extraño, de misterioso en la dicción teatral y en la in-

terpretación dramática. Me acuerdo en este momento de un rasgo característico. Poco tiempo antes de la primera representación, se suspendió la función del teatro para un ensayo nocturno. Scribe, detenido en la Ópera por la representación de *El Profeta*, no pareció. Los cuatros primeros actos nos entretuvieron hasta las once: todo el mundo se fué, quedándonos solos la señorita Rachel, Régnier, Maillard y yo. De pronto me dice Rachel: «Hémos dueños del teatro: ¿no podríamos ensayar el quinto acto, único que nos falta? Llevo tres días estudiándolo sola, y quisiera darme cuenta de mis adelantos.» Bajamos al escenario, sin gas, sin candilejas: por toda luz, el pequeño quinqué tradicional, junto al hueco del consueta; por espectadores el bombero de guardia, durmiendo en una silla entre dos bastidores, y yo, sentado en la orquesta. Desde el principio, me llegó al alma el acento de la señorita Rachel; nunca la había visto tan verdadera, tan sencilla, tan poderosamente trágica; los reflejos del pequeño quinqué humeante vertían sobre su rostro livideces espantosas, y el vacío del salón prestaba á su voz una sonoridad extraña: ¡todo era fúnebre! Terminado el acto, volvimos á subir á la sala.

Al pasar por delante de un espejo, me asusté de mi palidez, y más aún, de ver á Régnier y Mailard tan pálidos como yo. En cuanto á Rachel, que subía sola, callada, agitada por pequeños estremecimientos nerviosos, enjugaba las lágrimas que aún corrían por sus mejillas. Me acerqué á ella, y por todo elogio, le señalé el semblante emocionado de sus compañeros; luego, cogiéndole la mano: «Amiga mía, le dije, ¡ha representado usted este quinto acto como no volverá á representarlo jamás en su vida!»

—Lo creo—me dijo,—¿y sabe usted por qué?

—Lo sé. Porque no había nadie para aplaudirla, porque no ha pensado en causar efecto, y libre de preocupaciones, se ha transformado usted, á sus propios ojos, en la pobre Adriana, muriéndose en medio de la noche en brazos de sus dos amigos.

Quedóse un momento pensativa; luego, repuso:

—«No es eso todo. Se ha producido en mí un fenómeno mucho más raro; ¡no he llorado por Adriana, he llorado por mí!... No sé qué voz me ha dicho de pronto que yo moriré joven como ella; me ha parecido hallarme en mi propia habita-

ción, en mi hora postrera, que asistía á mi propia muerte...; y cuando á esta frase: «¡Adiós, triunfos del teatro! ¡adiós, embriagueces de un arte que tanto amé!..» usted me ha visto derramar copiosas lágrimas, es porque pensé con desesperación que el tiempo se llevará todo rastro de lo que haya sido mi talento, y que en breve... ¡no quedará nada de la qué fué Rachel»

¡De poco se engañaba la pobre! Unos años después, moría, como su hermana Rebeca y de la misma enfermedad, en una aldea del Mediodía de Francia, en Cannel. Había encontrado afectuosa hospitalidad en casa de un pariente de Sardou, en una villa extravagante, donde la imaginación mística del propietario había amontonado y confundido los monumentos de las diversas religiones del Oriente. Todos los muebles eran símbolos. El día en que Rachel llegó, extenuada por la fatiga del viaje, sólo tuvo fuerzas para echarse en la cama. Á media noche, se despertó y lanzó un grito de terror. El lecho en que descansaba tenía algo parecido á la forma de tumba, y frente á ella, una figura de mujer inclinada, esculpida en madera y que sostenía las cortinas, parecía bajarse para cogerla. «¡La muerte! exclamó, ¡la muerte!»

Y saltó de la cama pidiendo socorro. Sus últimos días se pasaron en estas alternativas de ilusiones y sombríos presentimientos, propios de las enfermedades orgánicas. Á menudo decía: «Espero seis horas del día, y el resto desespero.» Sus crueles sufrimientos se manifestaban á veces plásticamente, en actitudes llenas de molicie y elegancia, actitudes de que tenía conciencia; porque nunca, ni aun en medio de las más violentas perturbaciones de alma y de cuerpo, los grandes artistas dramáticos dejan de *verse*: se ofrecen á sí mismos en eterno espectáculo, y asisten á él, por grande que sea su desesperación. Así, también, la señorita Rachel sentíase elegante en sus actitudes de joven enferma, se contemplaba á sí misma en forma de bella estatua del dolor.

La casualidad me llevó por aquellos días á Cannet, y corrí á casa de Sardou: no pude verla; pero al día siguiente me hizo escribir una carta llena de frases de gratitud y de afecto. La carta terminaba con estas cariñosas palabras: «Nadie compone mejor que usted los personajes de mujer; prométame escribirme *mi papel de reingreso...*» Tres días después, había muerto.

Me he dejado llevar quizás demasiado de mis

memorias; pero esta corta digresión por una de las más grandes artistas en el arte de decir tiene, á mi entender, su lugar propio en este estudio acerca de la dicción, y nos lleva, como por la mano, al último nombre ilustre que me propongo citar en este trabajo, y á uno de mis más caros recuerdos de lector.

CAPÍTULO IX

RECUERDO DE PONSARD

Ponsard estaba muriéndose. Desde su ciudad natal, donde se había retirado en la esperanza de hallar algún alivio al terrible mal que le devoraba, envió á la Academia, desde el lecho del dolor, su bello monólogo de Galileo, deseando que se leyese en la sesión pública del mes de Agosto. Se recibió la composición en el Instituto cuando estábamos celebrando una de nuestras reuniones particulares; se quiso conocerla en el acto, y mis colegas me rogaron que se la leyese. No conocía ni uno solo de sus versos, y nada tan difícil como descifrar á primera vista una composición poética. Ejecútase en tal caso una triple operación muy compleja, teniendo que improvisar, á la vez, los ojos, la inteligencia y la voz. Los ojos deben leer á la par la línea que recorren y la que sí-

gue; la inteligencia, adivinar, no más que por el comienzo de la composición, su conjunto, su curso y su carácter; la voz, producir inmediatamente los sonidos que corresponden á las palabras, á medida que la inteligencia y los ojos se las envían.

Esta dificultad requiere una rapidez de concepción, una flexibilidad de voz, una viveza de mirada que no se adquieren sino en una larga gimnasia. Se necesita haber efectuado muchas gamas, para ejecutar una sonata de Beethoven de repente. Ocurre, sin embargo, á veces, aunque parezca increíble, que, bajo la presión de la misma dificultad, el lector, electrizado por lo imprevisto de las bellezas que brotan de pronto y una tras otra ante sus ojos, y sorprendido como el oyente, se supera á sí mismo en esta interpretación improvisada, y halla acentos, tiene arranques, recibe placeres, dichas que no conoce la lectura más hábilmente preparada. Oigo lo que el lector murmura por lo bajo; murmura que le cuento mi propia historia, y que esta corta disertación tiene por objeto servir de prefacio á mi triunfo de lector. Nada de eso. ¡Leí pésimamente! Al felicitarme mis compañeros, les paré. «No merezco elogios, les dije, pero co-

nozco que lo he hecho mal y en la lectura pública leeré bien.»

¿De qué provenía mi fracaso? ¿Era yo el único culpable, ó lo era el autor conmigo? Yo solo.

El monólogo, de ciento veinte versos, empieza con majestad:

No, pasó ya el tiempo en que reina solitaria,
Sobre su trono inmóvil se sentaba la tierra;
No, el rápido carro, llevando al astro del día,
De la aurora al poniente no describe ya su curso.

En estos primeros versos, me lancé como novicio á toda vela por el espacio; subí en globo, ó valiéndome de una frase algo vulgar, pero expresiva y tomada de la equitación, imité al caballo que se desboca, me hice un lío... en términos que, á los cuarenta versos, estaba fatigado; á los ochenta, sin alientos, y cuando llegó la magnífica peroración que requería todas mis fuerzas, no me quedaba ninguna. Logré engañar á los oyentes substituyendo, á la emoción intensa é interior que me faltaba, un calor ficticio, una rapidez de recitado que simulaba entusiasmo: había quemado demasiado de prisa mi provisión de carbón.

Me llevé la composición al campo, y, como de costumbre, me metí en la espesura de los bosques

para estudiarla concienzudamente. El monólogo es un viaje al través de lo infinito. Divídese en cuatro estaciones: la primera tiene por objeto la tierra, que Galileo destrona, y coloca en el lugar que le corresponde; la segunda comprende nuestro sistema solar y todas las estrellas que el ojo puede ver; la tercera abarca el imperio sin límites de las nebulosas; la cuarta pinta el desvanecimiento de Galileo á la vista de estos abismos, y contiene su himno de adoración al Creador supremo.

Es evidente que el lector debía hacer lo que el poeta, subir siempre y reservar sus más vigorosas energías para el final; pero ¡cómo llegar al final por una progresión continua, sin fatigar al lector ni fatigarse á sí mismo! ¡Ciento veinte versos líricos de un tirón, son muchos versos para el que escucha y para el que lee!... Por más que el lector se conmueva, si la voz flaquea, la emoción no se comunica á los demás. Cicerón dijo: *Nil citius arescit quam lacryma!*... Se engañó. Hay algo que se seca más pronto que las lágrimas: la admiración. No hay monotonía más fatigosa que la de lo sublime.

Era necesario, pues, ante todo, descubrir en

esta composición oposiciones, descansos, contrastes de sombra y de luz; érame forzoso, de vez en cuando, bajar de mi carro de Elías. Empecé por subir á él un poco más tarde. Los veinte primeros versos, de expresión muy poética, no son, sin embargo, en el fondo, más que una afirmación científica.

No, pasó ya el tiempo en que reina solitaria...

Los recité con fuerza, con convicción, con autoridad; pero sin gasto de efusión lírica, como un hecho.

Llega el soberbio apóstrofe al sol, y la pintura de todo el mundo sideral que abraza nuestra mirada:

¡Sol! ¡Globo de fuego! ¡Gigantesca hoguera!

Aquí no temí abrir las alas y lanzar la voz á torrentes, hasta el instante de llegar á las nebulosas. En este punto, cambio completo. El poeta ha usado, para representar, estos limbos de lo infinito, palabras de claro-oscuro, colores que recuerdan las telas más vaporosas de Corot.

Son, las he visto, nubes lechosas,
Gotas de luz, de rayos tan tibios
Que una luciérnaga oculta en la hierba de los caminos
Despide bastante resplandor para eclipsarlas todas.

Procuré pintar con la voz lo que el poeta había pintado con la palabra, hallar timbres que armonizaran con estas tintas, ¡cambiar la poesía en música! Esta parada en la semi-sombra, estas notas dulces y apagadas, tenían la doble ventaja de dejarme descansar y prepararme por el contraste al entusiasmo lírico del final; mas antes tenía que buscar otra cosa en el fragmento: pintar al hombre.

En efecto, ¿quién dice estos versos? ¿Ponsard? No, Galileo. No se trata de una oda acerca de los descubrimientos de un astrónomo; el propio astrónomo es el que habla. Verdad que habla en verso; pero narra una obra real, *su propia obra*, y á este astrónomo es menester hacerle revivir. Busqué entonces, en estas cuatro páginas, un verso que fuese como el retrato de Galileo; encontré tres. Para los poetas, lo que resume todo su culto, todo su arte, es *lo bello*; para el sabio, *lo verdadero*. Pues bien, cuando hallé al principio:

Hasta el reino de la verdad, la ciencia nos eleva.

Y más adelante:

¡Ciencia! ¡Amor de lo verdadero!

di tal fuerza á esta palabra *verdadero*, la separé con tal viveza, la pronuncié con un acento tan expresivo, que irradió, si vale decirlo así, por encima de todas las otras; porque esta palabra era la esencia misma del alma de Galileo.

Hubo más; en medio de un trozo chispeante de entusiasmo, topé con la frase *¡E pur si muove!*

La tierra, nuestra madre, apenas enfriada,
En torno de ti, se mueve... ¡oh fecundo incendio!

Dejé de repente el tono lírico para concentrar en esta palabra: *en torno de ti, se mueve*, toda la energía de afirmación de que era capaz.

Y después de estas diversas oposiciones de tonos y efectos, llegando con todas mis fuerzas á la conclusión, pude entregarme por entero, bogar á velas desplegadas, gastar todas mis economías, entrando triunfalmente en este grito de triunfo:

¡Ea, perseguidores! ¡lanzáad vuestros anatemas!
Soy mucho más religioso que vosotros.
Al Dios que invocáis, mejor que vosotros sirvo.
Este pequeño montón de barro es para vosotros el uni-
[verso;

Para mí, en todas partes la obra divina resplandece:
Vosotros la empequeñecéis, yo la dilato;
Como se ataba reyes al carro triunfal,
¡Yo ato universos á los pies del Creador!

Este trabajo no me ocupó menos de tres días... Lo que me sostuvo no fué, ¿habré de decirlo?, la fútil esperanza en un éxito de lector, no; fué, sobre todo, el deseo ardiente de contribuir por mi parte al último triunfo de aquel moribundo, haciendo llegar el ruido hasta su lecho de dolor. El éxito fué, en efecto, inmenso; se lo escribí. Contábale la historia de mi largo estudio, y cómo había vivido tres días con su obra; exponíale todo lo que en ella había buscado y descubierto; trataba, en fin, de revelarle á él mismo algo nuevo en sus versos. Su respuesta fué mi recompensa. Nunca recibí carta tan llena de alegría, de emoción, de sorpresa. «Ha suspendido usted mis dolores, decíame durante todo un día. No me equivoco al asegurar que los placeres del amor propio, hasta las satisfacciones del espíritu, no son los únicos frutos de nuestro arte, el cual desempeña también su papel en nuestros más caros afectos. Por esto quisiera yo ver, entre sus cultivadores, á toda una clase de personas de que me

reprocho de no haber hablado aún: las mujeres. Nuestro arte les cuadra mejor aún que á los hombres. La naturaleza las ha dotado de una flexibilidad de órganos y de una facilidad de imaginación que se prestan admirablemente á todas las artes de interpretación y, por consiguiente, al de la lectura. Añado que este arte, que en los hombres es un instrumento de trabajo, un medio de éxito profesional, puede hermanarse en la mujer á sus más dulces ocupaciones caseras, á sus más caros deberes de familia, trátese de hijas, hermanas, madres ó mujeres... Más de una ha visto ó verá á su lado á un anciano padre desvalido, á una madre dolorida, á un niño enfermo: el padre no puede leer, la vista no se lo permite; la madre no quiere leer, su angustia no le deja; el niño querría leer, pero no sabe. ¡Qué alegría para la joven poder, por medio de unas páginas bien leídas, aliviar al que sufre, consolar al que llora, distraer al que se lamenta! En nombre de sus más dulces afectos, les digo: aprended á leer, procurad adquirir un arte que puede cambiarse en virtud.

CAPÍTULO X

AL SALIR DE LA SORBONA

Á los dos días de haber dado en la Sorbona una conferencia acerca del estudio de la lectura, un magistrado se me acercó en el Palacio Real, y me dijo: «Señor, anteayer me ha metido usted en un mar de confusiones. Tengo dos hijos, les hago leer á menudo en alta voz, y les insisto siempre en que pronuncien las letras finales de las palabras.

—Y hace usted muy bien, caballero—le contesté.
—Nada descolora tanto la dicción, nada quita tanto relieve á la lectura como la manía de suprimir, á pretexto de naturalidad, la pronunciación de las letras finales, que establecen un lazo entre las diversas palabras y dan al conjunto del relato la gracia de una cadena elegante.»

El magistrado me miró con asombro.

—Según eso, señor, ¿usted es partidario de los enlaces?

—Resueltamente. Los exijo y los recomiendo siempre.

—¡De veras! Entonces, ¿por qué no los practica?

—¡Que no los practico!—exclamé.

—¡Á lo menos, los omite muchas veces!...

—¿Quién le ha dicho á usted eso?

—Yo, que lo he oído.

—¡Sus oídos le han engañado!

—¡Imposible! Mi impresión fué muy fuerte para no estar seguro de ello, al punto que, si la casualidad no me hubiese proporcionado este encuentro, estaba decidido á escribirle hoy mismo para comunicarle mis escrúpulos y pedirle una regla, acompañándole algunas de las frases en que usted suprimió por completo los enlaces, frases que escribí al oirlas y que las traigo aquí.

Y me alargó su cuaderno. Leí las frases; procuré recordar cómo las había pronunciado, y me convencí de que el magistrado tenía razón.

—«¿Qué me dice, señor?»—repuso, viéndome meditabundo.

—Digo—le respondí,—que usted me enseña lo

que debía saber hace tiempo: que jamás acaba uno de conocerse á sí mismo. Sus observaciones son exactas. Pero ¿cómo he podido incurrir en la misma falta que censuro? No me lo explico, y le pido me permita reflexionar.

—Pero, en fin, ¿qué debo hacer? ¿Qué regla debo seguir con mis hijos? ¿He de seguir sus preceptos ó su ejemplo? ¿Se debe expresar los enlaces ó suprimirlos?

—Le repito que necesito reflexionar para responderle. Véngase á mi casa pasado mañana; hablaremos, y, ó mucho me engaño, ó su problema me ha puesto á la zaga de otros dos ó tres relacionados con él. Ocurre en los viajes por las ideas lo que en las herborizaciones: que una planta que se ofrece suelta á la vista conduce á grupos de variedades semejantes que crecen en el mismo terreno.»

Dos días después llegó á mi casa el magistrado.

—No me equivocaba—le dije;—este pequeño problema de los *enlaces* es solamente parte de otro más general.

—¿Cuál?

—Éste: ¿hay que pronunciar todas las letras

escritas? Y antes de contestar á esta cuestión y para poder resolverla, notemos, ante todo, la profunda diferencia que existe entre la ortografía y la pronunciación, y distingamos, luego, entre el orador y el lector.

—¿Pero no son las mismas las reglas de la dicción cuando se habla que cuando se lee?

—No, por cierto, y yo doy mucha importancia á lo que usted recuerda de haberme oído hablar y no leer. Discurramos acerca del primer punto.

La ortografía tiene reglas fijas. Faltar á las prescripciones ortográficas constituye un defecto inexcusable, porque vale tanto como desobedecer á la señora absoluta, la gramática, que es el derecho escrito; mas en cuanto á la pronunciación, hay que tener en cuenta también el derecho consuetudinario. Participando de la palabra y de la escritura, la pronunciación tiene dos leyes: el uso y la regla, la conversación y el diccionario. Subordinar por completo la una á la otra es imposible, especialmente para el orador.

—¿Por qué?

—Porque el orador se dirige inmediatamente al público; pone su personalidad en juego; habla en su propio nombre; necesita que se crea en él, y

por esto, la sencillez y la naturalidad son las condiciones necesarias de su éxito. En su virtud, si la rigurosa observancia de las leyes ortográficas de la pronunciación le imprime apariencias de pedantismo que dificulte la persuasión, si lastima el oído á fuerza de corrección (porque el oído tiene sus exigencias especiales, y un rigorismo exagerado le molesta á veces tanto como la misma incorrección), en este caso, el orador hará bien en acordarse de que tiene dos señores, en templar las leyes de la gramática por las leyes del uso, y obedecer ora al uno, ora al otro. Este eclecticismo, que no debe llegar á la vulgaridad, es parte integrante de su arte.

—En otros términos—me replicó el magistrado, —la regla, para el orador, es que no hay reglas.

—¡No tanto! No hablo de la abolición de las reglas, sino de una transacción entre la regla y el uso, y añado que esta transacción se basa en leyes psicológicas muy delicadas. La pronunciación corresponde á veces á nuestros sentimientos más íntimos. El olvido ó la observancia de sus reglas marca, como un termómetro, todos los grados, todos los matices del sentimiento del orador, el cual, sin saberlo, sin quererlo, se mantiene

en la corrección rigurosa ó se aparta de ella, según las ideas familiares ó elevadas, delicadas ó fuertes, que expresa. Acontece con la pronunciación lo que con la fisonomía, con el gesto, con el mismo sonido de la voz, que se acomodan á la sensación del orador, y me figuro que si he lastimado el purismo de los oídos de usted suprimiendo algunos enlaces (porque todos estoy cierto de no haberlos suprimido) es porque, inconscientemente, he obedecido un poco al uso y mucho á mi sentimiento íntimo...

—Conforme—me respondió el magistrado,—respecto al orador; pero ¿y el lector?

—El lector tiene también sus inmunidades, aunque restringidas por su misma cualidad de lector. No debe olvidar que no es más que un intérprete; que no es de su pensamiento, sino del pensamiento del autor, de lo que se trata; que tampoco puede aducir por excusa el arrebató de la palabra, porque todo lo que dice está dibujado, grabado, porque todas las letras pasan por delante de sus ojos, y le recuerdan, al pasar, las reglas que su construcción representa. Siento, pues, como principio de lectura, que es necesario expresar los enlaces, pero sin olvidar que el uso

decide á menudo como soberano, entrando por mucho en ello el gusto, el tacto, el hábito de la buena sociedad y, á veces también, la inteligencia poética.

La regla de las derogaciones lícitas, ó, por mejor decir, de las atenuaciones, descansa en hechos también precisos. Hay que distinguir, ante todo, entre la lectura de prosa y la lectura de poesía, y en la misma prosa hay que distinguir entre los géneros. La comedia, por ejemplo, permite, y á veces demanda, una especie de negligencia, que se basa en la edad ó el carácter de los personajes. Hay que tener en cuenta también el número de oyentes y el tamaño del local. No se leerá delante de quinientas personas como delante de diez, ni delante de diez como delante de quinientas. La pequeña reunión consiente cierto abandono, que da á la dicción la gracia de la naturalidad. En cambio, una dicción más sostenida, una pronunciación más correcta son, delante de un público numeroso, una de las condiciones de la claridad. Para estas adaptaciones, la voz posee resortes maravillosos. El lector que conoce su oficio emplea, cuando el caso lo requiere, variedad de timbres, multitud de claro-oscuros, de medias

tintas, de maneras de resbalar, de indicar, de bosquejar, que establecen mil ligeros lazos entre las palabras y que, sin dar aspereza al discurso, le dejan entera su fuerza, su armonía, su relieve. Todo es cuestión de medida.

Réstanos la lectura de la poesía, en la que no hay concesiones; la regla es aquí inflexible, invariable, draconiana. Sin esto, no se salva el verso. Faltar á las leyes de la pronunciación es faltar á las leyes de la poesía misma. El lector que no pronuncia una vocal intermedia, falsea el verso; el que se come la vocal final, cambia el verso de masculino en femenino; el que suprime la consonante final frente á una palabra que empieza por vocal, comete un hiato. No es solamente la versificación la que sufre con estas irregularidades; padece igualmente la poesía, á la que despojan de amplitud, de armonía, de riqueza, transformándola en prosa. Actores muy notables, entre otros Provost, proclamaban, no lo olvido, que se subordinase la pronunciación en la poesía dramática á lo que él llamaba la verdad, la sencillez. En nombre de la poesía y del teatro mismo, me sublevo resueltamente contra esta teoría. Cuando el arte teatral y la poesía se asocian para producir una obra, la

poesía no es una subalterna que se pone al servicio de un amo, es un soberano que presta su concurso á un soberano aliado, sin abandonar nunca su bandera ni el puesto de su mando. Esta igualdad de poder dista tanto de comprometer el resultado, como que la victoria no puede obtenerse por entero sino mediante la unión fecunda de aquellas dos fuerzas. ¿Qué sería de *Polyeucte*, qué de *Atalia*, qué de *El Misántropo*, *Las mujeres sabias ó el Fugador*, si el menosprecio del ritmo, de la ley de los versos, destruyese el elemento poético, á pretexto de dar más fuerza al elemento dramático? El drama mismo se empequeñecería, la emoción teatral decaería; porque, á menudo, la emoción nace de la misma armonía, y el efecto del teatro no es, en ocasiones, más que un efecto del verso.

Hago aquí punto, porque tendría mucho que decir, y concluyo esta ya larga disertación con el siguiente consejo: Predique usted á sus hijos la rigurosa observancia de las leyes de la pronunciación, que el uso se encargará de enseñarles pronto á violarlas; obli gueles á pronunciar muy bien, que muy pronto aprenderán á pronunciar bastante mal.

Me paré. El magistrado se calló, como quien reflexiona sobre lo que acaba de oír y trata de habituarse á ideas nuevas. Adivinando lo que ocurría en su espíritu, iba á levantarme, dejándole en esta labor, cuando me dijo: —Los padres de familia tenemos el derecho de ser indiscretos, cuando nos guía el deseo de desempeñar mejor nuestro deber de educadores; tengo vehementes deseos de continuar la conversación y dirigirle otra pregunta.

—¡Hable usted! sus preguntas me dan mucho qué pensar; aunque tengo aires de ser el maestro, soy al mismo tiempo el discípulo.

—Uno de los principales argumentos de usted en favor del arte de leer, es el encanto que proporciona en las reuniones de familia.

—¿Quiere usted la prueba?—le respondí: —trasládese con el pensamiento al campo en día lluvioso; huéspedes, amigos y parientes hállanse reunidos y prisioneros en el salón. Llevan dos horas conversando; y la conversación languidece; dos horas de estar atijereando al prójimo, y la maledicencia comienza á cansarles; se baila, se panderetea en los cristales. En este instante, uno de los presentes, que estaba leyendo, exclama: ¡Oh! ¡va-

ya un hecho curioso! —¿Qué es? —¡Atención!, dice, y lee una página. De repente, el aburrimiento cesa, la conversación se reanima, aquel nuevo pensamiento, difundándose súbitamente por el salón, renueva la atmósfera, como ola de aire puro y vivificante, como brazada de leña que se echa al fuego próximo á extinguirse. ¡Acabáronse las pequeñas perfidias mundanas! ¡Acabáronse las puerilidades de salón! porque la lectura ha elevado los espíritus á la región serena de la reflexión y de la ciencia. Con cinco minutos de lectura, ha bastado para reanimarlo, para depurararlo, para despertarlo todo.

—¡Oh! ¡despertarlo todo!—replicó riéndose mi interlocutor.—No sabe usted que el efecto más seguro de la lectura en alta voz es sumir inmediatamente á ciertas personas en el más dulce sueño.

—¡Tanto mejor!—respondí, riéndome á mi vez.—¿No es el sueño el mayor de todos los bienes, puesto que suspende todos los males? Bendito sea, pues, el poder que nos hace dormir y que hace dormirse, al mismo tiempo, nuestros dolores. Por otra parte, hablemos formalmente: cuando una lectura no nos despierta, es por culpa del lector, que no ha sabido elegir la composición.

—Sobre este punto precisamente deseo preguntarle. Las lecturas que más agradan en las reuniones de familia son, como usted sabe, las de comedias y de dramas. Pues bien, ¿cómo se debe leer estas composiciones?

—Toca usted á una cuestión muy compleja—le respondí.

