

Propiedad de la Biblioteca

N.º de inscripción

Su venta es penada por la Ley

8.085
A.28
CURSO ELEMENTAL

TERCER

ELOCUENCIA I POESIA

FORMADO SOBRE LA OBRA

DEL P. BROECKAERT S. J.

I ADAPTADO A LA ENSEÑANZA DE LOS COLEJOS

HISPANO-AMERICANOS

POR FEDERICO C. AGUILAR



BIBLIOTECA NACIONAL
QUITO - ECUADOR
COLECCION GENERAL

NO. 0234 AÑO 1986

PRECIO DONACION

0077-J

QUITO

IMP. DE MANUEL RIVADENEIRA

1870.

Quedan reservados todos los derechos de reimpression tanto en el Ecuador como fuera de él, según el privilegio que la ley concede.

F. G. St.

89.085
R. 283

INTRODUCCION.

Ofrecemos á la juventud hispano-americana el presente CURSO ELEMENTAL DE ORATORIA I POESÍA. *Habiendo buscado vanamente en español algun tratado que llenase las exigencias de un estudio tan importante como el de la Oratoria i Poesía, dirijimos nuestra atencion á otras naciones mas aventajadas en los ramos de instruccion elemental. Despues de haber consultado varias obras en latin, francés, inglés é italiano, nos fijamos con preferencia en la obra francesa del R. P. Broekhaerd S. J. Nos pareció inmejorable; mas era preciso adaptarla á las necesidades de la enseñanza en las Repúblicas hispano-americanas. Emprendimos gustosos nuestro trabajo el año de 1860, compendiamos casi todo, modificamos lo que nos pareció conveniente, i traducimos al español con la mayor correccion que se pudo. La aplicacion que despues hicimos á la enseñanza, nos convenció que era una obra sumamente útil para las clases de literatura. En consecuencia, teniendo que enseñar de nuevo estas materias, nos decidimos, en obsequio de la juventud estudiosa de nuestras repúblicas, á publicarla como un escelente libro de texto. Nadie ignora que el estudio de la Retórica i Poesía presupone ya sabidas las reglas sobre pensamientos, cláusulas, figuras, etc., etc.; pero como de estas nociones se encuentran en español algunos tratados elementales bastante buenos, tales como Monlau, Miguel, Zárate i otros; nosotros las omitimos, atendiendo á lo mas importante i ménos bien tratado por los preceptistas españoles. Esperamos que el público inteligente apreciará este CURSO ELEMENTAL tan luego como lo conozca; i si le es favorable su voto, se hará otra edición mas correcta i esmerada. En ella admitiremos gustosos las observaciones que se nos quieran dirigir para hacer que desaparezcan las faltas que contiene una edición de ensayo.*

Quito, noviembre 2 de 1869.

Federico C. Aguilar.





TRATADO ELEMENTAL

DE ORATORIA.

NOCIONES PRELIMINARES.

1. Elocuencia en jeneral es “la facultad de impresionarse i transmitir á otros las propias emociones.” En la elocuencia no siempre se trata de persuadir. En efecto, ántes de pronunciar Flechier el elojio de Turena, el auditorio no ignoraba sus hechos, i así no pretendia el orador persuadir á los franceses que habian perdido un grande hombre; sino que estendia, desarrollaba i profundizaba por medio del sorprendente cuadro de una vida sembrada de gloria, la idea que ya se tenia de su carácter, de sus hazañas i de sus virtudes. Así, pues, la elocuencia se encuentra en donde quiera que haya dejado profundas huellas de emocion,

2. No está necesariamente vinculada á la palabra, sino que puede existir en donde quiera que se encuentre lo *sublime*; en las reticencias, en el silencio, en el jesto, en la mirada i aun en la actitud exterior del hombre. Sin embargo como la elocuencia es el principal efecto de la palabra, expresion animada de la intelijencia, es preciso para definirla con precision circunscribirnos á los efectos que dependen del lenguaje.

3. La elocuencia es, pues, “el talento de persuadir por medio de la palabra,” es decir, el talento de comunicar á los demas las convicciones, los sentimientos i las resoluciones propias. La facultad de obrar en los espíritus es el talento de *instruir*; la de obrar en los cora-

zones es el talento de *mover*, i la de obrar en las voluntades es el talento de *subyugar*. De estos tres talentos resulta el talento de *persuadir*. Los que la definen "arte de persuadir," no atienden debidamente á la elocuencia natural, i así restringen la significacion de la palabra.

4. Algunos hai que deben su influjo á la superioridad del talento natural; pero esta elocuencia espontánea no podrá adquirir su verdadero complemento sino por medio del cultivo asiduo; i á esto se dirige el estudio de la Retórica ó del "arte que desenvuelve nuestras disposiciones naturales para la elocuencia, i las dirige debidamente." Si las reglas se circunscriben al *arte* de hablar, se tiene una de las partes de la *Retórica*, á saber, la *Oratoria*.

5. Esta es para la elocuencia, como la teoria es para la práctica. La elocuencia es un don natural, la Oratoria es el fruto del estudio: esta señala el método, aquella lo sigue: la Oratoria indica las fuentes, la elocuencia se vale de ellas, aquella enseña los medios, esta los emplea. De la misma manera el hombre afluente se diferencia del elocuente; aquel cuyo estilo es fácil, claro, puro i elegante, es afluente; el elocuente es vivo, animado, persuasivo, irresistible; conmueve, eleva, domina al alma; así Flechier de ordinario no es sino afluente, pero Bossuet siempre será un hombre elocuente. Las reglas son útiles al talento, porque le ponen al alcance de conocer mejor el mérito de los que las han sabido aplicar, evitan el que se descarríe, le dirijen en el uso de sus fuerzas, aumentándolas aun con los medios que ponen á su disposicion. Si se pregunta: ¿la naturaleza ó el arte son los que forman al orador? Diremos: la naturaleza suministra el fondo necesario: el arte, es decir, el estudio i la educacion le fecundizan i le pulen. No es ménos raro encontrar hombres naturalmente persuasivos i subyugadores, que poetas ya formados por solo la mano de la naturaleza. Cuando el talento natural, i sobre

todo el espíritu de invencion ó creacion es de una superioridad incontestable, se llama *jenio*. El hombre de *jenio* se eleva con facilidad, produce sin esfuerzo, é intuitivamente percibe lo bello i lo sublime. Sin embargo el mas fecundo *jenio* tiene necesidad de desarrollo i perfeccion, i exige, mas que los talentos ordinarios, un prudente majisterio.

6. Siempre los modelos han precedido á las reglas; pues el *jenio* embellece á la naturaleza imitándola despues de una detenida observacion; estudiado este á su vez por observadores atentos, ha dejado descubrir el secreto de sus maravillas. Así es que la Poesía i la Elocuencia existieron ántes que la Poética i que la Retórica; Eurípides i Sófoeles habian ya escrito sus obras cuando Aristóteles señalaba las reglas de la tragedia, i Homero habia sido sublime ántes que Longino compusiese su tratado de lo sublime. En consecuencia, puede definirse la *Literatura* “el arte de juzgar las producciones del talento i de componerlas por uno mismo.” Cuando el *jenio* presenta sus obras, el primer sentimiento que escita es el de la admiracion, i el instinto que percibe su belleza se llama *Gusto*. *Gusto*, es pues, “la facultad de apreciar las producciones literarias, fundada en el conocimiento de los principios i en el sentimiento de lo bello.” Para apreciar bien una obra, es preciso apoyarse á la vez en la aplicacion juiciosa de las reglas i en el instinto espontáneo del sentimiento; ambos son caracteres esenciales de la *CRÍTICA* ó de “la aplicacion de la razon i del gusto á las obras del *jenio*.” Ni el conocimiento de las reglas, ni el instinto de lo bello bastarian, tomados separadamente, para el exámen de las producciones literarias; pues el primero por sí solo es un criterio demasiado débil, i el segundo nos espondria á errores deplorables. Tanto el sentimiento de lo bello, como una vaga idea de las reglas son innatas en el hombre; sin embargo, así como pueden extraviarse, así tambien son capaces de desarrollo i per-

feccion. A pesar de las preocupaciones i caprichos de algunas naciones i épocas, hai en el hombre, tomado colectivamente, un sentimiento invariable de lo verdadero i de lo bello; i bajo este punto de vista el gusto es mas precioso que el jenio; porque si este produce, aquel conserva, i sin el gusto el jenio solo seria un loco sublime. La cualidad esencial del gusto es la *pureza*, con que distingue la belleza real de la aparente; su perfeccion consiste en la *delicadeza* que nos hace apreciar i sentir las mas imperceptibles bellezas, i en la *prontitud* la cual, por medio de una intuicion espontánea, previene todo raciocinio.

7. Tambien la poesia es elocuente; pues que la *imaginacion* i la *inspiracion* que forman las dos partes constitutivas del jenio poético, son tambien fuentes de elocuencia; advirtiendo, sinembargo, que la imaginacion lo es ménos que la inspiracion, porque el poeta ú orador con la primera al asimilarse las *emociones* de sus personajes, dándoles un lenguaje que se armonice con sus pasiones, solo manifiesta una elocuencia de imitacion, mucho ménos subyugadora i ménos verdadera que la producida por una emocion real, es decir, por la inspiracion. Esta cualidad preciosa es la que hace que la elocuencia sea imponente, verdadera, irrcsistible; ella es la que hace brotar la elocuencia de la poesia, ya sea en la oda en que los pensamientos íntimos del poeta se manifiestan con viveza, ya sea en la epopeya en donde amenizan la relacion de los acontecimientos, ya en los poemas dramáticos en donde se mezclan con los pensamientos de los personajes puestos en accion. Se equivoca quien se imagine no ser la poesia sino un adorno del pensamiento, i que puede carecer de fondo con tal que se halle revestida por composamente de imágenes, i que ostente un lujo majestuoso de palabras. En tal caso careceria de elocuencia, la que no existe sino donde hai un fondo de verdades, i consiguientemente una conviccion profunda

que se manifiesta al exterior, ya por medio de un acento de dulzura, ya de un raptó de entusiasmo, ya también por medio de la rapidez del lenguaje. Todo debe ceder á la violencia de sus emociones ó de sus palabras sublimes; i cuando el corazón está movido, escitada la imaginación i vencida la razón, entónces es cuando la poesía se ostenta elocuenta; porque ha cautivado todas nuestras facultades. En consecuencia se puede deducir que la poesía no es sino la elocuencia en toda su fuerza i con todos sus encantos, la elocuencia que nos subyuga con toda su fuerza, que nos encanta por sus atractivos, que nos levanta en alas de la imaginación, apoderándose de nosotros, como la inspiración se apodera del poeta. Cuando nos hallamos bajo su influjo no sentimos sino por ella, no pensamos sino por ella; en una palabra, nos identificamos con ella, con sus ideas, con sus sentimientos, con sus pasiones, i este es el mas espléndido triunfo de la elocuencia.



DIVISION JENERAL.

8. Todo discurso, dice Aristóteles, depende de tres cosas, *del que habla, del asunto de que se trata i de la persona á quien se habla*, la cual es el fin al que se dirige el discurso. Estas palabras encierran no solo una distinción jeneral perfectamente exacta, sino también un órden eminentemente práctico. En efecto, ¿qué sucede de ordinario cuando un hombre dotado de algun talento natural, formado bajo la férula de una conveniente educación, perfeccionado con el contacto de los modelos vivos de la elocuencia, qué sucede, digo, cuando se ve en la necesidad de comunicar á los demás sus propias ideas? Primero determina la materia, i se fija un blanco, des-

pues elije los medios convenientes para el desarrollo de aquella, i los pone en orden, en fin, los reviste con las formas convenientes. Mas para dar á su trabajo la perfeccion, que resulta de observar las circunstancias, estudiará el orador cuidadosamente el carácter especial de su auditorio. Así, pues, todo lo que diremos acerca de la Oratoria, se reduce á los tres objetos indicados por Aristóteles, á saber:

1. ° LA PERSONA DEL ORADOR.
2. ° LA COMPOSICION ORATORIA.
3. ° EL CARACTER ESPECIAL DEL AUDITORIO.

~~REPUBLICA DEL ECUADOR~~

DE LA PERSONA DEL ORADOR.

9. El que se forme una idea exacta de la elocuencia debe necesariamente exigir mucho de la persona del orador, quien debe ser, no solo un hombre de *espíritu naturalmente sólido i madurado por el estudio, de corazón grande i sensible, de una imaginación vigorosa i brillante;* sino que tambien debe unir á todas estas eminentes cualidades las ventajas exteriores de la *voz* i de la *persona*. No es esto todo: jamás existirá un perfecto orador que no sea hombre de bien, *Vir bonus dicendi peritus*. "El hombre digno de ser escuchado, dice Fenelon, es aquel que no se sirve de la palabra sino para el pensamiento, i del pensamiento sino para defender la verdad i la virtud." En consecuencia, á pocos es dado elevarse á la perfeccion de la elocuencia, sin embargo á todos es muy útil el aspirar á ella.

10. Entremos en el exámen detallado del retrato de un orador. **TALENTOS, CIENCIA I COSTUMBRES:** tales son sus rasgos distintivos.

TALENTOS

11. Raras son las inteligencias privilegiadas, aun en las mas ricamente favorecidas por la naturaleza, con frecuencia se deja sentir la falta de una perfecta armonia entre todas las facultades del alma; pues ó falta ya la una, ya la otra, ó alguna de ellas no existe en proporcion con las demas. Si la razon predomina con una imaginacion fria i una sensibilidad escasa, se podrá tener una gran profundidad de espíritu, se podrá ser hábil dialéctico ó matemático distinguido; pero jamás un orador completo; si la imaginacion supera á las demas facultades, tendremos un buen artista, pero un orador mui mediano; si la sensibilidad domina, se podrá sobresalir en alguno de los ramos de la poesia, pero en la elocuencia no se tendrá un éscito brillante. El orador, pues, necesita facultades eminentes, i de una fuerza relativa bien proporcionada.

12. El mas feliz resultado que se puede proponer la educacion oratoria, es desenvolver i fortificar la parte débil, por medio de un ejercicio continuo. Nuestras lecturas, declamaciones i composiciones deben dirigirse, no segun el gusto natural que depende de la facultad que domina en nosotros, sino segun el consejo de un profesor inteligjente i firme. Mas tarde nos podremos dedicar á aquel ramo que la naturaleza, á pesar de los esfuerzos de la educacion, nos impone. Entre tanto, solo debemos pensar en completarnos por medio de toda clase de ejercicios. (*)

(*) Lo que establece una diferencia esencial entre las especialidades científicas i artísticas, i la elocuencia, es que aquellas se acomodan i aun resultan de una facultad predominante, mientras que la elocuencia, ademas de suponer facultades notables, exige un cierto equilibrio entre todas ellas.

13. Para que exista una perfecta armonía entre las facultades del orador, es preciso dar á cada una de ellas el valor i carácter que le son propios. La primera i mas indispensable es la *razon* dotada de un *juicio vigoroso i sólido*, de una *vasta concepcion*, de una *grande facilidad* en remontarse á los principios de las cosas, i de una *penetracion viva* que abarque aun los pormenores mas pequeños. El orador debe juntar á esta primera disposicion una *alma fuerte i sensible*, fuerte, pero con esa energía que no se deja abatir por el temor, ni acobardar con la gritería, ni dominar por la autoridad del auditorio: *sensible*, no con esa *sensibilidad llorosa i lánguida*, aun indigna de un mediano poeta, sino con una *sensibilidad varonil, lenta* en conmoverse, pero *profunda i sostenida*, cual la admiramos en Bossuet. La *imaginacion* que conviene al orador, no es la que á cada paso siembra flores, sino la que *fuerte i atrevida*, sostiene siempre á la *razon* i al sentimiento. La memoria debe retener con tenacidad tanto las palabras, como las ideas. En cuanto á las cualidades exteriores, nadie ignora que en una voz melodiosa hai un encanto que cautiva al auditorio i le dispone á creer; nadie ignora tampoco que en ciertas fisonomías hai un aire tal que previene en su favor, i que inspira la confianza.

CIENCIA DEL ORADOR.

14. Si nos atenemos á la idea que presenta al orador como un hombre capaz de tratar toda clase de asuntos, tenemos que convenir con Platon i Ciceron que su ciencia tiene que ser *universal*; aunque aquellas que no tienen una conexion directa con las materias de que trata el orador, no deben ser descuidadas; pues sin aparecer, dice Quintiliano, comunican al discurso una fuerza oculta

15. Siendo una quimera la ciencia universal, no se podrán adquirir sino ciertos conocimientos jenerales.

Aquí debe limitarse el trabajo del orador, so pena de perder en profundidad lo que gane en estension. El orador debe, pues, tener la sutileza de los dialécticos, la ciencia de los filósofos i casi la dición de los poetas, la voz i el gesto de los mas grandes actores. No bastan dos ó tres meses de preparacion para un discurso público, sino que es menester haber pasado muchos años acopiando un abundante fondo de conocimientos. A causa del encadenamiento necesario que existe entre todas las verdades, es preciso conocerlas casi todas, para tratar de alguna de ellas en particular con solidez. Cuando no se tiene fondo de ciencia, de nada se puede hablar con vigor, de nada está uno seguro, todo tiene un aire de plajio i nada es orijinal.

16. Para que el orador algun día aparezca digno de este nombre, formado por una filosofía sana, provisto de la esperiencia de los siglos, i enriquecido de conocimientos especiales relativos á su profesion, debe hacer un ejercicio continuo, principiando por sus primeros años. Al mismo tiempo que se ejercita en composiciones puestas á su alcance, debe echar los cimientos de lo que debe profundizar despues, en *religion*, en *historia* i en *ciencias exactas*.

a.) **EN RELIGION.**—Ideas sublimes acerca de los destinos del hombre i de la sociedad, principios luminosos sobre los deberes que dimanar de las relaciones naturales, pruebas sencillas que se apoyen en hechos innegables, máxinimas santas i prácticas consoladoras. Todo esto es adecuado para desenvolver en el alma el jérmén de grandes pensamientos i profundizar las nociones de lo verdadero, de lo justo i de lo bello. Mas para obtener todo esto, es indispensable un estudio serio de la religion i nociones exactas i precisas.

b.) **EN HISTORIA.**—Un conocimiento de los hechos en jeneral, una clasificacion clara i distinta de los mismos, en la memoria; pues ignorar lo que ha pasado ántes de



nosotros, es condenarse á una perpetua infancia; pero el futuro orador no debe contentarse con la exactitud material de los hechos, sino que debe apreciarlos i ponerlos en relacion con los principios de la religion i de la moral. Todas estas apreciaciones particulares tienen que reunirse para abrazar en su conjunto una nacion, un siglo, una época.

c.) EN CIENCIAS EXACTAS.— El orador debe aprender de las ciencias matemáticas lo que basta para dar á su espíritu un temple sólido i robustecer el hábito del raciocinio. El estudio de los idiomas tiene mucha mas influencia en el desarrollo de las facultades del alma, que el de las matemáticas. Las demas ciencias pueden ayudarle tambien; pero no se debe cargar mucho la inteligencia, con menoscabo de conocimientos mas útiles.