—Muy compleja, en efecto—insistió el magistrado,—lo sé; porque hasta para mí contiene varias, que voy á someter á su consideración. ¿Se debe leer una escena como se la representa? ¿Se debe leer toda una obra como los actores la representan? ¿Se debe pronunciar el nombre de los personajes cada vez que aparecen en el diálogo, por rápido que el diálogo sea? En fin, para decirlo de una vez, la lectura fuera del teatro, de una composición ó escena dramática, ¿no tiene algunas reglas que le sean propias? ¿Cuáles son estas reglas?

—Distingamos—respondí,—como decían los escolásticos; examinemos cada uno de estos puntos por separado, porque cada uno requiere una respuesta particular. Empiezo por el más sencillo: ¿se debe designar á los personajes por su nombre á medida que intervienen en la acción?; se está

aquí entre dos peligros: el de perjudicar á la claridad ó perjudicar al interés. No nombrar á los personajes, ó nombrarlos una sola vez, al principio de la escena, es exponerse á que el oyente los confunda; nombrarlos cada vez que aparecen, es romper el movimiento, cortar el entusiasmo, destruir todo género de ilusión. Yo recurro á un término medio. Si se trata de una escena de dos personajes, la empresa es fácil; porque estos personajes suelen ser muy contrastados entre sí, difieren casi siempre en carácter, en sentimientos, en edad y, aun á veces, en sexo, como por ejemplo: *Horacio y Curiacio, Celimene y Arsinoë, Valdius y Trissotin, Armando y Enriqueta*. En este caso, designo á cada uno de ellos por su nombre, al principio y en las primeras réplicas, lo que no ofrece inconveniente, puesto que aún no se ha entrado de lleno en la escena; hasta procuro marcar esta designación prestando á cada uno de los dos personajes una voz que le sea propia y corresponda á su papel, lo que equivale á ponerle un vestido que permite al oyente reconocerle. Este modo de hablar á los ojos con la voz requiere cierta flexibilidad del órgano; pero el carácter del personaje ayuda, y conseguido esto,

se puede llevar con viveza la escena adelante, hacer brotar las réplicas como tornos de espada, sin interrumpir la vehemencia de la marcha con esas insoportables repeticiones de nombres, que quebrantan juntamente la armonía y el efecto. Mas este medio no sirve cuando la escena comprende varios personajes. Por ejercitado que esté el órgano, nunca bastará á representar por sí solo tal variedad de personas y de pasiones, y habrá que recurrir al enunciado de los nombres. El arte consiste entonces en pronunciarlos de vez en cuando, en los momentos precisos, casi á media voz, ahogándolos hábilmente en el curso del diálogo, de suerte que el oyente los perciba más bien que los oiga.

—Difícil es eso—exclamó el magistrado.

—Efectivamente; ¿pero qué es el arte sino el medio de hacer cosas muy difíciles? Y vamos á la segunda cuestión que usted ha planteado.

—La siguiente: ¿se debe leer en sociedad como si se representase?; un lector de salón, ¿es un actor vestido de negro?

—Toca usted á un punto delicadísimo, por salirse del dominio del arte y entrar en la esfera de la dignidad personal.

—No comprendo.

—Requiere el caso, en efecto, algunas explicaciones. El lector se parece al actor en que exhibe su persona ante el público. Del mismo modo que el actor, se expone en carne y hueso á la censura, y se expone aún más directamente; porque el comediante en el teatro representa un papel, figura un personaje, mientras que al presentarse el lector ante un auditorio, él en persona es el que entra en escena. Esta posición delicada impone al hombre de sociedad deberes especiales en cuanto á los ademanes y actitudes. Claro es que su fin principal es agradar, hacerse aplaudir; pero es menester al mismo tiempo que se haga respetar, y para conseguir esto, debe empezar él por respetarse á sí mismo. Decir de un lector ¡qué comediante!, es una censura tanto como un elogio; porque prueba que no ha sabido guardar aquella discreción, aquel tino, que deja vislumbrar al caballero de bajo del lector. Ejemplos muy ilustres se aducen contra esta severidad de principios: se objeta que La Bruyère leía sus *Caracteres* con tal viveza de dicción teatral é impetuosidad de gestos, que habrían envidiado los artistas de profesión. He visto al más admirable de los *lectores*, Carlos Dickens,

en el acto de recitar algunas escenas de *David Copperfield* y de *Pick-wick*, figurar tan propiamente la fisonomía, la voz, las actitudes, el acento del juez, del abogado, del acusado, que desaparecía por completo detrás de los personajes; que no era ya él, sino ellos. ¿Qué concluir de aquí? Que el genio tiene sus privilegios, que lleva las reglas dentro de sí, y que, por otra parte, Dickens leía en un estrado tan alto como un teatro, lo que le aislaba y alejaba de los oyentes, circunstancia muy importante; mas en un salón, ante un pequeño auditorio, bajo los ojos de los espectadores, el lector nunca debe olvidar que es un intérprete, un intermediario, un traductor, no un comediante.

—Pero ese respeto de sí mismo ¿no estorbará para la interpretación? El caballero, ¿no perjudicará al lector? ¿No perderá en éxito lo que gane en consideración?

—Al contrario. Hecho bien singular: leer en un salón como si se representase, es medio seguro de desagradar á los oyentes. Los buenos actores nos dan en este punto una lección notable. Óigales usted leer una escena ó versos en sociedad: atenúan sus efectos, moderan sus gestos, suavizan su voz, simplifican su fisonomía, se esfuerzan, en

fin, en disimular al actor detrás del hombre de tono. Célebres cómicos me han declarado sentir más miedo en un salón que en el teatro. ¿Por qué? Porque están cerca de los oyentes y se confunden con ellos. ¿No ha visto usted escenas aplaudidas en el teatro disgustar en un salón? La cercanía cambia, pues, hasta las apreciaciones morales; la proximidad tiene, pues, sus leyes, las cuales nos dicen que no se debe leer como se representa. Se pidió un día al famoso Lecain leer en un salón la oración fúnebre de Enriqueta de Inglaterra. El fracaso fué completo. Disgustó, aburrió al público. ¿Por qué? Porque en vez de decir la oración, la representó. Quizás Bossuet la representaba también, pero en el púlpito, que era para él como un escenario. Transportado á un salón, este discurso era un simple fragmento literario; al cambiar de lugar mudaba de carácter, y debía acomodársele á las conveniencias sociales para que no pareciese declamatorio é inconveniente.

Llegamos al último punto. Una composición ¿debe leerse como se representa? Respondo: leer una comedia y representarla son cosas muy distintas. Siendo una composición, ante todo, una obra de conjunto, este conjunto es lo que el lec-

tor debe aplicarse á poner de relieve. Los detalles, los matices, los perfiles de carácter y de estilo, nada de esto debe figurar en la impresión general. La representación es un cuadro; la lectura, un boceto. Claro es que el boceto no puede prescindir de la variedad de las partes, y que el cuadro no es, á su vez, sino la realización más perfecta del boceto; pero no es menos cierto que la impresión causada por la lectura es, en ocasiones, más fuerte si es un poco confusa, y que nos deja adivinar tanto como nos enseña; al paso que, en la escena, todo debe ser claro, visible, concertado, puesto en su punto, resultando el efecto general precisamente de la perfecta ejecución de cada una de las partes. Scribe me ha ofrecido á menudo una prueba viva de esto. Nada tan desemejante como Scribe lector y Scribe profesor. Cuando leía su composición, todo era entusiasmo, fuego, improvisación, arrebato. Lo que dominaba en su relato era la febril impaciencia por llegar al fin, el temor nervioso de dejar á su auditorio enfriarse un instante. ¡Marchaba, corría, volaba, llevándonos con él en una carrera vertiginosa! Pero no bien empezaban los ensayos en la escena, donde se trataba

de enseñar, de mostrar el papel á cada artista, ¡contraste completo! Se paraba en todos los detalles, marcaba todos los perfiles, exigía la reproducción de todas las particularidades de carácter ó de sentimiento. El pintor reemplazaba al improvisador; el boceto desaparecía ante el cuadro.

Otro ejemplo, más significativo aún, acabará de explicar mi pensamiento. El señor Sardou leyó, hace unos meses, á los actores del Vaudeville, su comedia *El Burgués de Pontarcy*. El éxito de la lectura fué inmenso. El cuarto acto, sobre todo, arrebató. Llegan los ensayos. La eminente actriz encargada del papel principal había conservado todas las entonaciones del autor, y las reprodujo con la fidelidad de un fonógrafo. —No es eso, gritó Sardou, no es eso precisamente. —¡Pero, señor, así es como usted lo leyó! —No digo que no; pero leer y representar no es lo mismo. Mi deber entonces era hacer resaltar las situaciones, marcar el movimiento de la escena, meterles á ustedes todos el cuarto acto en la cabeza, y á este efecto, forcé los efectos del papel de usted, recargué su personaje para ahogarle en el conjunto; mas el trabajo de usted ahora es modelarlo, ca-

racterizarlo; yo leí arrebatadamente, y es menester representar con calma.

»Esta respuesta de Sardou contesta cumplidamente á nuestra cuestión, y si, para acabar con este extremo, me dice usted ahora: ¿Se puede aprender á leer bien una composición de teatro?, le diré resueltamente: ¡no!, esto no se aprende.

»Se necesita genio, dón natural. Todos los estudios del mundo no podrían dar esa flexibilidad de organización que transforma al lector en ocho ó diez personajes, le permite figurarlos todos casi al mismo tiempo, y cambiar á cada instante, durante dos ó tres horas, voz, gestos, sentimientos, pasiones, edad, sexo: obra compleja, «obra del diablo en cuerpo y alma» la llamaba Voltaire. Leer bien una comedia, sobre todo una comedia moderna, donde el diálogo es tan rápido y los choques de los personajes tan violentos, es casi tan difícil como hacerla, porque quizás se necesita poder hacerla para poder leerla bien. Por fortuna,

Al modo que la virtud, nuestro arte tiene sus grados.

»Una buena comedia, aun imperfectamente leída, puede gustar mucho. ¿No se aplaude *El Hipó-*

crito en provincias? Léanse, pues, escenas, comedias en familia; aplíquensele las cualidades de dicción y de corrección que se hayan aprendido en el estudio, y quizás digan los oyentes: «Creíamos hallarnos en la Comedia Francesa.»

Acabada la consulta, mi magistrado se levantó; mas luego, como los enfermos que, en el umbral del gabinete del médico, recuerdan de pronto un detalle olvidado, se vuelve y me dice: «Última duda.»

—Diga usted.

—Se trata de dos palabras que se repiten á menudo en su libro y cuyo sentido no veo claro.

—¿Cuáles?

—Primero ésta: dice usted que se debe cargar siempre el acento sobre la palabra *principal*. ¿Qué palabra es esa? ¿Es la palabra de efecto, la brillante, la final? En los grandes escritores del siglo xvii, no hay palabras de efecto, cada término tiene su valor; ¿dónde, entonces, cargar el acento?

—La respuesta es muy sencilla. No se trata de efecto de estilo ni de lectura; es cuestión simplemente de buen sentido, de claridad, y esta regla se aplica á las páginas más vulgares como á los trozos más elocuentes, á los grandes escritores

como á los pequeños, á un informe como á una oración fúnebre ó á una obra poética. Toda frase encierra una ó dos palabras donde se halla condensado, resumido, el sentido de la frase entera, y es menester pronunciar estas palabras dándoles el mayor realce posible, haciendo entrar á la fuerza, en el oído y en el alma, el pensamiento del autor.

—No entiendo sus palabras, pero...

—Pero quiere usted un ejemplo para comprenderlo mejor. Fijémonos en este pasaje de Bossuet: «Con el nombre de libertad, los romanos se figuraban un Estado donde nadie dependiese más que de la ley, y donde la ley fuese más poderosa que los hombres...» El lector inexperto leerá esta frase severa y sencilla de un tirón, sin acentuar ninguna palabra, y, sin embargo, hay dos que es necesario separar de las otras, colocarlas á la cabeza, para dar á la idea toda su fuerza: las palabras *libertad* y *ley*, en las que descansa el sentido de toda la frase. Léase, pues, así: Con el nombre de *libertad* (acentúese fuertemente, sin énfasis, pero con precisión, esta palabra), los romanos se figuraban un Estado donde nadie dependiese más que *de la ley* (acentúese *la ley*), y donde la ley...

(acentúese otra vez) fuese más poderosa que los hombres... De esta suerte separadas, estas dos palabras iluminan la frase con esa claridad apacible, tan distinta de lo brillante como lo es la luz del día de la del relámpago. La importancia de esta regla la comprenderá usted sin trabajo. Su aplicación es difícil; porque la palabra principal es ya el verbo, ya el sustantivo, ya el adjetivo; hállese á veces en medio de la frase, y, sin descuidarse de sostener la sílaba final, hay que ir á buscarla en los repliegues donde se oculta, sacarla de entre la multitud y ponerla en el primer puesto. Tomemos como ejemplo la entrada de Narciso en el cuarto acto, con el fin de decidir á Nerón al fratricidio:

Señor, todo está previsto para una muerte tan *justa*.
El veneno está á punto, la famosa Locusta
Ha redoblado por mí sus cuidados officiosos;
¡Ha hecho expirar un esclavo á mis ojos!
El hierro es menos pronto á cortar una vida
Que el nuevo *veneno* que su mano me confía.

»Hay en estos seis versos dos palabras que contienen todo el sentido, la palabra *justa*, al final del primer verso, y la palabra *veneno*, en el sexto. Toda la maldad de Narciso está en estas pa-

labras. Con la primera, escuda á Nerón contra el remordimiento; con la segunda, le escuda contra el temor. Carguemos, pues, el acento sobre estas dos palabras, sin olvidar el descarado cinismo de este verso:

Ha redoblado por mí sus cuidados officiosos;
¡Ha hecho expirar un esclavo á mis ojos!

»¡Qué *buen oficio* para Narciso el hacer expirar un esclavo!; pero insistamos sobre todo en

El nuevo veneno que su mano me confia.

»Este liberto, que junta todos los vicios del esclavo á todas las perversidades del cortesano, habla de este veneno como aficionado, casi como goloso. No puso Shakespeare nada tan terrible en boca de Yago.

»Por último, buscar la palabra principal es tan importante, que un cómico, muy notable en un género inferior, la encontró y colocó un día en una sílaba final. Hablo de Arnal. Representaba una escena con una mujer hombruna, que presumía poseer, sin embargo, relevantes cualidades femeninas. «Usted me causa el efecto de un hom-

bre», se atrevió él á decirle. Una bofetada fué la respuesta. Quedó advertido. En el curso de la escena se le ocurrió esta otra frase: «¡Oh! usted es muy fuerte.» ¿Y qué hace? Carga todo el acento sobre la *te*, robusteciéndola con tal fuerza que el público prorrumpió en una carcajada. Tener tanta gracia es tener el genio de la dicción.

»Y pasemos á la última duda de usted; porque, si no recuerdo mal, usted me ha hablado de otra.

—«Hela aquí: una palabra muy repetida por usted, en su conferencia, me sume en grave perplejidad, la palabra *color*, *colorido*. Dice usted, sin cesar, es menester dar *color á la dicción*. Comprendo un estilo colorado, estilo lleno de imágenes, ¿pero qué puede ser un recitado colorado? Usted confunde, á mi juicio, dos órdenes de sensaciones muy distintas. La voz emite sonidos, no emite colores; el oído percibe ruidos, no percibe tintas. Si no se trata más que de una metáfora, enhorabuena; pero si de una identificación, no la comprendo, porque tanto valdría admitir que la voz tiene á su disposición los colores del prisma y que el lector es un pintor.»

—«Responderé á usted con un recuerdo. Ha-

llárame en el campo con Gounod; vinieron á verme dos amigos, y la conversación recayó sobre la comparación entre la lengua francesa y la italiana como órganos de expresión musical. «El francés, decía uno de mis amigos, con sus *e mudas*, sus *diptongos*, sus *sílabas sordas*, opone trabas al genio. Rossini maldecía de la lengua francesa. La italiana, por lo contrario, es de por sí una música; las palabras cantan de suyo; sus acentos variados y expresivos resuenan en la frase como golpes de címbalo, y sus *o*, sus *a*, profusamente vertidas en los vocablos, la hacen vibrar como instrumento concertante.»

«Gounod oía sin responder; luego, pasados unos instantes de silencio, replicó: «¿Qué pensaría usted entonces, si le dijese que la lengua francesa ofrece al compositor recursos más variados que la italiana?» Nuestros dos amigos se escandalizaron. «Calma, repuso Gounod riéndose, y déjenme explicarme. Lejos de mí el pensamiento de negar la sonoridad y el brillo de la lengua italiana; ¿pero acaso en la música, todo se reduce á brillo y sonoridad? La lengua italiana es intérprete incomparable para expresar lo que hay de brillante y encantador en la vida, de simpático en los sen-

timientos, de delicado en el dolor, de ardiente aunque un poco superficial en las pasiones. Pero si el compositor persigue otros fines, si quiere descender á lo característico de los sentimientos, si quiere expresar los matices, si no gusta de lo teatral, de lo artificioso, si busca lo íntimo, lo verdadero, lo profundo de las cosas y de los corazones, entonces que se dirija á la lengua francesa. Es ésta menos rica de colorido, pero sus tintas son más variadas y más finas; tiene menos rojo en su paleta, conforme, pero tiene violetas, lilas, grises-perla, oros pálidos, que la lengua italiana no conocerá nunca. En una de mis melodías, *El Globo*, se halla este verso:

Mais la nature est là qui t'invite et t'aime!
(Pero aquí está la naturaleza que te convida y te ama.)

Una tiple italiana, muy afamada, vino á cantar-me este trozo vertido al italiano. Cuando llegó á la palabra *che t'ama...* cargó con fuerza la primera sílaba... *T'ama*. —«¡Ah, señora, exclamé; no es eso. ¿Por qué tanta fuerza de acento? ¡Modere, modere! No se trata de una declaración de amor; la naturaleza no nos ama con tanta pasión, sino con afecto maternal, contenido... ¡Vele usted el

acento!» Pero no pudo ni velar ni moderar. La ley inflexible de la prosodia italiana la forzaba á elevar el *T'ama*, y comprendí que no había nada tan propio para expresar mi frase musical como nuestra sílaba modesta y un poco gris de *quí t'aime*, especie de mujer medio enlutada.

Nuestros dos amigos trataron de responder.

—Permítanme—añadió—citarles otro ejemplo. En *Fausto*, el aria del jardín comienza por

Salut, demeure chaste et pure.
(Salud, morada casta y pura.)

Traducido al italiano es:

Dimora casta e pura.

Las palabras no pueden ser más exactas, más fieles; pero el sonido de unas y otras es distinto. *Casta* es lo contrario de *chaste*. El acento expansivo que estalla como un cohete sobre *casta*, destruye todo el misterio, todo el pudor de mi armonía. Ese terrible *casta* hace demasiado ruido alrededor de la casita y turba su reposo... mientras que con mi modesta palabra *chaste*, con su *a* un poco empañada y como (perdónenme la expre-

sión) acolchada por la *s*, la *t* y la *e* final, logro pintar el semi-silencio, la semi-sombra, imagen de lo que pasa en el alma de Margarita. ¡Oh! ¡la lengua francesa! ¡la poesía francesa! Solamente la calumnian los que no la comprenden. Tiene dulzuras, intimidades que corresponden á lo que presentimos de más profundo. ¿Saben ustedes á qué comparo la lengua italiana? Á un magnífico ramillete de rosas, peonías, azafranes y rosagos... pero al que faltan heliotropos, resedas y violetas.»

Esta comparación puso fin á la tertulia y responde á la pregunta de usted; porque, fijese bien, todas las palabras usadas por Gounod para figurar los tonos están tomadas del mundo de los colores. Hay, en efecto, un lazo íntimo entre las unas y los otros. Sí; los timbres son tintas, y nunca se llegará á ser buen lector si no se logra revestir las palabras de todos los colores del prisma, si no se pinta con la voz.

Recordará usted estos admirables versos de La Fontaine:

Un pobre labriego cubierto de ramaje,
Al peso del haz no menos que de los años,
Gimiendo y encorvado, marchaba con oprimente paso
Tratando de llegar á su cabaña ahumada.

Jamás se leerá bien estos hermosos versos si se limita á expresarlos con el lápiz, si no se les añade el color. Nunca, *si no se le pinta*, se logrará dar vida á ese infeliz campesino, tantas veces hallado en el campo durante el Otoño, doblado al aplastante peso de las ramas, sepultado en el centro de aquel fagote como un animal en su caparazón, acardenalado por los rugosos leños é imprimiendo cada uno de sus pesados pasos en el húmedo suelo... Alárguese, alárguese la *ma* de ramaje, para alargar las ramas... Exprésense los nudos del haz mediante la voz rugosa; empléense tonos grises, tonos humosos... para la cabaña ahumada (1).

(1) Otro tanto acontece con estos admirables versos de nuestro parnaso:

Subo con tanto peso quebrantado
Por esta alta, empinada, aguda sierra;
Del golpe y de la carga maltratado,
Me alzo apenas.

El poeta ha pintado á maravilla con la pluma el abrumador peso de la carga, lo áspero de la cuesta, el esfuerzo, la fatiga, la angustia de la víctima. De la propia manera debe pintar todo esto el lector con la voz. Alargando las primeras sílabas de *subo* y *peso* y la penúltima de *quebrantado*, hará visibles lo enorme de la carga y la in-

Me callé después de estas palabras, y pregunté al magistrado si estaba satisfecho.

—Completamente—me dijo.

—Pues yo—repliqué riéndome—no lo estoy. Necesito poner fin á nuestra conferencia con dos observaciones generales, que serán á la vez su resumen y su moraleja. La primera es que, por exactas, por precisas que estas reglas sean, no son absolutas. Hay que conceder mucho á la personalidad. La lectura, en efecto, al interpretar las obras de *arte*, es á su vez un *arte* y no una *ciencia*. La ciencia es cosa absoluta, sus preceptos no admiten ni lo más ni lo menos; no hay dos maneras de contar ó de usar la ortografía. El *arte* es esencialmente relativo, relativo al artista, á la época y á las circunstancias en que se ejerce; hay tantas maneras de pintar, de cantar y, por consi-

tensidad del quebranto; leyendo muy despacio el segundo verso y parándose en las sílabas *al* de *alto* y *sier* de *sierra*, dará á ésta una pendiente casi intransitable; leyendo con la misma pausa el tercer verso é insistiendo en las primeras sílabas de *golpe* y *carga*, pondrá de relieve toda la postración de la víctima. Deberá, además, el lector variar los tonos de la voz de manera conveniente, para dar á cada uno de los versos su propio colorido. (N. del T.)

guiente, de leer, como hay lectores, cantores y pintores. Rossini decía un día de uno de sus colegas: «¡Oh! es un gran músico. No hallaréis faltas en él que no se encuentren en mí. Verdad es que yo las cometo de intento.» He aquí la palabra. Para los hombres superiores, aprender las reglas es aprender á prescindir de ellas; las aprenden primero para poder adaptarlas luego á su genio. Empiece, pues, el lector por aprender el oficio, y luego, olvídelo para leer con su carácter, su temperamento, su organización. El *individuo* desempeña un gran papel en el *lector*.

De aquí un nuevo punto de vista, un nuevo interés en nuestro estudio, que nos ofrece, no solamente un instrumento de crítica literaria, mas también un instrumento de análisis psicológico. El leer bien puede ayudarnos á conocernos mejor. ¿Á qué conduce, en último análisis, el examen de las leyes de la pronunciación, de la articulación? Ya lo hemos visto: á un fenómeno psicológico. ¿Adónde nos ha llevado la cuestión de saber cómo se debe leer en sociedad? Á una cuestión de dignidad personal. Todo en el hombre sale del alma y vuelve al alma. Entrego esta nota á su espíritu observador, y me considero feliz si he logra-

do imbuir en usted el gusto por este arte, en el grado requerido para que encuentre en él, como encuentro yo, un goce, un trabajo, un instrumento profesional... y hasta, por añadidura, en una medida restringida sin duda, pero efectiva, un pequeño medio de perfeccionamiento moral.»

Con esto concluí, y mi interlocutor, al retirarse, me dió las gracias en nombre de sus hijos.

CAPÍTULO XI

ÚLTIMA PALABRA

He dedicado este estudio á los alumnos de la Escuela Normal Superior. Escrito para lo selecto de la Universidad, ¿no podrá este trabajo convenir también á las escuelas primarias? Júzguese por este caso: una directora de Escuela Normal me ha comunicado que, de veinte jóvenes que salen de sus manos para ir á dirigir escuelas primarias, le vuelven al año dos y hasta tres, afectadas de la laringe y forzadas á suspender y aun á dejar su profesión.

No hay nadie, pues, á quien más convenga el arte de la lectura; puesto que aprender á leer es aprender á respirar, á puntuar, á no fatigarse, y que el ejercicio de la voz es la gimnasia más saludable de todas. Fortalecer la voz es robustecer

la organización entera; fortalecer la voz es, no solamente desarrollar la potencia vocal, sino también la fuerza de los pulmones y de la laringe. Véase una prueba. Antes de 1848, el Sr. Fortout fué nombrado profesor de una Facultad de provincia. Vacilaba en aceptar; una afección en la garganta le hacía temer las fatigas del profesorado. «Acepte, le dijo su médico; el ejercicio público de la palabra en un gran salón robustecerá su órgano, si antes aprende á hablar.» Aceptó, trabajó, habló, salió adelante y, al fin del año, se halló con que había ganado cuatro mil francos por haberse curado.

Lo que es verdad de la parte técnica del arte de la lectura, lo es igualmente de la parte intelectual. ¡De qué poderoso y nuevo resorte de acción no dispone el maestro sobre las clases populares y rústicas, si puede iniciarlas poco á poco, merced á la lectura, en un conocimiento siquiera imperfecto de algunas obras maestras! Más que una lección de historia de Francia, será una lección sobre el genio de Francia. ¿No es acaso deber nuestro multiplicar, estrechar en todas las formas los vínculos que unen al pueblo á las glorias intelectuales de la patria? ¿No tiene él tam-

bién una imaginación, un pensamiento, un corazón?

No olvidemos que no hay progreso verdadero en educación si no se empieza por la infancia y por el pueblo, y que en un Estado democrático donde todo se hace por todos, todo debe hacerse *para* todos.

TERCERA PARTE

DE LA PROSA

Estos versos de La Fontaine, á propósito de la fábula:

La ficción es un país lleno de desoladas tierras,
Á diario nuestros autores descubren en ella cosas nuevas;

es la historia de toda idea de progreso, en la que siempre se descubre algo nuevo. Cuando el asunto nos parece agotado, cuando pensamos haber dicho todo lo que teníamos que decir, de pronto se nos ofrece un nuevo punto de vista, y henos aquí empeñados de nuevo en el trabajo que creíamos haber abandonado para siempre. Exactamente lo mismo me acontece ahora á mí con el arte de la lectura. Las observaciones de los críticos,

el juicio del público, mis propias reflexiones, me han revelado un aspecto de la cuestión que no había hecho más que columbrar, sin embargo de ser uno de sus aspectos fundamentales. Se trata nada menos que de un cambio de método, que complete nuestros precedentes estudios dando nueva base á la misma enseñanza.

Varios meses ha que me estaba atormentando esta idea, y sentía necesidad de un consejo; en tales casos, cuando tengo un escrúpulo de esta especie, voy á llamar á la puerta de uno de los maestros predilectos y más venerados de la juventud, me dirijo á la calle de Ulm, entro en aquel gabinete donde, de ocho años acá, tantos profesores futuros han hallado una advertencia útil, un apoyo eficaz ó una dirección saludable, y del que nunca salgo sin ver con más claridad lo que es justo: digo... *justo* en los dos sentidos, porque esta hermosa palabra tiene el privilegio de aplicarse al par á nuestras dos conciencias, la literaria y la moral; significa *justicia* y *exactitud*, y ¿no parece que estos dos conceptos son como la definición de aquel... que no necesito nombrar?

Entro, pues, en su casa y le digo: «Vengo de

nuevo á pedirle consejo acerca del arte de la lectura.»

—Veamos—me respondió riéndose,—soy todo oídos.

—Muchos profesores empiezan la educación de sus alumnos por la lectura del verso. ¿Se trata de niños? Les enseñan á leer fábulas, apólogos, moralejas enderezadas para ellos y que, dicho sea de paso, constituyen la más abominable, la más insípida, la más trivial é irritante literatura poética, *ad usum infantiae corrumpenda*. ¿Se trata de adolescentes? Escenas de tragedia, trozos de Molière, fragmentos de Víctor Hugo. ¿Se trata de mujeres? Lamartine, Manuel, Coppée, Sully-Prudhomme, Deroulède suministran el asunto de la enseñanza. ¿Es bueno este método? ¿Cree usted que los profesores hacen bien?

—¿Y usted?—me dijo riéndose otra vez.

—Yo no vengo á que me pregunte, sino á que me responda.

—Respondo, pues, que si usted me pide mi opinión es porque tiene formada la suya; que el motivo de preguntarme si los profesores hacen bien es que usted opina que hacen mal.

—¡Oh! el terrible psicólogo, que escarba siem-

pre en el fondo de las palabras para descubrir lo que en ellas se oculta. No es, sin embargo, mi convicción tan absoluta como usted cree. En mi sentir, no se tiene el derecho de decir que se *profesa una opinión* sino después de haberla puesto ó sometido á prueba de las opiniones contrarias. Vengo, pues, á que usted me contradiga; del choque de las ideas brota la luz.

—Está bien—respondió.—Choque su pedernal en mi vieja cabeza de filósofo, veremos lo que sale de ella; y empezando desde luego mi oficio de contradictor, le diré que creo, por instinto, que los profesores tienen razón en hacer lo que hacen.

—¿Por qué?

—Sencillamente, porque lo hacen. Ese hábito constante puede que no sea mera rutina. Yo no miro con tanto desprecio como se acostumbra los viejos errores. Las antiguas recetas medicinales curan á veces mejor que los remedios nuevos. ¿Quién sabe si ese hábito de los profesores de lectura no proviene de un conocimiento más profundo de la naturaleza de la infancia? ¿Quién sabe si los maestros no empiezan por la poesía porque han observado que la música de los versos, las rimas, el ritmo, las imágenes,

graban más fácilmente las ideas y las palabras en la inteligencia de los niños? ¡Desempeñan en éstos papel tan grande las sensaciones! Como que los sentidos son sus grandes instrumentos de educación. Sin duda, recitan y retienen mejor los versos, porque los versos les agradan más. Y ¿por qué les agradan más? Porque hablan á sus oídos una lengua más bonita. Pues siendo esto así, lo que usted censura como error de método es quizás un método superior.

—Acepto su razonamiento como verdadero á medias, y voy á completarlo con otro que creo más exacto. Todo progreso se resiente durante mucho tiempo de su punto de partida, al extremo que el carácter del comienzo se contiene parcialmente en las postreras fases del progreso en cuestión. Ahora bien; en sus comienzos, ¿qué fué el arte de la lectura? ¿Qué es aun hoy para muchas gentes? Un arte de recreo, un arte de lujo, un medio de brillar, un instrumento de éxito; y de aquí, en la enseñanza, la preferencia dada á la lectura del verso, porque prepara al alumno á los bravos de salón y á los pequeños triunfos de estrado. Mas hoy, habiendo cambiado el fin, debe cambiar también el método. En nuestros días, la lectura aspi-

ra á pasar del estado de *arte de recreo* al estado de *arte útil*, ó mejor dicho, transformarse en arte útil sin dejar de ser arte de recreo; pretende, en vez de seguir siendo privilegio de unos cuantos, ser la necesidad y el derecho de todos; quiere dejar de confinarse en la educación elegante de las familias ricas y extenderse á todas las educaciones; llama á la puerta de la Universidad y de las escuelas, reclama su puesto en las profesiones liberales. Pues bien; este grandioso fin no lo alcanzará sino empezando por la prosa, continuando por la prosa y ejercitándose especialmente en la prosa.

—¿Por qué? Si no he leído mal su libro, usted divide la enseñanza en dos partes: técnica la una, de las reglas, que constituye como el oficio y puede llamarse gramática de la dicción; literaria la otra, el arte propiamente dicho, que comparo á la retórica.

—Exactamente.

—Por eso entiendo que la ventaja del estudio de la dicción poética es reunir á la vez el arte y el oficio. Pues qué, ¿no requieren los versos, como la prosa, el conocimiento de los principios fundamentales de la lectura? Pues qué, ¿en verso como

en prosa, no es menester que el lector sépa respirar, articular, pronunciar, puntuar? Y además, ¿no es necesario que se emocione y que emocione, que se entusiasme y que entusiasme, que sea casi poeta para ser cumplido lector? Y siendo esto así, ¿puede darse nada más propio para un alumno que recibir esta doble lección, que perseguir este doble fin? De una pedrada se mata dos pájaros; luego los profesores tienen razón en empezar por la lectura del verso, con la que el alumno aprende por añadidura á leer la prosa. ¿Qué dice usted á esto?

—Digo que eso contiene casi tantas herejías como palabras.

—¡Ah!—respondió triunfante mi filósofo,— ¡cómo se ha formado su opinión en cinco minutos! ¡Qué pronto ha llegado usted á ser de su propio parecer! ¡Los contradictores, herejes!... Muchas gracias.

—No soy yo, mi buen amigo—repuse,— el que le condena, es usted el que se condena á sí mismo. Le opongo sus propias palabras. ¿No acaba usted de comparar la primera parte del arte de la lectura á la Gramática y la segunda á la Retórica?

—Sí.

—¿Y se entra, acaso, en Retórica antes de haber pasado por las clases de Gramática? La lectura del verso es *un arte en un arte*. ¿Qué diría usted del cantor que quisiera empezar el aprendizaje de la música por una cavatina? No se llega á ser maestro sin haber sido alumno. Para cantar un trozo de concierto, es necesario haber ejecutado gamas durante mucho tiempo; pues bien, las gamas de la dicción no se ejecutan más que en prosa.

—¿Por qué? ¿por qué?—replicó con viveza mi contradictor.

—Porque el lector no aplicará bien las reglas al verso si no las ha aprendido antes y por separado.

—¿Por qué?

—Porque debe poseerlas tan cumplidamente, saber manejarlas con tal facilidad, que las observe sin quererlo y sin saberlo. Y si usted me pregunta de nuevo ¿por qué?, le contestaré: —Porque tiene otra cosa que hacer, porque la corrección y la claridad, absolutamente indispensables siempre, no bastan en la dicción poética.

—Con afirmaciones no me convenzo. Necesito pruebas.

—Allá van pruebas, y las mejores de todas: ejemplos. He aquí una experiencia decisiva. Tomemos tres fragmentos de poesía; pongámoslos en prosa literal, sin cambiar más que el orden de las palabras, para quitarles su carácter de versificación. Hecho esto, leeremos sucesivamente en alta voz cada una de estas traducciones, comparándolas inmediatamente con el texto poético, y entonces verá usted cómo, pasando de la prosa al verso, se pasa de un arte á otro arte.

—Aceptado—replicó mi contradictor.—Esto me gusta. ¡Se anima el combate! ¡Mi curiosidad se despierta! Venga el primer ejemplo.

—El principio de una fábula de La Fontaine.

—¿Primero la leerá usted en prosa?

—Conforme. «Mientras un filósofo afirma que somos burlados siempre por nuestros sentidos, otro filósofo jura que no nos engañan nunca. Ambos tienen razón. La filosofía dice verdad al decir que nuestros sentidos nos engañan siempre, en tanto que juzgamos acerca de su testimonio; pero si rectificamos la imagen de un objeto conforme á la distancia, al órgano, al medio, los sentidos no engañan á nadie.»

—¡Cómo! ¿La Fontaine ha traducido esto en buenos versos?

—En versos excelentes.

—No lo recuerdo.

—Prosigo. «¿Qué es á mis ojos el sol, mirándolo desde la tierra? Un cuerpo que apenas tiene más de tres pies de circunferencia; pero si lo viese allá arriba, en su morada, ¿sería, á mi vista, como el ojo de la naturaleza!»

—¡Hermoso! Hay poesía en esa imagen.

—No he concluído. «Su distancia permite juzgar de su grandeza; yo la determino según el ángulo y los lados; se le juzga plano y moviéndose, yo lo redondeo, lo inmovilizo, y la tierra marcha.»

—Eso es geometría, astronomía, matemáticas, todo, en fin, menos poesía.

—Un poco de paciencia, no he concluído aún. «Sola mi razón rectifica el testimonio de mis sentidos; si el agua dobla un bastón, mi razón lo endereza; mi razón decide como soberana, y, gracias á ella, aunque mis sentidos me mienten siempre, no me engañan nunca.» He aquí el fragmento; ¿cómo opina usted que debe leerse?

—Sencilla, correcta y claramente, para hacer comprender bien la exactitud del razonamiento.

—¿Qué más?

—¿Qué más? Nada.

—¿No requiere este fragmento, á juicio de usted, otras cualidades de dicción?

—No.

—¿No? Pues oiga usted los versos, los versos de que esta prosa es calco fidelísimo. Las mismas palabras, fijese bien, las mismas, puestas en el hemistiquio, van á tomar otra figura, van á cambiar de carácter al mudar de sitio; y usted verá cómo lo que pasaba inadvertido se dibuja y destaca, cómo lo que era mate se torna brillante.

—¡Recite, recite!

—Mientras un filósofo asegura
Que siempre por sus sentidos son los hombres burlados,
Otro filósofo jura
Que jamás nos han engañado.

Note usted, desde luego, el orden y la colocación de los dos participios *burlados* y *engañado*, y de los dos verbos *asegura* y *jura*; no están puestos á humo de pajas en donde están; imposible alterar su orden sin destruir el pensamiento de La Fontaine. *Burlados* es término despreciaativo, que implica la seguridad del que acusa. *Engañado* es palabra grave, que implica el juramen-

to del que defiende la inocencia. Debe, pues, el lector expresar estos cuatro matices dando á su acento, en los dos primeros versos, el sentimiento del desdén, y en los dos últimos, la firme convicción de la estima.

—Ingeniosa me parece la distinción—replicó mi filósofo,—y aun con sus ribetes de sutil.

—Medite las palabras, seguro de que hallará en ellas este sentido. Prosigo:

Ambos tienen razón, y la Filosofía
Dice verdad cuando dice que los sentidos engañarán,
Mientras sobre su testimonio los hombres juzgarán;
Pero siempre que se réctifique
La imagen del objeto por su alejamiento,
Por el medio que le circunda,
Por el órgano, por el instrumento,
Los sentidos á nadie engañarán.

¿Quién no sentirá la fuerza, hasta diré la nobleza, que esta sucesión de términos, alejamiento, órgano, instrumento, puestos de relieve por los versos y como acumulados el uno sobre el otro, dan al último verso?... ¡Cuán lejos no estamos de la dicción acompasada y discursiva de la prosa!

—¡Cierto! ¡cierto!

—Llego á lo que usted llama geometría.

¡Su distancia me permite juzgar de su grandeza!
Por el ángulo y los lados mi mano la determina;
¡El ignorante lo cree plano! Yo engrueso su redondez,
Lo hago inmóvil, ¡y la tierra camina!...

¿No es por demás admirable este último verso?
¿No debe el lector hacer sentir toda la ingeniosa
concisión de ese *yo engrueso su redondez*? ¿Y qué
diremos de este final?:

Cuando el agua dobla un bastón, mi razón lo endereza;
La razón decide como maestra;
Los ojos, mediante su concurso,
No nos engañan nunca aun mintiéndonos siempre.

—¡Soberbia cita, y muy concluyente!

—¡Espere! Quiero una victoria más completa.
No he tocado más que á uno de los puntos de la
cuestión. Me he limitado á mostrar cómo la dic-
ción poética debe dar á las palabras un relieve,
un valor, un acento que no demanda la dicción
de la prosa. Pero todo esto no es más que dibu-
jo; falta otro de los grandes elementos de la poe-
sía: el colorido.

—Venga el colorido.

—Dos versos de Racine bastarán como argu-
mento, y una breve conversación con la señorita
Rachel pondrá mi argumento en acción.

Acababa ésta de representar el segundo acto de *Fedra*. Su triunfo había sido inmenso. Corrió á su habitación; así que entro, se viene hacia mí, y con su habitual inquietud por el juicio de otro: — «¿Qué tal?, me dijo; ¿está usted contento? — ¡Sí! excepto tocante á dos versos que usted ha trocado en dos líneas de prosa. — ¿Cuáles? — Éstos:

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée (1),
Ariana, hermana mía, ¿de qué amor herida
Moriste en las orillas donde fuiste abandonada?

—Me parece que los he dicho...

—No, usted los ha dicho como dos versos masculinos; ha cerrado las dos *e* de *blessée* y *laissée* con un ligero acento agudo, seco y breve, que ha quitado á los versos su armoniosa grandeza. Su voz era adecuada, sin duda...

—Adecuada y conmovedora—me respondió con viveza.

(1) Transcribo estos versos en francés, porque sólo á ellos son aplicables las observaciones del autor. (N. del T.)

—¡Conmovedora! pase, pero no poética. Esos dos versos no son simplemente versos de sentimiento, sino versos de colorido, y su colorido contribuye á realzar el sentimiento. ¿No advierte usted cómo estas dos *e* mudas, *blessée* y *laissée*, se asocian, prolongándose, á la melancolía del abandono?... Y ¿qué ha hecho usted de esas dos sílabas sordas *mourûtes* y *fûtes*? Las ha atenuado, aligerado, disimulado, en suma, prosaizado. Sí, en prosa, habría estado usted bien, porque en prosa esas sílabas serían insoportables; pero en verso, su misma pesadez contribuye á la belleza. En la pluma de los grandes poetas, todo tiene su valor. Si Racine ha empleado esos sonidos monótonos, no ha sido, créame usted, por acaso. Por lo que á mí respecta, nunca he podido leer en alta voz esos dos versos, sin que el conjunto de esas largas *e* mudas y de esas dos palabras lúgubres evocase delante de mí no sé qué perspectivas de largas alamedas, llenas de melancolía y de silencio. Usted, mi querida amiga, los ha dicho así: «Oh, Ariana, hermana mía, de qué amor herida, has muerto en las orillas donde fuiste abandonada». Usted ha leído prosa.»

Mi amigo se quedó callado. Sorprendiéndome

su silencio, le dije: — «¿No son decisivos mis dos ejemplos? ¿No le demuestran que es preciso haberse asimilado perfectamente y por un trabajo especial los principios del arte de la lectura, para no tener que cuidarse en los versos más que de la interpretación poética?

— En efecto; sus dos ejemplos son excelentes.

— ¿Y por qué no me lo ha dicho usted?

— Porque veo que tiene usted reservado otro aún mejor.

— ¿Quién se lo ha dicho?

— Su rostro y las reglas de la puntuación. ¡Yo soy un alumno muy atento! Ciertamente, usted ha puesto un punto al final de la frase, pero en su fisonomía no había más que una coma.

— ¡Todo lo adivina!

— ¡Usted me ha llamado psicólogo!... Ejercicio mi oficio.

— Pues bien, tiene usted razón. Hasta ahora sólo he hablado del colorido y del dibujo; pero hay en la poesía un tercer elemento más misterioso, más complejo, más importante aún: el ritmo. También la prosa tiene número, armonía, color; mas sólo la poesía tiene ritmo. No es poeta sino el que lo siente; no es lector sino el que lo

hace sentir. Estrofas, odas, poesía lírica, no son las únicas que obedecen á las leyes del ritmo; cada especie de verso requiere el suyo; lo tienen hasta los versos libres. El ritmo consiste en el uso y mezcla de las rimas, en las cesuras, en las transiciones, en los conceptos sueltos, en las mil variedades de corte que el verdadero poeta mezcla á la estructura de sus versos, para expresar la marcha de su pensamiento por el despliegue y las ondulaciones de su frase.

Abro otra vez *La Fontaine*, y traduzco en prosa neta éstos ocho versos de la fábula *El hombre y la serpiente*. Se pregunta á la vaca cuál de los dos es el símbolo de la ingratitud, si la serpiente ó el hombre. La vaca responde:

—«¿Qué necesidad había de llamarme para esto? El hombre, á todas luces, al que nutro hace dilatados años, que no ha pasado un solo día sin mis beneficios, para quien es todo lo que soy y tengo. Por mi leche y mis hijos, vuelve siempre á su casa con las manos llenas; hasta he reparado su salud, quebrantada por los años, y mis penas han tenido por fin no menos su placer que su necesidad. Y ahora que soy vieja, me abandona en un rincón, sin hierba. ¡Si á lo menos me dejase

pastar!; pero me tiene atada. Si mi dueño hubiese sido la serpiente, ¿habría podido llevar tan lejos la ingratitud?»

—Alto ahí—me dice mi amigo.—Los versos de La Fontaine no los recuerdo bien, no los sé de memoria; pero esta sencilla prosa tiene tal acento de vigor, exige del lector una energía tan áspera, que no veo lo que pueda añadirle la poesía, ni qué otras cualidades pudiera ésta exigir del intérprete.

—Oiga estos versos—le respondí,—y juzgue:

¿Había para esto, dijo ella, necesidad de llamarme?
La serpiente tiene razón; ¿á qué disimular?
Yo nutro á éste hace muchos años;
No ha pasado sin mis beneficios un solo día;
Todo es para él solo; mi leche y mis hijos
Le hacen á su casa volver con las manos llenas;
Hasta he reparado su salud, que los años
Habían quebrantado, y mis penas
Tienen por fin no menos su placer que su conveniencia.
Ahora que soy vieja, me abandona en un rincón.
Sin hierba. ¡Si á lo menos me dejase pacer!
Pero estoy atada. Y si hubiese tenido por dueño
Á la serpiente, ¿habría podido llevar tan lejos
La ingratitud?

¿No media un abismo entre estos dos fragmentos? ¿No son á la par exactamente iguales y completamente distintos? ¿Por qué? ¿Qué extraño ele-

mento ha introducido en ellos la poesía? El ritmo, esto es, todo un nuevo orden de patético, de grandeza. Fíjese en este pasaje:

Hasta he reparado su salud, que los años
Habían quebrantado, y mis penas
Tienen por fin su placer no menos que su conveniencia.

¡Qué armonía en esta cesura, colocada en el décimo pie! *Su salud...* en este final del primer verso: *Que los años...* que se enlaza, por una trabazón admirable, al comienzo del segundo: *Habían quebrantado...* y por último, en esta repentina continuación: *Y mis penas...* que lleva y difunde, por decirlo así, la frase entera en la majestuosa calma del último verso, como la corriente de un río se vierte en hermoso lago:

y mis penas

Tienen por fin su placer no menos que su conveniencia.

No hay que darle vueltas, es menester expresar con la dicción todos estos matices del movimiento rítmico, todas estas sinuosidades de la frase, so pena de ser un mal traductor. ¡Y se quiere que este estudio se haga al mismo tiempo que el aprendizaje de la ortografía de la dicción! ¡Tanto

valdría lanzarse á lomo de un caballo corredor para comenzar los ejercicios de equitación! ¿Quién sino un picador amaestrado podrá gobernar esta noble cabalgadura? ¿Quién sino un lector familiarizado con todas las dificultades de su arte podrá expresar ese admirable... ¡*Sin hierba!* aislado en el comienzo del verso? Especial atención merecen también estos dos últimos rasgos:

Y si hubiese tenido por dueño
Á la serpiente... ¿habría podido llevar más lejos
La ingratitude?

¿Dónde está, en efecto, la belleza incomparable de estos dos versos? En sus dos términos sueltos, es decir, en el ritmo. ¡Qué poder de reprobación en *la serpiente* y *la ingratitude*, irguiéndose ambas por este modo al comienzo del alejandrino!... Hasta parece que la misma longitud de las cinco sílabas... *ingratitude*, añadiéndose por la trabazón al verso que precede, da al vicio las dimensiones de un monstruo. Y aquí, mi querido amigo, hago punto final.

Paréme, en efecto, dirigiendo á mi amigo una mirada de satisfacción y que significaba: Me parece que no lo he hecho del todo mal...

Por toda contestación, me miró á su vez, pero con aire irónico.

—¿Qué significa—le dije—esa semi-sonrisa burlona?

—¿Qué significa?... Habré de decírselo. Que soy de su parecer desde que usted empezó, y aun creo que ya lo era antes.

—¡De veras!

—Por ejemplo: esos versos de La Fontaine acerca de los errores de los sentidos, ¿cómo pudo usted creer que un viejo profesor de Filosofía y de Retórica como yo no los supiese de memoria?

—¿Por qué, entonces, me ha hecho usted devanarme los sesos de esta manera?

—Para hacer la conversación más amena y provechosa.

—Si no temiese ofender su respetabilidad, diríale, en la jerga que se usa hoy, que usted se ha querido divertir conmigo.

—¡Por conversar! Si los dos hemos ganado en ello: yo, viendo con más limpieza, gracias á usted, lo que antes sólo columbraba, comprendiendo lo que sólo presentía; usted, formulándose á sí mismo, en contornos más vivos, sus propios

pensamientos, por el deseo de imbuírmelos á mí. Usted vino á sacar chispas de mi cabeza, y soy yo el que las he sacado de la suya... ¡Qué ardor por ilustrarme, por refutarme! ¡Cómo gozaba usted por haberme vencido!

—¡Pero esto es una traición!

—Tanto mayor, cuanto que no me rindo aún; quédame un gran problema que proponerle.

—¿Á ver?

—¡Un poco de paciencia! Oigo una campana que me llama á mi deber de director; vea si puede volver mañana y reanudaremos nuestro diálogo.

SEGUNDA CONFERENCIA

Procuré, al día siguiente, ser puntual á la cita, y apenas me hube sentado, habló mi filósofo de esta manera:

—Si; usted me ha convencido de que la lectura de verso es un arte en un arte; usted me ha convencido de que se ha de empezar por la dicción en prosa; usted me ha hecho tocar como con los dedos los secretos, las leyes, los resortes de la dicción poética; pero mi curiosidad no está del todo satisfecha, porque usted sólo ha cumplido la mitad de su programa.

—¡Cómo!

—Le falta demostrarme en qué la dicción de la prosa difiere de la del verso, si forma y cómo forma un arte especial, con sus leyes propias. He oído repetir á profesores eminentes del Conservatorio, que el estudio de la tragedia es indispensable á los mismos actores de comedia. ¿Por qué?

Porque, dicen, la rica prosa de Molière, la elegante de Marivaux, la brillante y abillantada de Beaumarchais, sólo alcanzan todo su valor en boca del intérprete que ha estudiado á Racine y Corneille.

—Exactísimo. El alumno adquiere en *Britannicus*, en *Cinna*, en *Atalia*, un sentimiento de la armonía y del número que halla feliz aplicación en el *Festín de Piedra*, en el *Legado* y en el *Matrimonio de Fígaro*. Conforme, pues, en que, frente á esta proposición: «*Es necesario aprender á leer en prosa para aprender á leer bien en verso*», se formule esta otra: «*Leer bien en verso ayuda á leer bien en prosa.*»

—Que ayuda, pase; pero comprenda usted bien mi pregunta: ¿Basta estudiar á Corneille y Racine para interpretar á Pascal y Bossuet?

—Respondo sin vacilar: de ningún modo. La dicción poética *supone* la de la prosa y la *supera*, pero no la comprende por completo. El que puede lo más, no siempre puede lo menos (1). La lectu-

(1) ¿Por qué *menos*?, se me dice. No es eso. ¿No leen los estudiantes menos mal los versos que la prosa? Á lo

ra de la prosa tiene, como el estilo de la prosa, sus peculiares preceptos. En los dos ejemplos de La Fontaine que he citado, el lector que dijese los versos como la prosa, sería un lector incompleto; mas el que leyese la prosa como los versos, sería un lector ridículo.

—Vuelvo, pues, á mi tema: ¿cuáles son las reglas precisas, claras, fijas, de la lectura de la prosa?

—Difícil es responder á su pregunta. La he formulado á los más eminentes profesores, sin haber obtenido respuesta que me satisficiese, que me sacase de dudas.

—Confiese que no está usted tan perplejo como da á entender; usted ha encontrado esa respuesta.

—He hallado una, pero ¿completamente satisfactoria? no me atrevo á decirlo, tan delicado es el problema. En fin, he aquí una solución: á usted toca juzgar si es buena.

—Entiendo que lo primero es separar las va-

que respondo: los leen *de otra manera mal*, pero no *menos mal*. La verdad es que el talento de leer versos es más raro y más difícil.

rias especies de prosa, y poner aparte, caracterizar por separado, la prosa dramática. Perteneciendo al teatro la mayor parte de los profesores de dicción, propenden naturalmente á referir cualquier lectura de prosa á la prosa teatral, sin percatarse de que, en el teatro, la dicción, como el estilo, constituye un arte particular. Leer una escena es representar uno ó varios personajes, que tienen tal determinado carácter, tal edad, tal oficio, que se hallan puestos en cierta situación, empeñados en cierta empresa, y el recitado, como el estilo, debe expresar este carácter, esta edad, esta situación. Por haber confundido la prosa del teatro con la prosa del libro, Fénelon calificó de jerigonza algunas frases de Molière. La verdad: tal es el principal objeto de la prosa teatral; y de aquí esas frases sin concluir, esas bruscas interrupciones, esos elipses de lenguaje, que forman parte de la individualidad de los personajes representados en la escena. Los silencios son diálogo; las pequeñas pausas, puntuación; los gestos completan y suplen las palabras; en ocasiones, hasta la infracción de las reglas de la gramática es una necesidad, y ¿á qué no decirlo? una gracia. Quítese al *Lugareño*, en el

Festín de Piedra, la jerga del campesino, y se despoja á esta escena de todo su efecto, de todo su sabor.