COSTUMBRES DEL ORADOR.

17. La elocuencia es una arma formidable; ella ha fundado las ciudades i destruido los imperios, ha ilustrado las naciones i corrompido las sociedades. Ha echado mano caprichosamente de la verdad i de la mentira, i á la par que ha fulminado sus anatemas contra la impiedad i el desórden ha hecho saltar en pedazos los altares de la religion. Es indispensable, pues, que el orador solo se sirva de ella *para el triunfo de la verdad i de la virtud*; de otro modo será responsable de los males que ocasiona con su influencia.

18. Debiendo siempre el orador defender la verdad i la virtud, tiene que abrigar convicciones i sentimientos en armonía con su mision. En consecuencia, poca importancia debemos dar á la distincion de las costumbres en *reales i oratorias*. Cierto es que á las veces conviene ceder un poco de su autoridad, hacer un sacrificio á la opinion, condescender con la debilidad de los demas; pero echar mano de una mentira ó de una cobarde com-

placencia, ¡jamás! El orador, pues, tiene que ser hombre de bien i ser tenido por tal. En efecto

a.) Tiene que ser *hombre de bien*; porque segun Quintiliano, el alma no puede entregarse al mas sublime de los estudios cuando está sujeta al vicio; porque, segun D'Aguesseau, la naturaleza tiene un grado de verdad al cual jamás podrán acercarse todos los esfuerzos del arte; porque, segun Chateaubriand, hai en la expresion de las costumbres oratorias minuciosidades i misterios del lenguaje que no pueden ser revelados al orador, sino por su corazon; porque, segun Quintiliano, los grandes pensamientos vienen de la voluntad, *pectus est quod disertis facit*, finalmente, porque el orador se pinta en sus discursos sin pensarlo ni quererlo.

b.) Debe ser *tenido por tal*, i es preciso que su reputacion de virtuoso, predisponga á los ajentes en favor de lo que se les quiere proponer. La *estima* i la *confianza* forman la mitad de la persuasion. Por esto es que frecuentemente los mas hermosos discursos carecen de buen éxito: si la reputacion del orador no está establecida de antemano, el auditorio mirará sus palabras como una seduccion.

19. No basta que el orador tenga intenciones rectas i sea hombre de bien, es preciso que posea un *juicio* i una *prudencia* reconocidos para saber apreciar bien las cosas: debe tener *bastante sinceridad* para decir las siempre como las ve, *bastante benevolencia* para proponerse en sus discursos el bien de aquellos á quienes habla. Es preciso para disponer los corazones á sufrir su ascendiente, que una á esas tres cualidades la *modestia*. Adornado de estas dotes, el orador agradará i dispondrá en su favor á los oyentes: no debe ver en tales disposiciones del auditorio, sino el medio de llegar á un fin mas elevado; en una palabra, tendrá *desinteres*. En la escuela de Jesucristo, es donde el jóven podrá formar su corazon.

FORMACION PRÁCTICA DEL ORADOR.

20. Mientras que el espíritu se alimenta de ciencia, i el corazón de virtud, es menester desarrollar directamente el *talento de la palabra*. Al tener disposición para la elocuencia, se tiene también *deseo, celo i entusiasmo*: este deseo, este celo i este noble entusiasmo son indispensables para sobresalir, i á las veces para perfeccionar un talento ordinario, i para triunfar como Demóstenes de la misma naturaleza.

21. Sin embargo, este primer ardor necesita de dirección en los ejercicios oratorios. Además de la *lectura*, se deben aprender de memoria *pasajes escogidos* de los grandes oradores, se los debe *recitar de pie i en alta voz*, de manera que á la vez se ejerciten la *memoria*, la *pronunciación*, la *voz* i el *gesto*. Quintiliano pone entre los primeros ejercicios oratorios los *elogios* i las *invectivas*: esta clase de trabajo tiene una utilidad grande, pues al mismo tiempo que la materia contribuye á ejercitar el espíritu con la abundancia i variedad, se forma el corazón con la apreciación detenida de lo bueno i de lo malo, i la memoria conserva fresca la huella de los más importantes hechos de la historia.

22. A estos primeros ejercicios que ya suponen los del *estilo* i de la *amplificación*, deben seguirse los de *invención* i *colocación*. Después de los asuntos fáciles de demostrar, débense tratar los que sostienen la controversia ó conmueven las pasiones. Durante el tiempo de estos ejercicios el orador debe aprovecharse de todo: de la conversación, observándola; de los modelos de elocuencia, estudiándolos con cuidado; i de los demás ramos de literatura, asimilándose sus riquezas. De este modo los oradores antiguos pueden comunicarle su insinuación, su abundancia i sublimidad: los historiadores su orden, su variedad i sencillez: los poetas la nobleza de la expresión

é invencion, la vivacidad de las imágenes, el atrevimiento de la espresion, i sobre todo, el *número* i la *armoría*.

23. Además, no debe uno limitarse á la simple composicion *escrita* i *trabajada* detenidamente, sino que es preciso abandonarse poco á poco al fuego de la *improvisacion*. Este ejercicio es de una utilidad innegable: en efecto, con él se adquiere la facilidad i afluencia de la espresion, el atrevimiento i libertad de la pronunciaciön; cosas que solo la juventud puede obtener. La improvisacion verdaderamente útil, es aquella en la que se tiene ántes una profunda meditacion del asunto, i en la que se procura una *espresion conveniente*. Débese evitar su *demasiada frecuencia*. Ciertamente

a.) Sin una madura meditacion del asunto jamás se debe improvisar; porque la intelijencia no puede al mismo tiempo atender al *fondo* i á la *forma*. La improvisacion verdaderamente útil, es aquella en que, acopiado un abundante fondo de ideas, únicamente se atiende al modo de presentarlas. Aun mas digo: es peligroso improvisar en una materia poco ó nada estudiada; pues de este modo se adquiere el hábito de superficialidad i de declamacion.

b.) Luego que se ha adquirido algun desembarazo, es preciso aplicarse con el mayor cuidado á producirse de una manera conveniente, i con tal de no dar en esa avilantez que desagrada, es bueno entregarse á su facilidad natural, i atender únicamente á evitar las faltas del lenguaje, sin avergonzarse mucho de las que se escapan.

c.) Este ejercicio no debe ser *demasiado frecuente*; pues por mucho cuidado que en él se tenga, es mui espuesto á malear el estilo, si un ejercicio continuo i cuidadoso en componer, no compensa ampliamente el descuido de esas primeras improvisaciones. La composicion i la improvisacion mutuamente se prestan auxilio cuando se les practica con cuidado.

24. El jóven orador debe pasar de la clase al teatro

activo de la elocuencia, en él estudiará los modelos vivos, escuchará con preferencia á aquel cuyo temple armonice mas con sus propias disposiciones. Ciceron oia todos los dias á los oradores mas famosos, todos los dias discutia con alguno, i redactaba sus discursos no solo en latin, sino tambien en griego: despues de estos ejercicios fué que apareció en el foro i luego en la tribuna.

25. Despues de haberse ejercitado en público, debe el orador entrar de nuevo en la soledad, donde el estudio sea por largo tiempo su principal ocupacion, interrumpido de cuando en cuando con algunos ensayos. Guárdese, por último el siguiente consejo que tomamos de S. Juan Crisóstomo: "Jamás el orador, por grande que sea su mérito, i ruidosa su reputacion, jamás descuide el ejercicio de la composicion, si quiere que su palabra conserve brillo i frescura."

DE LA COMPOSICION ORATORIA.

26. La composicion oratoria para corresponder á la idea de la elocuencia, que es la de persuadir á los demas, debe obrar en todas las facultades del alma: en la *razon*, con la solidez de los argumentos: en la *imaginacion* con la variedad de cuadros: en el *corazon* con la *dulzura* i *vigor* del sentimiento. En consecuencia el orador debe tener á la vista, durante su trabajo, el triple objeto de probar, interesar i mover, con el fin de ordenar segun él, no solo lo que tiene que decir, sino tambien el método i las espresiones. Ahora bien, cualquiera que sea la materia sobre la cual versa el discurso, primero se debe *concebir* el asunto i *hallar* las ideas, las pruebas i los elementos de un buen resultado que en sí mismo encierre la materia: débese en seguida *disponer* de estos materia-

les en un orden *natural* i *juicioso*; i por fin, *redactar* el todo con un estilo conforme al carácter del discurso. De modo que las partes esenciales de cualquier producción oratoria, son las siguientes:

INVENCION, DISPOSICION I ELOCUCION.

CAPITULO 1.º

INVENCION.

27. La *invencion* oratoria “consiste en hallar en un asunto determinado los medios mas á propósito para persuadir.” Así, pues, incluimos en la invencion todo lo que, con respecto á la composicion, exige algun trabajo preliminar. Trataremos, pues,

1.º De la materia del discurso.—2.º Del desarrollo de la materia.

MATERIA DEL DISCURSO.

28. La materia de la elocuencia, como la de la poesía, no tiene límites. Abarca toda clase de asuntos, i toma á discrecion cuantos elementos necesita en todos los tesoros de los conocimientos humanos. El orador debe de antemano fijarse la materia, i así tendrá la *eleccion del asunto*; en seguida tiene que *acomodarse* á las circunstancias, i tendrá el fin ú objeto del orador; i por último, debe estenderla ó circunscribirla i fijar sus proporciones, i así tendrá la *proposicion* del discurso.

29. **ELECCION DEL ASUNTO.**—Cuando está al arbitrio del orador la eleccion de la materia de un discurso, la debe escoger, proporcionada á su *talento* i á sus *estudios*. Al dominar bien el asunto, está uno cierto de presentarlo de una manera interesante; pues las expresiones se vienen casi por sí mismas, como tambien el orden i claridad. Muchas veces la materia se halla indicada por las circunstancias, i entónces ya no está en manos del ora-

dorsu eleccion ; en este caso se debe tratar mas ó ménos ampliamente, i tomarla bajo un punto de vista mas ó ménos estenso. Mejor es desarrollar bien una de sus partes, que tratar superficialmente todo el asunto.

30. Cuando solo se busca el ejercicio, es preciso que la naturaleza del asunto sea tal, que escite i despierte las facultades tardías, corrija los instintos de mal gusto, i desenvuelva las facultades mas notables; de esta manera los ejercicios serán *proporcionados*. Ni aun por via de ejercicio se deben defender malas causas: la razon es clara; pues los jóvenes se entusiasman al componer, i este entusiasmo deja en el alma impresiones análogas al carácter de la composicion. “*Frecuens imitatio transit in mores,*” dice Quintiliano: los ejercicios tienen, pues, tambien que ser *morales*. Hai numerosos asuntos fáciles é interesantes que se gravarian profundamente en el alma de los jóvenes, tanto en los dogmas de la religion, como en las bellezas de la naturaleza, i en la historia de la patria. Los ejercicios, ademas de proporcionados i *morales*, tambien deben ser *interesantes*.

31. FIN I OBJETO DEL ORADOR.— Despues de la eleccion del asunto, el primer cuidado será ver cuál es el blanco al que debe dirigirse el discurso. El orador se preguntará: ¿cuál es el efecto que debo producir en el ánimo de los que me escuchan? atendidas las circunstancias, ¿cuál debe ó puede ser el resultado de mi discurso? A las veces el éscito depende de la naturaleza del asunto, tal es, v. g. una resolucion que debemos tomar. Con frecuencia el orador mismo se fija el blanco al que debe asestar; pero siempre le es mui importante fijarse claramente el objeto, i segun él disponer todo lo demas. En el discurso no se espresa necesariamente el blanco que uno se propone; pues si se conoce el término á donde uno marcha, no siempre conviene señalarlo al auditorio. Así, por ejemplo, en el discurso *pro Marcello*, Ciceron se proponia inducir á César á la

reforma de ciertos abusos; pero el orador tenia oculto este intento mientras alababa al vencedor, i media sus homenajes por las dificultades que debian encontrar sus consejos. Guardémonos, pues, de confundir el objeto del orador con la proposicion del discurso; pues sucede á las veces que son del todo diferentes. Cuando el orador espera obtener mucho pidiendo poco, aquel se estiende mas que la proposicion: cuando para conseguir un corto resultado; son necesarios grandes esfuerzos, el objeto es mas limitado que la proposicion. Por consiguiente, nuestro primer cuidado debe ser determinar el objeto i la manera de conseguirlo.

32. Cuando se tiene que pronunciar una *serie* de discursos, es aun mas importante esta determinacion; porque los resultados que entónces deben obtenerse, se encadenan i se apoyan mútuamente, i ayudan al orador á elevarse mas i mas, para comunicar á los oyentes todo aquello de que son capaces. Es necesario, pues, saber graduar esos resultados parciales, con el fin de proceder sin fuertes sacudidas, i para acumular insensiblemente la suma de fuerzas, de manera que el impulso llegue á ser irresistible.

33. Esta unidad de objeto, no solo se encuentra en una serie de discursos, sino tambien ha sido el único blanco que algunos oradores tuvieron á la vista en todos los trabajos de su vida. Así, por ejemplo, amenazada la Grecia por Filipo, era preciso resistirle ó quedar sepultados bajo las ruinas de la libertad. El fin á que Demóstenes consagró su vida entera, fué escitar á los Atenien-ses contra el Macedonio.

PROPOSICION DEL DISCURSO.

34. La *proposicion* que no es otra cosa sino el discurso en compendio, "es una verdad teórica ó práctica que reasume todo el discurso." La proposicion es la que le da unidad: en efecto, partiendo del blanco al que

se ha asestado, debe uno circunscribir la materia, reducirla á una idea fecunda, con el fin de marchar con seguridad en lo sucesivo, fija la vista en él; i así producir una impresion mas fuerte. Muchas veces es indispensable un trabajoso análisis para formular la proposición: primeramente es preciso estudiar bajo diversos aspectos la cuestion entera: aprobar ó escluir una multitud de ideas que en tropel i confusamente se presentan: despues de hecho esto, poco á poco el espíritu se calma i se ilumina, terminando por fijarse en algunas i penetrarse de ellas. Al llegar á este punto, el orador se aferra en la proposicion con toda la enerjía de su alma, i ansía por comunicar á los demas la conviccion obtenida. Si la proposicion se halla determinada por la naturaleza misma del asunto, se debe ántes examinar, reflexionando maduramente sobre las ideas que le han dado orjén, i de este modo asimilársela completamente.

35. Una vez dispuesta asi la proposicion, tiene que poseer las cualidades siguientes:

a.) Debe ser *una* para que haya unidad en el discurso. Si no lo es, ademas de faltar á la regla jeneral de todo arte, carece tambien de fuerza, porque al mezclar las verdades, disminuye la impresion. Al ser simple, es decir, al no enunciar sino un solo objeto, es necesariamente una, al ser compuesta, ó al enunciar mas de un objeto, la unidad depende de la relacion que exista entre sus miembros. Así en el discurso *pro Archia*, establece Ciceron que Arquias es ciudadano romano, i que aunque no lo fuese, debia ser considerado como tal. Esta proposicion se compone de dos ideas que se apoyan i robustecen mutuamente i su trabason íntima es lo que caracteriza la verdadera unidad en las proposiciones compuestas.

b.) Debe ser *determinada*; porque nó fija las ideas una proposicion en donde la materia está indicada con vaguedad; pues su fin consiste en circunscribir i deslin-

dar con claridad la materia, como tambien en enunciar con precision lo que se quiere probar. Puede ser útil el preparar al auditorio, por medio de una indicacion ménos precisa, á comprender mejor la proposicion que se establece inmediatamente despues. En las discusiones en que el objeto en cuestion se halla determinado, i es de corto interes, el arte consiste algunas veces en pasar de lo particular á lo jeneral, tomando las cosas de mas alto ; de este modo los argumentos jenerales llevarán consigo la prueba de la proposicion particular. Así Demóstenes ordinariamente se abre un campo mas vasto que el ofrecido por el objeto especial de la discusion. Con motivo de la defensa de una ciudad, ó de la conservacion de un aliado, manifiesta á los Atenienses que se debe atacar siempre i por todas partes á Filipo. Tal es el modo como una proposición debe ser mas ó ménos jeneral sin ser vaga. Cuando la materia está enteramente al arbitrio de un orador, se debe circunscribir el cuadro i descender de jeneralidades á alguna proposicion particular, i este es el verdadero medio de producir una profunda impresion ; pues las verdades jenerales tienen ménos efecto. Consideradas como principios pueden tener lugar en el raciocinio ; á ellas acudirá el orador con frecuencia para insistir en la proposicion que se quiere probar.

c.) Debe ser *fecunda*, no haciéndola árida al quererla particularizar demasiado. A primera vista se podrá creer que una proposicion es ménos *fecunda* cuando está mas circunscrita, pero esto no es cierto sino para los espíritus superficiales. Miéntas la proposicion jeneral permite el abarcar una materia mas estensa, la particular deja descender mas al fondo del asunto i profundizar sus pormenores. Los grandes oradores se abren inmensas perspectivas, precisamente en los asuntos donde parecen estar mas circunscritos. Ciceron queriendo alabar la clemencia de César, en su discurso á favor de Marcelo, reduce la proposicion á un cotejo entre sus victorias i su clemen-

cia ; esta idea, en apariencia mui limitada, introduce en asuntos comunes i gastados un pensamiento fecundísimo i capaz del mas bello desenvolvimiento.

36. Con frecuencia la primera idea encierra la proposicion i la division ; por consiguiente en compendio todo el órden del discurso. Los términos en que se presenta la proposicion deben ser perfectamente claros.