Un día, en el ensayo de una composición de Scribe, le hice notar en el diálogo una incorrección gramatical. «Lo sé, amigo mío, me respondió, pero la situación me apremia; *no tengo tiempo de ser correcto*, y uso lo que se llama *estilo económico*.» Pues bien; existe también la *dicción económica*, que se puede soportar por excepción en una comedia, pero que no se puede contar como regla ni usar en los demás géneros. Concluyo, pues, que, en el lenguaje, el teatro ocupa sitio aparte, forma edificio separado; dejémoslo, pues, en su puesto y concentremos la atención en la lectura de la prosa del libro.

—Ha planteado usted la cuestión admirablemente—me dijo mi amigo;—pero confieso, y esta vez con sinceridad, que no preveo cómo la resolverá.

—Permítame proceder por metáfora y tratar de definirla mediante una comparación. Digo que la lectura de la prosa es á la lectura del verso lo que la marcha al baile. Los antiguos decían *sermo pedestris*, *sermo solutus*; traduciendo *sermo* por

marcha, será marcha pedestre, marcha libre, y tendremos la imagen de la lectura de prosa. Y si no, ¿cuál es el rasgo característico del baile? Ejecutar actitudes, pasos, movimientos de piernas y de brazos, en que el bailarador debe detenerse para marcar los puntos salientes del paso de baile. Nada de esto en la marcha, donde el movimiento es de conjunto, continuo; su fin, *andar*. La marcha puede ser elegante, impetuosa, lánguida, rápida, hasta brusca, pero sin interrumpirse para ejecutar ejercicios coreográficos. El cuerpo que marcha puede expresar todos los sentimientos interiores que se manifiestan en actitudes; puede realizar toda clase de elegancias, toda clase de gracias, toda especie de formas de movimiento, pero al modo que el recitado en la música, porque se trata de palabra mesurada, no de canto.

—Su doble comparación me impresiona y me agrada; pero ¿no podría precisarla con algún ejemplo? Nada ilustra tanto en una discusión general como los hechos particulares.

—He aquí dos muy curiosos, muy característicos. Para definir la dicción poética, he presentado primero en prosa lo que luego hemos leído en

verso. Procedamos ahora al revés; empecemos por el verso y acabemos por la prosa. Dos de nuestros más ilustres dramaturgos me suministrarán dos argumentos decisivos, Corneille y Molière, en las composiciones el *Mentiroso* y el *Festín de Piedra*.

—¡Cuidado!—me dice mi contradictor—con meterse otra vez en el teatro.

—Nada de eso, entro en una iglesia. El trozo de Molière es un admirable sermón. Por rara casualidad, estos dos grandes escritores han tratado la misma escena de manera casi idéntica, con los mismos personajes y éstos colocados en situaciones muy parecidas.

Geronte, el padre del *Mentiroso*, reprocha á su hijo por sus mentiras; don Luis maldice las calaveradas de don Juan. Los dos son gentileshombres, y los dos anatematizan á sus hijos en nombre de la nobleza, con la sola diferencia de que el padre, en Corneille, habla en verso, en Molière, en prosa; y esta diferencia en la semejanza, esta yuxtaposición de dos obras maestras, pondrá en acción, á nuestra vista, las leyes, los secretos, los resortes de la lectura de prosa. Pocas citas me bastarán para la escena del *Mentiroso*:

Quien se dice gentilhombre y miente como tú,
Miente cuando lo dice; ¡no lo fué jamás!

.....
Ignoraba una cosa que nadie ignora:
Que la virtud la gana como la sangre la da.

.....
Donde la sangre falta, si la virtud la gana,
Donde la sangre la da, también el vicio la pierde.

Estos versos (con dificultad los habrá semejantes en esta escena) son otras tantas inspiraciones acuñadas como medallas, engastadas en la rima como en una montura. Reprochábase una vez ingeniosamente á un actor, por recargar la dicción de intenciones, *que quería levantar una estatua á cada verso*; ello no obstante, esfuércese el intérprete de esta escena en poner de relieve estos versos de Corneille, porque se destacan en el estilo como hermosas piedras en un collar de joyería.

Pasemos á la escena de Molière, no menos elocuente, no menos elevada, sembrada también de rasgos sublimes y de pensamientos que valen por sentencias; pero cuyo discurso está en prosa, debiendo la dicción cambiar como el estilo.

DON LUIS

«Veo que estorbo, pero, á decir verdad, si tú estás cansado de verme, más lo estoy yo de tus locuras. ¡Ah! No sabemos lo que nos hacemos al no dejar al Cielo el cuidado de lo que nos conviene, al querer ser más previsores que él, al importunarle con nuestros desvaríos y absurdas peticiones. Yo deseé tener un hijo con fervor sin igual, se lo pedí sin descanso, con arrebatos increíbles, y el hijo que obtuve, molestando al Cielo con mis votos, es la pesadilla y el suplicio de esta mi vida, cuya alegría y consuelo esperaba que fuese. ¿Con qué ojo piensas tú que pueda yo ver ese conjunto de acciones indignas, cuya gravedad cuesta trabajo atenuar á los ojos del mundo; esa serie continua de despilfarros, que me obligan á cada instante á impetrar las bondades del soberano y que han agotado para con él el mérito de mis servicios y el crédito de mis amigos? ¡Oh! ¡Qué bajeza la tuya! ¿No te ruborizas de no merecer tu nacimiento? ¿Tienes derecho, dime, de envanecerte por ello? ¿Qué has hecho en el mundo para ser gentilhomme? ¿Crees tú que basta con llevar el

nombre y las armas, y que es glorioso el descender de sangre noble, cuando se vive en la infamia? No, mil veces no; no es nada el nacimiento donde la virtud falta. Solamente tenemos parte en la gloria de nuestros antepasados en cuanto nos esforzamos en imitarlos, y aquel brillo de sus acciones que difunden sobre nosotros, nos impone la obligación de devolverles el mismo honor, de seguir la senda que nos trazaron, de no degenerar de su virtud, si queremos ser tenidos por verdaderos descendientes suyos. De nada te sirve el descender de los abuelos de que has nacido, si te condenan por su sangre. Ni te da ventaja alguna cuanto hicieron de ilustre; por lo contrario, su brillo no se refleja en tí sino para tu deshonor, y su gloria es una antorcha que alumbra á los ojos de todos la vergüenza de tus acciones. Aprende, en fin, que el gentilhomme que vive mal es un monstruo de la naturaleza; que la virtud es el primer título de nobleza; que yo atiendo mucho menos al nombre que se firma que á las acciones que se ejecutan, y que consideraré más al hijo de un mozo de cuerda, si es honrado, que al hijo de un monarca que viva como tú.»

La simple lectura de esta admirable página es

de suyo la mejor lección de dicción en prosa. Corneille y Molière vierten los mismos sentimientos, desarrollan la misma escena; pero, en el uno, cada pensamiento debe ser esculpido por el lector, como las armas sobre un escudo; en el otro, hay que llevarlo, arrastrarlo todo en ese gran río de elocuencia que corre de orilla á orilla. ¡Adelante! ¡adelante!, nos dice Molière; y sin apresuramientos, sin omitir ninguno de los matices y variedades de tono que nacen de las variedades del pensamiento, el lector no debe olvidar un momento que, si el poeta canta, el prosista habla, y que la dicción, como el estilo, requiere, ante todo, el abandono, la naturalidad, el soplo continuo de la palabra!... ¿Me he expresado con claridad? ¿Me ha comprendido usted? ¿Está usted satisfecho?

—Le he comprendido, pero no estoy del todo satisfecho. La prosa de Molière es un modelo maravilloso, mas no único, y tal vez lo que se dice de él no pueda aplicarse á los demás escritores. Para que la demostración fuera completa, debería abarcar todos nuestros prosistas, y henos aquí metidos en una digresión...

—No tema usted entrar en ella. La conversa-

ción es un paseo sinuoso; sus rodeos son parte del camino, y puede haber línea curva que conduzca al fin por un camino más seguro y agradable que la recta.

Abro, pues, el paréntesis, aunque resulte un poco largo, y pasando del papel de contradictor al de colaborador, voy á proporcionarle un argumento decisivo, en mi sentir, á favor de la preeminencia de la lectura de la prosa.

—¿Cuál?

—La incomparable belleza de nuestra prosa francesa, fruto propio de nuestro suelo. Las demás naciones pueden oponer sus poetas á nuestros poetas, pero ningún país ha producido una prosa semejante á la nuestra, de carácter esencialmente nacional. La abundancia de sus obras es maravillosa; la variedad del genio de sus escritores, deslumbradora. Cuando se enumera á todos los jefes de esta falange, se cree asistir á un desfile de guerreros de Homero, distintos todos en el aire, en las armas, en el carácter, semejantes en ostentar todos un mismo signo de grandeza nativa. Por ello, la preferencia concedida á la lectura de prosa es un poderoso medio de educación literaria, y la lectura en alta voz de la prosa francesa viene á

ser como el estudio mismo del genio peculiar de Francia. Y cierro mi paréntesis.

—Yo lo vuelvo á abrir. Su observación no nos ha desviado de nuestro camino, lo ha ensanchado. Saco de su argumentación esta otra prueba incontestable á favor de mi tesis, á saber: que la superioridad de nuestros prosistas ofrece á sus intérpretes nuevas ocasiones de lucir su talento; que su variedad impone al lector osadías, agilidades, que nuestra poesía no le sugiere y que son otras tantas conquistas en el arte de la dicción.

En realidad, Malherbe, Régnier, Corneille, Racine, Molière, se prestan, cuál más, cuál menos, á la misma enseñanza. Exceptuando las fábulas de La Fontaine y el *Anfitrión*, aprender á leer el uno es aprender á leer el otro. ¿Por qué? Porque la poesía del siglo xvii tuvo dos legisladores, Malherbe y Boileau, cuyo sistema de versificación pasó á ser como el código de nuestros grandes poetas, encerrándolos á todos en cierto número de reglas comunes, y este código se impuso y sigue imponiéndose todavía á sus intérpretes. Mas, ¿cómo aplicar esta uniformidad de preceptos á la lectura de Pascal y de Saint-Simon, de la señora de Sévigné y de Fénelon, de La Bruyère y

dé Hamilton? No hallará usted en estos escritores sistema que le guíe sin entorpecerle, como no sea el espíritu general de grandeza y de verdad que era como la atmósfera intelectual de aquella centuria. Otro tanto digo del siglo xviii, que tuvo también su legislador poético: Voltaire. Estúdiese, para leerlas en alta voz, una tragedia y una carta de Voltaire, aplíquese á disimular en el recitado las deficiencias de la versificación, á realzar lo patético y el movimiento de *Zaira*, ó la gracia del *Mundano*, y se habrá aprendido, sin más que esto, á leer todos los poetas del siglo xviii. ¡Pero en balde se tratará de penetrar, con estos procedimientos sumarios, en la profunda frase de Rousseau, en los magníficos períodos de Buffon, en el estilo breve, severo, bien modelado de Montesquieu, en la endiablada imaginación de Diderot y en la prosa alada de Voltaire! Cada escritor tiene su estilo, y requiere, por consiguiente, un estudio especial de dicción.

Nada más interesante, en este particular, que un examen comparativo entre la prosa de Montaigne y la de Pascal.

—Alto ahí—me dice mi filósofo;—he estudiado mucho el estilo de Montaigne, y no veo qué rela-

ción pueda haber desde este punto de vista entre él y el autor de las *Provinciales*.

—Óigame, y verá sobre qué versa mi comparación, y cómo ayuda á esclarecer mi idea. Los dos escribieron con genio, los dos despreciaron los fútiles artificios de lenguaje; los dos inventan á cada instante expresiones felices, que hacen de su estilo una creación perpetua. Pues, á pesar de esto, no conozco escritores que se parezcan menos. No hay en Montaigne un átomo de matemático, al paso que Pascal es un poeta injerto en un geómetra; la frase de Pascal es tan poderosa como armazón, que se siente siempre el esqueleto debajo de la carne, mientras que en Montaigne no hay más que carne, nervios, sangre, fuego, vida, siendo menester buscar á menudo dónde está el nervio de la frase. En Pascal, la trabazón del estilo es visible, como los postes en las antiguas casas, como los contrafuertes en las iglesias góticas; Montaigne edifica al modo de los arquitectos que añaden á su construcción ya un ala, ya un mirador, ya un vestíbulo, dejando el conjunto del edificio más ó menos oculto, casi invisible, en medio de estas adiciones. Todos los incidentes que se le presentan en el curso del período los

embarca, como pasajeros salidos al encuentro, sin cuidarse de la confusión ni del exceso de la carga, resultando, como en Saint-Simon, á modo de surtidor perpetuo é imprevisto, aun para el mismo autor, de imágenes, ideas, comparaciones, que se interponen en la frase y aplazan sin cesar su conclusión. ¿Y cuál será el deber del lector frente á estilos tan diversos? No menos diverso que los estilos mismos. Respecto de Pascal, se trata, no de aligerar con la dicción aquella fuerza un tanto imponente de arquitectura, sino de marcarla, porque su belleza está en la solidez, al modo que, delante de un dibujo de Miguel Angel, es menester realzar la musculatura. Por lo contrario, en Montaigne, el lector debe precisar aquellas líneas un poco flotantes, pero sin quitarles nada de su ondulante gracia; tomar la frase como por debajo, para dar solidez á sus cimientos; dibujar, en fin, con la palabra lo que la pluma no hizo más que bosquejar. Este mismo contraste existe entre Fénelon y la señora de Sévigné, entre Bossuet y Saint-Simon, entre Balzac y La Bruyère, de manera que la lectura de la prosa es para el intérprete un cambio perpetuo de gimnasia vocal, algo así como el músico

obligado á tocar tres ó cuatro instrumentos á un tiempo.

—Comprendo—dice mi amigo interrumpiéndome,—comprendo cómo el estudio de la prosa ensancha el dominio del arte de la lectura, y...

—No nos apresuremos—repuse.—Hasta aquí, sólo hemos hablado de una especie de prosa, la literaria; ¿y qué es esta prosa? Una excepción, como la poesía. Compárese el pequeño número de páginas firmadas por Pascal, Bossuet, Fénelon, Voltaire, Montaigne, Buffon, con la enorme masa de lo que se escribe, se imprime y se lee. ¿Qué significan esos contados volúmenes donde se contienen todos los monumentos inmortales de la prosa francesa, puestos frente á lo que se llama diarios, correspondencias, informes, procesos verbales, relaciones? Una mujer, una joven, lee á su padre ó á su marido una composición en verso ó una página de prosa de vez en cuando; el periódico se lo lee todos los días. Sólo de tarde en tarde lee un secretario á su principal un hermoso fragmento de prosa; cartas, documentos, extractos de libros, fragmentos de revistas, se los lee á diario. Que un abogado recite versos de Musset ó de Víctor Hugo, ha de ser cosa rara;

leer, en cambio, autos, informes, será su pan de cada día. ¿Y qué es lo que más importa aprender á leer? Lo que se lee todos los días. ¿Y nos enseñarán esto los estudios de dicción poética? Nunca. ¡Cuántos jóvenes, cuántos alumnos que recitan regularmente los fragmentos de poesía que se les ha enseñado, son incapaces de leer correctamente un artículo de periódico! ¿Por qué? porque no se trata aquí de causar efecto, de dar brillo, color; sino sencillamente de leer con corrección, con claridad, con naturalidad. Cierto que en uno y otro caso se aplicarán los mismos principios, se practicarán las reglas fundamentales de toda dicción, pero de diferente manera. La respiración, la puntuación, la articulación deberán ser en cada caso objeto de un trabajo especial. Va mucha distancia de leer una ó dos páginas á leer cuarenta; de leer un pasaje interesante ó un volumen fastidioso; de condensar la fuerza del pulmón y del sonido en un fragmento de Corneille á distribuir económica, tranquila, metódicamente la respiración durante una lectura de varias horas, encender, como se dice, fuego que no se apague. Sólo el que lo ha probado sabe ¡qué terrible tarea es leer en alta voz una obra sin el sostén

del interés ni de la gracia! El aburrimiento duplica la fatiga, la longitud la decuplica. Y sin embargo, leer mucho tiempo es la primera necesidad de los que leen por causa de su profesión; leer cosas fastidiosas, su condición inevitable; leer sin fatiga, su más imperiosa exigencia. ¿Y les bastarán los estudios de dicción poética como auxiliar en el desempeño de su tarea? Locura sería pensarlo.

Resumo nuestra conversación en las siguientes conclusiones:

El arte de leer está en camino de pasar del estado de arte de recreo al estado de arte útil.

Para llegar á ser arte útil, es menester que se cambie en arte usual.

Para transformarse en arte usual, es necesario que se ejercite en la prosa.

Para ejercitarse útilmente en la prosa, debe extenderse á todas las prosas, incluso la prosa del señor Jourdain.

—¿Á qué llama usted prosa del señor Jourdain?

—Á la que se hace sin saberlo, esto es, la palabra, y con esto llegamos al último punto de nuestra conferencia.

No soy de los que admiran á los americanos sin reserva, ni de los que quieren imitarlos sin restricciones; pero, en el asunto que nos ocupa, son nuestros maestros y deben ser nuestros guías.

El advenimiento de la democracia en las sociedades es el advenimiento de la palabra. En las monarquías, se escribe y se calla; en las repúblicas, se escribe y se habla. La voz humana ha llegado á ser uno de los órganos del cuerpo social. Todos los asuntos importantes, los mayores intereses, las grandes operaciones públicas, se tratan por medio de la palabra; su poder iguala casi al de la Prensa.

Así lo han comprendido los americanos, y de aquí la innovación que han llevado á cabo en la instrucción primaria. Obligan á sus alumnos, no solamente á leer, sino también á hablar; los niños se ejercitan constantemente en expresar su pensamiento en alta voz, y por una doble acción recíproca, aprenden á leer aprendiendo á hablar, y aprenden á hablar aprendiendo á leer. La enseñanza de la lectura solamente producirá todos sus frutos cuando se funde en la dicción, cuando tendrá por objeto *todo lo que se dice y todo lo que se*

lee. No se consienta al alumno que exponga una idea, que dé una respuesta, sin guardar las reglas del arte de leer, esto es, sin expresarse clara y distintamente. Realizado este modesto progreso, vendrán sucesivamente todos los demás. Por desgracia, este primer progreso es muy difícil, por tropezar con dos terribles adversarios.

—¿Cuáles?

—Los maestros y los alumnos.

—Añada un tercero, padre de los otros dos: la rutina.

—Tiene usted razón; la rutina, que, en los maestros, toma la forma de negligencia (1); en los alumnos, de timidez. No sólo leen éstos mal, sino que se avergüenzan de leer bien.

—Por modestia, por temor de afectar aire de superioridad.

—También por amor propio, por temor á la burla.

—No sin razón. Si un estudiante, siguiendo el consejo de su padre, trata de leer bien una lección, todos sus compañeros se le ríen. Á veces,

(1) Claro es que no hablo de todos los maestros.

hasta el maestro le reprende: «Señorito, no se lee así, eso es ridículo.» No invento, cito.

—Comprenderá usted que, con esto, el estudiante vuelva en seguida á su tono, es decir, á esa insoportable salmodia, especie de música sagrada, tan antigua como la enseñanza pública y que se transmite de generación en generación, como vicio hereditario. No solamente no se enseña á leer bien á los niños, sino que se les enseña á leer mal, de suerte que el profesor de lectura, cuando se le confía un niño, tiene que empezar por curarle de una enfermedad inveterada, por hacer que desaprenda lo que se le ha enseñado.

—Añada usted que lo que se le ha enseñado es tan monstruoso, que desfigura su carácter. Tengo recogida esta nota singular: que en cada niño hay dos seres distintos, el niño y el estudiante. Si se habla con el niño, si se le hace charlar, su fisonomía es viva, su dicción verdadera, sus entonaciones variadas; si se pregunta al estudiante, si se le hace leer tres líneas, sus ojos se amortiguan, su voz se falsea, su acento es el de un ser que no comprende. ¡El niño es encantador, el estudiante tiene aire de estúpido!

—He aquí, mi querido amigo—repuse con vi-

veza,—he aquí precisamente el horrible contraste que quisiera borrar. El arte de leer restablecerá el vínculo entre esos dos seres que son tan encantadores cuando no forman más que uno. No ganará menos su inteligencia, que su fisonomía y su voz. Al dicho de Boileau: «Lo que se concibe bien se expresa con claridad», procede añadir: «Lo que se expresa con claridad se concibe mejor.»

He aquí un notable ejemplo de ello, y que prueba una vez más cuánto ganarán con esta enseñanza maestros y alumnos. Un inspector general de la Universidad, profesor que había sido de Retórica durante mucho tiempo, refirióme que un día, después de un dictado de versión latina, hecho por él mismo con voz inteligible, pero monótona, preguntó á uno de los mejores alumnos si se había enterado. «Poco, señor, respondió el alumno.» Al día siguiente, nuevo dictado de un texto más difícil; pero esta vez el profesor acenúa, puntúa, da á las palabras su propio valor. «¿Ha comprendido usted?», preguntó de nuevo. —«Perfectamente, señor.» Es decir, que la precisión de la dicción en el maestro había economizado al alumno la mitad del trabajo para com-

prender, y por ende había economizado al profesor la mitad de su tarea. En esto se encierra toda la apología de nuestro nuevo principio y toda la regla del arte de la lectura, el cual, aplicado en la educación á todo lo que se expresa, hará más claro todo lo que se concibe. No será una carga, sino un auxiliar para la memoria; no una fatiga, sino un alivio para la inteligencia; no un trabajo más, sino un sostén para todos los trabajos. Desempeñará en la educación el papel de los aperitivos en la nutrición, activando y facilitando la asimilación; porque no es un alimento nuevo, sino la sal de todos los alimentos. Pero téngase en cuenta que solamente desempeñará este papel á condición de que, como la sal, se le mezcle á todo, esto es, se ejercite principalmente en la prosa. Aplicado á la poesía, el arte de la lectura es como un vestido de domingo; aplicado á la prosa, será un vestido de diario.

CUARTA PARTE

Añado aquí como apéndice, por el interés que ofrecen, los siguientes fragmentos, que no he querido introducir en el cuerpo de la obra para no desarreglar la economía general.

I

UN PROFESOR DE LECTURA EN ACCIÓN

Fénelon nos dejó, en sus *Diálogos sobre la elocuencia*, lecciones admirables de dicción, que son admirables lecciones de lectura. Citaré algunos trozos:

«Cuanto más sencillas y familiares parecen la voz y la acción en los pasajes donde no se hace más que instruir ó contar, tanto mayores son la sorpresa y emoción que preparan en los pasajes donde se elevan de repente al entusiasmo. Resul-

ta una especie de música; porque toda la belleza consiste en la variedad de tonos, que suben ó que bajan, según las cosas que deben expresar.»

.....
«Servirse siempre de la misma voz ó de la misma acción, sería como el que recetase el mismo medicamento á todas las enfermedades.»

.....
«No hagas lo que esos malos oradores, que declaman siempre y nunca hablan á sus oyentes. Es menester, por lo contrario, que cada uno de tus oyentes se imagine que te diriges á él en particular.»

.....
«Para llegar á pintar las pasiones, se necesita estudiar los movimientos que inspiran: observar, por ejemplo, lo que hacen los ojos, las manos, la voz del hombre que está poseído de dolor, ó asombrado á la vista de un objeto sorprendente. Esto es la naturaleza que se nos manifiesta; no tenemos más que seguirla.»

Cicerón, en su *De Oratore*, es un excelente profesor de lectura. Transcribo una sola de sus páginas:

«Nuestra mirada, nuestra voz, resuenan como

las cuerdas de una lira, á merced de la pasión que nos conmueve; á la manera que los tonos del instrumento varían al compás de la mano que lo toca, así el órgano de la voz produce y debe producir sonidos agudos y graves, vivos y lentos, altos y bajos, que son para el orador como los colores que sirven al pintor para variar sus cuadros.»

Pero estos insignes varones se limitan á exponer la teoría de la enseñanza, al paso que yo quiero presentarla prácticamente, en acción. Al efecto, voy á pintar, vivo aún y en el ejercicio del profesorado, al maestro más cabal de lectura que he conocido, el señor Samson.

Llegué un día á su casa, con una joven que yo le había proporcionado como alumna. Hallábase arrellanado en su sillón, algo pálido y hablando muy bajo. —«Dispénsenme, nos dijo, que les reciba en bata y les hable tan bajo, porque á la noche he de desempeñar uno de los papeles más pesados del repertorio y necesito economizar mis fuerzas.» Le propusimos retirarnos. «De ningún modo, replicó, esto no me impedirá dar la lección.» La alumna empezó. Tratábase de la gran escena de Agripina en el primer acto de *Britannicus*, y el maestro, hundido en su sillón, medio cerrados



los ojos, metidas las manos en las faltriqueras de su bata, sin hacer un gesto, sin levantar la voz, expresó con tal grandeza todas las pasiones de aquella terrible emperatriz, marcó tan perfectamente todos los matices, que mi primer movimiento fué exclamar: ¡Admirable!... y el segundo, decirle: —¿Cómo se las compone usted? —«Muy sencillo, me respondió sonriendo: sigo el consejo de Talma, *transporto*. —¿Cómo que *transporta*? —De esta manera: la grandeza de la dicción no reside en el brillo ó en la intensidad del sonido, resulta de las vibraciones del alma, cuyo eco es la voz, y siendo esto así, basta con poner en las palabras el sonido preciso para que lleven al oído del que escucha los sentimientos del que habla. Así lo hacía Talma. El día en que se sentía fatigado, *transportaba*, es decir, bajaba de repente, á la manera del cantor, su papel uno ó dos tonos, daba dos ó tres veces menos voz; el efecto producido era menos fuerte, pero no menos completo en su medida. Tal es mi secreto, señorita, añadió volviéndose á su alumna; usted sabe de música, usted me comprende, no lo eche en saco roto.»

Pero donde Samson se revelaba como un cumplido profesor de genio era en el Conservatorio.

Á su juicio, el arte del teatro y el arte de la dicción eran una misma cosa. Extraño é indiferente á la ciencia moderna del aparato escénico, se burlaba suavemente de la importancia tal vez excesiva que se le da. Cuando llegaba al ensayo: «¿Dónde me he de poner?...», preguntaba al autor. ¿Á la derecha?; ¡muy bien! Si mañana prefiere usted que me ponga á la izquierda, me lo dice, porque á mí me es enteramente igual.»

He aquí el carácter y la superioridad de su enseñanza. ¿Se ha preguntado alguna vez el lector qué de cualidades contradictorias supone el título de gran profesor dramático? Se requiere, á la vez, una individualidad poderosa y el respeto profundo de las otras individualidades; el don de autoridad que impone, y aun que se impone, al par que la aversión á la obediencia ciega y á la imitación maquina; se requiere ese conjunto de principios que constituye por sí solo una doctrina, con el conocimiento de las diferentes escuelas que abren á tal ó cual alumno perspectivas conformes á su especial naturaleza.