DESARROLLO DE LA MATERIA.

37. El estudio i la meditacion del asunto, sostenidos hasta tener una idea clara de la proposicion, producen, no hai duda, muchas ideas propias para facilitar al orador lo restante de su trabajo. Despues de haber acopiado estos primeros elementos, se debe continuar reuniendo todos los medios necesarios para hacer adoptar la proposicion. Estos medios se refieren al triple objeto, ya arriba indicado, de *convencer*, de *interesar* i de *mover*.

Nos ocuparemos, pues, de los ELEMENTOS DE CONVICCION, DE INTERES I DE PATETICO.

38. Se instruye mostrando la verdad de la proposicion sentada ó, en términos escolásticos, se instruye con los *argumentos* i las *pruebas* ; estos son los elementos de *conviccion*. Se agrada, mereciendo la confianza, la atencion i benevolencia de los oyentes, es decir, se agrada por medio de las *costumbres oratorias* : estos son los elementos de *interes*. Se mueve, inspirando al auditorio sentimientos convenientes al fin que se propone el orador, es decir, se mueve por medio de las *pasiones oratorias* : estos son los elementos de *patético*.

ELEMENTOS DE CONVICCION.

39. Convencer es hacer que el auditorio reconozca claramente la verdad propuesta, probando con solidez la proposicion del discurso. El primero de los deberes del orador es satisfacer la razon de aquellos á quienes se quiere persuadir ; pues ordinariamente no se mueve la



voluntad, sino por la razon. Todos los movimientos oratorios, todos los medios mas enérgicos para interesar i mover serán débiles, si no descansan en motivos serios i sólidos; pues solo lo verdadero es fuerte. Por consiguiente, la razon forma el nervio i la sustancia de la elocuencia; todo lo demas es secundario.

40. Si el orador se propone obtener un resultado duradero, si desea que el auditorio enfriado del primer ardor, i tal vez, combatido por sujestiones contrarias, persevere en las ideas i resoluciones una vez hechas; se esforzará ante todo en comunicarle una conviccion invencible. Ser convencido ó ver la razon, es el único objeto que debe proponerse el auditorio; pues como naturalmente busca el hombre la verdad, aun cuando se deje arrastrar por un lenguaje apasionado, quiere con todo aparecer como persuadido por solo la razon.

41. La conviccion se efectúa por medio de las *pruebas* i de los *argumentos*. Prueba, “es una razon que demuestra la verdad sentada.” Las pruebas i el raciocinio que las desenvuelve son la base del discurso oratorio. Sea que la proposicion afirme ó niegue, sea que ataque ó refute, siempre encierra una verdad que hai que demostrar. Si esta queda probada hasta la evidencia, la proposicion es entónces irresistible; porque la razon no puede rehusar el recibir la luz de un perfecto razonamiento. Siempre será el orador dueño del terreno, si se arma de pruebas evidentes; pues si el hombre puede dejar de proceder i de hablar en conformidad con la razon, jamás podrá negar de buena fe lo que se ha demostrado claramente.

42. La importancia que se debe dar á la conviccion i á las pruebas manifiesta la grande utilidad de la dialéctica para el orador. Siendo esta “el arte de raciocinar metódicamente,” debe ser mirada como el compendio, como el esqueleto de la elocuencia, no habiendo mas distincion, que esta amplifica i adorna sus cuadros, cuando aquella los simplifica i abrevia. Un buen orador debe

ser un excelente dialéctico.

43. Los Retóricos ordinariamente distinguen los *argumentos* propiamente dichos, de las *fuentes* de los argumentos ó de los lugares comunes. Los argumentos propiamente dichos, son ciertas fórmulas en donde se combinan las proposiciones para deducir consecuencias. Tres son las combinaciones principales, el *silojismo*, el *entimema* i el *dilema*; pero de estos toca hablar á la Lógica.

44. La elocuencia no echa mano del silojismo, del entimema, ni del dilema. sino revestidos con todas las galas de la elocuencia; pues es preciso disfrazar, amplificar i embellecer esas formas áridas para hacer sentir su fuerza, sin dejar traslucir la aridez de sus formas. Cúidese, sinembargo, que el temor de huir de un escollo no conduzca á otro peor. Los jóvenes i los hombres superficiales son inclinados á ahogar el raciocinio con un diluvio de palabras i de imágenes. Ante todo es indispensable la solidez i exactitud, i despues escójanse tales adornos que no debiliten el raciocinio, sino que le comuniquen una nueva enerjía.

45. Es mui útil para adquirir exactitud en las ideas, i para juzgar mejor del valor de los argumentos, el desnudarlos de lo accesorio, reduciéndolos á la forma lójica; pues casi no hai un solo pensamiento que no se pueda formular en silojismo. El error que se oculta facilmente en los argumentos adornados de la elocuencia, se descubre á primera vista en un silojismo despojado de adornos.

46. Algunas veces el orador puede emplear las formas lójicas en toda su aridez primitiva, ya para presentar con claridad el plan del discurso, ya para sentar una proposicion difícil, ya para apremiar vigorosamente al adversario. En jeneral se prefiere el entimema, por presentar las pruebas en toda su fuerza, i presentarlas agradablemente. Puede tener lugar esta forma aun en un discurso apasionado i en el arranque de los mas pa-

téticos movimientos.

47. No ménos hábil debe ser el orador en refutar las razones que se le opongan, i por consiguiente en desembrollar los sofismas en que se oculte el error del adversario.

48. **DISTINCION DE LAS PRUEBAS.**—Las pruebas se dividen en dos clases jenerales segun las fuentes de donde se han sacado; las que se toman del fondo mismo del asunto, se llaman *intrínsecas*; las que se toman de fuera de él se denominan *estrínsecas*. Para probar una proposicion, se puede proceder por via de *deduccion* ó por via de *autoridad*: en el primer caso examinamos la materia en sí misma, segun las luces de la razon; en el segundo recurrimos fuera de la materia á la autoridad del testimonio i del ejemplo: aquellas son las pruebas intrínsecas, estas las estrínsecas. Las primeras dependen del talento del orador i suponen mas trabajo i perspicacia que las segundas, dependientes principalmente de la memoria. Así, por ejemplo al probar esta proposicion: “los malos no pueden ser felices,” si echamos mano del temor del castigo, de la agitacion de la conciencia &c, tendremos las pruebas intrínsecas; pero si nos valemos de la autoridad de los libros santos, de la confesion de un Tiberio, del ejemplo de un Neron, tendremos entónces las pruebas estrínsecas.

49. **FUENTE DE LAS PRUEBAS O TÓPICOS.**—Al profundizar en el exámen de las pruebas, advertiremos que, segun la diversidad de objetos que se deben demostrar, hai que recurrir á diferentes medios de demostracion. Así la naturaleza de una cosa se esplica i se demuestra por medio de la definicion, de la division del jénero en sus especies, del todo en sus partes, por medio de la semejanza ó desemejanza, por las causas i por los efectos, por la oposicion de las cosas contrarias i por la existencia de los hechos. Tambien se prueba por los testimonios, por las circunstancias que han precedido, acompañado ó se-

guido á la causa de que se trata, por la naturaleza del mismo hecho ó por las circunstancias i carácter de la persona á quien se imputa. En fin, la especie ó calidad de los hechos se determina por medio de los mismos, ó por las circunstancias que los caracterizan. Estos diversos medios ó fuentes de demostracion constituyen lo que se llama lugares comunes, lugares oratorios ó tópicos.

50. Los tópicos son, pues, las fuentes de donde se toman los argumentos, es decir, las ideas jenerales propias para dirigir nuestro espíritu en la investigacion de las pruebas i demas elementos de persuasion. Los tópicos suponen talento, método i aplicacion, pero no dan talento á quien carece de él, ni descargan al orador del trabajo; pero sí le ayudan haciéndole recorrer una serie de ideas jenerales, á las cuales corresponde el desarrollo del pensamiento ya en jermén encerrado en el asunto. Los principiantes deben poner en este trabajo una atencion detenida hasta tanto que el espíritu acostumbrado, se conforme á él sin pensar.

51. Entremos en algunos pormenores acerca de los *lugares intrínsecos*. El desenvolvimiento de una idea no debe consistir en la profusion de palabras que carezcan de fondo i elegancia; ni en esto consiste la verdadera amplificacion. Esta no puede ser buena sin un maduro estudio que profundice el fondo mismo del asunto, i que, sostenido por la imaginacion i el sentimiento, se revista de las formas capaces de producir una sensacion profunda. Cualquiera que sea el asunto que se medite, debemos examinar lo que es, de qué se compone, lo que le acompaña, sus causas i sus efectos; tales son los lugares intrínsecos. Recorrámoslos sucesivamente:

a.) LA DEFINICION explica brevemente la naturaleza del objeto. El orador no define tan secamente como el filósofo, sino que explica el objeto, escoje en su naturaleza los rasgos que estén en relacion con el del discurso; en una palabra, hace una breve descripcion. Tal es, por

ejemplo, la definición de la gloria que se encuentra en el discurso pronunciado por Ciceron en favor de Marcello. La definición oratoria consiste, pues, en explicar con claridad i precision una cosa, haciéndola resaltar. Puede hacerse por medio de las causas, de los efectos i de las circunstancias, i en este caso se reduce á la enumeracion de partes.

b.) LA ENUMERACION consiste en sustituir á una idea simple las propiedades, los efectos i las circunstancias que la acompañan, escojiendo solo los rasgos mas notables para debilitar la impresion que se quiere producir. Ya sea que se desarrolle un asunto cualquiera, ya sea que se quiera escudriñar el secreto de los grandes oradores, es preciso componer i descomponer las ideas por medio del análisis i de la síntesis. La enumeracion completa permite juzgar del todo por induccion; pero los pormenores serán presentados, segun la idea que domine en todo el discurso. Así, Ciceron en la oracion *pro lege Manilia*, alaba á su héroe enumerando todas las cualidades que constituyen un perfecto jeneral, por ser ésta la idea que domina en ese panegírico.

c.) EL JENERO I LA ESPECIE ofrecen una mina fecunda de argumentos; pues lo que es verdadero en el jenero i la especie, es tambien en el individuo. Con frecuencia se pasa de la especie al jenero, i en este caso se podrá tener una enumeracion mas ó ménos completa. Ciceron en su discurso en favor de Arquías, se vale con destreza del elojio de las bellas letras i de la poesia para encomiar á los poetas en jeneral i á su cliente en particular.

d.) LAS CIRCUNSTANCIAS, como lo indica la palabra, abrazan todo lo que rodea al objeto, á saber: el lugar, el tiempo, los medios, los motivos, la manera, el agente, el efecto i las veces. Las circunstancias caracterizan los hechos, presentan los elementos indispensables para el vituperio i el elojio, i para la acusacion i la defensa. Así,

Ciceron apoya la defensa de Milon en las circunstancias de su encuentro con Clodio.

e.) LAS CAUSAS i LOS EFECTOS, es decir, lo que produce el objeto ó proviene de él. Ciceron prueba que Clodio ha sido el agresor, por medio de argumentos tomados de la causa final eficiente, es decir, del fin que se proponia aquel bandido, i los resortes que puso en juego.

f.) LOS ANTECEDENTES i LOS CONSIGUIENTES. Es muy comun dar una mirada al pasado i al porvenir, para estimular la lentitud é indecision del auditorio. En el discurso *pro lege Manilia*, Ciceron recuerda los gloriosos hechos de sus antepasados, para escitar á los Romanos á vengar la afrenta recibida de Mitridates i Tigranos. Lo mismo hace Demóstenes, trayendo á la memoria los gloriosos recuerdos de la patria.

g.) LA COMPARACION es una prueba por medio de la cual se deduce una consecuencia mas, ménos ó igualmente probable, que venga en conformacion de la verdad propuesta. La comparacion debe ser exacta, nueva, noble i á propósito, ni demasiado estensa, ni muy repetida. Ordinariamente la hipótesis es una prueba de comparacion; su objeto es triple, ó engalana el discurso, ó robustece las pruebas, ó aclara los pensamientos.

h.) LA OPOSICION ménos frecuente, pero de un uso análogo á la comparacion, da orígen á cotejos que vienen á producir contrastes i antítesis. El contraste coteja dos objetos opuestos entre sí ó el mismo en situaciones diferentes: cuando la oposicion de las ideas pasa á las especies mismas, se llama *antítesis*. La incompatibilidad de las cosas i de las circunstancias, á menudo presenta una prueba *ab absurdo*.

52. LOS LUGARES ESTRÍNSECOS no presentan las mismas dificultades que los intrínsecos: están comprendidos en el nombre jenérico de *autoridad*, i dependen de la memoria i erudicion del orador. La révelacion divina, las opiniones de los sabios, las máximas recibidas, los testi-

monios, los ejemplos, las parábolas &c., todas estas fuentes pueden suministrar pruebas estrínsecas muy sólidas, con tal que las autoridades sean respetables en sí mismas, se apoyen en argumentos sólidos i estén debidamente interpretadas. A esta clase de pruebas reducimos el argumento *ad hominem*, argumentos en el cual el orador se vale de las palabras i de las acciones de su contrario para atacarlo. Un argumento de esta especie es el que sirve de base al sistema de defensa adoptado por Ciceron en favor de Ligario. Hai autoridades comunes á todos los jéneros de elocuencia, i hai otros que son propios de la cátedra, de la barra ó de la tribuna, como veremos mas adelante.

53. VALOR I NUMERO DE LAS PRUEBAS.— No basta hallar las pruebas, es preciso pesarlas i escojerlas. Para saber cuáles se deben elejir, estudiaremos la *naturaleza del asunto*, i para conocer el principio segun el cual se elija, consideraremos la *disposicion de los oyentes*.

54. La naturaleza del asunto nos indica las fuentes de donde debemos sacar los elementos principales, i segun ellas las pruebas intrínsecas ó estrínsecas sucesivamente serán principales ó accesorias: si el asunto es filosófico, las pruebas principales serán intrínsecas; si histórico estrínsecas; sacadas de la autoridad, si el argumento tiene por objeto la prueba de un hecho ó la apreciacion de su especie i cualidades. Los argumentos principales serán intrínsecos en cuanto dirijen nuestros juicios, i estrínsecos en cuanto se toman de leyes positivas i de las circunstancias que caracterizan el hecho. El orador sagrado, por ejemplo, al proponer una verdad, no la enuncia únicamente como filosófica, sino tambien, i sobre todo, como un dogma de fe, en cuyo caso la autoridad divina, prueba estrínseca, preside aun á las mejores intrínsecas. En la barra, al justificar una accion segun alguna determinada lei, el texto de esta i los testimonios que prueban las circunstancias de la accion, son igualmente

esenciales al asunto. Pero ya sea en el púlpito, ya en la barra, si el orador apoya su razonamiento en alguna autoridad, ó la prueba por medio de alguna analogía, solo aducirá argumentos estrínsecos i del todo accesorios. En la serie de ideas que conviene á la naturaleza de un asunto, no todas tienen igual importancia; pues hai alguna ó algunas que son las dominantes. Es preciso profundizar bien la materia, i estudiarla bajo todos sus aspectos para acopiar argumentos que le sean propios, i no solo concluyentes, sino tambien perentorios. Se deben eliminar los débiles ó que estén ya contenidos en los principales, como tambien los que puedan dar motivo á objeciones. Por último, es mui conveniente ponerse en lugar del adversario, pesar las razones como él lo hiciera, combatirlas, prevenir las objeciones i atender mas á su peso que á su número.

55. LA DISPOSICION DE LOS OYENTES no ménos que la naturaleza del asunto exigen la atencion del orador, en la eleccion de las pruebas. Para un filósofo el valor de los argumentos es absoluto, i solo depende de su conformidad con la verdad; mas para un orador es tambien relativo, i depende de su conformidad con la disposicion intelectual i moral de los oyentes. Supongamos, por ejemplo, que se tenga que hablar de la existencia de Dios delante de un auditorio medianamente instruido, en este caso no se espondrán argumentos metafísicos, aunque en sí los mas demostrativos, sino que se preferirán los tomados de los fenómenos que hieren mas los sentidos; porque así como los objetos grandes solo se perciben de léjos, de la misma manera las razones aparentes son las que únicamente mueven al comun de los oyentes. En las cuestiones prácticas, se ve con frecuencia forzado el orador á sacrificar algunas pruebas convincentes á la disposicion moral del auditorio. Los argumentos estrínsecos, aun en los asuntos que solo tienen un valor secundario, mirada la cosa filosóficamente, están al alcance de las

mas limitadas inteligencias, escitan la curiosidad i disipan el tedio de los oyentes, al propio tiempo que respetan su delicadeza.

ELEMENTOS DE INTERES

56. Si el hombre se dirijese por sola la razon, bastaria demostrarle la verdad desarrollando la proposicion con argumentos sólidos, i en tal caso la invencion oratoria se limitaria á buscar i elejir los elementos de conviccion; pero el auditorio puede rehusar el asentimiento, eludir la accion del orador ó alejarse indiferente i disgustado, i entónces presentará *una resistencia pasiva*; ó tambien puede abrigar un sentimiento contrario i persistir en una resolucion opuesta, i esta será *una resistencia activa*. En consecuencia, el orador debe no solamente combatir la ignorancia i el error, sino tambien oponer el *interes* á la resistencia pasiva, i el *patético* á la activa: tiene no solo que demostrar la verdad, sino, ademas, le es preciso hacerla amable, i mover al auditorio en su favor, Por consiguiente debe echar mano de los elementos de interes i de patético.

57. **INSPIRAR EL INTERES** es "cautivar á los oyentes de una manera tan suave i fuerte á la vez, que esperimenteren placer en ser convencidos i movidos" Para obtener esto, son necesarias ante todo las costumbres reales, es decir, el orador tiene que prevenir á los oyentes en su favor, por medio de cualidades personales, tanto del espíritu como del corazon: siempre debe precederle la buena reputacion. Pero esto solo no basta: para prender á uno, es preciso atender á sus intereses personales, á su imaginacion, susceptibilidad i necesidad de desahogo: es necesario combatir la falta de atencion, por medio de cuadros alhagüños: atacar la indiferencia con las relaciones personales: la susceptibilidad, con la delicadeza i finura: la aversion i disgusto con las precauciones oratorias, i la fatiga i tedio, con el aticismo de una burla decente.

CUADROS, RELACIONES PERSONALES, DECENCIA, PRECAUCIONES ORATORIAS I BURLAS.

Tales son las cinco fuentes principales de los elementos de interes.

58. *CUADROS.*— El orador debè *pintar*, es decir, "trazar los objetos en la imaginacion de los oyentes, sensibilizar los hechos i herir sus sentidos con una perfecta representacion del modo con que se verificaron." De otra manera jamás se imprimirán las cosas en el alma de los oyentes, i todo será lánguido i cansado. Como se vé, esto supone mucha imaginacion, i la pintura al vivo de las cosas, cualidad eminentemente poética, es como el alma de la elocuencia. Este arte de pintar consiste, en gran parte, en la manera de presentar las cosas, i bajo este aspecto depende del estilo; mas ántes es necesario hallar i disponer de antemano los elementos que suministra la imaginacion, i esto es lo que se llama *bosquejo del cuadro*, medio necesario para difundir el calor i la vida, aun en las discusiones mas áridas. No hai discurso, algo notable, que no presente algunos cuadros: unas veces será el objeto principal puesto en una situacion interesante, otras el objeto accesorio unido al discurso por comparacion i suposicion &c. La prosopopeya de los guerreros muertos en Maraton, de Demóstencs; los ciudadanos romanos atados á un infame patíbulo por Verres, de Ciceron; la noche en que la noticia de la muerte de Enriqueta D'Orleans resonó como un trueno, de Bossuet, son pinturas sorprendentes, i mui á propósito para cautivar la imaginacion de los oyentes.

59. El verdadero orador al propio tiempo que interesa con los cuadros presentados á la imaginacion, prepara mayores efectos, acaba de convencer al espíritu i se abre un camino hasta el corazon; pues es por medio de las imágenes que la elocuencia obtiene los mas grandes

resultados. El que únicamente se propusiese amenizar su discurso por medio de pinturas, sería mas poeta que orador; i este es el defecto en que han incurrido varios oradores modernos. Por el contrario, muchas veces conviene hacer que desaparezca el objeto, para que no se fije en él la atención del auditorio, como lo hizo Ciceron en su discurso *pro lege Manilia*. Queriendo el orador que nombrasen á Pompeyo Jeneral de los ejércitos de Asia, no podia ménos de alabar las victorias de Luculo i reconocer su mérito, i al efecto traza un brillante cuadro de las hazañas de este gran capitán; pero pudiendo ese cuadro ofuscar algun tanto las hazañas de su favorecido Pompeyo, Ciceron las ensalza, pero no las describe, i aun evita la armonía i el número oratorio. Estudiemos ese trozo: comienza el orador llamando la atención, no sobre la victoria de Luculo, sino sobre la lealtad suya para con él, *atque ut omnes intelligant*. . . Terminada esa enumeración, completa sí, pero muy árida, el orador vuelve á su idea *Satis opinor hoc esse*. . . De este modo Ciceron hace plena justicia de Luculo; pero evita que el auditorio admire las hazañas de este jeneral, i que apenas se fije en ellas.

60. RELACIONES PERSONALES.— Naturalmente el hombre se interesa en todo lo que le toca de cerca, mientras que de ordinario oye con indiferencia la esposición de una tesis abstracta, por sólida é interesante que sea. Es preciso, pues, establecer relaciones entre el asunto i el auditorio. En las cuestiones prácticas ya existen estas relaciones, i solo hai que darles valor; pero en las especulativas es preciso buscarlas i establecerlas. Ahora bien; los objetos nos pueden interesar, ó por la semejanza, ó por la influencia que tienen con nosotros.

a.) *Relaciones de semejanza.* Todo lo que nos muestra alguna de las facetas reales ó posibles de la condición humana, tiene por sí mismo un grande interés; porque nos pone en presencia de nosotros mismos. De allí pro-



vienen una parte del interés que encierra el drama, la e-popeya, la oración fúnebre, el panegírico, la semejanza i el ejemplo.

b.) *Relaciones de influencia.* Cuando los objetos nos son ó pueden sernos un manantial de bienes i de males, tienen para nosotros relaciones de influencia, con las cuales muy especialmente triunfa el orador de la indiferencia de sus oyentes. Cuidé, pues, de tomar en un asunto lo que les conviene, una á los argumentos que demuestran la proposición, algun motivo útil ó agradable. Para apreciar mejor esos motivos, debe el orador ponerse en lugar de su auditorio, i esforzarse á que su propio corazón experimente su fuerza.

61. Obligado Demóstenes á llamar la atención, i despertar el interés de un pueblo ligero i descuidado, se aventaja en la invención i en el ejemplo de semejantes relaciones. Siempre que se prepara á dar algun golpe decisivo, ofrece un doble interés, ya por los cuadros que presenta á la imaginación, ya tambien por la relación de estos cuadros con el auditorio; así, en la primera Filípica compara á los atenienses con los bárbaros. Catón queriendo escitar al senado á que vigorosamente reprima á los cómplices de Catilina, escoje entre las diversas consecuencias de esta conjuración, las que tenían mas relación con sus oyentes: *Sed per Deos immortales, vos ego appello qui semper domos* (Salust. conj. Cat.).

62. DECENCIA.—La decencia consiste en colocar á propósito lo que se hace ó dice. La decencia se estiende á todas las situaciones de la vida i á todas las partes del arte oratoria; no se limita únicamente al *deber*, sino que introduce en las relaciones del auditorio i del orador una perfección de tacto i gusto, que le atrae la benevolencia de todos los que le escuchan. Las mas vulgares reglas de decoro constituyen lo que se llama *urbanidad*, parte muy pequeña de la decencia oratoria. El punto capital, i que no puede enseñar el arte, consiste en percibir siem-

pre en todo la mas perfecta conveniencia que se tiene que guardar en una infinita variedad de circunstancias, i que consiste en esa delicadeza de tonos que no conoce peso ni medida. La circunspeccion i la modestia se pueden sentar como principios jenerales. Para la aplicacion de este principio, el orador debe observar lo que agrade ó desagrede á los oyentes, i tiene que atender á las circunstancias que vamos á indicar.

63. *La persona del orador.*—Atiéndase á la edad; dignidad i reputacion del orador; pues no sienta bien á todos el mismo jénero de elocuencia. Bossuet, por ejemplo, podia mui bien colocarse en medio del cortejo que habia reunido cerca de la tumba del gran Conde; pero en un orador jóven, la cosa hubiera sido chocante. Como la jactancia humilla al auditorio, este se venga con el disgusto i el desprecio. Si hai que hablar de sí mismo, hágase cediendo á la necesidad. En una palabra, mas vale faltar por defecto que por escoso, salvando los límites que le señala la buena opinion que de él tenga el auditorio. Por medio de esta conducta es que se llega á interesar á los oyentes, i á desarmar á los jueces mas susceptibles.

64. *Los oyentes.*—La edad, el número, el rango, las ocupaciones, las costumbres, las ideas, las preocupaciones i, ante todo, las disposiciones actuales de los oyentes, establecen diferencias mui notables. Debe, pues, el orador conocerlas i penetrarse bien de ellas, só pena de faltar al decoro.

65. *El tiempo i el lugar.*—Siendo el tiempo ya propicio, ya adverso, unas veces libre i otras determinado, el orador puede i debe acomodarse á sus vicisitudes. En cuanto al lugar, importa advertir si es público ó privado, concurrido ó solitario, si se halla en una ciudad estrangera ó en la propia, en un templo ó en el foro. Todos estos diferentes lugares exigen una forma i un carácter especial de elocucia. El principio de la oración fúnebre

de Letellier, pronunciada por Flechier, puede servirnos de ejemplo.

66. *Las personas á quienes se habla.*— Siempre ganará mucho el orador si da muestras de moderacion i urbanidad, cualesquiera que sean sus relaciones con las personas á quienes habla, sea que las ataque, las alabe, ó únicamente haga mencion de ellas.

67. PRECAUCIONES ORATORIAS.— La decencia enseña al orador á evitar lo que puede herir la delicadeza de sus oyentes; pero si la naturaleza del asunto presenta algo duro i desagradable, se debe suavizar, i para eso sirven las precauciones oratorias. Si, por ejemplo, se tienen que reprimir malos hábitos, ó reprender la conducta de los oyentes, muéstreseles mayor interes, discúlpeles lo mas que se pueda, disminúyase el número de los culpables, i no se dé crédito sino á la evidencia. Así Escipion, segun Tito Livio, al dirigirse á los soldados rebeldes les habla así: *Non quod ego vulgari...* (Tit. Liv. Hist. 28.) Si el asunto nos obligase á hablar de una desgracia pública, ó á dar consejos desagradables, penétrese el orador de los sentimientos de los oyentes, i procure que el objeto desagradable se presente por sí mismo, en virtud de la necesidad de la materia, i en cuanto sea posible cubierto con algun velo. Así Bossuet en la oracion fúnebre de la Reina de Inglaterra habla de la muerte de Carlos I, en presencia de la hija de este; así Bourdaloue, debiendo predicar en la corte algunas verdades amargas, se escusa con la libertad que da el Evangelio á los predicadores.

68. Pero mucho mayor es el embarazo del orador cuando teme ofender personalmente á su contrario, entónces debe manifestar que no gusta de zaherir á nadie; únicamente ataque lo que es reprehensible, i junto á la reprehension el elojio. Así, defendiendo Ciceron á Murena, contra Caton amigo del orador, despues de haber manifestado una grande admiracion por el carácter de

Este, atribuye no á él, sino á la secta de los Estoicos, á la cual pertenecía Catón, su aspereza i rigor. El segundo discurso de Cicerón contra la *lei agraria*, i sobre todo las palabras que Tito Livio pone en boca de Capitolino, nos ofrecen un modelo acabado de delicadeza á la par que de vigor. Estudiemos detenidamente el arte de las precauciones oratorias en el discurso de Tito Quincio Capitolino:

Argumento.—Escitado el pueblo romano por sus tribunos, rehusaba empadronarse i se revelaba contra los patricios: Capitolino, cónsul i patricio á la vez, se esfuerza en pacificarlo. Para obtener esto, tenia primero que desvanecer las preocupaciones de la plebe contra su nacimiento, apartarla en seguida de los tribunos, á quienes idolatraba, i hacerla confesar sus injusticias para con el senado.

Análisis.—El orador obtiene al fin un espléndido resultado: recorramos el sendero por donde llegó á él.

1.º Desde luego se presenta no solo con moderacion, sino con las manifestaciones del mas profundo abatimiento: no ya preocupado de la discordia que reina entre los ciudadanos, sino de los progresos que en consecuencia hace el enemigo,—progresos cuya ignominia recae sobre un hombre poco ha honrado por la cuarta vez con la suprema dignidad de cónsul. *Etsi mihi nullius* . . . ; Qué podía darse mas á propósito para apaciguar á un pueblo irritado por el orgullo de los patricios, que el espectáculo del profundo abatimiento, del primero de los suyos! ¡Qué mas hábil que el despertar indirectamente el único sentimiento que habia sobrevivido á esa agitacion tumultuosa, el sentimiento de la gloria nacional!

2.º Después de haber dado libre curso á los sentimientos, pasa el orador á examinar qué es lo que ha inspirado tanta audacia al enemigo; pero ántes de emprender directamente la causa principal, robustece las impresiones ya producidas en el exordio, *Quem tandem* 3.º A pesar

de la jenerosidad con que el orador se ha sometido al castigo en caso de ser culpable, véase con que modestia añade luego: *Nemo Deorum...* 4.º Ahí tenemos á los mandatarios del pueblo bastante abatidos, i al pueblo bastante elevado, para que cediendo los rencores á mas nobles sentimientos, pudiese el orador escitarles sin lisonjear con bajeza el valor del pueblo romano, trayendo á la memoria las victorias pasadas: *Non illi vestram ignavian...* 5.º Cuál es, pues, la causa del buen éscito del enemigo? *Discordia ordinum...* i ¿quién tiene la culpa? No lo decide aun contra el pueblo; pues necesita suavizar la amargura de semejante reprehension, i así lo primero que hace, es dividir la culpa entre el senado i el pueblo *Dum nec nobis...* 6.º Despues deja hablar á los hechos, i entónces comienza á ser apremiante i enérgico, demuestra las funestas consecuencias para su gloria i sus intereses materiales, les pone á la vista el contraste de su anterior conducta, i les anuncia si persisten en su indocilidad actual, las mas grandes desgracias é ignominias. En este lugar para desplegar algun vigor se ha visto obligado á mantenerse severo: si de ello ha resultado alguna impresion desfavorable, un último correctivo satisfará á sus oyentes. Capitolino toma de Demóstenes este noble sentimiento: *His ego gratiora*. 7.º Por último, el orador da el golpe decisivo á la autoridad turbulenta de los tribunos, i entónces es que acaba de triunfar. (Tit. Liv. lib. 3. cap. 58. Véase el *exordio por insinuacion*.)

69. BURLAS.—Una burla decente ayuda á sostener el interes; porque al escitar la risa el orador disipa los sentimientos tristes, reanima al auditorio, le alivia de la saciedad i de la fatiga. Entre los modernos, la urbanjidad exige que la burla sea ménos personal que lo fuera entre los antiguos, i así es preferida la que se hace de las cosas. Esta arma bien manejada muchas veces ha dado golpes decisivos, pero su manejo es mui difícil; pues aun

Ciceron abusó de ella, i Demóstenes no la pudo manejar. Para su uso se dan las reglas siguientes, téngase presente:

- 1.º *La disposicion del orador para la burla.*—La verdadera chanza supone un don natural que jamás se podrá adquirir con el ejercicio.
- 2.º *El objeto.*—Si el orador posee ese talento, es preciso que no abuse de él, que jamás se burle en asuntos que esciten un grande horror ó una lástima profunda.
- 3.º *La manera.*—Jamás se debe hacer reir en los discursos con retruécanos ó juegos de palabras, mucho ménos con cosas que hieren la decencia.
- 4.º *La duracion.*—Úsese raras veces de la burla i no se prolongue demasiado.

ELEMENTOS DE PATETICO.

70. Hasta ahora hemos considerado la invencion oratoria en sus partes mas esenciales i delicadas, réstanos aun estudiar la parte mas difícil i la que obtiene el triunfo, á saber: el arte de mover i de dominar las voluntades mas rebeldes. Este arte es mui propio de la elocuencia; porque sola ella tiene la gloria de poder usar de las pasiones humanas, para conducir à la verdad i al bien, i este poder sobre los corazones es el que eleva al orador sobre la turba de los declamadores. Réstanos, pues, dar al presente una idea exacta de las pasiones, i enseñar á los jóvenes á dirigirse rectamente en *la investigacion i el empleo* de los elementos que con ellas tienen relacion.

71. ESTUDIO DE LAS PASIONES.—Las pasiones son movimientos del alma que influyen en nuestros juicios, en virtud de impresiones agradables ó desagradables, tales como *la compasion, el amor, la cólera, etc.* Raras veces el hombre acepta una verdad, sin mezclarle un poco de pasion, i á las veces sucede que bajo su influjo llega hasta combatir la evidencia. Aunque la voz *pasion* frecuentemente se halla empleada para indicar las malas inclinaciones, sinémbargo por sí misma no espresa sino una tendencia buena ó mala, segun su objeto i su modo de obrar.

En manos de un hombre malo la pasión será una arma destructora; pero para el orador, tal cual lo hemos definido, será un resorte poderoso. Las pasiones se diferencian entre sí por su *vehemencia* i por su *naturaleza*.

72. En cuanto á la *vehemencia*, las pasiones tienen una infinidad de grados; pero comunmente se dividen en *suaves* i *vehementes*: las primeras consisten en la fiel observacion de las costumbres, de los caracteres i de todo lo que pertenece á los hábitos sociales; i las segundas tienen por objeto conmover i arrastrar al auditorio. Según esto, las primeras no se distinguen de las costumbres oratorias, i se hallan comprendidas en la *decencia*: las segundas siempre ofrecen á nuestro espíritu la idea de un sentimiento fuerte i enérgico. La elocuencia no posee una combinacion mas hábil que la de las pasiones suaves i vehementes.

73. Según su naturaleza, las pasiones se dividen también en dos clases: unas que se refieren al placer i otras al dolor; las demas distinciones son de muy poca importancia para la Oratoria. Lo que importa es conocer los efectos de cada una de ellas, sus relaciones mútuas, la manera como nacen i se desarrollan en nosotros etc.: para esto el doble principio del placer i del dolor tiene una utilidad incontestable. Además, es preciso que el orador las estudie todas por separado de la manera mas práctica. Entre aquellas cuyo conocimiento es mas indispensable, se cuentan el amor, el odio, la cólera, la indignacion, la lástima, la esperanza, el gozo, el temor i el disgusto. La observacion continua de lo que pasa en la sociedad i el estudio de nuestro propio corazón son excelentes medios para adquirir un conocimiento práctico de las pasiones.

74. Para servir de objeto á este estudio no debe el corazón estar entregado á sus inclinaciones; pues el que ménos se entrega á ellas, es el que mejor las conoce; porque al oponerles constantemente los dictámenes de

la razon, la lucha que en sí se experimente las hará conocer mejor i descubrir sus mas sutiles tendencias. Añádase á este estudio el movimiento i trabazon de las pasiones en las obras de los grandes oradores. Así, por ejemplo, en el discurso de Ciceron en favor de la lei de Manilio, el auditorio arrastrado por el orador, ya se avergonzaba al recordar la afrenta hecha al nombre romano, ya temia los nuevos peligros que amenazaban en el Asia, i se arrojaba entusiasmado en los brazos de Pompeyo bajo el influjo de esa doble pasion.