Cuando Ingres, pasando por delante de los lienzos de Rubens, decía á sus alumnos: «Saluden, señores, pero no miren», decía una palabra

encantadora, pero absurda, puesto que tendía nada menos que á hacer de todos sus discípulos reflejos de su persona, y sabido es que el fin supremo del verdadero maestro es crear alumnos que, á pesar de haberse nutrido en sus preceptos, no se parezcan á él ni se parezcan ellos entre sí. En esto consiste la gran gloria de Samson. Todos esos jóvenes y encantadores talentos que han ilustrado y embellecido la escena francesa de treinta años acá, han sido alumnos de Samson, y entre tantos, no hay uno solo que no sea diferente del maestro, que no sea diferente de todos sus condiscípulos, sin que deje de llevar, sin embargo, el fuerte sello de su escuela. Porque Samson no era solamente el más sabio de los profesores, era el profesorado hecho hombre. Puedo citar de esto una prueba singular.

Un día me honró aceptando venir á comer al siguiente á mi casa. Dan las siete, todos los convidados llegan, Samson no; las siete y cuarto, las siete y media, y Samson sin venir; nos sentamos á la mesa. Al día siguiente, uno de nuestros comunes amigos, uno de mis convidados, corre á su casa, á la hora precisamente en que estaba dando una lección. «¡Amigo, le dice al entrar,

¡muy bien!, es usted una persona muy amable!...
¿Y la comida de Legouvé?... —¡Oh! exclamó Samson... ¡Oh, Dios mío!... ¡Es verdad!... fué ayer!... ¡Oh! ¡Estoy desolado!... ¡Se me olvidó!... ¡No fué culpa mía!... No hablé de ello á mi mujer, y como solamente me acuerdo de lo que ella me recuerda, á fe...» Luego, parándose de pronto, dejando en este punto á su amigo y volviéndose á su alumna: «Señorita, ¿ha observado usted de qué modo este señor me ha dirigido la palabra hace un instante? Me ha dicho bruscamente: ¡Muy bien!, es usted una persona muy amable!...» Y ha empezado por abrir los brazos, por menear la cabeza mirándome, y sólo después de esto me ha enderezado la frase: «Es usted una persona...» ¿Comprende usted ahora con cuánta razón le digo que es necesario que el gesto preceda siempre á la palabra y la prepare?...»

¿No es esto encantador? ¿No es típico? ¿No está aquí retratado el maestro?... Mas no todavía de cuerpo entero. Samson poseía otras muchas prendas de gran profesor: el desinterés, la fe, lo que osaré llamar el ardor apostólico. Iba siempre y por todas partes buscando, recogiendo, espigando inteligencias dramáticas, como el misionero espi-

ga almas; vivía para crear devotos al arte, y abría de par en par su casa, su bolsa, su ciencia á quien se le presentaba como una esperanza.

Llega un día á su casa, á la hora de estar desayunándose, una niña, acompañada de su madre, de doce á trece años á lo sumo, y que se preparaba ya para segunda maestra en un colegio. Mas antes de ponerse bajo este rudo yugo, quería probar suerte en el teatro, é iba á recitar á Samson una fábula de La Fontaine. No bien la oye, no bien la ve, llama á su mujer, llama á sus hijas, y pone bajo su patronato á la recién venida, prometiéndole prontos y brillantes triunfos en la Comedia Francesa; y tres años después aquella niña, apenas llegada á doncella, se presentaba en la primera escena de Francia, encargada de un papel de la señorita Mars, en *La Hija del Honor*, con el nombre de señorita Plessy. Todo esto es ya muy singular; mas falta aún el verdadero rasgo del maestro, del padre. Helo aquí. La señorita Plessy sale á la escena impávida, sin pizca de miedo; otros se habían encargado de arreglarle el vestido y elegirle el papel, y ella encargó á los demás de tener miedo por ella. La juventud tiene estas deliciosas indiferencias, provinientes en par-

te de su ignorancia; no tiembla porque ignora. El temor sólo nace con el éxito. Scribe me dijo á menudo, que no empezó á sentir miedo hasta su centésima quincuagésima obra. Pero si la discípula no temblaba, temblaba el maestro, que se había encargado del papel secundario del caballero, para conducir con su propia mano á la novicia al fuego y sostenerla en el combate. Mas sucedió que, en medio de la representación, se apodera de la discípula un pensamiento bajo, vil, el pensamiento de que su maestro lo está haciendo... muy mal. En vano se esfuerza por ahuyentar esta sugestión como tentación del diablo... en vano huye de mirarle, procura no oírle; le ve, le oye á pesar suyo, y á pesar suyo se dice en sus adentros: ¡Dios mío, qué mal lo hace! Pero de repente, como por inspiración, comprende, adivina la causa de aquel eclipse del talento; advierte que, en vez de desempeñar su propio papel, Samson desempeñaba el de ella, hacía los gestos que ella debía hacer, adoptaba la fisonomía que ella debía adoptar; en fin, era malo á fuerza de querer que ella fuese buena. ¡Qué rasgo tan bello, tan conmovedor, tan característico! ¡Cómo se fué derecho al corazón de la discípula! Llegado á este grado,

el profesorado es más que una capacidad, es una virtud, el amor de la gloria en su forma más sublime, el amor de la gloria... de los demás.

Hablemos ya de la más ilustre de las discípulas de Samson, de la que recibió más de él y que más le devolvió; porque estos dos seres superiores se encontraron tan á punto, sus cualidades especiales se fundieron en un abrazo común de tal suerte, que es imposible conocer bien á Samson sin la señorita Rachel, ni á la señorita Rachel sin Samson.

Samson ha tenido en su vida dos grandes cultos. El primero fué para la tragedia. Si hubiese podido elegirse un puesto entre sus ilustres predecesores, habría preferido ser, como Provost, no Prévile ó Baron, sino Talma. Su admiración por las grandes obras trágicas era tan apasionada, que un día le vi lanzarse con la cabeza baja, á estilo de toro, contra Teófilo Gautier, que había osado hablar de Racine y de Corneille con irreverencia... ¡Qué indignación!... ¡Qué elocuencia!... ¡Oh! No le importaba que Teófilo Gautier dispusiese entonces de uno de los más importantes repertorios dramáticos... sólo veía una cosa... su impiedad, sus blasfemias, y se lanzó contra él con

la impetuosidad del devoto que defiende sus dioses...

El segundo culto de Samson fué para el Teatro francés. Bajo aquel peristilo veía vagar todavía las sombras de Talma, de Fleury, de la señorita Mars... Parecíale que aquel salón guardaba algo de los sublimes acentos que sus muros habían oído; la casa de Corneille, de Molière y de Racine se le figuraba un templo. Júzguese qué alegría no experimentaría al recibir, como de manos de la Providencia, á aquella hija de Atenas extraviada en París, á aquella niña destinada á realizar todos sus ensueños, á elevar, gracias á él, los dos grandes objetos de su culto: la tragedia y el Teatro francés.

Desde el primer día la sondeó. ¡Tengo aquí, á mi vista, su cuaderno de notas, donde su entusiasmo por el genio trágico de aquella niña estalla á cada instante en exclamaciones! ¿De qué casta era, pues, el nuevo genio? ¿En qué consistía su superioridad?

Los grandes actores se dividen en dos clases: talentos de concepción y talentos de ejecución, creadores y hábiles. No es raro que estas dos clases se confundan en una sola, y entonces aparece

un Talma; pero suele ocurrir también, por extraña anomalía, que los talentos creadores nazcan sin ninguno de los dones necesarios para el teatro. Tal fué Lekain. Figura vulgar, voz sorda, feo andar; pero debajo de aquella desagradable envoltura se ocultaba tal poder de pensamiento y de pasión, que lo de dentro avasalló á lo de fuera, mejor dicho, lo transfiguró, lo iluminó; á fuerza de emoción interior y de ciencia, su voz ruda se transformó en encantadora, su figura de peón de albañil en figura de héroe, realizando, por decirlo así, en los dominios del arte, la hermosa frase que Bossuet aplica á un capitán ilustre: «¡Un alma grande es siempre dueña del cuerpo que anima!»

Muy distintos son los artistas que yo llamo hábiles. Desde el primer día en que estos seres predilectos del cielo ponen el pie en la escena, se presentan con todo el cortejo de dones naturales, así en la fisonomía como en el gesto y la voz. Pero les falta á veces el gran poder inventivo, ó cuando menos, su talento de creador no iguala á su talento de ejecutor. ¿Á cuál de estas dos clases pertenecía la señorita Rachel? ¿Era, como Lekain, uno de esos genios reflexivos é inspirados juntamente, que, una vez aprendidas las reglas de su

arte, se separan del maestro para andar solos, sin depender más que de sí mismos; ó por lo contrario, su inspiración, por poderosa que fuese, tuvo siempre necesidad de un guía?

Toco con esto á un punto muy delicado, como que se trata de una leyenda. Muchos son los que pueden decir de Rachel *lo que era*, y muchos más aún los que dicen *cómo era*. Los primeros no se cansan nunca de hablar de ella; los segundos, de oír hablar de ella; y de esta manera, poetizada á la vez por la memoria, que embellece todo lo que lamenta, y por la imaginación, que agiganta todo lo que sueña, la señorita Rachel se cierne, en el dominio del arte, más que como una trágica, como la imagen misma de la tragedia. Por lo cual, si toco á esta figura simbólica, ¿no corro el peligro de parecer sacrílego, de lastimar sin convencer? Mas, por otra parte, ¿no sería ingrato é injusto con aquel á quien honramos hoy, si vacilase en devolverle la parte que le corresponde en su más hermosa obra? Empresa grave, en verdad, á que no osaría lanzarme, si mis investigaciones no me hubiesen proporcionado un auxiliar inesperado, un árbitro, cuya decisiva palabra lo resuelve todo... la misma Rachel. ¡Sí, ella es la

que va á decirnos todo lo que él fué para ella! Vamos á entrar con ella en el cuarto de estudio de su maestro, vamos á verla con él en dos épocas distintas de su carrera, con la seguridad de que saldrá de esta prueba no menos grande, pero grande de otra manera, esto es, más verdadera, más humana, más conmovedora y no menos original.

Hela aquí, á los 16 años, antes de empezar su carrera, todavía inculta, sin educación, sin instrucción, hasta sin ortografía, y no llevando á su maestro otra cosa que su instinto y su entusiasmo. Un día llega á su casa con la gran escena de Erifila, que había estudiado sola, y se la recita con acento tan enérgico que Samson se estremece y le dice: — «¿Quién te ha sugerido, hija mía, la idea de dar á Erifila ese tono de amargura y de furor reconcentrado? — Muy sencillo, señor: Erifila ama á Aquiles, y descubre que Aquiles ama á Ifigenia, porque la hace rabiar.» El maestro, sonriéndose, la dijo: «Muy bien, sólo que rabiar es un poco vulgar... las princesas trágicas no rabian. — ¡Sí, comprendo! ¡Se enfurecen! — ¡No! ¡tampoco se enfurecen!... Enfurecerse es también una palabra...» Luego, interrumpiéndose: «Esto me proporciona

oportunidad de darte una lección excelente. Atiende bien. —Atiendo, señor.» Y apoyando la barba en la mano, como tenía por costumbre, clavó sus dos ojos penetrantes en los ojos de su maestro. — «Mira, hija mía, para representar bien la tragedia, se necesitan dos cosas, verdad y grandeza, porque en Corneille y en Racine todo es juntamente verdadero y grande; por tanto, cuando tengas un sentimiento enérgico ó tierno que expresar, conviene empezar por hacer lo que has hecho con Erifila, esto es, traducir á lenguaje un poco vulgar, á lenguaje de niña, esos versos de tragedia, á fin de darles un acento verdadero; luego, hallado el acento, elévalo, sin modificarlo, hasta la dignidad trágica, envolviéndolo en una nota armoniosa, y así tendrás la verdad del tono y la belleza del sonido. ¿Comprendes, hija mía? —No del todo, señor, pero comprenderé á la tarde, á la noche... volviendo á pensar en ello...» Tal era la alumna á los 16 años, en su docilidad candorosa y apasionada.

Veamos ahora á la artista en el apogeo de su gloria. Se nos presenta de cuerpo entero en diez letras autógrafas que tengo á la vista, y que abarcan casi toda su carrera... ¿Qué contienen? Peti-

ciones sucesivas y apremiantes con motivo de cada una de sus creaciones... «¿Cuándo quiere usted que repita á Virginia? ¡Señáleme hora para nuestro estudio de Hermione! ¡Sé Roxana! ¿Qué día quiere que la ensaye?» Todos los grandes papeles antiguos y modernos de la señorita Rachel, Fedro y Judit, Ester y Atalia, Cleopatra de la señora de Girardini y Cleopatra de *Rodoguna*, dan ocasión á otras tantas cartas de una alumna que pide, no consejos, sino lecciones. ¿Y en qué consistían estas lecciones? He aquí la respuesta saliendo de los propios labios de Rachel y vibrante aún, como grito de admiración y de gratitud para con su maestro... Tenía 26 años... No sé por qué se había indispuesto con Samson. Uno de sus amigos va á verla, y la encuentra bañada en lágrimas. «¡Lo he perdido todo, exclamó, con perder á Samson! ¡Me moriré! ¡Quiero dejar el teatro!... ¡Sin él no puedo nada!... —¿Cómo que nada puede sin él?...», responde con viveza su amigo; ¡y su genio! —¡Mi genio! ¡mi genio!... ¡Sí!... ¡Me siento nacida para subir muy alto, pero no puedo subir sola!... ¡Descubro muchos efectos aislados, palabras apasionadas, acentos de verdad, pero el conjunto de un papel me espanta! ¡Samson, con

su espíritu tan luminoso, tan elevado, me guiaba sin yo advertirlo! Las ideas que me comunicaba me sugerían otras. Lejos de él, seguía trabajando con él!... ¡Repensaba sin cesar todo lo que me decía, y de noche, en la escena, sus entonaciones volvían á mi memoria, y yo las reproducía á mi modo y como por inspiración!...»

Tenemos en esta respuesta la solución del problema, la explicación de aquella alianza misteriosa y sin semejante, á mi ver, en la historia del arte, entre el maestro y el discípulo, entre el iniciador y el iniciado. Cada palabra es un rayo de luz. En ella moraba el genio, pero forcejeando como cautivo, encadenado por un poder extraño... «¡Me siento nacida para subir muy alto, pero no puedo subir sola!...» Tiene talento para el detalle, para el efecto aislado, pero el contorno general se le escapa... «¡el conjunto de un papel me espanta!» Tiene ideas propias, pero que se completan con las del maestro... Por último, una vez en la escena, transfigura á su modo, reacuña en su troquel las entonaciones de su maestro y las vierte como por inspiración... ¡No conozco palabra más expresiva, más profunda, más característica!

Ciegos é ingratos serán los que sólo vean en esta maravillosa artista un eco de su maestro. La prueba de lo contrario es muy sencilla. Samson ha comunicadò sus entonaciones y sus pensamientos á otros muchos, y nada ha producido semejante á ella más que ella misma. ¡No! ¡Samson no creó á la señorita Rachel, pero la evocó!... ¡No, no le dió las alas, pero dió vuelo á sus alas, les abrió el espacio! ¡No, no tenía ella necesidad de él para llegar á ser una artista de primer orden, superior quizás á los Dorval, á los Desclée, á las Georges..., pero no habría sido Rachel! La naturaleza la había dotado para ser una gran trágica; Samson hizo de ella una musa.

Hay en este relato un hecho que sorprende: ¿cómo, se preguntará el lector, pudo deslizarse la desavenencia entre estos dos seres superiores, unidos para un fin tan noble? La verdad es, sin embargo, que su amistad fué una riña perpetua; pasaban la vida en indisponerse y reconciliarse. Y no por los caprichos ó la ingratitud de Rachel; difícilmente habrá habido nunca discípula tan filialmente agradecida. Las desavenencias partían siempre de él, siendo lo singular del caso que se originaban de motivos por todo extremo nobles.

Se enojaba con ella siempre como maestro; ¡no podía perdonarle el daño que ella se causaba! Aquellos viajes tan deprimentes como lucrativos en que agotaba sus fuerzas... en que perjudicaba á veces su talento, le exasperaban como otros tantos crímenes contra el arte; parecía que, no cuidando de su salud, faltaba al respeto que debía á su genio. De aquí, altercados, ya violentos, ya cómicos.

Un día, representando con ella, en la obra *Lady Tartuffe*, y hallándose sentados los dos en un sofá, allá en el fondo del escenario, en ocasión que ocupaban la delantera los demás actores, aprovechó el momento de tenerla á su alcance, forzosamente muda é inmóvil, para dirigirle los más amargos reproches, á los que la situación no le permitía á ella responder sino con amables sonrisas y graciosos gestos!... Esto no es raro; á menudo se representan dos obras en el teatro, la del autor y la de los actores, y sería sumamente divertido y sorprendente el oír los diálogos en voz baja que se deslizan por entre los versos de *Britannicus* ó de *Cinna*... Creeríase estar á la par en el teatro Español y en el barrio de Lavapiés.

El número de sus desavenencias prueba el de

sus reconciliaciones. Yo tuve una vez la satisfacción de averirles. Fué de esta manera. El día siguiente al en que la señorita Rachel aceptó el papel de Adriana... (¿En qué circunstancias?... lo diré quizás más tarde... porque son muy singulares), recibí una carta suya concebida en estos términos: «¿Quiere usted proporcionarme una alegría inmensa? Ofrezca el papel de príncipe de Bouillon á Samson; si yo trabajo á su lado, trabajaré cien veces mejor, y tal vez nos reconciliaremos con motivo de mi éxito.»

Así fué, y nada tan encantador como la manera de efectuarse su reconciliación. Hallábanse embarazados el uno frente al otro, como los dos enamorados del *Tartuffe*, no queriendo él, por nada del mundo, dar el primer paso y no atreviéndose ella á darlo. Yo, que estaba en el secreto, sentíame tentado á cogerles las manos, como Dorina, y decirles: «¡Ea, esto se acabó; ustedes se quieren más de lo que se figuran!» La señorita Rachel lo arregló mucho mejor. En el segundo acto, Adriana, en torno del hogar, delante del príncipe de Bouillon y demás señores, dice en voz alta, señalando á su fiel Michonnet... «¡Ved aquí el amigo á quien se lo debo todo!» Pues bien, Rachel, en

uno de los primeros ensayos, ejecutó el más absurdo y el más encantador de los despropósitos! En lugar de señalar á Michonnet, señaló al príncipe de Bouillon; en vez de dirigirse á Régnier, se fué á Samson, y tendiéndole la mano, con aquella gracia que no tenía igual y aquel acento cuyo secreto ella sola poseía: «¡Éste es el amigo, dijo, á quien se lo debo todo!...» ¡El pobre profesor no pudo resistir el golpe!... Su resentimiento se disipó en una lágrima... y apretó como padre la mano filial que se le tendía. Dudo que la señorita Rachel tenga en todo su repertorio una escena que tanto la honre y enaltezca.

II

CARTA DE UN MAESTRO DE ESCUELA

He aquí la carta de un maestro, que me ha parecido digna de contestación. Transcribo la carta y la respuesta:

«Permítame, señor, señalarle una laguna en su trabajo acerca de EL ARTE DE LA LECTURA. Lo he leído y estudiado; suscita muchas ideas; contiene hechos interesantes, observaciones exactas; provoca, en fin, vehementes aspiraciones intelectuales; pero adolece de una falta, la de no satisfacerlos más que á medias; es una obra de artista, de literato, de moralista; mas no es enteramente una obra de enseñanza, por faltarle los medios prácticos. Junto á su tratado, quisiera el medio de servirme de él. Usted mismo lo dice: la enseñanza de la lectura es esencialmente oral; dirigese al oído; obra por la voz, y sólo por la voz puede obrar. Pues siendo esto así, en vano se cansará

usted en acumular sobre el papel los preceptos más sabios y las más delicadas lecciones; el papel no los devolverá, porque es mudo; la letra escrita es letra muerta, ó á lo menos, no habla más que á los ojos. ¿Y qué resulta de esto? Que su obra, aun siendo muy útil, causa una impresión á veces irritante. Porque usted nos da el sabor de la lectura, el deseo de tomar lecciones de lectura, la necesidad de elegir un profesor de lectura; ¿mas dónde está ese profesor? Solamente en las ciudades se encuentra alguno que otro. Indudablemente, las personas instruidas, las inteligencias privilegiadas hallarán en su libro eficaces consejos de dicción, y usted les servirá á un tiempo de iniciador y de maestro; ¡pero piense en el maestro elemental de una aldea, y verá en qué embarazo le pone! ¡Aquí estoy yo, por ejemplo, maestro de escuela en un pueblecito de tres mil almas! Sus ideas me parecen verdaderas, su reforma útil, quiero implantarla en mi escuela, enseñar á leer á mis alumnos; pero ¿cómo enseñar lo que yo mismo no sé? Recuerdo haber leído de joven un libro que metió mucho ruido: *La Medicina sin médico*; pues bien, señor, le pido, no un tratado, tan sólo una página, con este título: *el Arte de*

aprender á leer sin maestro. Una sola regla precisa bastará como punto de partida, si *salta á los ojos.*

La escritura dicese que se enseña por medio de modelos, en que las letras, las palabras, las líneas están trazadas de antemano con tinta muy pálida. La pluma del alumno las sigue, la mano las dibuja con más limpieza, y se aprende á escribir por imitación. De la propia manera, déme algo que imitar, envíeme una *falsilla.*»

He aquí mi respuesta:

«Muy señor mío: Exacta es su observación, justa su demanda, y voy á tratar de satisfacerla. Me pide usted una *falsilla*, le envío dos; la una, es un modelo; la otra, una regla.

Mi último estudio acerca de la enseñanza de la lectura puede resumirse en esta frase: *Es menester empezar por el comienzo.* Ninguna ciencia, ningún arte tienen eficacia sino en cuanto se apoyan sobre lo elemental, en otros términos, sobre lo que hay de más sencillo. Le propongo, pues, para sus alumnos, como primer asunto de lectura, no una composición en verso, no una página de un gran escritor, sino la narración del hecho más ordinario, más conocido del niño, más apropiado á su

edad; en fin, algo que haya visto y que no ofrezca ninguna dificultad de dicción, un trozo parecido á éste, por ejemplo:

«Ayer, nuestro vecino, el carpintero Villeneuve, se fué con su mujer Magdalena y su niño Pablo, mi compañero, á pasear por la orilla del río; tomaron la lancha del pescador, y bajaron frente á la pequeña isla; una vez allí, cogieron un gran ramillete de *margaritas*, *botones de oro*, *no me olvides*, y lo trajeron por la noche á su casa.»

No puede ser más sencillo este relato, y conviene tanto mejor á nuestro intento, cuanto que redime al niño de su salmodia, le habitúa á su voz y tono natural. Porque, ó mucho me engaño, ó le será muy difícil declamar cuando hable con su compañero Pablito y su vecino el carpintero. La realidad del hecho le llevará á la verdad del tono.

Ésta es la primera falsilla, un modelo de escritura. La segunda, una regla material, visible, que salta á la vista, como usted dice.

Entre los cuatro puntos fundamentales del arte de la lectura, hay uno que resume en parte los otros tres y que, bien aplicado, trae consigo la observancia, relativa á lo menos, de los restantes: la puntuación.

El que sabe puntuar leyendo respira bien, pronuncia mejor y articula con más facilidad. Puntuar convenientemente es medir y moderar la dicción, distinguir las diversas partes de la frase, evitar la confusión que nace de la penetración de las palabras las unas en las otras, interrumpir á cada instante la salmodia y tener, por consiguiente, la probabilidad de remediarla, ser claro y, con ello, ayudar á los demás á comprender y esforzarse, al par, á comprender el mismo que lee.

Para aprender á aplicar esta regla, no necesita usted del auxilio de nadie; su ojos le sirven de profesor; *le basta leer y hacer leer lo que está escrito*. Supuesto, pues, que usted tome por modelo la frase que le envió, ú otra de la misma sencillez, obligue al niño á respetar escrupulosamente todos los signos de la puntuación, enséñele el valor relativo de cada uno de esos signos; hágale comprender que la coma indica una pausa más corta que el punto y coma, que éste debe detenerle menos tiempo que los dos puntos, los cuales marcan, á su vez, una parada más breve que el punto.

»Esta regla, tan sencilla y de tan fácil aplicación, es nada menos que el fundamento del arte

de la lectura; no diré que sea la ciencia, pero sí el camino que conduce á ella. La Fontaine escribió:

Tenía buen sentido, lo demás lo adquirió en seguida.

Pues bien, la puntuación es el buen sentido de la lectura.

Concluyo con la siguiente observación.

La doble regla que le indico es aplicable no solamente á las escuelas primarias; quisiera verla practicada también en las primeras clases de los liceos y colegios. Cimentado en esta doble base, el arte de leer y de decir deberá seguir al alumno en todo el curso de sus estudios; modificarse con su edad; agrandarse al par que los objetos de su trabajo; aplicarse sucesivamente á la dicción corriente, á la prosa simple y familiar, á la erudita y grave, á la brillante, elocuente y literaria; buscar en los fragmentos de poesía, apropiados al grado de saber y de inteligencia del alumno, la recompensa y consagración de sus precedentes estudios, y elevarse de esta manera, paulatina y gradualmente, hasta el hermoso nombre de arte. Pero, no lo olvide usted, en todos los grados de esta enseñanza, la primera regla es que el alumno no lea nunca sino *lo que comprende, lo que siente y lo que sabe.*

III

SEGUNDA CARTA

Otro de mis correspondientes me ha pedido nuevos ejemplos, que muestren con más viveza la utilidad de la lectura como medio de crítica.

He aquí tres, que me parecen notables.

He oído referir á Samson que, ensayando leer en voz alta una fábula de La Fontaine, que sabía de memoria hacía años, la fábula *La Liebre y la Tortuga*, había descubierto en ella una nueva intención. Transcribo los últimos versos:

¡Partió como un rayo! pero los esfuerzos que hizo,
Fueron vanos. La tortuga llegó primero.
¿Qué tal, le gritó, tenía yo razón?
¿De qué te sirve tu velocidad?
¡Yo ganarte! ¿Y qué no sería
Si llevases una casa encima?

«Qué admira usted, sobre todo, en estos versos?, me preguntó Samson. —El tono irónico de la tortuga. —Es verdad, ¿y qué más? —*¡Yo ganar-*

tel ¿Y qué no sería...? —Está bien, ¿y luego? —La hermosa expresión: *¡Si llevases una casa encima!* —Exacto, ¿pero y después? Hay una palabra mucho más notable, mucho más característica, una palabra que resume toda la fábula y pinta de mano maestra la victoria de la tortuga, ésta: *¿Qué tal?, le gritó...»* No se grita sino cuando se está lejos del que oye; luego la tortuga estaba muy delante de la liebre, le había aventajado varias larguras de cuerpo. Pues este sentido innegable, puesto que La Fontaine nada escribió á humo de pajas, no lo he percibido sino ensayando descubrir el pensamiento por medio de la entonación, tratando de pintar con el sonido el alejamiento de la tortuga.

La Fontaine está lleno de estos efectos ocultos, que sólo se logra descubrirlos á fuerza de buscarlos.

Un pasaje de Corneille, un fragmento de su epístola á Ariston, será mi segundo ejemplo.