75. ELECCION DE LAS PASIONES QUE SE DEBEN ES-CITAR. — Instruido el orador debidamente acerca de la naturaleza de las pasiones, podría ya aplicarlas debidamente á todas las circunstancias; sin embargo no creemos inútil el darle algunos avisos prácticos. Antes de entregarse á un movimiento patético, es preciso considerar la materia, el talento del orador i el auditorio.

a.) *La materia.* — Débese primero examinar si la causa permite grandes movimientos oratorios; pues seria ridiculo entusiasmarse en bagatelas, ú odioso el querer arrebatar por la fuerza lo que no podemos ni siquiera hacer vacilar. Dígase lo mismo de los asuntos graves i cál-mados que se dirijen á la razon, evitando, no obstante, la aridez i la sequedad. En todo asunto se necesita un cierto fuego que eleve el discurso sobre los tratados filosóficos: ese fuego lo inspirará una profunda conviccion, la que nos hará apasionar un poco el discurso. Hai materias que no solo permiten el empleo del patético, sino que lo exigen, so pena de no obtener resultado alguno ventajoso. Así, por ejemplo, ¿ qué ventaja hubiera podido alcanzar Ciceron para Ligario, si limitándose á las pruebas, aunque escelentes, que le suministraba la misma causa, no hubiera recurrido à otras mas poderosas?

b.) *Talento del orador.* — Nadie emprenda en con-mover al auditorio hasta derramar lágrimas, sin tener á su disposicion los elementos necesarios. Si el orador no re-

conoce poseer *suficiente* talento i animacion, debe reducir á menores proporciones un asunto naturalmente patético con el fin de tratarlo de una manera conveniente. Las cualidades necesarias para manejar bien el patético de la elocuencia son: la *sensibilidad*, que ocupa el primer lugar; la *imaginacion*, que ayuda á la sensibilidad; la *voz* i demas cualidades esterioras, que ayudan á manifestar enérgicamente las pasiones; i finalmente la *razon*, que dirige á estas i no las deja desviarse.

c.) *Los oyentes*.—Hai algunos que rechazan toda clase de discurso apasionado: en este caso no siempre es prudente esforzarse en conmover una voluntad tenaz, siendo preferible respetar la aptitud digna i severa del auditorio. De esto tenemos un excelente modelo en la peroracion del discurso en favor de Ligario. Fundando Ciceron su esperanza en la clemencia de César, i conociendo este los ardidés oratorios, el orador respeta la susceptibilidad del dictador, discute en cierta manera el sentimiento, lo encierra bajo límites estrechos, i así evita con su propia dignidad herir el amor propio del vencedor. El empleo del patético supone cierta simpatía entre el orador i los oyentes; pues es mui difícil que el orador conmueva profundamente los corazones, ántes de haberlos sondeado i probado, i de haber ensayado de antemano la eficacia de los resortes que piensa poner en juego. No es esto bastante, el orador para determinar con seguridad las pasiones que debe escitar, debe conocer el temple de ánimo i el grado de sensibilidad de los oyentes. En una palabra, penetrado del asunto i del fin de su discurso, seguro del poder de su talento, instruido de lo que conviene prácticamente á su auditorio, determinará cuál sea la pasion principal que debe escitar. A esta pasion subordinará todos los demas sentimientos, estudiando el camino que tiene que seguir para obtener un triunfo completo.

76. MODO DE TRATAR LAS PASIONES—Cualquiera que sea la pasion que se desee mover, debe comenzar el orador

por penetrarse asimismo bien de ella; porque para pintar bien una pasión es necesario sentirla, no pudiendo jamás el arte suplir perfectamente á la naturaleza. Al contrario, si al hablar se experimentan los fuertes movimientos de una pasión vehemente, que turbe i haga perder el discernimiento i tacto necesarios para obrar en el auditorio, débense primero dominar esas emociones, para despues seguir un impulso fuerte sí, pero razonable. El verdadero orador saca de su propio corazon los sentimientos que comunica, jamás contentándose con una pasión ficticia. La fuerza de los argumentos, el desenvolvimiento que se les da juntamente con la imaginacion i la sensibilidad, harán brotar espontáneamente una pasión verdadera.

77. En seguida debe prepararse al auditorio. Es muy ridículo ajitarse derrepente con un movimiento apasionado, en presencia de un auditorio impassible ó mal dispuesto. En vez de obtener alguna ventaja, queriendo triunfar violentamente de un auditorio preocupado, solo se escitará una oposicion mas tenaz de su parte. Es necesario para arrastrar á los oyentes, emplear algunos rodeos, i en vez de proponerles directamente nuestras intenciones, ayudarles, obligándoles en cierto modo, á producir por sí mismos el sentimiento. Esto se obtiene por medio del patético indirecto, que tiene lugar cuando se esponen hechos cuya descripcion basta para conmovernos. El orador sin presentar sus propias emociones, ofrece un cuadro que hiere la imaginacion tan solo por la vivacidad de los colores. Una vez que el patético indirecto haya escitado las pasiones del auditorio, tiene el orador que echar mano del patético directo, espresando i comunicando á los demas los sentimientos que experimenta: así, no queriendo dar el golpe sino recibiendo, aparecerá abandonarse, no á su propia pasión sino á la del auditorio; i de este modo, juntándose á él, le acabará de subyugar.

78. Ciceron al defender la causa de Milon, queriendo enternecer á los jueces, comienza haciéndoles odioso su adversario, despertando la animosidad contra el partido de Clodio: en seguida hace admirar la grandeza de alma de su cliente, i ántes de abandonarse á los últimos movimientos de la pasion, comunica á los jueces las conversaciones íntimas i diarias de su amigo, haciéndoles oír su lenguaje magnánimo. Como ejemplo de patético indirecto, nada hai mejor que el discurso contra Verres (*de suppliciis*.)

79. No se debe poner menor atencion en satisfacer el sentimiento ya producido, que en prepararlo ántes de producirlo. El corazon humano bajo una fuerte impresion, no quiere que se le aparte de su objeto ni se le detenga bruscamente; pues siempre rechaza lo que no sirve para alimentar su pasion. Al llegar á producir movimientos apasionados en el auditorio, continúese, no se dé descanso, márchese, atáquese vivamente.

80. Para pasar de la pasion á la calma, no se puede usar de una transicion repentina, sino que es preciso seguir manifestando los mismos sentimientos, pero con mas moderacion, hasta tanto que gradualmente se haya conducido á los oyentes á una situacion mas sosegada. De esto tenemos un ejemplo en el exordio de la primera Catilinaria: en él Ciceron, abundando en el sentimiento de los buenos ciudadanos, desarrolla las ideas siguientes: "Catilina, á pesar de ser culpable, se halla libre.—Se podria acusar á los jueces de debilidad; pero la situacion de la República exige moderacion." El orador no separa estas ideas, sino que las presenta varias veces, calmándose poco á poco, i volviendo los espíritus de la mas viva emocion á la tranquilidad que se debe tener en las deliberaciones. Sigamos esa gradacion: bajo el influjo de una indignacion profunda, esclama el orador desde el principio con una especie de desórden lírico, i mezclando algun tanto de ironía á la reprehension que él se dirige á sí

Quousque tandem . . . ¡O tempora! ¡O mores! En seguida repite esos mismos sentimientos con ménos agitacion; pero con un acento mui positivo i mui enérgico *Ad mortem . . . Fuit, fuit ista . . . Nos, nos dico.* Despues de haberse calmado todavia mas, dice en un tono ordinario *Cupio me esse dementem . . . Sed jam me ipse . . .*

81. DURACION DE LOS MOVIMIENTOS PATÉTICOS. No se deben suspender los movimientos patéticos, cuando los oyentes se entregan á ellos con toda la enerjía de su alma, ni tampoco prolongarlos cuando el auditorio se haya satisfecho; pues en el primer caso seria irritarlo contra el orador, i en el segundo se debilitaria, i aun se extinguiría el efecto producido; porque una pasion que va decreciendo pronto se apagará. ¿Qué se debe pues hacer? Débese, por una parte, ver si la sensibilidad del orador permite aumentar el efecto ya producido, i por otra, atiéndase á lo que exige la naturaleza i vehemencia de la pasion escitada, teniendo siempre á la vista aquel dicho de Apolonio: "Nada hai que tan pronto se seque como las lágrimas."

82. Al orador incumbe no ménos el calmar que el excitar las pasiones, i este deber exige aun mayor habilidad i discernimiento; pues si no puede dominar la fogosidad de las pasiones, jamás ejercerá una grande influencia en los otros.

83. Para calmar las pasiones exaltadas se les debe oponer:

a.) *La calma de la razon.* Un hombre apasionado puesto en presencia de otro que razona con calma, ordinariamente termina por avergonzarse de su exaltacion. Véase en Salustio con qué habilidad César opone á la exaltacion de los senadores las máximas que deben presidir en sus asambleas *Omnes homines . . .* San Juan Crisóstomo para calmar al pueblo de Constantinopla irritado contra Eutroquio, al mismo tiempo que echa mano con calma i dignidad de las máximas de la Biblia, derrama á

manos llenas las mas halagüeñas imájenes.

b.) *Un sentimiento contrario.* Para que la pasion combatida no se irrite contra el obstáculo que se procura oponerle, téngase gran cuidado cuando se le presenta un sentimiento contrario. Para esto estúdiense cuidadosamente la naturaleza de ese sentimiento, i opóngase, por ejemplo, la lástima á la indignacion, la benevolencia al odio. Capitolino, segun Tito Livio, así opone á la animosidad del pueblo romano contra los patricios, el espectáculo de su propia confusion para escitar la lástima (Tit. Liv. lib. 3. cap. 35.)

c.) *Un cambio de objeto.* Ciceron al defender á Ligario, cambia la cólera de César, pasándola de su cliente á Tuberon. En el jénero sagrado esta sustitucion ha contribuido algunas veces á las mas ilustres conversiones.

d.) *La burla.*—Con frecuencia la risa hace mudar de aspecto á los negocios mas serios, calmando derrepente la cólera i el odio. Mas si la burla no sale bien, inmediatamente en lugar de provocar á risa, el orador escitará la indignacion i el desprecio: es necesario entónces retroceder con destreza ante la resistencia que se opone, i no hacer nuevos é imprudentes esfuerzos.

e.) *La ironía.*—En circunstancias graves puede el orador emplear un lijero tinte de fina ironía, como lo hizo Ciceron en su discurso defendiendo á Murena. En efecto, siendo menester quitar de la balanza de la justicia el peso que pudiera poner en ella un nombre tal como el de Caton, se atrevió á emplear el orador contra ese filósofo el ridículo; pero con una habilidad tal, que el mismo Caton no pudo dejar de reirse al oír el retrato que Ciceron hacia del rigorismo estoico que él profesaba.



CAPITULO 2.º

DISPOSICION DEL DISCURSO.

84. La *disposicion* consiste “en poner en un órden conveniente los elementos de persuasion ó de patético, recojidos por la invencion.” Hasta ahora, en la primera parte hemos reunido los elementos, sabemos á qué fin deben dirigirse, i cuál proposicion tienen que probar: réstanos el poner en órden esos materiales i formar un todo armónico, dando proporcion á las partes. El órden, es decir, *la unidad en la variedad*, es la regla fundamental de las composiciones oratorias; pues sin él no hai fuerza ni belleza. El que sin arreglar las pruebas marcha al acaso, se hallará embargado por las mismas riquezas que tenga acumuladas; así es que sin la disposicion, casi de nada sirve la invencion. I como es preciso haberlo visto, abarcado i penetrado todo para saber el lugar propio de cada cosa, nada hai tan raro en las operaciones del ingenio como el órden.

85. La disposicion trata de las partes de un discurso i del órden en que estas deben colocarse; i como la distribucion de la materia es mas importante, que la de las partes, es preciso que el orador no señale lo que debe decir en tal ó cual parte, ántes de haber dispuesto el plan del discurso. Le es, pues, ante todo indispensable formar un *plan jeneral*, cuyo desarrollo preceda al análisis de cada una de sus partes.

PLAN DEL DISCURSO.

86. El plan jeneral de un discurso no es otra cosa sino “la distribucion i colocacion de las ideas principales que le forman.” En una materia vasta el trabajo mas difícil i mas largo es la formacion del plan; pero una vez bien combinado este, las ideas se sucederán sin dificultad.

tad, el estilo será natural, los objetos tomarán colorido, el tono se elevará, i el sentimiento se producirá por sí mismo.

87. Para que un plan sea bueno debe ser *preciso*, abarcando la materia en toda su estension sin salir de ella; *claro*, presentando las partes bien distintas; *sencillo*, reduciendo todo el asunto á un corto número de ideas bien trabadas; *secundo*, encerrando pensamientos jenerales, susceptibles de un desenvolvimiento feliz, *uno*, tendiendo al mismo blanco i reduciéndolo todo á una sola proposicion; finalmente debe ser *proporcionado*, estableciendo la armonía i regularidad entre todas las partes del discurso.

88. Estudiemos la manera de poder reunir todas esas cualidades. En primer lugar, el orador se fija claramente el punto en cuestion; i este es el *punto de partida*. Ya hemos hablado de este trabajo preliminar en la invencion, (véase la materia del discurso,) i él nos ha servido para dirigirnos convenientemente en la investigacion de los materiales. Al presente se trata de dirigir todas las ideas ya acopiadas en la proposicion, i de colocar en un órden conveniente los elementos de conviccion, de interes i de patético. Es, pues necesario estudiar 1.º *el principio de órden* que debemos seguir.—2.º *la division* que se tiene que hacer, i 3.º *la gradacion* que se debe establecer.

89. PRINCIPIO DE ÓRDEN.—Llámase *principio de órden* “aquella idea jeneral segun la cual se distribuyen los elementos reunidos por la invencion.” En el cúmulo informe de materiales acopiados, advierta el orador que hai algunos pensamientos los cuales fácilmente se enlazan entre sí; examine en primer lugar la naturaleza del vínculo que los une, despues aplíquelo sucesivamente á otras ideas, i por último procure reducirlas todas al mismo principio. De este modo es que los elementos á primera vista tan diferentes, se podrán presentar en grupos

homogéneos; unas veces como grados en la sucesion natural de los hechos; otras como miembros de un todo; otras como eslabones en la cadena de una demostracion completa.

90. Así, pues, segun la diversidad del principio de orden tendremos:

a.) EL *ÓRDEN histórico*, que consiste “en el enlace de los hechos, i en el carácter esencialmente sucesivo del tiempo:” conviene este orden, sin duda alguna, à todo discurso cuyo fondo es histórico, tal como el elojio, la acusacion i la defensa; sin embargo puede aplicarse à otros muchos asuntos. El discurso de D’Aguesseau sobre las causas de la decadencia de la oratoria forense, es un modelo del orden histórico; pues habiendo dividido la vida del abogado en dos épocas, desenvuelve ambas segun el mismo principio de orden. A las veces, este sin formar propiamente el principio de la disposicion de los argumentos, sirve con todo de hilo conductor que une los pormenores en que se basan las pruebas. Así en Tito Livio, (lib. 28.) Fabio Máximo, oponiéndose al proyecto de Escipion de pasar à África, aunque toma sus argumentos de la gloria de este cónsul, i en particular del bienestar i peligros de la República, con todo la idea de la espedicion en sus fases sucesivas dirige al orador i le ayuda en su marcha. Ve primero à la Italia defendida por ambos cónsules, mas espuesta muy pronto à los ataques de Aníbal por causa de la partida del Jeneral romano. Luego el orador sigue la espedicion; despues de haber dado al partir una mirada de ternura à Roma, contempla juntamente con Escipion las costas africanas, haciendo al propio tiempo tristes reflexiones que ayudan al efecto que se propone. Llega, en fin, i no halla sino aliados de una fidelidad dudosa, i enemigos cuya osadia se ha acrecentado. Mientras que Escipion lucha penosamente en África, la Italia puede ser invadida por el nuevo ejército cartaginés. Así termina el orador su escur-

sion aglomerando toda clase de peligros. Del mismo modo Manlio, segun el citado historiador, (lib. 22.) prueba que los prisioneros de Canas no merecen ser rescatados por su cobardía é infidelidad: para esto se vale de la *esposicion histórica* de la conducta que ellos observaron despues de la batalla.

b.) EL *ÓRDEN distributivo* que “suministra la descomposicion real ó lójica de un objeto.” Las partes, los miembros, las especies i los individuos tienen entre sí un vínculo natural que guia nuestro entendimiento al formar el plan de un discurso. El panegírico que Ciceron hace de Pompeyo, en el discurso pronunciado en favor de la lei de Manilio, es un modelo de orden distributivo. En efecto, el orador manifiesta que en Pompeyo se encuentran todas las dotes que constituyen un perfecto Jeneral, á saber: la pericia militar, el valor, el prestigio i la fortuna.

c.) EL *ÓRDEN lójico* que “se funda especialmente en el raciocinio i en la concatenacion de las ideas.” Los dos principios anteriores están fundados en las relaciones de tiempo i espacio: al presente es considerada la materia en su conjunto, no uniéndose á los pormenores, sino en virtud del raciocinio. Aquí miramos el raciocinio como la cadena que une todas las partes del discurso, i determina el orden segun el cual se deben emplear todos los movimientos oratorios. En el plan dispuesto segun este principio, unas veces las pruebas se hallan tomadas de ideas muy diferentes, tales que la conclusion inmediata de sus pruebas sea la proposicion del discurso; otras, al contrario, un solo pensamiento ampliamente desarrollado basta para todo el discurso. De este modo el orador descende del principio á las consecuencias, segun el método *sinético*, que es el mas comun, i del que Ciceron se vale jeneralmente; ó al contrario se remonta de las reflexiones particulares al principio jeneral, segun el método *analítico*, método útil en las cuestiones es-

pinosas, i el que empleaba ordinariamente Demóstenes para fijar la imaginacion lijera de los Atenienses. Así en la primera Filípica, el orador ateniense escita á sus compatriotas á desplegar inmediatamente una grande enerjía contra Filipo, Veamos el desarrollo de esta proposicion :

- I. PARTE
- Motivos. { 1. ° Todavía se pueden por este medio restablecer los negocios
- { a.) Atenas solo es débil por su negligencia.
b.) Filipo solo es poderoso por su actividad.
c.) Los aliados esperan un acto de vigor de los Atenienses
- { 2. ° Es preciso absoluta é inmediatamente que se pongan manos á la obra.
- { a.) Para contener la ambicion de Filipo.
b.) Para salvar el honor de Atenas.

- II. PARTE { 1. ° Preparativos para el porvenir.
Detalles. { 2. ° Para entrar inmediatamente en campaña

Conclusion.— Insiste sobre la ambicion de Filipo i el deshonor de Atenas.