Sé lo que valgo, y creo lo que se me dice.
Para hacerme admirar no me coaligo;
Tengo pocos votos, pero no los solicito,
Y mi ambición por hacer un poco de ruido,
No va á buscarlos de recinto en recinto.
¡Mi trabajo sin apoyo sube hasta el teatro!

Cada uno en libertad, lo censura ó lo idolatra:
Allí, sin que mis amigos publiquen sus afectos,
Arranco de vez en cuando nutridos aplausos.
Allí, contento con el éxito que el mérito da,
Con ilustres consejos no deslumbro á nadie.
Satisfago juntamente al pueblo y á los cortesanos,
Y mis versos son en todas partes mis únicos partidarios;
Por sola su belleza es mi pluma estimada;
Á mí solo debo toda mi fama,
Y pienso, sin embargo, no tener rival,
Á quien agravie tratándole como igual.

Indudablemente, estos versos son admirables; pero nunca vi en ellos más que una elocuente paráfrasis del *Exegi monumentum* de Horacio, uno de esos arranques de orgullo pindárico que inspiran al genio la conciencia de su fuerza y el presentimiento de su inmortalidad. Hasta que, un día, en que me puse á estudiarlos para leerlos en alta voz, tropecé con ciertas expresiones, con ciertos giros, que me parecieron no armonizar con el movimiento lírico del fragmento. Estas palabras: *No los he solicitado, No me coaligo, Buscar de recinto en recinto, Publicar sus afectos*, pertenecen sin duda, por su familiaridad, á la sátira más bien que á la oda. Meditaba, ahondaba, y poco á poco, penetré en el subsuelo del fragmento. Entonces vi que no era un grito del orgullo

satisfecho, sino un grito del orgullo lastimado; que no era una apoteosis vanidosa, sino un amargo desquite; vi que había en escena otro personaje además de Corneille, otro interlocutor además del público; comprendí, en fin, que el poeta se dirigía á un rival, interpelaba á enemigos. ¡Ah! entonces el fragmento se metamorfoseó á mis ojos, todo se me apareció claro, y una vez hallado el sentido general, comprendí al mismo tiempo ese acento de familiaridad mordaz, salpicado de vez en cuando con rasgos de grandiosa altanería.

Tengo pocos votos para mí, pero no los he solicitado,
Y mi ambición por hacer un poco de ruido,
No va á buscarlos de recinto en recinto.
Mi trabajo sin apoyo sube hasta el teatro.

¡Hermoso verso! ¡Qué contraste entre este alejandrino verdaderamente épico y los dos versos satíricos que le preceden! Parece estarse viendo á un gran sacerdote subir las gradas de un templo.

Allí, sin que mis amigos publiquen sus afectos,
Arranco de vez en cuando nutridos aplausos.

Este *de vez en cuando* me ha dado mucha luz. Lo hallaba débil, hasta el instante que, ensayando expresarlo, comprendí que su fuerza procedía de

su debilidad misma, que la orgullosa ironía del poeta yacía precisamente en esta apariencia de humildad.

Arranco... de vez en cuando nutridos aplausos,
Y mis versos son en todas partes mis únicos partidarios;
Por sola su belleza es mi pluma estimada;
Á mí solo debo toda mi fama.

¿No se ve aquí, hasta el fondo, el alma del poeta con todas sus amarguras y aun con todas sus injusticias? ¿No parece que dice á su rival: «¡Yo no me parezco á tí! ¡Yo no solicito votos! ¡Yo no organizo á mis amigos para que me aplaudan?... ¡Á mí solo debo toda mi fama!

Pues bien, no llegué á comprender la belleza de esta pasaje sino cuando lo estudié para leerlo.

Por último, debo al célebre actor Provost un tercer ejemplo, aún más concluyente.

En el quinto acto de *Tartuffe* hay ocho versos... detestables... Júzguese: Orgon cuenta cómo confió imprudentemente su arquilla de joyas á *Tartuffe*.

Fué con motivo de un caso de conciencia.
Fuí derecho á mi traidor á abrirle mi pecho,
Y su razonamiento llegó á persuadirme
Darle más bien á guardar la arquilla,
Á fin de, para negar en caso de información,
Tener de un pillastrón dispuesto el favor,

Por donde mi conciencia tuviese plena seguridad
Al hacer juramentos contrarios á la verdad...

Francamente, estos versos no parecen de Molière. Esto mismo pensaba Provost, el cual, siempre que llegaba á estas desaliñadas estrofas, se esforzaba en paliarlas, hasta que exclamó un día: «¿No es posible que Molière escribiera ocho versos tan malos sin advertirlo! ¿No serán acaso versos excelentes?... ¿No se habría propuesto el poeta, con los rodeos y circunloquios de esta pesada frase, expresar instintivamente la marcha tortuosa del hipócrita que trata de seducir á Orgon? Veámoslo. Repasó entonces los versos uno á uno, y en vez de aligerarlos en el recitado, puso de relieve todas sus pesadeces, entró en todos sus repliegues, imitó con la dicción los movimientos del reptil que se arrastra, y obtuvo por la noche un triunfo completo.

Oigo aquí la objeción: ¿Se sabe si Molière tuvo ese pensamiento? No; pero ¿y qué importa? Las obras de los maestros están llenas de bellezas que han vertido en ellas instintivamente, sin darse cuenta, y que no por ello son menos verdaderas.

El genio tiene sus momentos de inconsciencia, como la belleza.

IV

CONCLUSIÓN

Encabeza esta nueva edición la Circular del Ministro de Instrucción pública poniendo esta obra de texto en la enseñanza primaria y secundaria, y no hallo manera más propia de terminarla que exponiendo sucintamente los resultados alcanzados ya en la propagación del *Arte de la Lectura*.

Me limito á consignar unos cuantos hechos, citados ya en otra parte, pero cuya rigurosa exactitud puedo garantizar.

El arte de la lectura empieza á penetrar por doquier en la educación. Los maestros de las clases superiores de nuestros liceos juntan cada vez más, en el análisis de las obras maestras, el trabajo del intérprete á la obra del crítico. El colegio Estanislao acaba de crear una clase especial de dicción, cuyo desempeño ha confiado á un nota-

ble actor del Teatro Francés, uno de los mejores alumnos de Régnier, Dupont-Vernon. El ejemplo ha sido imitado por la escuela de Alberto *el Grande*, de Arcueil, al que había precedido, en esta reforma, la escuela Monge. La de Turgot y el colegio Chaptal tienen en Ricquier, administrador del Vaudeville, un hábil guía en el arte de la palabra.

En el Conservatorio, el Sr. Régnier, introducido por Bardoux en la enseñanza de las clases líricas, refuta la frase de Beaumarchais. Figaro decía: «Todo lo que no vale la pena de leerse se canta»; y Régnier va á enseñar que «todo lo que se canta vale la pena de leerse».

Al propio tiempo, el movimiento gana terreno en las escuelas primarias. El prefecto del Sena-y-Marne, me complace mucho el citarle, á consecuencia de una visita de inspección en los Ayuntamientos, ha enviado á todas las escuelas de su departamento, cuyo número sube á 550, el libro de EL ARTE DE LA LECTURA.

El progreso trasciende á las escuelas liberales. La máxima *Es necesario aprender á leer para aprender á hablar*, es aceptada en todas partes como regla. Abogados, magistrados, altos funcionarios, hasta predicadores, piden al arte de la lec-

tura consejos para el ejercicio de su profesión ó de su sacerdocio.

Un artista francés, Mancard, me ha contado que, en el Canadá, después de haber dado una lectura pública de su tratado, fueron á inscribirse como alumnos los individuos más ilustres del tribunal y del colegio de abogados de Quebec.

Hasta en el programa de educación de la mujer comienza á figurar la lectura. Las señoritas Arnould-Plessy, Delaporte, Emma Fleury, son llamadas por gran número de familias distinguidas, para completar en sus hijas la obra de los profesores de historia y de literatura. De diez años á esta parte, se han inscrito en la Sorbona y sufrido examen de institutrices muchas nobles y ricas herederas, y dentro de diez años no se reputará acabada la educación femenina sino cuando la joven haya aprendido á leer, como aprende á cantar, y sepa tocar igualmente bien estos dos instrumentos: el piano y la voz hablada.

He aquí, por otra parte, un hecho bien característico y del que yo he sido testigo. Al impulso de un hombre de grandes iniciativas, se ha formado en París una Sociedad de índole enteramente nueva. ¿Su objeto?: la lectura. ¿Su funda-

dor?: Ricquier, de quien ya he hablado. ¿Sus socios?: pequeños empleados, comerciantes, industriales, comisionados de todas clases. Ricquier tuvo la feliz idea de ir á buscarlos en sus oficinas, detrás de los mostradores, en el fondo de los almacenes, y proponerles reunirse por la noche, después del trabajo, para leer juntos y en voz alta las más hermosas obras de la poesía contemporánea. Ni política, ni juego, en estas asambleas, dedicadas únicamente al culto y á la interpretación de las cosas bellas. Todos los años, una sesión pública, que se celebra en un gran salón, lleva á estos discípulos libres del arte de la lectura de mil doscientos á mil quinientos jueces de sus adelantos. Yo he presidido la última de estas sesiones, y no me han interesado menos los oyentes que los lectores. Ni un instante faltó á la inteligencia de los unos la simpatía de los otros. No se recitaron menos de veinticinco fragmentos de poesía, leídos todos con verdadero sentimiento, oídos con atención intensa, aplaudidos á menudo con entusiasmo. Al salir de aquella sesión, el arte de la lectura contaba seguramente con doscientos adeptos más.

Por último, pocas semanas ha, fuí al liceo de

Luis el Grande, llamado por el afecto del eminente profesor que lo dirige, el señor Gidel, quien me rogó explicar una conferencia acerca del arte de la lectura. Componían el público todos los alumnos, desde los de la clase de cuarta hasta los de filosofía, bastantes profesores y algunos individuos del Instituto. Era ésta la primera vez que yo trataba este asunto ante oyentes tan jóvenes, y no quería aburrirlos, ni tampoco limitarme á divertirlos. Deseaba, ante todo, ser útil; me proponía hacerles comprender la importancia de este arte, aun desde el punto de vista de sus estudios. No omití, pues, ninguna de las partes técnicas del asunto; pero sí cuidé de añadir á las ideas algunos hechos que les diesen forma viva. La excelente acogida que me dispensaron me da derecho á decir que el arte de la lectura ha entrado en la instrucción pública, puesto que ha sentado su planta en dos de los más importantes establecimientos de la Universidad, la Escuela Normal y el liceo de Luis el Grande.

POST SCRIPTUM

¿QUIÉN TENÍA RAZÓN? (1)

No hace mucho tiempo, queridos lectores, traté con ustedes, en el *Mariscal Davout*, un asunto algo difícil, con el fin de instruirles; hoy voy á proponerles un ejercicio que les divierta.

Se trata nada menos que de una pequeña obra maestra, y de dos profesores de dicción, igualmente eminentes en su arte. La obra es *El Gato, la Comadreja y el Conejito*, y los intérpretes los señores Samson y Régnier.

(1) Artículo publicado en el *Magasin illustré d'Education et de Récréation*, núm. 114, 15 Septiembre 1899, y que adicionamos por expresa voluntad del autor. (N. del T.)

Tuve la fortuna de oírles á los dos leer esta fábula, y cada uno la leyó de manera muy distinta. ¿Quién acertó? Tal es la delicada cuestión, en la que les tomo á ustedes, no sólo por testigos, mas también por jueces. Yo la planteo; propongo la solución; pero no la resuelvo. Dejo á ustedes esta tarea.

Tomen la fábula, repásenla y fíjense en el pasaje que los dos maestros leyeron de diferente modo:

La comadreja se asomó á la ventana.
«¡Oh dioses inmortales! ¿Qué es lo que veo?»,
Dice el animal lanzado del hogar paterno.
«¡Hola! señora comadreja,
Que se largue usted sin trompeta,
Ó llamo á todas las ratas de la comarca.»
La señora de nariz puntiaguda responde que la tierra
Era del primer ocupante.
«¡Valiente motivo de guerra sería
Un cuarto, donde ni yo misma entro sino rateando!
Y aun cuando se tratase de un reino,
Quisiera saber, dice, qué ley
Lo ha otorgado para siempre
Á Juan, hijo ó sobrino de Pedro ó de Guillermo,
Con preferencia á Pablo, con preferencia á mí.»
Juan Conejo alegó la costumbre y el uso:
«Son, dice, sus leyes las que de este cuarto
Me han hecho dueño y señor, y que, de padre á hijo,
De Pedro á Simón, luego á mí, Juan, lo han transmitido.
El primer ocupante: ¿hay una ley más sabia?»

Oí primero á Samson en estos dos discursos. Dijo el primero con la desdeñosa insolencia, con el burlón desprecio del usurpador que ocupa el lugar y que sabe que no se le desalojará de él. La desconsideración con que trataba á los antepasados de Juan Conejo y los derechos de sucesión, tenía cierto aire de grandeza por todo extremo gracioso. Pero, al llegar á la respuesta, fué otra cosa. ¡Imposible expresar mejor el convencimiento, la unción, el asombro, el candor de Juan Conejo; su acento era el del hombre honrado, que no puede comprender que se defienda una causa injusta! ¡Nada de amargura! ¡Nada de indignación! Su discurso era una mezcla de buen sentido, de dulzura y de ingenuidad, con un poco de tristeza, por ver que se le disputaba el techo paterno; era á modo de delicioso retrato minúsculo de un dueño primitivo, como Holbein.

Poco tiempo después, oí á Régnier. En sus labios, *la Comadreja* no era menos insolente, menos sarcástica que en los de Samson; pero cuando llegó la vez á Juan Conejo, ¡qué cambio! Como abogadillo rabioso, como gallito inglés, se revolvía, se contoneaba, gesticulaba. Sus palabras

bruscas, amartilladas, lanzadas con voz aguda, caían pausadamente como gránizo y azotaban silbando el puntiagudo hocico de la señora. El último verso: «El primer ocupante: ¿hay una ley más sabia?» lo lanzó con tal acento de desafío, que se detuvo sofocado por la cólera. No pude contener la risa al oírle; fué aquello de un cómico irresistible.

¿Cuál de los dos tenía razón? ¿Quién expresaba mejor el pensamiento del autor? ¿Acertaban ambos? ¿Pueden los mismos versos prestarse igualmente á dos interpretaciones distintas? Véanlo: repasen la fábula; ensayen el pasaje de una y otra manera... ¿Hallan ustedes?... Lo dudo... En cuanto á ingeniosas, sí, las dos son un portento. ¿Qué me dicen? Vamos, veo que habré de prestarles mi ayuda. Yo me inclino á uno de los dos intérpretes; creo que Régnier está en lo cierto. He aquí mis razones:

Como saben ustedes, La Fontaine tiene un estilo completamente personal, lleno de profundidades. No hay en él palabra que huelgue, siendo á veces las que parecen más indiferentes las más significativas. Por esto es necesario repetir las más de una vez, decirlas quizás en voz alta, para com-

prender el profundo sentido que encierran. Adquirí de esto una prueba evidente el día en que estudié los últimos versos de *La Liebre y la Tortuga*:

—¿Qué tal?, le gritó. ¿Tenía yo razón?
¿De qué te sirve tu velocidad?
¡Yo ganarte!... ¿Y qué no sería
Si llevases una casa encima?

Buscaba la palabra principal, la palabra expresiva de este pasaje. Vacilaba... me inclinaba á: «¿Y qué no sería si llevases una casa encima?...» cuando de pronto me digo: ¡Pero qué estúpido soy!... la palabra característica es: «Le gritó», en la que se resume, en forma burlona, la moraleja de la fábula. En efecto, no solamente la tortuga había ganado á la liebre, sino que la había deiado tan atrás que tuvo que *gritar* para que la oyese.

Pues bien, amigos míos, ¿tendré necesidad de decírselo? Esta palabra *gritar* es también la que me hace ver claramente la intención de La Fontaine en nuestra fábula. ¿Qué responde, en efecto, la comadreja al conejito? «Con que, sin gritar más...» Luego el conejito había gritado; lue-

go había montado en cólera; luego Régnier tenía razón.

Añadamos, en homenaje á la verdad, que si alguna vez el conejito se encontrase hocico á hocico con la comadreja, echaría á correr como alma en pena en vez de pararse á discutir acerca del derecho de propiedad.

APÉNDICES

APÉNDICES

SABER LEER, por E. Faguet.

Cada cual debe leer según su temperamento y su inteligencia y, si es inteligente y habla de un modo claro, leerá bien. Pero hay otra cosa. ¿Cómo deben leerse á los alumnos los textos clásicos, es decir, *en qué medida y según qué división* es necesario leerlos? ¿Deben leerse de una sola vez, ó cortarlos para intercalar comentarios? ¿Deben hacerse los comentarios después de leído todo el trozo, ó deben preceder los comentarios á lo que queda por leer, ó deben cada diez ó quince líneas introducirse reflexiones?

Todos estos sistemas tienen sus ventajas y sus inconvenientes. A primera vista, por ejemplo, parece un absurdo el que consiste en poner antes el comentario y después el texto. Pues bien, puede defenderse. Sarcey me decía (y se trataba de un auditorio de adultos):

«*Traducid* antes de leer, siempre *antes*. Solamente así comprenderá el público. Metido en el texto, no entenderá nada. Hay que darle primero idea de éste en lenguaje usual, en mal lenguaje, y en seguida, en este molde, por decirlo así, recibe el texto antiguo, y ya posee en él con qué apoderarse de su sentido.»

Hay mucha verdad en este método que la experiencia había enseñado al buen Sarcey. El inconveniente está en que el *texto verdadero*, cuando viene tras el inventado por uno, parece una repetición, y puede, en los niños sobre todo, no ser escuchado. No debe disimularse este inconveniente ó este peligro.

Otro método: leer todo *el trozo del día*, una fábula de La Fontaine, por ejemplo, ó una página de Bossuet, y explicarla en seguida. Lo bueno de esto es que habréis primeramente introducido en el oído y en el espíritu del niño *el conjunto* del trozo, y que poseerá, cosa esencial, una sensación ó impresión de conjunto. Esto está muy bien. Solamente que el comentario que se refiera á todo el trozo, tendrá algo de vago, ó, por lo menos, de general y demasiado sintético; y si buscáis algunos detalles para dar luz sobre ellos y hacer sentir su belleza, explicar su sentido, pareceréis un pescador de caña. También este método tiene su parte buena y su parte mala.

En fin, supongamos que leéis de diez en diez líneas. Muy bien; éste es un método muy natural. Se lee con

el niño, y cuando debiera él tener una idea, ó cuando la tenga, se le sugiere ó se completa la que empieza á poseer. Esto es leer y pensar con él. Pues con este procedimiento el conjunto escapa completamente ó puede escapar, y éste es el peligro de este método. Es éste una especie de fragmentación que sólo deja en el espíritu del niño ideas de detalle y pequeñas sensaciones de gusto.

¿Salir de ese procedimiento? Nada tan difícil!

Os veo venir. «Una conciliación de los tres métodos... Justamente: 1.º, dar una idea general de todo el trozo, introducirlo, por decirlo así, en el público; 2.º, explicarlo frase por frase haciéndolo entender, que es lo más esencial, y haciéndolo admirar al poner de relieve las cosas más bellas que contiene; 3.º, leerlo otra vez entero sin ninguna interrupción y poner en seguida muy de relieve la idea general que contiene. Nada mejor, evidentemente, y esto es, en suma, lo que yo recomiendo.

Solamente hay que reconocer que para los franceses, vivos y siempre apresurados, es insistir mucho. El alumno tendrá la sensación de que se le ha leído tres veces el trozo, y á la tercera, acaso á la segunda, no escuchará ya. ¡Oh, qué difícil es todo esto!

La verdad es que hay un método para cada cosa que se lee. Según lo que esto sea: uno de los métodos precedentemente indicados es el bueno, necesario y su-

ficiente, ó bien se halla indicada la combinación de los tres.

Leéis un epigrama: es casi necesario que empleéis el método número 1, sólo él. *Introducís* el epigrama dándole vosotros mismos en prosa la mitad ó los tres cuartos, después lo leéis, después no añadís nada, porque resulta insípido un epigrama desleído.

Leéis una fábula de La Fontaine: la seccionáis razonablemente, según juzguéis que se compone de dos, tres ó cuatro partes. Cada una de estas secciones la leéis entera, después la comentáis, y, en fin, dais una idea general de la fábula en su conjunto.

Leéis una disertación algo difícil. Aquí hay que emplear los tres métodos en la medida en que lo juzguéis conveniente y según la fuerza de atención que suponáis en vuestros discípulos, que se os impone necesariamente.

No hay, pues, una ciencia completamente hecha; no hay una receta para leer un texto; hay un arte muy sutil, ó que debe serlo, muy variable, y que debe ser muy variado para leer distintos textos, y la inteligencia que tengáis de cada texto es la que debe guiarnos.

De qué modo debe manifestarse el texto de cada día, es lo que todas las mañanas habéis de preguntaros. No hay, por otra parte, ejercicio más útil ni más fecundo para el espíritu.

Y ahora me diréis: vemos algunas líneas del arte de

leer; pero del *arte de hacer leer al alumno*, ¿qué pensáis?

¡Ah! Creo, amigos míos, que es superior á mis fuerzas el informaros ni á medias. Haciendo leer y haciendo explicar á los alumnos, se tiene á veces éxito, pero ¿cómo? Pido ser inmediatamente jubilado, si lo digo. Nada hay tan...

Después de todo, es probable que el mejor medio de enseñarlos á leer, sea el de leer bien ante ellos.

LA LECTURA EN ALTA VOZ, por *E. Boutroux*.

La lectura en alta voz da vida al discurso; es un procedimiento muy seguro y muy poderoso para hacer comprender el texto con precisión y profundidad; pero va aún más lejos. Considerad la acción directa de la palabra. Hay en la voz humana algo que se comunica al hombre y llega á lo más profundo de su ser. Lector y auditores vibran al unísono, y la emoción de uno se refuerza con las de los demás, y recíprocamente. Ahora bien: este fenómeno se produce bajo el influjo del espíritu cuya obra se evoca. En él se unen los que se han reunido en su nombre. Él es quien vive entonces en ellos, es su amor de la verdad y de la belleza, fuente primitiva de sus pensamientos, el que se propaga en el alma de sus fieles. Y así el lector no solamente hace comprender, hace también amar al autor...

La lectura en alta voz hace comprender y sentir con una singular viveza. Pero comprender y sentir con fuerza es casi querer, y querer seriamente es comenzar á obrar. Porque si las obras que se leen emanan de genios superiores, la lectura en alta voz desarrollará en nosotros la disposición á sentirnos superiores á nosotros mismos, á alzarnos hasta los genios en nuestros pensamientos y en nuestras acciones.

La calidad de la voz es de gran importancia. Debe ésta producirse cómodamente con plenitud y sonoridad. Si es posible, debe leerse de pie ó echado hacia atrás en el respaldo de la silla; dar á la voz toda la amplitud posible, sin forzarla, y obtener un timbre claro, rico, muelle y agradable. Es extraño hasta qué punto el encanto de la voz se insinúa en el alma de los auditores. Una de las partes esenciales de la dicción es el arte de respirar. La respiración debe ser libre, suficientemente frecuente, dulce é insensible.

En segundo lugar se halla la pronunciación. Sabemos cuánto puede favorecer ó perjudicar. Muchas veces un vicio de pronunciación ha comprometido el efecto del más bello discurso. La comunidad ó la diferencia de pronunciación ejercen un influjo real sobre las relaciones de los hombres, con frecuencia desproporcionada al valor efectivo de este carácter. De un modo general, la pronunciación indica el medio en que se ha vivido y la educación que se ha recibido, y previene

en pro ó en contra de uno á las personas que no le conocen. Hay, pues, que esforzarse por tener una pronunciación correcta y elegante. El elemento más importante para ello es la articulación, porque el consonante es el alma de la palabra, la que subsiste á través de sus evoluciones. Así, el estenógrafo no escribe con frecuencia más que las consonantes. Quien las percibe claramente, suple cómodamente el resto.

El tercer punto consiste en poner de relieve proporcionalmente las diferentes partes del discurso. Se debe, ante todo, puntualizar exacta y minuciosamente; pero no basta esto. Hay que agrupar lo accesorio alrededor de lo esencial, desde el elemento hasta el todo. En una palabra, las diferentes sílabas gravitan alrededor de una de ellas; una frase se halla suspendida en una ó varias palabras, un párrafo en una frase, un discurso en algunas ideas generadoras. Es preciso establecer planos entre los distintos grupos como en un cuadro. Que, por una gradación apropiada, ciertas partes resalten á plena luz sobre un fondo gris ó menos marcado. En general, un trozo literario es un organismo en el cual las partes, aun teniendo su vida propia, se hallan subordinadas al todo. Hay que hacer resaltar esta subordinación y evitar el dar á los detalles un valor que disfraza el conjunto. Si leéis una fábula de La Fontaine, pintad curiosamente á la garza real de largo pico y al leñador encorvado bajo su haz, pues-

to que el autor hace también de cada objeto un retrato acabado; no olvidéis, sin embargo, el hacer ver la unidad y el sentido general de la composición. Un sistema amplio y sencillo es de ordinario superior á un cuidado inquieto de los detalles y á la preocupación de hacer un prodigio de cada palabra. Hay partes que es preciso decir de una manera uniforme para hacer resaltar la palabra que brota.

El último orden de prescripciones concierne á la música del lenguaje. Es preciso encontrar la entonación justa, variarla convenientemente, con medida y naturalidad, prefiriendo una melodía muy sencilla, casi uniforme, á las digresiones de la música propiamente dicha. El movimiento será el mismo, en general, tranquilo y mesurado, más bien lento. Nada se hace tan largo como un discurso dicho precipitadamente. Y, en fin, conviene rimar lo que se lee. No solamente hay partes que se corresponden con alternativas de salidas y depresiones, sino que un discurso ó un acto de un drama están rimados como una composición musical. Esto se nota sobre todo en los escritores que poseen un vivo sentido del teatro, como Molière. El técnico sabe cortar una larga escena en miembros simétricos, ir, de un movimiento ascensional, hacia el punto culminante, hacer estallar la palabra decisiva, después aprovechar un silencio para volver á empezar con un tono tranquilo y comenzar un nuevo desarrollo rítmico. El

ritmo es la ley de la vida. Aplicado á la dicción, se apodera de los auditores y los arrastra. Les hace vivir lo que oyen.

LA LENGUA HABLADA EN LA ESCUELA PRIMARIA,
por *Dauzat*.

Todo el mundo se halla de acuerdo en que los discípulos experimentan generalmente un gran embarazo para expresar la menor idea, sea que se les pregunte, sea que tomen espontáneamente la palabra. Convengo en que su educación primera, su timidez y el vocabulario muy reducido de que disponen, entran por mucho en este estado de cosas; pero mi sentimiento, que se funda sobre visitas personales á las escuelas y sobre los informes de mis colaboradores, es el de que no se hace lo necesario para evitarlo... ¿Hay ejercicio más inmediatamente útil que el que consiste en desarrollar la claridad y la facilidad de palabra en el niño, en dirigirle para que sepa expresarse en un lenguaje cómodo, correcto y preciso? Expresar el pensamiento por medio de la palabra es de una necesidad, cuya evidencia salta á los ojos de todos, sin contar que la palabra hace al pensamiento el servicio de formarle, fijarle y comunicarle.

Insistimos, pues, en que el lenguaje hablado ocupe un lugar más importante en la escuela, y lo que con-

viene hacer respecto de esta cuestión puede ser, á nuestro modo de ver, de dos distintos órdenes: de orden escolar y de orden privado; de aquí los medios generales y los medios particulares de los cuales es conveniente hacer uso.

Los medios generales, utilizados en horas determinadas por el empleo del tiempo y por todos los discípulos de un mismo grupo, consisten, en el curso preparatorio, en ejercicios de pronunciación, que dan claridad al lenguaje y permiten corregir el acento local por medio de preguntas á las cuales deben dar los niños contestaciones claras, precisas y completas en la lectura bien articulada de palabras y de frases cortas; durante el curso elemental, en la reproducción oral de frases leídas y explicadas, después de relatos ó de fragmentos de relatos hechos por el maestro; durante el curso medio, en definiciones de palabras y de expresiones variadas, en el resumen de trozos leídos en clase; durante el curso superior, en el análisis de lecturas, de lecciones, de paseos, de experimentos, etc., y en la exposición de viva voz de un trozo histórico ó literario leído y analizado por el discípulo; todos estos ejercicios, en cada curso, estarán combinados, naturalmente, con los del curso precedente.

En cuanto á los medios particulares, que se dirigen individualmente á los discípulos, su empleo es de momento. El maestro debe aprovechar todas las ocasio-

nes que le pongan en relación con el niño, como la vida de la clase, los recreos, los paseos instructivos para hacerles hablar, haciéndoles con frecuencia, y de un modo correcto y preciso, preguntas de interés común ó particular, á las cuales les obliga á contestar con la misma claridad y la misma corrección, en frases completas. Les vigila, les guía y les inspira el cuidado de la forma hasta en sus reclamaciones y sus súplicas, en las explicaciones que ellos dan de sí mismos y las comunicaciones que se ven obligados á hacer.

Pero, en esta intervención incesante, es preciso que el maestro ponga la mayor benevolencia en corregir los defectos de pronunciación, lo impropio de los términos y los giros viciosos; que en todas las circunstancias se muestre atento y amable, á fin de no asustar á los tímidos y de no desalentar á los inhábiles, y también para provocar, cuando convenga, algunas expansiones y confidencias. Con esta relación íntima se abre además el corazón, la confianza en el maestro se fortifica, con ella el respeto, la afección y la franqueza.

Llevemos, pues, á nuestros niños á expresarse con holgura, á que nos hablen libremente y en buen francés.

LA LECTURA EXPLICADA Y LA RECITACIÓN EN LA ESCUELA
PRIMARIA, por *Peltier*.

1.—*Naturaleza y fin de estos ejercicios.*

La lectura explicada y la recitación son ejercicios gemelos. Ningún texto debe ser confiado á la memoria sin haber sido antes leído y explicado atentamente. (Todo lo que vamos á decir de la lectura explicada puede decirse también de la recitación.) (*Sólo haremos distinción cuando, por excepción, haya ocasión de hacerlo.*)

El fin de la lectura explicada es:

1.º Preparar á los alumnos á la inteligencia de la *lengua francesa*, excluyendo los vocabularios técnicos, cuyo estudio entra en los programas especiales (ciencias físicas y naturales, geografía, instrucción cívica, etc.)

2.º Alimentar su espíritu *de ideas generales* cada vez más justas, más agudas, más profundas sobre el *hombre y la naturaleza*. Decimos ideas generales y no conocimientos científicos, cuya enseñanza es objeto de otras lecciones.

Sin tender á ello directamente, pero sin desinteresarse de ello jamás, la lectura explicada da como re-

sultado el de enseñar á los niños á *escribir* y á *componer*.

En fin, hace conocer á los *grandes escritores* lo mejor de nuestra raza; importa que los niños se hallen familiarizados con sus nombres tanto como con los de generales ú hombres de Estado de la historia política.

El libro que debe adoptarse no ha de ser, pues, una mezcla de lecciones dogmáticas de ciencias, de historia, de geografía, etc.

II.—*Elección de los textos.*

1.º Los textos escogidos deben hallarse en relación con la *edad* y el *grado de cultura* de los alumnos. Sin embargo, no excluirémos aquellos que exigen un esfuerzo para ser comprendidos. Lo esencial es que este esfuerzo necesario no sea superior á las fuerzas de los alumnos.

2.º Deben ser *irreprochables* desde el punto de vista *moral* y desde el *literario*. Esta elección será particularmente severa para la recitación; para que un texto sea irreprochable desde el punto de vista literario, no basta que sea correcto, es preciso también que se eleve por encima de la insulsez y la vulgaridad. «Para los niños de escuelas primarias, no pueden existir otras *bellas letras* que las verdaderas *buenas letras*, las dignas del hombre, las que expresan bajo una forma cum-

plida pensamientos dignos de presidir el destino de un hombre.» (Pecaut.)

3.º Las tomaremos siempre que nos sea posible de los grandes escritores, porque el nombre del autor es con frecuencia una garantía del valor del texto.

4.º Daremos la preferencia á los *autores del siglo XIX* que, por sus ideas, sus sentimientos, su lengua, son, bajo todos respectos, los más cercanos á nosotros, y que, por el vuelo más vivo de la imaginación y el acento más libre de la sensibilidad, gustan más á los niños.

5.º Daremos un importante lugar á la *poesía* (para la recitación, esta parte será preponderante y casi exclusiva), que va más lejos, y sobre todo más alto, y cuyo ritmo, giros é imágenes remueven en la conciencia del niño, aunque sea confusamente, el sentimiento estético. Y «cuando llamemos á la poesía, dice M. Pecaut, al consejo, al hogar, á la escuela, que ésta sea una poesía que se componga de espíritu, y no simple música, que sea sencilla, ampliamente humana, y no refinada; razón y no capricho; que nos lleve á la acción y no al sueño; que se exprese, en fin, en un lenguaje fuerte y bueno».

6.º Introduciremos la *variedad* en la sucesión de los trozos, pero debemos escoger con predilección aquellos que expresen *el amor de la naturaleza*, y que pueden hacer descubrir á nuestros alumnos la belleza

del mundo. No es, en efecto, inútil, ni ejercicio de un alcance puramente escolar, el hacer nacer y el desarrollar en los niños del campo el sentimiento de la naturaleza y darles, en una palabra, razones para que amen el medio en el cual están llamados á vivir.

7.º Los textos serán lo *bastante cortos* para poder ser explicados minuciosamente (ó aprendidos con rapidez), pero formarán siempre un todo que pueda servir de modelo de composición.

Es, pues, indispensable el que los alumnos tengan entre sus manos buena cantidad de trozos escogidos de nuestros grandes escritores.

III.—*Lectura.*

1.º El texto será leído por el maestro lo mejor posible (articulación clara, pronunciación correcta, puntuación natural, entonación expresiva y matizada, tales son las cualidades que hay que buscar).

2.º Los alumnos lo leen y se aplican á imitar la dicción del maestro. Esta lectura puede hacerse, sea después de la explicación general, sea al final, después de la explicación literal. No será inteligente más que si el sentido general del trozo, por lo menos, ha sido ya desentrañado. Hay que combatir con empeño la dicción cantante: cuando se trate, en particular, de un trozo de recitación, será acaso útil el re-

currir á la lectura colectiva antes de hacer leer individualmente: es un procedimiento del cual hacen uso algunos maestros con éxito para obtener una entonación precisa.

IV.—*Explicación.*

1.º En toda explicación el método es *interrogativo*. Nunca debe explicarse desde lo alto de la cátedra, salvo sobre tal ó cual cuestión particular, cuando los alumnos no han podido contestar. Este punto es capital. La lectura explicada es, ante todo, una gimnasia de la inteligencia. Importa menos hacer comprender un pasaje que *crear un hábito*, el de buscar el pensamiento detrás del texto, la idea detrás de la palabra, el de alcanzar, por encima de la letra muerta, al espíritu siempre vivo. Este resultado no puede obtenerse más que si los discípulos desempeñan en la explicación un papel activo.

2.º Para que la explicación de un texto produzca todos sus efectos útiles y para que contribuya, en particular, á la preparación de la composición francesa, sólo hay una regla esencial que seguir: la de *rebacer* en cierto modo con los alumnos *el trabajo del autor*, continuando la marcha seguida por él en las tres etapas sucesivas de la composición: invención, disposición, elocución.

3.º *Invención.*—Se busca ante todo la *idea general*

(debe entenderse por esto la idea que el autor ha querido hacernos experimentar). Procedimiento: invitar á los alumnos á dar al trozo su título más exacto. Se comenta una idea: ¿es justa?, ¿completamente?, ¿en qué medida?, ¿á qué reservas hace llamamiento?, ¿es importante?, ¿por qué?, ¿es original ó vulgar?

4.º *Plan ó disposición.*—Se buscan en seguida las *ideas secundarias*. Procedimientos: hacer descomponer el pasaje en sus partes naturales y dar un título á cada una de ellas —inscribir en el cuadro negro, bajo forma sinóptica, el plan así trazado;—si hay en escena personajes (fábula, recitación, diálogo, etc.), el maestro hace desentrañar el carácter de cada uno de ellos.

5.º *Elocución.*—Viene entonces la *explicación literal*; debe hacer comprender todo lo que los alumnos no han comprendido la primera vez.

6.º Se dirige al *vocabulario*. Tienen necesidad de ser explicadas: las palabras desconocidas para los alumnos; las palabras un poco difíciles, de las cuales puede prejuzgarse que el sentido ha quedado vago para ellos; las palabras tomadas en una acepción poco usual. Procedimiento: cada vez que sea posible, descomponer la palabra en sus elementos: palabra simple, prefija, subfija, y sobre todo, aproximarle á las palabras de la misma familia que los niños conocen mejor.

7.º Se refiere á la frase. Importa persuadirse de que una frase ó un número determinado de frases, en el

cual todas las palabras tomadas separadamente tienen un sentido para los alumnos, puede, sin embargo, serles poco inteligible.

Procedimiento: pedir la explicación de la misma idea bajo otra forma.

8.º Aunque excepcionalmente, puede llevar algunas *advertencias gramaticales*, solamente en la medida en que son útiles á la inteligencia del texto.

9.º El maestro hará notar las *cualidades literarias* del trozo cuando haya lugar, es decir, cuando son muy salientes. (Abstenerse de toda sutileza pedantesca y de toda admiración impuesta.)

10. Se prohíbe todo comentario inútil que no sirva para hacer sentir y comprender mejor. No procure parafrasear, es decir, desleír el pensamiento del autor bajo pretexto de hacerla comprender mejor: sobriedad es sinónimo de claridad.

11. El ejercicio se termina por un *breve resumen oral* (idea principal, divisiones del asunto y expresiones más salientes). Puede ser seguido de *preguntas escritas*. Hacer resumir de tiempo en tiempo por los alumnos mismos. En todos los casos, asegurarse por algunas preguntas de que las explicaciones han sido bien comprendidas.

Procedimiento: los alumnos pueden tener un *carnet* de vocabulario donde deben inscribir toda expresión ó toda palabra nueva que encuentren.

LA RECITACIÓN, SUS FUENTES, ELECCIÓN DE LOS TROZOS,
por *J. Carré*.

Uno á la lectura la recitación de los trozos aprendidos de memoria, en prosa y en verso, que es otro modo de leer. Recitar, ¿no es hacer una lectura que se ha preparado particularmente, que se posee bien? He dicho «en prosa y en verso». Si el idioma de la prosa es más natural, los versos, á causa de la medida y de la rima, se retienen mejor. Os aconsejaría, pues, alternar, pero haciendo un lugar mayor á los trozos en verso...

Este ejercicio puede reportar preciosos servicios. Primeramente, la recitación ayuda á la lectura. ¿No es verdad que si los alumnos han tomado, al recitar, el hábito de un tono natural é inflexiones justas, las conserven leyendo? ¿Y cómo podría no ser así? Es la misma cosa, después de todo, con la única diferencia de que, cuando recitan un trozo que saben bien, sólo tienen que preocuparse de decirlo bien, mientras que la lectura les presenta, además, un texto que descifrar. Pero convenimos en que la una debe conducir á la otra.

La práctica de la recitación ejerce y desarrolla la memoria. Los niños poseen siempre una memoria cierta, y si se ha podido decir que todas las facultades se

desarrollan con el ejercicio, esto es, sobre todo, verdadero respecto de la memoria. Así, un alumno, que al principio no podía, sino con gran trabajo, retener dos ó tres versos, llega pronto, por una práctica diaria, á retener diez ó doce. Así, pues, es indispensable una buena memoria para tener éxito en un estudio cualquiera: no sólo es necesario comprender, hay que retener también.

Pero la ventaja más considerable que procurarán al alumno estos trozos aprendidos de memoria, es que le suministrarán materiales para sus futuras composiciones. Se reconoce generalmente que la parte débil, en nuestros ejercicios escolares, es la composición francesa, el pequeño ejercicio, de *estilo*, pudiera decirse. ¿Á qué obedece esto? A muchas causas sin duda, pero principalmente á la siguiente: que el vocabulario falta á los alumnos. Y bien, encontrarán en esos trozos palabras que no oyen jamás en sus familias y que tienen, sin embargo, necesidad de conocer, modos de construir frases más delicadas, más elevadas que las de sus conversaciones ordinarias. Así, reunirán, sin molestia, sin apercibirse, una provisión de palabras, y por consecuencia de ideas, de las cuales podrán hacer uso más tarde.

¿Diré además que las explicaciones del maestro relativas á la ortografía ó la gramática se grabarán mejor en el recuerdo de los alumnos si se unen á un texto

aprendido de memoria, que si vienen á propósito de una frase cualquiera, porque entonces la memoria de las palabras ayuda á la del espíritu?

En fin, podría añadir que, en las clases donde un solo maestro está encargado de varios cursos, la recitación, bajo la dirección de monitores, es un medio cómodo para ocupar útilmente á los niños más pequeños y obtener que se estén quietos mientras el maestro se dedica á las divisiones superiores.

Elección de los trozos.—Sí, es un excelente ejercicio, á condición, sin embargo, de que los trozos estén bien escogidos. Aquí, como el mismo título indica, debe dar el maestro prueba de discernimiento. No hay que decir que, ante todo, deben ser irreprochables respecto al fondo, y puros respecto á la forma. «No debe permitirse que los niños aprendan nada que no sea excelente—dice Nicole.—Hay que escoger. Existen en los libros partes que sólo sirven para leer, otras que deben aprenderse. Esta advertencia tiene mayor importancia de lo que parece, porque las cosas que se aprenden de memoria se imprimen más en ésta y son como moldes y formas que los pensamientos toman en seguida cuando se los quiere explicar; de manera que si sólo se poseen buenos y excelentes, es preciso, como por necesidad, que se exprese uno de un modo noble y elevado.»

Es preciso después que sean apropiados á la fuerza

y á la inteligencia de los alumnos. El fin que uno se propone es el de afirmar un poco su espíritu, suministrarles ideas, y sobre todo expresiones, maneras de decir diferentes de las que ellos emplean y están oyendo todos los días en las conversaciones de la vida ordinaria. Tendrán, pues, cierta distinción. Pero en esto ; tengamos cuidado! Bajo pretexto de cultivar su sensibilidad, no vayamos á caer en la sensiblería; para excitar su patriotismo, no nos deslicemos en la patriotería; para darles modelos de fuerza y de energía, no vayamos hasta la hinchazón y el énfasis. El gusto es cuestión delicada. Las fábulas de La Fontaine os ofrecerán bajo este aspecto un precioso recurso; podéis hacer uso de ellas sin temor; en ellas, al menos, todo es sano y de buena factura. Y además, poseen la ventaja particular de tener enseñanzas para todas las edades: lo que vuestros niños no comprendan ñoy, lo comprenderán más tarde.

Los trozos para aprender variarán, pues, según los diferentes cursos; pero variarán también según los medios y la diversidad de las necesidades. Los hay que convienen en todas partes; pero los hay que son más apropiados á las escuelas del campo; otros, á las de la ciudad; unos son más propios para escuelas de niños, y otros en las de niñas, etc...

Además, todo me parecería poco para persuadir á cada maestro á que hiciese, según su experiencia, una

colección de elección personal, conforme con sus gustos y apropiada á las necesidades de sus discípulos. Digo «según su experiencia», porque solamente después de haberlo hecho estudiar y recitar es cuando un maestro sabe si un trozo conviene y á quién. Esta colección será un fondo en el que debe buscar, pero no mirar como completo; no cesando, por el contrario, de enriquecerle, á medida que sus lecturas personales le procuren algún feliz hallazgo.

LAS RECITACIONES VOLUNTARIAS,
por *Bernier*.

Damos este nombre á recitaciones aprendidas voluntariamente por los discípulos fuera de las clases, sea según una elección hecha por ellos mismos, sometiéndola al profesor, sea según indicaciones que éste les suministre.

Los trozos de recitación aprendidos para cada clase no pueden consistir más que en cortos fragmentos; hay que examinar un número determinado, y el tiempo apremia. Pero si los alumnos no tienen que estudiar para la lección más que el ligero extracto de un pasaje, de una escena, hasta de un acto que mereciese ser aprendido todo él, les será lícito el completar estos trozos fuera de las clases, y de concierto con sus camaradas recitar escenas de varios personajes. El pro-

fesor, que tendrá cuidado de alentarles, se enterará de su trabajo personal, y cuando juzgue que hay «materia» para una hora aproximadamente, fijará el día de una sesión de recitación con la indicación de los trozos y el nombre de los alumnos. Esta pequeña sesión tendrá lugar en presencia de todos los alumnos y de todo el personal de la escuela el sábado por la noche, por ejemplo. Las recitaciones, escogidas todas entre nuestros mejores autores, se repartirán de manera que lo agradable se una á lo severo. Molière, por ejemplo, tendrá en ellos gran lugar. De esta manera, las sesiones se hacen interesantes y los alumnos desean verlas multiplicarse; son así una especie de recreos literarios en los cuales se instruye uno deleitándose.

Hemos tenido varias sesiones de recitaciones voluntarias, y hemos comprobado un progreso sostenido en la manera de decir. Ciertamente, nuestros discípulos no han llegado á presentarse con plena seguridad ni á usar de efectos de voz que hagan realzar el pensamiento del autor matizándole, pero se han apercebido de que, para ensayar á decir bien, hay que comprender lo que se recita. Una ventaja indiscutible es la de que se ha ocupado su espíritu de pensamientos nobles y bellos, de expresiones escogidas, de formas perfectas.

Nos hallamos convencidos de que el gusto por la

lectura y por las recitaciones voluntarias puede tener su influjo sobre la enseñanza general, porque, como dice Montaigne, «nuestra alma se ensancha tanto más cuanto más se llena»; por eso extendiendo los conocimientos, se extiende el espíritu mismo y se le hace más apto para aprovechar los estudios que hace.

LA LECCIÓN DE LECTURA EXPLICADA,
por *H. Dolivaux*.

Empezamos por leer el trozo escogido. Hay escuelas en las cuales se hace leer al discípulo; esto no parece acertado. Para que una página pueda ser convenientemente leída, es necesario que haya sido antes comprendida. La lectura por los alumnos seguirá, pues, á la explicación en lugar de precederla. Solamente el maestro se halla en condiciones de leer al principio, porque sólo él conoce, por haberlo buscado, el sentido del trozo.

Que lea todo el trozo hasta el final (aunque sea una larga historia), sin interrumpirse; es bueno que los niños posean primeramente una vista de conjunto. Si su primera curiosidad no quedase así satisfecha, sólo prestarían un oído distraído á las explicaciones del maestro, preocupados con la esperada conclusión.

Pero, si el trozo es largo, no se intentará explicarlo entero. Para estar hecha con cuidado, la explicación

no debe referirse más que á una pequeña cantidad de párrafos. Se resumirá rápida y ampliamente lo que no haya habido tiempo de explicar en detalle.

Después de la lectura del maestro, viene la explicación. ¿Cómo proceder? Aquí se plantea la importante cuestión del comentario. Muchos se imaginan que comentar un texto es explicarlo. No somos de este parecer. Tememos—y nuestro temor se encuentra desgraciadamente justificado por numerosos ejemplos—que el comentario no sea con frecuencia más que una paráfrasis: interpretamos á nuestro modo lo que el autor ha dicho y ha dicho mejor, se parte de ahí para hablar de todo y de nada elevándonos así, según creemos, á consideraciones generales, que pueden ser brillantes, pero que solamente tienen una vaga relación con el texto, y se hallan faltas por consecuencia, de solidez; se hace, en una palabra, retórica; es un juego. Jugando así se olvida lo esencial, que es el texto. Para hallarse escrito en buen francés el texto, aunque sea de un autor contemporáneo, necesita explicaciones. Es preciso estrecharle: perderle de vista es extraviarse. La lectura explicada es un ejercicio de precisión, que sólo puede hacerse bien con el texto en la mano.

Volvamos, pues, al texto. ¿Es necesario empezar la explicación buscando la idea general? No puede haber una regla absoluta en este respecto. Puede, sin embargo, hacerse el experimento; si se pregunta á los niños

cuál es la idea general del trozo, no contestarán. Es que, en efecto, la idea general es el resumen de las ideas particulares; es una conclusión; no aparece al principio, se desprende poco á poco, á medida que se pasa revista, una después de otra, á las menores ideas. Es preciso un gran esfuerzo del espíritu para apoderarse de la idea general: los niños no son capaces de él: pueden hacerlo, por el contrario, cuando han hecho ya esfuerzos parciales para apoderarse, al pasar, de las ideas particulares que encierra el trozo escogido. Creemos, pues, que conviene, en la mayoría de los casos, el terminar y no el comenzar por buscar la idea general.

Á nuestro humilde parecer, el método más sencillo es el mejor. Consiste en, una vez leído el trozo, tomarlo frase por frase. Cuando se llégue á una conclusión particular, se anotará; á una segunda idea, se anotará también; á una tercera, se hará lo propio, y así sucesivamente. Y de este modo, se hará la luz poco á poco en el cerebro del alumno; se elevará por grados á relaciones cada vez más generales, y llegará progresivamente á la conclusión más general.

Igualmente, las divisiones del asunto serán marcadas á medida que aparezcan, de manera que al final, el plan general de la obra resalte claramente á los ojos de todos.

Este método se halla falto, ciertamente, de ambición y pretensiones, por eso nos agrada. Le creemos, por

otra parte, conforme con las leyes del espíritu. Va de lo simple á lo compuesto.

Estudiemos, pues, las fases de unas después de otras. ¿Desde qué punto de vista las tomaremos? Puede considerárselas primeramente, desde el punto de vista gramatical, desde el literario, desde el del sentido, etc. Así nos vemos obligados á examinar el trozo tres ó cuatro veces. Es un género de explicación que llamaremos, si queréis, la explicación de los cajones: se cierra el cajón de la gramática, para abrir el de la forma; se cierra el de la forma, para abrir el del fondo.—Preferimos á este procedimiento el que consiste en considerar una frase ó un párrafo dado, desde cualquier punto de vista. Hay que respetar, así lo creemos, la unidad de la frase ó del párrafo. El estilo no es más que el movimiento del pensamiento, y separarle de éste en la explicación es hacer una obra artificial. Mostremos, por el contrario, cómo se hallan íntimamente unidos. Y para terminar, hagamos sobre una frase dada todas las observaciones que implica, antes de pasar á la frase siguiente.

Entre estas observaciones las hay gramaticales. Ya hemos tenido ocasión de decirlo en otro lugar: no es en las gramáticas donde mejor se aprende ésta, sino en la lectura de los libros. El texto nos suministrará en gran cantidad los ejemplos precisos que necesitamos para establecer bien las reglas fundamentales de la sin-

taxis.— No es en los manuales donde se aprende á conocer las distintas clases de árboles, sino yendo con frecuencia á los bosques. No es en las gramáticas donde se aprende á conocer las distintas clases de palabras, sino consultando con frecuencia los textos.

No se halla en esto, sin embargo, el principal objeto de la lectura explicada. Se propone sobre todo ésta, explicar el sentido de las palabras y desgajar así las ideas. Insisto sobre este último punto. Muchos maestros se imaginan que han hecho bastante cuando han dicho el sentido de algunas palabras nuevas ó difíciles que encierra el trozo, más ó menos rápida y exactamente. Ésta es, sin embargo, la parte menos importante de su tarea. La explicación de las palabras, sólo es interesante en cuanto sirve á la de las ideas. ¿Qué ha querido decir el autor en un sitio determinado? ¿Cuál es su pensamiento y qué valor tiene? ¿Cuál es su valor absoluto y su valor relativo? ¿Cómo se encadenan las ideas que preceden con las que siguen? ¿Cuál es la seriación de las ideas? ¿Son ideas justas ó falsas, buenos ó malos pensamientos? ¿Nos hallamos en presencia de una tradición ó una paradoja, de una verdad ó de un sofisma? ¿Habla seriamente el autor ó en tono de burla? Estas preguntas deben hacerse durante el curso de la explicación.

Pero, bien entendido que ésta será una explicación francesa, y no se convertirá, bajo ningún pretexto, en

una explicación científica, histórica ó geográfica. He oído recientemente explicar en una escuela «El aldeano y la serpiente». La maestra nos hizo, á propósito de la palabra serpiente, una lección completa de las distintas clases de serpientes. ¡Se trataba justamente de eso! Tengamos cuidado de no desvariar así.

Llegamos por fin á la signatura, al nombre del autor. Si lo que acaba de explicarse no tiene nada de notable, ¿á qué hablarnos del escritor? Si, por el contrario, la página es bella (éste será ordinariamente el caso, puesto que es expresamente escogida), entonces es preciso hablar del autor, decir en qué época ha vivido, indicar la relación que existe entre el trozo que se acaba de explicar y el conjunto de su obra, caracterizar su genio y hacer notar su influjo.

Una palabra aún sobre la lección de lectura: Se terminará por la lectura hecha por los alumnos. Después de la explicación los alumnos se hallan en las mejores condiciones para leer y leer bien; en este momento leerán, no antes.

No habrán permanecido mudos durante la explicación. No repetiremos lo que hemos dicho varias veces del método activo; no debe tener el maestro siempre la palabra; no hacen falta tampoco lecciones hechas *ex cathedra*; toda lección debe hacerse en forma de conversación, provocando el maestro por medio de preguntas las contestaciones de los alumnos, reteniendo

con preguntas su atención. En clase no ha de trabajar el maestro, sino el alumno. Pero no trabajará más que si se le obliga; no reflexionará más que si le invitáis á ello; no hará el esfuerzo necesario más que si le obligáis á que lo haga. Y es por medio del método socrático solamente por el que le conduciréis donde queráis. La verdadera clase es la obra común del maestro y de los alumnos.