91. Aquí vemos un excelente principio de orden, á saber: “todo lo pierde la negligencia, i el celo todo lo restablece.” El orador aplica este principio á Atenas, á Filipo i á los aliados, i de él deduce una proposicion muy práctica, tal es: ¡ *A la obra! Vigorosa é inmediatamente.* El orador insiste en esta conclusion, exaltando al auditorio contra la ambicion de Filipo, i haciéndole responsable del honor de la patria. Luego que lo vé dispuesto á obrar segun sus miras, descende á pormenores prácticos, pero como desconfia de su negligencia, les apremia vivamente por última vez con los mas eficaces de los motivos ya espuestos. Como se vé por este encaenamamiento de ideas, Demóstenes siguiendo el desarrollo lójico del pensamiento fundamental, nos conduce sin cesar á la proposicion de todo el discurso. Es, pues, esta

Filípica un verdadero modelo del orden lógico.

92. Bien comprendida la distincion de los tres principales órdenes arriba indicados, debe aplicarse el jóven orador á reducir á ellos con frecuencia los modelos que estudie; pues esta es la parte mas importante i mas difícil del análisis oratorio. Los grandes oradores poseen el secreto de mezclar estos diversos órdenes sin confundirlos, como puede verse en la oracion fúnebre de Condé hecha por Bossuet. En este discurso podremos notar que los modelos de los grandes jenios encierran un principio de orden i de unidad que sale de las reglas de un análisis demasiado material. Mas para conseguir el hacerse cargo de las mas delicadas perfecciones, es preciso comenzar estudiando en toda su sencillez la estructura del discurso.

DIVISION DEL DISCURSO.

93. Se llama division “la distribucion del discurso en diversos puntos, que el orador se propone tratar separadamente.” Cada uno de estos puntos puede tambien dividirse, estableciendo lo que se llama *subdivision*. Fuera de esta idea que ordinariamente se forma de la division, es preciso, ademas, incluir en ella la de las distinciones que se deben hacer para fijar el estado de la cuestion i de la proposicion.

94. El orden *histórico* ofrece divisiones de los hechos mas notables: el orden *distributivo* establece la mas perfecta, pues divide al distribuir: el orden *lógico* podrá dividir el discurso deteniéndose, ya al principiar los argumentos de diferente naturaleza, ya entre el principio i las consecuencias, ya entre las consecuencias próximas i remotas etc.

95. En todos estos casos la division indica de un modo formal i preciso el orden adoptado; si está bien hecha contribuye muchísimo á la claridad, i ameniza el discurso. En efecto, su fin no es únicamente el aclarar las ideas

señalando mas espresamente el órden segun el cual el orador quiere presentar sus elementos de conviccion; sino que tambien ayuda á la atencion del auditorio con los límites que señala á cada una de las partes.

96. Examinemos ahora *cuándo* conviene servirse de la division. Para que un *asunto* admita la division, no basta que *él* sea por su naturaleza *divisible*; porque el orador exige algo mas que el dialéctico, no perdiendo jamás de vista el efecto que debe producir. Así, pues, cuando se trata de órden i de division, el orador estudia las relaciones de su asunto con *las facultades humanas*, i atiende á *las disposiciones de los oyentes*. Examinemos detenidamente estos dos puntos.

a.) *Relaciones del asunto con las facultades humanas.*— Aunque el orador se dirija á todas las facultades del hombre, i por medio de la intelijencia i de la imaginacion, ordinariamente penetra hasta la voluntad; sin embargo en este particular hai una gran diferencia de un discurso á otro. Ya sea por la naturaleza de este, ya por el modo de tratarlo, el orador se dirige especialmente unas veces á la intelijencia, otras á la imaginacion, i otras á la voluntad, variando aun el mismo sentimiento, desde mui suave hasta mui impetuoso. Si la razon domina, es preciso mucho método i claridad; si la imaginacion, trátese de excitar un sentimiento apacible, procúrese ante todo agradar é interesar con el órden i simetría del plan; pero si el asunto inspira un sentimiento patético, el órden tiene que ser ménos manifiesto; porque el orador vivamente conmovido no puede seguir un paso regular. En este caso las divisiones hacen seco el discurso é incomodan al auditorio.

b.) *Relacion del asunto con las disposiciones de los oyentes.*— Las disposiciones del auditorio fuerzan á las veces al orador á encubrir su marcha; pues una verdad propuesta desde el principio puede tal vez herir las susceptibilidades, i así quitar toda su fuerza á la palabra;

ó tambien puede parecer á los oyentes, no obstante su importancia real, demasiado vulgar, trivial é indigna de su atencion: en tal caso será necesario presentar esta clase de ideas, sin que lo echen de ver. Si en una discusion fuese peligroso el descubrir llanamente á su adversario el plan de ataque, ocúltesele atacándole á cubierto.

97. Todos los grandes modelos justifican las precedentes advertencias. El alegato de Milon, obra maestra de raciocinio, está dirigido de la manera mas luminosa: la primera parte contiene el sistema principal de defensa, á saber: *Milon al matar á Clodio, no hizo sino rechazar á un agresor injusto*; la segunda fortifica la anterior con una hipótesis contraria, tal es: *si Milon al matar á Clodio hubiese querido libertar á la República, mereceria elogios*. Pero esta hipótesis presentada desde el principio, sin duda alguna estorbaria el buen resultado de la primera; en consecuencia el orador no la enuncia sino despues. La primera parte que tiende esencialmente á convencer, está subdividida con mayor claridad, mientras que la segunda, destinada á arrebatarse por medio del sentimiento los votos de los jueces, está presentada de una manera ménos distinta.

98. El alegato de Ligario no solo carece de division, sino que guarda un orden difícil de entender, i la razon de esto es la mala disposicion del juez, que ni aun permite á Ciceron el poner directamente en juego todos los medios de defensa. Raras ocasiones Demóstenes anuncia los puntos que desea tratar, á causa de la lijereza é impaciencia de su auditorio. Por esta misma razon principia á veces el asunto sin preámbulo alguno, reduce casi todos sus discursos á un estrecho cuadro, i engaña, por decirlo así, á sus oyentes, sosteniendo hasta el fin escitada la curiosidad, presentándoles un hecho i una idea que necesita explicacion, i cuya última palabra no la dice sino al terminar su discurso.

99. Hemos visto hasta ahora cuándo conviene echar mano de la division, réstanos ver cómo debemos servirnos de ella ; pero esta segunda parte, debiendo encerrar las cualidades de la division, estará mejor tratada despues de haber hablado del exordio.

GRADACION DEL DISCURSO.

100. Sea que esté ó no dividido un discurso, tiene siempre que seguir una marcha progresiva, es decir, "el orador debe proceder de tal manera, que la fuerza de su discurso vaya creciendo, para que el auditorio sienta cada vez mas el peso de la verdad." Esta es la regla jeneral que se puede dar en cuanto á la disposicion de las pruebas, disposicion que depende de la naturaleza de la causa. Para que exista la gradacion, última perfeccion del órden oratorio, no es preciso que la segunda prueba, imájen ó sentimiento sea de mayor fuerza ó valor que la primera ; sino que añada al efecto ya producido una fuerza mayor, acercando así al orador al término á donde se propone llegar. Tal debe ser el encadenamiento de todos los hechos i elementos de persuacion, que aun los mas débiles ocupen útilmente su lugar i contribuyan al desenlace jeneral, eliminando todos aquellos á los que no se pueda señalar un puesto útil i conveniente. Es propio de los talentos ordinarios el no poderse resolver á sacrificar ninguna idea ; el hombre de jenio usa con mas liberalidad de sus tesoros.

101. Frecuentemente la naturaleza del asunto ó el estado de la discusion indican el órden de las partes i de los argumentos. Cuando se responde al discurso de un adversario, no siempre está uno obligado á seguir el órden adoptado por este ; porque si él ha graduado hábilmente sus medios de defensa, i bajo el punto de vista que le convenia, difícil es que semejante órden conveniga tambien al orador. En efecto, si el adversario ha producido una grande impresion hácia el fin del discurs-

so, será necesario comenzar debilitándola, i de allí sesultará que se tenga que adoptar una marcha totalmente opuesta.

102. En el famoso *proceso de la corona*, Demòstenes ataca desde el mismo exordio la injusta pretension de Esquines, quien deseaba forzarle á responder en el mismo órden que él habia seguido, i despues adopta una marcha del todo diferente.

Comparemos ambos discursos:

Esquines ataca el decreto de Tesifon como :

1. ° *Illegal.* { a.) Porque Demòstenes no podia, segun derecho, ser condenado.
b.) Porque la proclamacion no podia hacerse en el teatro.
2. ° *Mentiroso.* { En los elojios prodigados á Demòstenes, cuya carrera política es mui reprehensible.

Demòstenes se defiende de la acusacion de Esquines:

1. ° *Justificándose.* { a.) Acerca de la negociacion de la paz i de la embajada ;
b.) Acerca de su proceder jeneral en materias de política ;
2. ° *Estableciendo la igualdad del decreto de Tesifon.* { a.) En cuanto á la contabilidad.
b.) En cuanto al lugar de la proclamacion.
3. ° *Haciendo la apolojía de sí mismo.* { a.) Indirectamente acusando á Esquines
b.) Directamente siguiendo el hilo de los hechos.

103. Demòstenes con este plan debilita desde el principio la mala impresion que debió haber producido la última parte del discurso de Esquines ; hácia el medio pone la discusion, en realidad secundaria, acerca de la le-

galidad del decreto de Tesifon; distribuye en seguida a gradablemente la larga serie de los hechos; ataca á Esquines en el momento en que los oyentes están dispuestos á participar de sus sentimientos, i acaba de triunfar de su adversario con la gloriosa relacion de la alianza tebana. El presente discurso de Demóstenes tiene ménos regularidad que el de Esquines; pero está graduado hábilmente, no solo en cuanto al órden jeneral i por lo que toca á las pruebas, sino tambien relativamente al tono mismo i al colorido del estilo.

104. La gradacion se debe referir al efecto que se quiere obtener, por consiguiente deberá estar subordinada al fin del orador, quien establecerá ó una gradacion ójica, ó una gradacion patética, segun se proponga convencer ó mover. Algunas veces podrá ser bastante feliz para reunir ambas, como lo hizo Ciceron en la Miloniana.

105. Fuera del blanco jeneral del discurso, algunas veces el orador se vé obligado á proponerse un fin secundario i á reunir, por ejemplo, grandes esfuerzos contra un obstáculo del que depende en parte el buen éxito de todo el discurso. Ciceron en la Miloniana tenia que luchar contra la influencia de Pompeyo, quien, aunque gustoso de verse libre de Clodio, queria sin embargo aprovecharse de las circunstancias para perder á Milon. Desde el exordio el orador interpreta en su favor el aparato militar que habia desplegado aquel jeneral, de tal modo que Pompeyo no pudiese desaprobalo; luego en la refutacion explica en el mism sentido las intenciones de este, acabando así de alentar á los jueces; por último, despues de haber justificado plenamente la conducta de Milon, se dirige al mismo Pompeyo, i apoyándose en las pruebas que él mismo habia amontado, le obliga á renunciar su sistema de sorda intimidacion, ó á sufrir la vergüenza de su odiosa conducta para con Milon. En el discurso de Fabio Máximo, (Tit. Liv. lib. 28. cap. 32) este orador procurá rebajar mas i mas los hechos de Escipion

en España, proponiéndose en ello un fin secundario.

106. Para la gradacion del discurso se exige en gran parte el buen sentido del orador, quien consultará la naturaleza del asunto, las disposiciones de los oyentes, i otras mil circunstancias que modifican el valor de los medios oratorios.

107. Con todo eso haremos algunas advertencias, i serán :

a.) *Ganar á su favor las primeras impresiones.*—Así en la Miloniana, Ciceron desde luego triunfa demostrando claramente el derecho que todo hombre tiene de defender su vida. En el discurso de la lei Manilia principia por el motivo tan popular de la gloria del pueblo Romano i por el cuadro tan conmovedor del asesinato de los Romanos en Asia.

b.) *Guardar para el fin lo mas decisivo.*—Cuidese, sin embargo de no poner al principio las pruebas mas débiles ó las ideas mas triviales, so pretexto de hacer sensible la gradacion; pues es preciso satisfacer pronto la expectativa de los oyentes.

c.) *Colocar al medio las pruebas mas débiles;* pues cada una de ellas se robustece mutuamente con tal que sean numerosas.

d.) *Valerse de la amplificacion oratoria.*—Si el asunto no ofrece mas que un elemento completamente favorable, será menester aducirlo hábilmente por todas partes, hacerlo volver sin cesar, apoyandose en él para llegar á persuadir los espíritus i mover los corazones.

108. De todo lo que precede se deducirá con exactitud la diferencia que hai entre el deber del orador i el del dialéctico; este solo tiene á la vista el asunto, aquel calcula, ademas, el empleo de los medios oratorios, segun las circunstancias: el primero variará su marcha de mil maneras, el segundo la seguirá uniformemente: el orador puede tratar repetidas veces el mismo asunto con variedad de plan, siempre que las circunstancias hayan

cambiado i él las tenga estudiadas; para el dialéctico esto es imposible.

PARTES DEL DISCURSO.

109. **EXORDIO.**—Se llama exordio “la introduccion del discurso en que el orador se propone captarse la benevolencia; la atencion i la docilidad del auditorio.” Se capta la benevolencia, por medio de las costumbres oratorias; la atencion, trazando desde el principio de una manera interesante la marcha que ha de seguir en el desenvolvimiento del asunto; i la docilidad, enunciando la proposicion de una manera conveniente. No solo al principio del discurso es que se prepara al auditorio; pues no pocas veces conviene poner al frente de alguna de sus partes mas notables una especie de exordio, cual le llamamos al principiar la segunda parte de la oracion fúnebre de Bossuet á la Reina de Inglaterra.

110. Debemos estudiar el exordio en cuanto es *la introduccion de un discurso*, i en cuanto se le divide en *varias especies*. Bajo el primer aspecto el exordio debe ser:

a.) *Propio del asunto.*—Si no se toma del fondo mismo de la materia estará fuera de propósito, i esta es la razon por la cual no se le debe hacer sino después que se haya trazado el plan jeneral. Sinembargo, la persona del adversario ó las circunstancias pueden dar origen al exordio.

b.) *Proporcionado al discurso.*—Así como un pórtico debe estar en proporcion con el edificio al cual sirve de entrada, así tambien el exordio con respecto al discurso. Algunas veces conviene en asuntos de poca importancia entrar en materia omitiendo toda clase de exordio.

c.) *Modesto, grave i ajustado á las reglas de la mas estricta decencia.*—Porque los oyentes i mucho mas los jueces quieren se les dirija la palabra con respeto, aun en el caso de tenerlos favorables: el exordio exige mucha delicadeza i tacto. Sinembargo, ni la moderacion, ni



cierto temor escluyen la elevacion de ideas proporcionada á la dignidad del asunto; pero sí exigen una mezcla de calma i de prudente vigor que gane al auditorio; miramientos que impone la prudencia i que la naturaleza inspira. Púedose comprender la importancia de esta regla, comparando los exordios de Ajax i de Ulises; (Ovidio *Metamorf.* 3.) el del primero es violento é impetuoso, i precisamente contiene todo lo que mas podia indisponer á los jueces; al contrario, el del segundo es suave, calmado, insinuante i capaz de ganar el beneplácito por la moderacion é interes que respira.

110. Considerado el exordio en relacion con las *circunstancias* á que debe atender el orador, admite gran diversidad de fondo i de forma; mas debe siempre corresponder á la *naturaleza del asunto, al carácter del auditorio*, i sobre todo, *á la disposicion actual de los espíritus*. La oportunidad, es pues, la lei suprema del exordio. Segun esto, el orador se aplicará ya á facilitar la *inteligencia* del asunto por medio de un resumen de lo que él encierra, i entónces se llama *sencillo*; ya en ganar la *benevolencia* de los oyentes con la delicadeza i vivacidad del sentimiento, i entónces se tienen los exordios *insinuante i vehemente*; ya en fijar la *atencion* con la magnificencia de la expresion i del estilo, i este es el exordio *pomposo*. Esta disposicion corresponde al triple objeto que se propone el orador, de hacer al auditorio *dócil, benévolo i atento*. Detengámonos en ella.

a.) El exordio *sencillo* es aquel que contiene una exposicion jeneral del asunto, ó la esplicacion de ciertas circunstancias, i conviene á las situaciones ordinarias: de esta clase son los de Demóstenes en sus discursos contra Filipo. El discurso de un orador precedente ó alguna otra circunstancia imprevista pueden suministrar ideas para un exordio sencillo. Cuidese en él de no quitar el interes de la novedad á los pormenores, anticipándose á lo restante del discurso.

b.) El *insinuante* consiste en presentar á los oyentes, en vez del objeto que uno se propone i que debería serles desagradable otro que les interese, que disponga desde luego los espíritus á no herirse i los prepare insensiblemente á ver al orador de una manera favorable. Cuando la disposicion del auditorio no es tan difícil, mejor es principiar sin rodeos; cuando solo presenta un todo desfavorable, conviene aprovecharse de la proposicion ventajosa que se haya dejado. Los exordios por insinuacion son difíciles, i exigen tanto mas arte, quanto este debe permanecer siempre oculto. Sobre todo cuando los oyentes se hallan prevenidos ó conmovidos, es preciso poseer el arte de las precauciones oratorias i la intelijencia práctica de las pasiones. (Véanse los *Elementos de interes i de patético*.) Ciceron en su segundo discurso contra la lei agraria intentaba el hacer rechazar por la plebe una lei de subsistencia para el pueblo; acababa de ser nombrado cónsul; aprovechase de esta circunstancia, i comienza enumerando con gratitud los favores que ha recibido del pueblo, se jacta de ser su cónsul i aun llega hasta á darse cierto aire de oposicion á los patricios. Pero á medida que se acerca á su objeto, explica cuáles son los hechos en que se da á conocer un verdadero amigo del pueblo, i deja entrever el proyecto de lei de Rulo. Siendo este el punto en que se le aguardan las prevenciones populares, no vacila en hacer concesiones para asegurarse el triunfo, i al oírle, parece que no le desagrada una lei agraria, que los Gracos son dignos de admiracion i que Rulo mismo habria encontrado en él un decidido partidario, si hubiera propuesto leyes verdaderamente útiles. Pone en seguida una preciosa relacion de sus negociaciones con los tribunos, i de sus impresiones de que ya va participando la multitud. A pesar de tantas precauciones, declara al terminar que su parecer dependerá definitivamente de la apreciacion de sus oyentes.

c.) *Exordio vehemente*.—A veces el orador trata un a-

sunto que preocupa fuertemente los espíritus, i lejos de calmar la emocion que esperimentan, debe uno esforzarse en hacerla mas viva; entónces es cuando tiene lugar el exordio *vehemente* ó *ex abrupto*. Este consiste en “entrar precipitadamente en materia, para apoderarse de las disposiciones del auditorio, entregándose desde el principio á los movimientos patéticos.” Así, cuando Catilina se presentó en el Senado menospreciando la indignación de los caballeros, i sentóse en medio de ellos despues de haber jurado su ruina; Ciceron pronunció ese famoso, *Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra*, vehementemente apóstrofe que ántes de ser proferido por el orador, ya hervía en los corazones de todos los senadores.

d.) *El exordio pomposo* conviene especialmente en aquellas ocasiones solemnes en que la prandeza del asunto, lo distinguido de la Asamblea, el carácter del orador, requieren se manifiesten desde el principio todos los tesoros i pompa de la elocuencia. Como ejemplo tenemos el exordio de la oracion fúnebre de la Reina de Inglaterra de Bossuet, i el de Ciceron en favor de Murena.