ÍNDICE DE MATERIAS

	<u>Págs.</u>
PRÓLOGO.....	v

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO		
	I.—Preliminares.— De cómo aprendi á leer.....	1
—	II.—¿Debe leerse como se habla?.....	16
—	III.—Parte técnica del arte de la lectu- ra.—La voz.....	24
—	IV.—De la respiración.....	32
—	V.—Modelo de ejercicio.....	41
—	VI.—De la pronunciación.....	46
—	VII.—Del ceceo y tartajeo.....	53
—	VIII.—De la tartamudez.....	58
—	IX.—De la puntuación.....	63

SEGUNDA PARTE

Aplicaciones de la lectura á la elocuencia, á las obras en prosa y á la poesía.

CAPÍTULO	I.—Lectores y oradores.....	67
—	II.—De la lectura como medio de crí- tica.....	79

CAPÍTULO	III.—Bossuet y Pascal.....	84
—	IV.—Las revelaciones de la lectura....	87
—	V.—Una desilusión.....	91
—	VI.—De la lectura de versos.....	100
—	VII.—Los versos libres.....	112
—	VIII.—Una lectura en casa de una gran trágica.....	125
—	IX.—Recuerdo de Ponsard.....	140
—	X.—Al salir de la Sorbona.....	149
—	XI.—Última palabra.....	182

TERCERA PARTE

De la prosa.....	185
Segunda conferencia.....	207

CUARTA PARTE

I.—Un profesor de lectura en acción.....	231
II.—Carta de un maestro de escuela.....	252
III.—Segunda carta.....	258
IV.—Conclusión.....	264

POST SCRIPTUM

¿Quién tenía razón?.....	269
APÉNDICES.....	275

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ

48, Preciados, 48.—MADRID

- Altamira.**—La enseñanza de la Historia.—Segunda edición, corregida y considerablemente aumentada. Madrid, 1895. Un tomo en 8.º mayor, 5 ptas.
- De Historia y Arte (Estudios críticos). Madrid, 1898. Un tomo en 8.º mayor, 5 ptas.
- Historia del Derecho español. Cuestiones preliminares. Madrid, 1903, 3 ptas.
- Mi viaje á América (libro de documentos). Madrid, 1910. En 8.º mayor, 8 ptas.
- Alvarez de Peralta** (J. A.)—Iconografía simbólica de los Alfabetos fenicios y hebráicos. Ensayo hermenéutico acerca de las enseñanzas esotéricas. Madrid, 1898. En 4.º, 8 ptas.
- Arpa y López** (D. Salvador).—Principios de literatura general (literatura filosófica). Un tomo en 8.º, en tela, 7 ptas.
- Historia compendiada de la literatura española (literatura histórica). En 8.º, tela, 7 ptas.
- Manual de *Estética* y teoría del arte, escrito para la enseñanza de las alumnas y alumnos del Instituto musical de Santa Cecilia de Cádiz.—Segunda edición. Madrid, 1895. 1 pta.
- Azara.**—Album español y extranjero. (Véase *Castellanos de Losada*).
- Baena** (J. A. de).—El Cancionero (siglo xv) dado á luz por primera vez, con nota y comentarios. Madrid, 1851. En 4.º mayor, de LXXXVII + 730 páginas con dos facsímiles, 15 ptas.
- Baralt.**—Diccionario de galicismos, ó sea de las voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han establecido en el habla castellana, con el juicio crí-

tico y prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, 1890. Un tomo en 4.º, 9 ptas.

Barcia (R.).—Sinónimos castellanos.—Nueva edición. Madrid, 1910. En 4.º, 8 ptas.

Benot.—Diccionario de ideas afines y elementos de tecnología, compuesto por una Sociedad de literatos, bajo la dirección de D. Eduardo Benot. Madrid, 1899. Un tomo en 4.º mayor de XXIV-1420 págs., pasta española, 33 ptas.

— Diccionario de asonantes y consonantes. Madrid (sin fecha). Un tomo en 4.º mayor de 1086 págs., pasta española, 20 ptas.

— Arquitectura de las lenguas. Tres tomos en 4.º, pasta, 39 ptas.

— Prosodia castellana y versificación. Tres tomos en 4.º, pasta, 30,25 ptas.

— Arte de hablar. Gramática filosófica de la lengua castellana, obra póstuma. Madrid, 1910. En 4.º, 10 ptas.

Biblioteca internacional de Pedagogía, publicada bajo la dirección de Domingo Barnés y Angel Do Rego. Precio de cada tomo, 1 pta. Van publicados:

— Pestalozzi y la Educación elemental, por M. Gabriel Compayré.

— La enseñanza de la Geografía, por Gibbs, Lavasseur y Sluys.

— Herbat, por M. Compayré.

— Spencer, ídem íd.

Bretón de los Herreros.—Obras completas.—Nueva edición. Cinco tomos en 4.º mayor, de más de 500 páginas cada uno, á dos columnas. Los cuatro primeros contienen 76 dramas y comedias, y el quinto las poesías; 50 ptas.

Buisson.—La educación popular de los adultos en Inglaterra. Noticias sobre las primeras instituciones, por los miembros de sus comités, con un prefacio de

F. Buisson. Traducción y prólogo de Adolfo Posada. Madrid, 1899. Un tomo en 4.º, 6 ptas.

Caballero.—Diccionario de Modismos (Frases y Metáforas), primero y único de su género en España. Coleccionado y explicado por Ramón Caballero, con un prólogo de D. Eduardo Benot. Madrid, 1900. Un tomo en 4.º mayor de 1198 págs., pasta española, 28 ptas.

Carracido.—El P. José de Acosta y su importancia en la literatura científica española. Obra premiada en la Real Academia Española. Un tomo en 4.º, con un mapa, en el que se bosqueja el itinerario del P. Acosta en el Nuevo Mundo desde su salida hasta su regreso á España, 3 ptas.

Cartas... ¿pedagógicas? (Ensayo de psicología pedagógica) entre la distinguidísima Profesora señorita D.ª Concepción Sáez y Otero y el Profesor de Psicología del Instituto de San Isidro D. Urbano González Serrano, con un extenso prólogo por el Catedrático en la Universidad de Oviedo D. Adolfo Posada. Un tomo en 8.º de 400 págs., 4 ptas.

Castellanos de Losada.—Album español y extranjero. Corona científica, literaria, artística y política en honor á la buena memoria del insigne caballero aragonés Azara. Obra escrita en parte y dirigida en lo demás por D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada. Madrid, 1857. En 4.º, con láminas y grabados, 16 ptas.

(Contiene entre otras cosas, cartas y poesías escritas en las lenguas, idiomas y dialectos siguientes: Alemán. Árabe crudito. Árabe vulgar. Árabe aljamiano. Árabe cónico. Asturiano. Austríaco. I. able. PeIga. Caracteres ibero ó celtíbero, griego arcaico. Chino. Dinamarqués. Escandinavo. Euskaro. Fenicio. Flamenco. Francés. Gallego. Griego. Hebreo. Holandés. Ibero. Inglés. Irlandés. Italiano. Labortano (dialecto de la lengua Euskera). Latín. Lemosín. Mallorquín. Navarro. Noruego. Patois. Portugués. Prusiano. Ruso. Sajón. Slavo ó antiguo ruso. Sue-

co. Souletino. Turco. Vasconavarro. Vascogado-labortano. Vascuence. — La mayor parte tiene su traducción al pie; y los que lo requieren están escritos en sus propios caracteres.

- Cossio** (M. B.)—El Greco. Primer libro que se publica del Greco, y en él se hallan utilizados los más importantes trabajos antiguos y modernos. Texto de xxiv-727 páginas en 8.º mayor, acompañado de un álbum con 192 láminas, que contiene 221 ilustraciones fotograbadas. Los dos volúmenes, encuadernados en tela á la inglesa, 30 ptas.
- Cotarelo y Mori**.—El Conde de Villamediana. Estudio biográfico y crítico, con varias poesías inéditas del mismo. Madrid, 1886. En 4.º, 6 ptas.
- Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas. Madrid, 1893. En 8.º, 3 ptas.
- Vida y obras de D. Enrique de Villena. Madrid, 1896. En 8.º, 2 ptas.
- Estudios sobre la historia del arte escénico en España: I. María Ladvenat y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte. Madrid, 1896. En 8.º, 2 pesetas.—II. María del Rosario Fernández, *La Tirana*. Madrid, 1897. En 8.º, 3 ptas.
- Iriarte y su época. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española. Madrid, 1897. En 4.º mayor, 15 ptas.
- D. Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico. Madrid, 1899. En 4.º, 10 ptas.
- Cancionero de Antón de Montoro (El ropero de Córdoba), poeta del siglo xv. Madrid, 1900. En 8.º, 4 ptas.
- Díaz-Rubio y Carmena** (El Misántropo).—Primera gramática española razonada.—Segunda edición corregida y aumentada. Madrid, 1887. Dos tomos en 4.º, 15 ptas.
- Complemento al estudio de la Gramática española. Madrid, 1892. Un tomo en 4.º, 8 ptas.

- Dozy.**—Historia de los musulmanes españoles hasta la conquista de Andalucía por los almoravides (711-1110). Traducida y anotada por D. Francisco de Castro. Cuatro tomos en 8.º, 16 ptas.
- Engel (E.)**—Psicología de la Literatura francesa. Traducción directa del alemán por Vicente Ardila Sando. Madrid, 1902. En 8.º mayor, 3 ptas.
- Falckenberg (R.)**, Profesor de Filosofía en la Universidad de Eriangen.—La Filosofía alemana desde Kant. Breve resumen, traducida y adicionada por F. Giner. Madrid, 1906. En 8.º mayor, 3 ptas.
- Fedro.** Liberto de Augusto (Fábulas de).—En latín y castellano, ilustradas con algunas notas más de las que tenían, para la fácil inteligencia y uso de los principiantes en los estudios de Gramática. Valladolid, 1818. Un tomo en 8.º, 1 pta.
- Fitzmaurice-Kelly.**—Lecciones de Literatura española. Traducción directa del inglés por Diego Mendoza y prólogo de Rufino José Cuervo. Madrid, 1910. En 4.º, 6 ptas.
- Garcés.**—Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana, expuesto en el propio vario uso de sus partículas por el Presbítero D. Gregorio Garcés, con adiciones de D. F. Pérez Villamil, y algunas notas y un prólogo por D. Antonio María Fabié. Madrid, 1886. Un tomo en 4.º, 10 ptas.
- Giner de los Ríos (H.)**—Manual de Literatura nacional y extranjera, antigua y moderna.
- Primera parte: Literatura española, desde el nacimiento de la lengua castellana hasta fin del siglo xix.
- Segunda edición. En 4.º, 6 ptas.
- Segunda parte: Literatura extranjera, primera sección. En 4.º, 5 ptas.
- Gómez Izquierdo (A.)**—Nuevas direcciones de la Lógica. Madrid, 1907. En 8.º mayor, 3,50 ptas.

- González Serrano.**—En pro y en contra (críticas). Madrid, 1894. Un tomo en 8.º, 3 ptas.
- Homenaje á D. Marcelino Menéndez y Pelayo.**—Estudios de erudición española que le dedican sus amigos y discípulos con motivo del año vigésimo de su profesorado en la Universidad Central. Dos tomos en 4.º, 30 ptas.
- Kidd (B.)**—La Civilización Occidental. Versión al castellano, por García del Mazo. Madrid, 1904. En 8.º mayor, 7 ptas.
- Krause.**—Compendio de estética, traducido del alemán y anotado por D. Francisco Giner.—Segunda edición, aumentada con la teoría de la Música, del mismo autor. Madrid, 1883. Un tomo en 8.º, 3 ptas.
- Lanchetas (R.)**—Gramática y Vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española. Madrid, 1900. En 4.º, 20 ptas.
- Letelier (V.)**, ex-Rector de la Universidad de Chile.—Filosofía de la Educación.—Segunda edición, aumentada y corregida. Santiago de Chile, 1912. En 4.º, edición de lujo de xxiv + 864 páginas, 20 ptas.
- Lista y Aragón (D. Alberto)**—Ensayos literarios y críticos, con un prólogo de D. José Joaquín de Mora. Sevilla, 1844. Dos tomos en un volumen en 4.º, 6 ptas.
- Mayans y Siscar.**—Orígenes de la lengua española, compuesta por varios autores, recogidos por D. Gregorio Mayans y Siscar, bibliotecario del Rey; publicados por primera vez en 1737, y reimpresos en 1873, con un prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, y notas al Diálogo de las lenguas y á los orígenes de la lengua de Mayans, por D. Eduardo Mier. Madrid, 1873. Un tomo en 4.º, 8 ptas.

Méndez Bejarano (M.)—La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones á la métrica española. Obra premiada en los juegos florales celebrados en Buenos Aires el 22 de Octubre de 1904, corregida y aumentada por su autor. Madrid, 1908. En 8.º mayor, 6 ptas.

Mudarra y Párraga (Prudencio), Catedrático de la asignatura en la Universidad de Madrid.—Lecciones de Literatura general y española. Quinta edición. Madrid, 1903. Dos tomos en 4.º, 18 ptas.

Muirhead M. A. (J. H.), Examinador de Filosofía en la Universidad de Glasgow.—Los elementos de la Ética. Traducción del inglés, por Julián Besteiro, Catedrático del Instituto de Toledo. Madrid, 1908. En 8.º mayor, 4,50 ptas.

Mürnsterberg (H.), Profesor de Psicología de la Universidad de Harvard.—La psicología y la vida. Traducción del inglés, por Domingo Barnés, del Museo Pedagógico Nacional, Profesor de la Escuela Superior. Madrid, 1911. En 8.º mayor, 3,50 ptas.

Pérez Nieva.—Un viaje á Asturias pasando por León. Un tomo en 8.º, 2,50 ptas.

Revilla.—Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid, por D. José de la Revilla. Un tomo en 8.º, 1 pta.

Ribot.—Psicología alemana contemporánea, traducida por F. Martínez Conde, 1880. En 8.º, 3,50 ptas.

Roda (A.)—Los oradores griegos. Lecciones explicadas en el Ateneo de Madrid, en el curso de 1872-73. Con prólogo de D. A. Cánovas del Castillo. Madrid, 1874. En 8.º, 2,50 ptas.

— Los oradores romanos. Lecciones explicadas en el Ateneo de Madrid, en el curso de 1873-74. Con prólogo de D. A. Cánovas del Castillo. Madrid, 1883. En 8.º, 2,50 ptas.

Robles Dégano (F.)—Ortografía clásica de la lengua castellana fundada en la autoridad de 400 poetas, con carta-prólogo del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. En 4.º, 10 ptas.

— Filosofía del verbo. En 4.º, 6 ptas.

— Los disparates gramaticales de la Real Academia Española y su corrección. Madrid, 1912. En 8.º, 1 pta.

Salés y Ferré (Manuel), Catedrático de la Universidad Central y Académico de la de Ciencias Morales y Políticas.—Tratado de Sociología. Evolución social y política. Esta obra, la primera en su género publicada en España, es un trabajo nuevo, original y profundo; contiene:

Tomo I. Punto de partida de la sociedad humana.

— II. Del hetairismo al patriarcado.

— III. El patriarcado y la ciudad.

— IV y último. La nación. En 4.º, los cuatro tomos, 25 ptas.

— Historia general. Obra premiada y elegida de texto por Real orden de 28 de Junio de 1884, en el concurso celebrado el 30 de Abril del mismo año por la Dirección general de Instrucción militar.—Tercera edición, corregida. Madrid, 1911. En 4.º, encuadernado en tela, 8 ptas.

— Prehistoria y origen de la civilización. Tomo I, Edad paleolítica, ilustrada con 78 grabados, 7,50 ptas.

— El hombre primitivo y las tradiciones orientales. La Ciencia y la Religión. En 8.º, 3,50 ptas.

— Estudios arqueológicos. Necrópolis de Carmona, 2 ptas.

— El descubrimiento de América, según las últimas investigaciones. En 8.º, 3 ptas.

— La transformación del Japón. En 8.º, 3 ptas.

— Problemas sociales. En 8.º, 4 ptas.

Sela (A.), Profesor de la Universidad de Oviedo.—La

- educación nacional: hechos é ideas. Madrid, 1910.
En 8.º mayor, 5 ptas.
- Sobrón.**—Los idiomas de la América latina. Estudios biográfico-bibliográficos. Madrid, 1878. Un tomo en 8.º, 2 ptas.
- Sotos Ochando.**—Compendio de la lengua Universal simplificada considerablemente, por F. Vinaver y Doménech. Madrid, 1885. En 4.º, 5 ptas.
- Spencer (H.)**—Fundamentos de la moral, vertido directamente del inglés por Siro García del Mazo. Madrid, 1891. En 8.º, 3 ptas.
- El individuo contra el Estado. Los nuevos conservadores. La esclavitud del porvenir. Las culpas de los legisladores. La gran superstición política. Madrid, 1885. En 8.º, 2 ptas.
- Estudios políticos y sociales. Sevilla, 1886. Un tomo en 4.º, 4 ptas.
- Hechos y explicaciones. Traducción de García del Mazo. Madrid, 1903. En 8.º, 4 ptas.
- Surroca y Grau (J.)**—Elementos de Estética y Teoría literaria. Con 19 láminas en color; representan: Arquitectura, Escultura, Pintura é Indumentaria. Alfabetos. Clases de escritura usadas en España. Alfabetos de letras mayúsculas de los siglos xii al xvii. En 4.º, 8 ptas.
- Taparelli (L.)**—Curso elemental de Derecho natural, para uso de las escuelas, traducido por Gabino Tejado.—Segunda edición corregida. Madrid, 1887. En 8.º mayor, 2,50 ptas.
-

BIBLIOTECA DE DERECHO Y DE CIENCIAS SOCIALES

En esta **BIBLIOTECA** aparecerán sucesivamente obras de distinguidos escritores nacionales y extranjeros, editadas con esmero en tomos en 8.º mayor. Á cada una de aquéllas se le fijará el precio que su extensión exija, facilitándose á la vez la adquisición aislada de los volúmenes que la formen.

VOLÚMENES PUBLICADOS

- I y II.—**López Moreno** (S.).—Teoría fundamental del procedimiento civil y criminal, con numerosas notas y citas de los Códigos de procedimiento de Alemania, Francia, Austria, Italia, Bélgica, Suiza y otros, 16 ptas.
- III.—**Fernández Prada**.—Estudios del Derecho internacional público y privado, 3 ptas.
- IV.—**Legouvé** (E.).—El arte de la lectura. Traducción por Manuel Sales y Ferré, 1912. Tercera edición aumentada, 3 ptas.
- V y VI.—**Sañllas** (R.).—La teoría básica del delito. Comprende cinco libros, títulos: La noción básica, Las leyes básicas, La base psíquica, La base social y La base moral, Madrid, 1901; dos tomos, 16 ptas.
- VII.—**Lombroso** (C.).—El delito, sus causas y remedios. Traducción de Bernaldo de Quirós, 10 ptas.
- VIII.—**Nicéforo** (A.).—La transformación del delito en la sociedad moderna. Traducción de C. Bernaldo de Quirós, 2,50 ptas.
- IX.—**Engel** (E.).—Psicología de la Literatura francesa. Traducción del alemán por V. Ardilla Sanche, 3 ptas.
- X.—**Barriobero y Arnau** (J.).—La nobleza española, su estado legal, 3 ptas.
- XI.—**Schloss**.—Sistema de remuneración industrial. Traducción de Siro García del Mazo, 6 ptas.
- XII.—**Gulehot y Sierra** (A.).—Ciencia de la Mitología, con prólogo de Manuel Sales y Ferré, 6 ptas.
- XIII.—**Ossip Lourié**.—La filosofía de Tolstói. Traducción de Urbano González Serrano, 2,50 ptas.

- XIV.—**Spencer** (H.)—Hechos y explicaciones. Vertido al castellano por Siro García del Mazo, 4 ptas.
- XV.—**Altamira** (R.)—Historia del Derecho español. Cuestiones preliminares, 3 ptas.
- XVI.—**Hume** (M.)—Españoles é ingleses en el siglo xvi. Estudios históricos, 4 ptas.
- XVII.—**Kidd** (B.)—La civilización occidental. Vertida al castellano por Siro García del Mazo, 7 ptas.
- XVIII.—**Costa** (J.)—El juicio pericial (de peritos prácticos, liquidadores, partidores, terceros, etc.) y su procedimiento, 3 ptas.
- XIX y XX.—**Wilson** (W.)—El Estado. Elementos de política histórica y práctica, con una introducción de Oscar Brownin, del Colegio del Rey en Cambridge. Traducción española, con un estudio preliminar de Adolfo Posada, 12 ptas.
- XXI.—**Gascón Marín** (J.)—Municipalización de servicios públicos, 3,50 ptas.
- XXII.—**Demolins** (E.)—En qué consiste la superioridad de los anglosajones. Versión española, prólogo y notas de Santiago Alba, 5 ptas.
- XXIII.—**Valle y Merino**.—La extradición y el procedimiento judicial internacional en España, precedido de una « Monografía de la extradición », por D. Antonio Castro y Casaléiz, 7 ptas.
- XXIV.—**Girón y Arcas** (J.)—La situación jurídica de la Iglesia católica en los diversos Estados de Europa y de América. Notas para su estudio, 5 ptas.
- XXV.—**Béchaux** (A.)—Las escuelas económicas en el siglo xx. La escuela francesa, traducido por Rafael Marín y Lázaro, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Eduardo Sanz y Escartín, 2,00 ptas.
- XXVI.—**Demolins** (E.)—¿Nos interesa conquistar el Poder?
- XXVII.—**Exner** (A.)—De la fuerza mayor en el Derecho mercantil romano y en el actual. Traducción directa del alemán por el Dr. Emilio Miñana y Villagrana, seguida de apéndices, conteniendo el primero el texto, con su traducción al frente, de los Códigos y leyes referentes á la materia en Austria, Alemania, Rusia, Inglaterra, Rumania, Italia, Suiza, Portugal, Francia, Congo, Japón, Suecia, Holanda, Estados Unidos de América del Norte, varios Estados, Egipto, Méjico, República Argentina y Chile. Apéndice segundo: Legislación española, 5 ptas.
- XXVIII.—**Costa** (J.)—Fideicomisos y abacezgos de confianza y sus relaciones con el Código civil, 4 ptas.
- XXIX.—**Hinojosa** (E. de).—El régimen señorial y la cuestión agraria en Cataluña durante la Edad Media, con notas y documentos, 7 ptas.
- XXX.—**Castro y Valero** (J.)—Tratado de Derecho veterinario, 5 ptas.

- XXXI.—**Ugarte** (J.).—Reformas en la Administración de justicia.—Apuntes para su estudio, 3 ptas.
- XXXII y XXXIII.—**Montesquieu**.—El espíritu de las leyes. Versido al castellano, con notas y observaciones por Siro García del Mazo, 16 ptas.
- XXXIV.—**Falckenber** (R.).—La Filosofía alemana desde Kant.—Traducción de Francisco Giner, 3 ptas.
- XXXV y XXXVI.—**Flora** (F.).—Ciencia de la Hacienda. Versión española autorizada sobre la segunda edición italiana, corregida y aumentada por el autor con prólogo y notas de Vicente Gay, 12 ptas.
- XXXVII.—**Leteller** (V.).—Ensayo de Onomatología ó estudio de los nombres propios y hereditarios, prólogo de Adolfo Posada, 3 ptas.
- XXXVIII.—**Posada** (A.).—Derecho político comparado. Capítulos de introducción, 4 ptas.
- XXXIX.—**Andrade** (M. B.).—La Moral Universal. Contiene: Necesidad de la Religión, Principio y fundamento de la Moral, Las religiones falsas de la antigüedad, Moral de las principales religiones, Moral excelente de la legislación mosaica, Moral divina de Jesús, La Moral en la sociología: Darwin, Spencer, 3,50 ptas.
- XL.—**Bernaldo de Quirós** (C.).—La picota. Crímenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios. Con nueve reproducciones de antiguos rollos jurisdiccionales, 2,50 ptas.
- XLI.—**Gómez Izquierdo** (A.).—Nuevas direcciones de la Lógica, 3,50 ptas.
- XLII y LVII.—**Bonilla y San Martín** (A.).—Historia de la Filosofía española desde los tiempos primitivos hasta el siglo XII, 7,50 pesetas.—Idem idem (siglos VIII-XII: Judíos), 7,50 ptas.
- XLIII.—**Jelinek** (J.).—La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. Estudio de historia constitucional moderna. Traducción de la segunda edición alemana, con un estudio preliminar por Adolfo Posada, 3 ptas.
- XLIV y XLV.—**Bustamante y Sirvén** (A. S. de).—La segunda conferencia de la Paz reunida en El Haya en 1907, 14 ptas.
- XLVI.—**Savigny, Elchorn, Gierke y Stammier**.—La escuela histórica del Derecho. Documentos para su estudio. Traducción del alemán por R. Atard, 4 ptas.
- XLVII.—**Muirhead, M. A.** (J. H.).—Los elementos de la Ética. Traducción del inglés por J. Besteiro, 4,50 ptas.
- XLVIII.—**Salleilles** (R.).—La posesión. Elementos que la constituyen y su sistema en el Código civil del Imperio alemán. Traducción castellana de José María Navarro de Palencia, 5 ptas.
- XLIX.—**Posada** (A.).—Evolución legislativa del régimen local en España (1812-1909), 8 ptas.

- L.—**Kohler** (J.)—Filosofía del Derecho é historia universal del Derecho. Traducción y adiciones por J. Castillejos y Duarte, 5 ptas.
- LI.—**Buylla y G. Alegre** (A.)—La protección del obrero (Acción social y acción política), 3 ptas.
- LII.—**Sela**.—La educación nacional: hechos é ideas, 5 ptas.
- LIII.—**Rivera Pastor** (F.)—Las doctrinas del Derecho y del Estado, 3 ptas.
- LIV.—**Montes** (P. J.), Profesor de Derecho en el Colegio de estudio superiores de El Escorial.—Precursores de la ciencia penal en España: estudios sobre el delincuente y las causas y remedios del delito. Madrid, 1911; 12 ptas.
- LV.—**García Guijarro** (L.)—Basea del Derecho inmobiliario en la legislación comparada, 4 ptas.
- LVI.—**Díaz** (M. P.)—Derecho penal internacional, por Miguel P. Díaz, Doctor en Jurisprudencia de la Universidad de Buenos Aires; prólogo del Dr. Zeballos, Profesor de Derecho internacional privado en la misma Universidad; 4 ptas.
- LVIII.—**Pella** (R.)—Tratado teórico-práctico de las marcas de fábrica y de comercio en España, 5 ptas.
- LIX.—**Mürnsterberg**, Profesor de Psicología de la Universidad de Harvard. La Psicología y la vida; traducción del inglés por Domingo Barnés, del Museo pedagógico nacional, Profesor de la Escuela Superior del Magisterio, 3 50 ptas.
- LX.—**Latino** (Anibal).—Problemas y lecturas. (En prensa.)

Los precios marcados son para Madrid y á la rústica.