111. PROPOSICION.—Es la proposicion “una esposicion clara, concisa i precisa del asunto que sirve para determinar el estado de la cuestion.” Hai dos especies de proposiciones, unas *simples* i otras *compuestas*: las primeras son las que solo abarcan un objeto que probar; las segundas las que abarcan varios. Por su naturaleza la proposicion pertenece á la introduccion del discurso i ordinariamente se le anuncia hácia el fin del exordio. Se la desarrolla mas ó ménos, i se indican con mayor ó menor precision el órden que se ha de seguir i los puntos que se han de tratar, segun sea la naturaleza del asunto i las circunstancias. Siempre que haya diversos puntos que tratar habrá *division*, i aunque estos ordinariamente no son mas que dos ó tres; como pueden á su vez ser tratados de diferentes maneras, podrán tambien ser divididos, i así tícnense las *subdivisiones* que forman el plan del

discurso.

112. Hemos visto en la disposicion *cuando* convenga servirnos de la division, ahora veamos cuáles son las *cualidades* que debe tener. Tiene que ser :

a.) *Completa*, de suerte que segun el principio de órden adoptado, los diferentes miembros de la division tienen que abarcar toda la materia sin pasar mas allá. Hallándose el asunto circunscrito por la proposicion, los miembros de la division deben llenar todo el cuadro.

b.) *Distinta*, cualidad que no solo escluye la repeticion de una misma idea en diferentes términos, sino tambien la confusion que nace de estar los miembros de la division contenidos los unos en los otros, ó de amontonar ideas de diferente naturaleza.

c.) *Sencilla*, es decir, que no se multipliquen demasiado los miembros, ni ménos las subdivisiones; pues una disecion minuciosa enjendra la oscuridad, que la division se propone evitar.

d.) *Natural*, de modo que escluya toda afectacion i sutileza ; porque tanto la regularidad excesiva, como el nimio cuidado en buscar una proporcion material en los miembros de la division es reprehensible. Los oradores que anhelan por parecer nuevos están espuestos à dar en la antítesis rebuscada.

e.) *Progresiva*, de tal modo que el primer punto sea un escalon que conduzca al segundo, que el segundo lleve al tercero i así sucesivamente; de otro modo no habria verdadera unidad existiendo dos ó tres discursos diferentes, unidos entre sí arbitrariamente. La division del sermón de Bossuet sobre la *justicia*, es un modelo de enlace i de gradacion. Tambien puede servir la division del discurso de Ciceron en favor de Arquías.

113. NARRACION. — La narracion oratoria "es la exposicion sucinta de un hecho, en vista de la proposicion que se debe probar." Este objeto la distingue de la narracion histórica que da à conocer exactamente el hecho,

i de la narracion poética que adorna el suceso con todas las ficciones propias para encantar la imaginacion. Como el orador quiere convencer i persuadir, sin inventar nada contrario á la verdad ni mutilar los hechos en lo esencial, escoje bajo su verdadero punto de vista los por menores que le convienen, i los coloca dándoles un sesgo favorable á la causa que defiende.

114. *Diversos usos de la narracion oratoria.*—Unas veces la narracion sirve para hacer reposar los ánimos, otras viene en apoyo de alguna proposicion, no pocas constituye el fondo de todo el discurso, i en fin, sirve de base ó de entrada á la discusion, como acontece principalmente en los altercados judiciales, i solo en este último caso forma la narracion una parte distinta del discurso. Frecuentemente el orador se apoja en una narracion preparatoria; porque en la justicia siempre, i en política muchas veces, la discusion puede jirar acerca de la naturaleza ó consecuencias de un hecho: en religion, á las veces el discurso toma por base, ó la historia, ó la antigüedad ó la tradicion.

115. *Oportunidad de la narracion oratoria.*—El buen sentido del orador tiene que decidir acerca de la oportunidad de la narracion oratoria. Será indispensable, si el asunto, apoyándose en un hecho, este puede ser presentado favorablemente: será inútil, si el auditorio mira los hechos bajo el punto de vista que nos conviene; será dañosa, si de ellos resulta alguna prevencion contra el orador. En este último caso es inevitable, i conviene diseminarla por todo el discurso con el fin de debilitar la impresion desagradable. Cuando el hecho está recargado de incidentes ó circunstancias imposibles de reproducir en una narracion oratoria, es preciso dividirla en diferentes épocas, como lo hizo Demóstenes en su discurso de la *Corona*. Si la causa ofrece varios objetos diferentes, se deben formar diversas categorias, é incluir en cada una de ellas los hechos de una misma naturaleza, co-

mo lo hizo Ciceron en sus *Verrinas*.

116. Para que sirva la narracion de cimiento al discurso, debe tener una perfecta *claridad*; pero ademas de esta dote indispensable, se requiere que sea *interesante*, *breve* i *persuasiva*. La narracion oratoria tiene, pues, que ser ademas de clara:

a.) *Persuasiva*.—No basta que la narracion sea verosímil, por su perfecta conveniencia de todas las circunstancias: es preciso, ademas, que en el orden de los hechos se vea ya aparecer el orden de los medios oratorios; es preciso que se mezcle á la relacion propiamente dicha el jérmén de las pruebas, sin pasar aun á los argumentos. Así es como Ciceron, al esponer los hechos concernientes á Ligario, distingue varias épocas en la guerra de África, con el fin de reducir á muy poco lo que se puede condenar en su cliente, i al mismo tiempo mezcla reflexiones i resúmenes como este, *Adhuc, Cai Caesar, Ligarius omni culpa caret. . . .* Debiéndose dirigir la narracion á persuadir, es necesario ordenar en vista de este fin los pormenores i la manera de presentarlos: unas veces será lenta por cálculo, otras muy calmada, i otras muy concisa, segun el blanco propuesto.

b.) *Breve*.—La brevedad de la narracion está en cercenar la superfluidad de los hechos, i la exuberancia de palabras; sinembargo siempre que sirvan para el buen éxito de la causa, ninguno de los pormenores, ninguna de las palabras deben aparecer superfluas. En la narracion de la Miloniána, el mas hermoso modelo de este jénero, Ciceron refiere la partida de Milon para el campo, *Milo autem cum in Senatu esset. . . .* en ella hai cierta abundancia de pormenores, pero estos son muy necesarios; pues pintan á Milon tranquilo, i muy ajeno de toda premeditacion criminal, i ademas están presentados con tanta sencillez, que disipan toda sospecha de artificio oratorio.

c.) *Interesante*.—El modo de evitar el tedio i el dis-

gusto de los oyentes es el de echar mano de una narracion interesante. De todas las partes del discurso esta es la que mas necesita de ser adornada i embellecida ; pero siempre en conformidad con la naturaleza de los hechos que refiere. Así, en las causas de poca entidad los adornos deben ser sencillos ; pero en una de grande importancia, la narracion tiene que respirar lástima ó indignacion, segun sean los hechos deplorables ó bárbaros. Evitese con todo el agotar los grandes movimientos patéticos, limitándose por entónces á trazar un bosquejo que deje adivinar lo que mas tarde será el cuadro. Demóstenes en el discurso de la *Corona*, cuando espone la conducta que ha observado despues de la toma de Elatea, es un modelo de esta regla. Con el fin de hacer mas interesante i persuasiva la narracion puede el orador modificar algun tanto el órden de los hechos, pero con prudencia no enredando ni embrollando la narracion.

117. CONFIRMACION.—La confirmacion “es aquella parte del discurso en donde se demuestra la proposicion.” Sus partes que hasta aquí hemos estudiado, son como el preámbulo de la confirmacion, que es la que propriamente constituye el cuerpo del discurso. Aquí se deben aplicar los preceptos dados al hablar del *plan general del discurso* : al presente no nos resta sino completar el arreglo de los elementos de persuasion, llenar los vacios i establecer las transiciones. Este trabajo es necesario para usar despues con mas facilidad de los adornos de la elocucion, i los que en él se descuidan se ven á cada paso interrumpidos en sus mejores inspiraciones.

118. Ademas del exordio i de la narracion, es necesario á las véces colocar ántes del desarrollo de la proposicion una *preparacion mas directa*, la cual consiste ó en una explicacion necesaria para la intelijencia del razonamiento, ó en una refutacion indispensable para hacer admitir las pruebas. Tal es el proceder de Ciceron en la Miloniana cuando la confesion de Milon, el decreto del

Senado i las disposiciones hostiles de Pompeyo no le permitian emprender la discusion de los hechos, ántes de haber desvanecido estas preocupaciones: del mismo modo se portó Cicerón en su discurso de Murena, refutando ántes las objeciones de Catón i de Sulpicio.

119. A las veces la elocuencia tiene que obtener triunfos mas difíciles, como acontece cuando el auditorio es de tal manera contrario, que el orador no halla cabida alguna con él, i se ve forzado á disimular las razones mas poderosas, presentándolas con tal destreza, que aparezca que no se quiere formar una discusion directa. En este caso el cuerpo principal del discurso no existe formalmente, como se puede ver en el admirable alegato de Cicerón en favor de Ligario. En él defiende al noble republicano en presencia del mismo usurpador de los poderes públicos, en presencia de César personalmente ofendido é inclinado á condenarle, i para esto renuncia la defensa estricta del derecho, i se presenta como un hijo ante su padre. Desde luego Cicerón en una narracion muy ventajosa á Ligario, da á conocer en particular las disposiciones ordinarias de este, i el principio de su permanencia en África; pero al llegar á la época en que Ligario se declaró contra César, le oculta á las miradas del juez. El defensor, el acusador, el partido todo de Pompeyo i Pompeyo mismo llaman sucesivamente la atencion del dictador, apartándola de Ligario. La admiracion del defensor alhaga su vanidad; la comparacion de la causa del acusador Tuberon con la del acusado hace odiosa la acusacion; la defensa jeneral del partido de Pompeyo conduce al vencedor á un orden de ideas mas elevado. Despues de esta larga preparacion i defensa indirecta, Cicerón cambia de tono, i al volver á tratar de Ligario se echa á los piés de su juez. En este alegato el orador no ha descuidado razon alguna que pudiese valer en el tribunal de César; pero no señala á sus pruebas ningun lugar determinado.

120. REFUTACION.—La refutacion “contiene la respuesta dada á las objeciones hechas, ó que se provee han de hacerse por su adversario.” Así, pues, combate los medios que se han opuesto, i que se pueden oponer al buen éxito de la causa. A veces las pruebas que establece una proposicion responden suficientemente por sí mismas á todas las objeciones; pero con mas frecuencia es preciso refutarlas de una manera directa. Por su naturaleza la confirmacion i la refutacion no se hallan separadas en el discurso; porque el mismo principio que sirve para demostrar la verdad, sirve tambien para refutar el error opuesto.

121. *La refutacion no ocupa un lugar fijo en el discurso; pues acompaña, precede ó sigue á la confirmacion.* Para señalarle su lugar conveniente véase á qué principio, á qué punto, á qué prueba del argumento se refiere la objecion, i combátasela cuando se juzgue conveniente hacerlo. Si el auditorio estuviese prevenido contra el orador, comiencese por destruir esa impresion; si las objeciones atacasen al principio jeneral en el que descansa todo el discurso, refúteselas al principio siguiendo el ejemplo de Ciceron en la Miloniana; si nacen despues del desenvolvimiento de los argumentos, á ejemplo de Ciceron en el discurso de la lei Manilia, destrúyaselas hácia el fin; si atacan la proposicion de todo el discurso, júnteselas en una sola refutacion; pero si solo combaten alguna prueba particular, refúteselas de paso á medida que se presentan. Así es como Ciceron despues de haber respondido al principio á las prevenciones que se oponian á la defensa de Milon, refuta mas léjos en la discusion de los hechos, varias otras objeciones.

122. Siendo la verdad una, no puede darse objecion sólida contra ella, i un buen defensor de suyo tiene que descubrir el error que encierra la objecion, demostrando la realidad de los hechos ó descubriendo el sofisma. Para proceder bien en esto, obsérvese lo que sigue; toda

refutacion debe ser :

a.) *Victoriosa*.—Si fuese débil debilitaria el efecto del discurso, i seria mejor omitirla. En presencia del adversario conviene á veces saber eludir los golpes, i retroceder con dignidad, otras la objeccion, léjos de poner trabas al orador, le presentará nuevos recursos i un medio de completar sus triunfos.

b.) *Indirecta*.—En ciertas ocasiones tiene el orador que preferir una refutacion indirecta i especiosa á una directa i sólida. Por ejemplo en lugar de mantenerse en la defensiva, atacar á la objeccion, ó por las consecuencias que de ellas resulten, ó haciendo reir á espensas del adversario; pero la burla es una arma peligrosa, i rie mal cuando no rie el último.

c.) *Leal*.—En toda refutacion es preciso que el orador dé muestras de una perfecta buena fe, conservando á la objeccion del adversario su significacion i su valor. Algunas veces, seguro de la bondad de su causa i del efecto de la respuesta que va á dar, robustecerá las objeciones presentadas i con esta noble confianza hará la victoria mas completa. Es preciso notar en la refutacion que una objeccion especiosa enunciada en pocas palabras fáciles de comprender, produce mejor efecto que una respuesta sólida ó que exija esplicaciones i distinciones.

123. **PERORACION**.—La peroracion que, como el exordio, es una parte auxiliar del discurso, se pone al último, de ella depende la impresion definitiva i con ella el buen éxito del orador. La peroracion tiene que llenar dos condiciones: 1.ª acabar de convencer al *ánimo*, reuniendo todas las fuerzas de conviccion: 2.ª acabar de convencer al *corazon*, empleando los movimientos oratorios.

124. **LA RECAPITULACION** reasume las pruebas mas importantes, i acumulándolas da nueva fuerza. Para llenar su objeto tiene que ser :

a.) *Rápida*, limitándose únicamente á los puntos mas

importantes, como lo hace Massillon en el sermón de la muerte del pecador.

b.) *Conveniente*, es decir, que esté en armonía con la fuerza i valor de lo restante del discurso; pues por su naturaleza la recapitulación tiende á revestirse de una forma séria i fría, que puede detener el ímpetu de la peroración. En los asuntos patéticos que se recapitulan algunos puntos, es preciso hacerlo dándoles toda la espresión del sentimiento.

c.) *Sorprendente*. Es útil guardar un pensamiento nuevo i sorprendente, dándole un jiro imprevisto i presentándole bajo una forma enérgica, i este es uno de los secretos de los grandes oradores. Así, Demóstenes después de haber manifestado á los atenienses las consecuencias funestas i vergonzosas de su apatía en presencia de la ambición devoradora de Filipo, insiste en las primeras consideraciones; pero mezclándolas con la idea de los destinos providenciales de su patria. También Cicerón recapitulando los crímenes de Verres, pone á esto en parangón con su padre *Ipsc pater si . . .*

125. No solo en la peroración puede ser útil el recapitular, sino que también conviene á veces, si la materia es complicada, el compendiar los argumentos, sobre todo al emprender un punto de grande importancia, como lo hizo Cicerón en la Miloniana, antes de entrar en la discusión del lugar del combate. *Video adhuc constare . . .* En muchas circunstancias la sencillez i brevedad del discurso, hacen del todo supérfluo cualquier resúmen.

126. Los movimientos patéticos forman la parte mas principal i difícil de la peroración. Todo el discurso es susceptible de movimientos patéticos; pero con mayor parcimonia. Si el asunto lo permite, i si se han preparado los espíritus, despléguese los recursos de la elocuencia. A la peroración se aplica de un modo especial todo lo que se ha dicho de las pasiones. Es muy conveniente escojer el punto ó el momento en que se debe ter-

minar, para que el discurso no se acabe de una manera brusca é inesperada, ni tampoco se burle la esperanza de los oyentes cuando creen ya llegar al fin; pues teniéndolos largo tiempo suspensos, se espone uno á escitar de nuevo su impaciencia, i este es el defecto de los improvisadores, quienes acumulan peroracion sobre peroracion. En este punto Ciceron es clásico: para convencerse de esto, compárense las conclusiones de las Verrinas con la peroracion de la Miloniana.

CAPITULO 3.º

ELOCUCION.

127. La *elocucion* es “la reproduccion del pensamiento por medio de la palabra.” Despues que se han hallado, escojido i dispuesto los materiales de un asunto, resta el darles *valor*, imprimiéndoles la *forma*, i comunicándoles el *movimiento*: la elocucion es para la elocuencia lo que el colorido para la pintura. En efecto, el pintor *inventa* primero los principales *rasgos* de un cuadro, en seguida *coloca* en su lugar cada parte, i finalmente, *anima* toda la obra dando el *colorido* necesario: de la misma manera en la elocuencia la *invencion* halla los pensamientos: ó el fondo del discurso; la *disposicion* los ordena i distribuye, es decir, forma el diseño, i la *elocucion* termina la obra de la invencion i de la disposicion, comunicándole alma, vida, gracia i fuerza. Por consiguiente, en la elocucion debe tenerse grandísimo esmero i cuidado, i en la invencion i disposicion mucha diligencia. (Quintiliano.)

128. Siendo la elocucion la que da brillo á los pensamientos, fuerza á los sentimientos i enerjia á los movimientos, exige un perfecto conocimiento de los elementos del estilo i de la amplificacion. Mucho ántes de emprender la oratoria, han debido los jóvenes familiarizarse con

todas las formas del lenguaje, i adquirir, por medio de un ejercicio diario, la facilidad i flexibilidad que requieren las diversas partes de la elocucion oratoria. En los *elementos del estilo* se debe haber aprendido á rechazar toda espresion que carece de *fuerza* i de *gracia*, debe haberse acostumbrado á percibir la *analogía* que aproxima los objetos mas diversos, debe tambien haberse formado el oido á no sufrir la menor disonancia en las frases i períodos. En la *amplificacion* debe haberse ejercitado en desenvolver un pensamiento, una prueba, un ejemplo, un cuadro dándoles mas peso i mas agrado. Dispuesto el jóven de este modo, halla á la mano, sin esfuerzo i sin mas guía que su naturaleza ejercitada, todos los tesoros de la elocuencia. Ademas, para tener buen éxito en esta parte de la oratoria, es preciso ántes pensar bien i sentir con fuerza; porque la abundancia de ideas produce la abundancia de palabras, la enerjía del sentimiento i la fuerza de la elocucion.

CUALIDADES DE LA ELOCUCION ORATORIA.

129. Las cualidades de la elocucion oratoria son: *pureza*, *claridad*, *dignidad* i *conveniencia*: las dos primeras son esenciales, pero elementales i se aprenden en los primeros estudios; la tercera que abraza la *armonía* i todos los *adornos del estilo*, forma la preparacion inmediata para la elocuencia; réstanos, pues, dirigir al jóven orador en la parte mas difícil i delicada, tanto de la elocucion, como de todo el arte oratorio, es decir, en la *conveniencia*.

130. *Conveniencia de la elocucion*.—Pudiendo el orador tratar toda clase de asuntos, dirigirse sucesivamente á cada una de nuestras facultades i ponerse al alcance de toda clase de oyentes; su perfeccion consistirá no en elevarse á la mas grande altura, ni en desplegar las mas ricas imágenes, ni en difundirse con una abundancia *escesiva*, sino en proporcionar á cada asunto i sus diversas circunstancias, las imágenes, los colores i los pensamientos.

tos. Cierta es que todo orador tiene su estilo propio, pero este sello de orijinalidad individual no excluye las modificaciones que provienen de la *importancia del asunto*, de una *facultad dominante* i del *gusto de los oyentes*. Nuestro estudio acerca de la conveniencia de la elocucion abrazará, pues, estos tres puntos.

131. **IMPORTANCIA DEL ASUNTO.** Acomodándose la verdadera elocuencia à los asuntos que trata, se debe determinar primero el tono jeneral del discurso, i despues darle un lenguaje proporcionado. Esta proporcion de tono i de colores supone una grande inteljencia de la materia; pues mientras mas se le profundice, mejor se conocerá el colorido que mas exactamente le convenga, cargando mas ó ménos la mano en proporcion á lo que exige el argumento; de manera que entre las ideas i las palabras haya una proporcionada i constante igualdad.

132. En este fondo bien uniformado conviene esparcir la variedad, pero discretamente sin abandonar el jénero adoptado. Si el orador desea hacerse interesante, debe ser variado, porque el tedio nace de la uniformidad. Para esto mezclará los movimientos sublimes é impetuosos del ataque, el tono suave i popular de la exhortacion i este cuidado de variar el discurso debe ser tanto mayor, cuanto la materia está mas espuesta á la fatiga ó á la saciedad. El jénero *sencillo* se sostiene mas largo tiempo sin necesidad de mezcla; pero en el jénero *sublime* con frecuencia es necesario aflojar algun tanto la tension del espíritu que resulta de los fuertes movimientos; en el jénero *templado*, especialmente cuando el orador despliega la pompa i armonía del estilo, es preciso se ponga mucha atencion para evitar el disgusto que nace de la profusion de adornos. Pero adviértase que si conviene dar sombras al cuadro para que los colores resalten i brillen mas, débese evitar el exceso de sombras i de contrastes. Débese advertir que la mayor parte de los modelos propuestos à la juventud versan sobre asuntos de grande im-

portancia. En las materias de menor cuantía se requiere la naturalidad, exactitud i modestia.

133. FACULTAD DOMINANTE EN EL DISCURSO. El orador tiene que convencer, interesar i mover dirigiéndose á la razon, á la imaginacion i á la sensibilidad; pero ordinariamente sucede que uno de estos tres fines es el principal, i domina dando una grande importancia ó á la conviccion, ó al interes ó á los movimientos patéticos; el estilo, en consecuencia, tendrá que ser successivamente *sencillo*, es decir, agradable i pintoresco; *templado*, esto es, grave i severo; *patético*, es decir, vivo i apasionado. El que no sepa variarle segun este principio, disgustará á cada paso á sus oyentes con insoportables discordancias. Para dar á cada jénero su estilo, para calcular los efectos i dirigir la accion de este triple resorte de la conviccion, del interes i del patético, se requiere, ademas, un esquisito discernimiento i una grande superioridad de talento. Tiene tambien el orador que aplicar esta diversidad de tono i de colores á las diferentes partes del discurso: *modestia* i *dignidad* al exordio, *claridad* i *sencillez* á la narracion, *lentitud* á la esposicion, *viveza* á la discusion, *precision* i *fuérza* á la argumentacion, i *patético* á la amplificacion. Pero en todo esto se ha de evitar el estudio, la afectacion i la demasiada simetría; pues donde quiera que aparece el artificio, desaparece la verdad.

134. JENIO I GUSTO DE LOS OYENTES.—Consistiendo la locuencía en hacer de la palabra un medio de persuasion, tiene que acomodarse al jénio i al gusto de los oyentes. Esto no quiere decir que se eche inano de formas lisónjeras ni vanidosas, que se hagan concesiones al mal gusto; pues el orador debe sostener los principios de lo verdadero i de lo bello, sin dejarse arrastrar de las exigencias contrarias de su época ó de su país. Sin embargo hai diferencias accidentales que dejan intactos los principios del buen gusto: así un pueblo puede ser grave i severo, otro ligero i vivo; este puede amar los adornos,

aquel rechazar todo lo superfluo; aquí dominarán las bellas artes, allá las teorías de los sabios; este siglo puede vivir en medio de la tranquilidad del estudio; aquel otro puede estar dominado por las preocupaciones políticas; un clima desarrolla la imaginación, otro con preferencia desarrollará alguna facultad; de aquí resultan mil diferentes inclinaciones, mil modificaciones que debe tener á la vista el orador para hablar á los oyentes el lenguaje que les conviene. En práctica es esto muy difícil: los oradores han tomado siempre por regla de su elocuencia el gusto de sus oyentes cualquiera que fuese; así es que difícilmente podrá esta evitar el mal gusto de la época en que existan los oradores. (*) Pero donde quiera que los buenos modelos sean conocidos i apreciados, donde quiera que el carácter nacional, la tranquilidad pública

(*) La diferencia de carácter de los griegos i de los romanos distingue tambien la elocuencia de Demóstenes i de Ciceron. En efecto, el pueblo de Atenas era muy difícil de contentar en materia de elocuencia, por ser sumamente ligero i penetrante. Para agradarle era necesario mas raciocinio, mas precision i agudeza: los romanos preferian la pompa i la magnificencia; porque su carácter era mas grandioso i sólido. Precisamente en esto es que difieren la elocuencia de Demóstenes i la de Ciceron: Demóstenes en sus discursos parece salir de sí i no ver sino el interes de la patria; no anda en busca de lo bello, pero lo produce sin pensar; tan solo se sirve de la palabra para tronar contra los enemigos de su patria i fulminarles sus anatemas; es un torrente que todo lo arrebatá consigo; superior á toda admiración, no se le puede criticar porque déja á uno sobrecogido; al oírle se piensa en lo que dice, i no en sus palabras; le pierde uno de vista para no ocuparse sino de Filipo que todo lo invade. Al contrario, Ciceron al pensar en el bienestar, conservacion i prosperidad de la República, no se olvida de sí, ni deja que le olviden; buscando siempre el aura popular en sus discursos, despléga todas sus maravillas, mostrándose el arte á las claras, i si á las veces el orador es conciso i vehemente, no por eso deja de adornar su palabra con todos los encantos de la dición; parece embellecerlo todo, dar brillo i honor á la palabra humana, manejándola cual ningun otro lo pudiera hacer; su talento flexible, ameno i rico poseja toda clase de habilidades oratorias. Compárense los modelos de ambos oradores, i se verá la diferencia.

i demas circunstancias favorezcan à la elocuencia, se puede decir que el privilegio de los grandes oradores es el de aparecer grandes aun á los ojos del pueblo.

ÓRGANO DE COMUNICACION.

136. El hombre que desea comunicar sus convicciones à los otros, puede escribir un discurso i entregarlo à la lectura pública; puede tambien comunicar sus ideas de viva voz, despues de haberlas escrito de antemano; ó puede improvisarlas en el mismo momento que habla. Así, pues, en cuanto al modo i órgano de comunicacion, distinguiremos los discursos *escrito*, *pronunciado ó improvisado*.

137. **DISCURSO ESCRITO.**— Esta clase de composiciones, destinadas à la lectura, fueron poco estudiadas de los antiguos; pues à sus ojos la elocuencia tenia necesariamente que estar animada de la voz i del jesto; pero en nuestros tiempos ha adquirido una importancia inmensa. En efecto, los asuntos sagrados i profanos, los intereses públicos i privados, las artes i las ciencias dan materia abundante à los debates de la prensa, i disputan à los lectores la conviccion i el sentimiento. Limitándonos aqui à las composiciones que llevan mas impreso el sello de la elocuencia, que es la persuasion, escluïremos los tratados puramente filosóficos ó históricos.

138. *La elocuencia escrita* tiene sobre la *elocuencia oral* la ventaja de dirigirse à una multitud mas numerosa, i asegura al hombre de jenio desprovisto de las dotes exteriores del jesto, de la voz i del entusiasmo, el poder ejercer desde el fondo de su gabinete una influencia decisiva sobre los mas graves negocios. Pero en cambio carece del prestigio májico de la accion, i del fuego con que la palabra se anima en los labios de un verdadero orador; tampoco en la elocuencia escrita se puede observar el efecto que se va produciendo en los oyentes para dirigir en consecuencia el empleo de los medios oratorios.

139. De estas diferencias esenciales nos será fácil de-

ducir las *dotes* que deben distinguir los discursos escritos de los pronunciados; tales son:

a.) *Mayor solidez.*—El lector con mas facilidad que el oyente puede examinar repetidas veces i con detencion el pensamiento que se le pone á la vista: mientras el segundo puede ser sorprendido con mil artificios, el primero se defenderá con un escrupuloso análisis.

b.) *Mayor calma.*—Un discurso destinado á la lectura, hallándose privado de la accion viva i apasionada que acompaña á ciertos movimientos oratorios, debe insinuar-se en el alma con la suavidad de un instrumento músico, pues se halla reducido al solo valor intrínseco de las ideas: esto no quita que pueda elevarse á lo mas sublime i vehemente del sentimiento.

c.) *Mayor correccion i precision en el estilo.*—El auditorio en medio del calor de la accion deja desapercibidas muchas faltas del estilo, pero en la tranquilidad de la lectura el lector no acepta, aun las mas brillantes inspiraciones, sino bajo una forma esmerada; pues entónces su juicio es mas severo i mas detenido. ; Cuántos oradores aplaudidos i enérgicos han aparecido despues pálidos é incorrectos á la lectura de sus obras! La razon es porque el arte de escribir es sumamente difícil; porque exige mucho trabajo, largos estudios, mucha paciencia i gran constancia.

140. DISCURSO PRONUNCIADO.—El orador digno de este nombre, debe manejar de todos modos la palabra; pero en la acepcion comun, el talento de la palabra supone una elocuencia animada de la voz i del gesto. Tenemos, pues, que estudiar aquí la *composicion del discurso* i la *manera de pronunciarlo*.

141. COMPOSICION DEL DISCURSO.—Un discurso que se ha de pronunciar debe ser mas que ninguna otra composicion literaria:

a.) *Perfectamente claro.*—No pudiendo el auditorio, como el lector, detenerse á reflexionar sobre lo que oye,

ni volver á traer á la memoria lo dicho precedentemente, hallándose espuesto á multitud de distracciones, i no percibiendo bien algunas palabras; es indispensable que toda la argumentacion sea presentada con la mas perfecta claridad, porque el menor vacío producido en la serie de las pruebas, puede hacer ininteligible lo restante: es preciso que una lijera atencion baste para comprenderlo, i que su claridad ilumine el espíritu como el sol á los ojos.

b.) *De una grande abundancia de elocucion.*— El cuidado de la claridad en los mas importantes pasajes debe llevarse hasta la reproduccion del mismo pensamiento, i á las veces hasta la repeticion de las mismas espresiones; pero téngase gran cuidado, porque un abundante desenvolvimiento que da gran claridad á la idea, cuando está *claramente concebida*, no hace sino producir confusion, cuando no lo está.

c.) *De un grande número oratorio.*—Es necesario satisfacer siempre al oido, pero dentro de los límites del buen gusto. Segun Ciceron, Demòstenes no hubiera obtenido grandes triunfos, si no hubiese manejado con destreza el número oratorio; pero la cadencia i el ritmo deben ofrecerse por sí mismos, como fruto del ejercicio.

d.) *De un notable carácter de comunicacion.*—Dirijiéndose el orador directamente al auditorio, su discurso debe tomar de la conversacion algo, ya acerca de la sencillez de las formas, ya tambien acerca de la vivacidad de los movimientos. Para obtener esto, es preciso al componer, representarse con viveza al auditorio, imaginándose ante aquellos á quienes se desea convencer, i escribir *entónces como si ya se les dirijiese la palabra.*

142. *MANERA DE PRONUNCIAR EL DISCURSO.*—La manera de pronunciar el discurso, ó la declamacion, es una parte del arte oratorio, cuya importancia es tal, que de ella Demòstenes hacia depender todo el buen éscito de la elocuencia. Si esta proposicion es demasiado ab-

solita, cuando se trata de un razonamiento calmado, tiene una verdad incontestable, al hablar de los discursos que conmueven las pasiones; porque el fuego de los mas vivos sentimientos se extinguirá poco á poco, si no le comunican pábulo la voz, el semblante i el cuerpo entero del orador.

143. La declamacion es, pues, "el arte de hacer sentir lo que se pronuncia." Para obtener esto son insuficientes las reglas; pues el ejercicio, la observacion i, sobre todo, la disposicion natural lo hacen todo. Sin embargo haremos algunas observaciones importantes. Conviene:

a.) *Hablar por conviccion.*—El orador debe abandonarse al impulso de la verdad bien sentida; porque todo movimiento del alma ha recibido de la naturaleza su fisonomía su tono i su jésto particulares. En efecto, el cuerpo todo del orador, los acentos de su voz, los rasgos todos de su semblante, se animan en virtud de la pasion que los pone en movimiento. Por consiguiente, ningun arte puede suplir la falta de ciertos acentos improvisados.

b.) *Variar el tono i el movimiento.*—Esta variacion se funda en la naturaleza, i de ella usamos instintivamente en la conversacion, cuyo tono no difiere de la recitacion oratoria, sino por la importancia del asunto, i el número de los oyentes: es necesario tambien satisfacer al auditorio, como para aliviar al orador; porque nada hai mas á propósito para alhagar al oido, nada mas acomodado para sostener mejor la voz, que la sucesion variada de tonos; por el contrario, nada que mas pronto cause al auditorio, i mas enfríe al orador como el movimiento monótono i uniforme.

144. La declamacion encierra dos partes distintas, á saber: la *pronunciacion* i la *accion*. Veámoslas separadamente.

145. LA PRONUNCIACION.—Esta se compone tambien de cuatro partes, á saber: *la voz, el sosten de la voz, los reposos i el tono.*

a.) Relativamente á la voz, diremos, que se debe hablar de tal manera, que todos los que nos escuchan nos oigan fácil i completamente. Para obtener esto, hai que guardar cuatro condiciones indispensables, á saber: una intensidad conveniente, una pronunciacion clara, una lentitud suficiente i una buena articulacion.

b.) Se entiende por *sosten de la voz* "un sonido mas lleno i mas fuerte, que tiende á hacer notar la sílaba de alguna palabra importante, i que al mismo tiempo muestra su relacion con lo restante de la frase." Sin ese apoyo ó sosten el discurso carecerá de énfasis, i el sentido será ambiguo. Para colocarlo bien, es preciso tener una idea exacta de las ideas i sentimientos del discurso; i para percibir bien la fuerza i el sentido de los mismos, se requiere, ademas, una sensibilidad delicada, un juicio maduro i una grande flexibilidad de órganos.

c.) Entendemos por *reposo*, "una suspension corta que se hace, ya para tomar aliento, ya para señalar las diversas partes de una frase, i las diferentes modificaciones del sentido. Hai dos especies de reposo: el *reposo expresivo*, i el reposo que sirve para la *distincion del estilo*: el primero se coloca despues de algun pensamiento mui importante, sobre el que se quiere fijar la atencion de los oyentes: para usar del segundo, es preciso regular de tal modo la respiracion, que no se separen las palabras unidas por el sentido.

d.) El *tono* de la declamacion "consiste en las diversas modificaciones de la voz que el orador emplea al pronunciar su discurso;" tono que debe formarse en el modelo de una conversacion razonada i viva. Su perfeccion consiste en apropiarlo enteramente á las cosas de que se habla; porque los diversos movimientos del alma exigen una multitud de modificaciones en la inflexion de la voz. El tono debe ser natural; porque es mui chocante el *énfasis* de ciertos oradores, quienes, deseando imprimir á su voz grande firmeza, no saben tomar un tono digno i

sostenido, al mismo tiempo que sencillo i comunicativo.

146. LA ACCION, que, por decirlo así, es la elocuencia del cuerpo, puede definirse “la práctica inteligente de los movimientos indicados por la naturaleza, i dirigidos á comunicar á los demas las propias emociones.” La accion encierra dos partes, á saber: la *fisonomía* i el *gesto*. Estudiémoslas separadamente:

a.) La *fisonomía*, que es “el espejo del alma, i cuyo intérprete son los ojos,” tiene tambien su lenguaje que ayuda poderosamente al de la voz. La fisonomía, traduce todos los movimientos del alma en una exacta proporcion con el carácter de las palabras.

b.) El *gesto*, que es “la espresion de los pensamientos i sentimientos por medio de las actitudes del cuerpo,” debe hallarse en armonía con el tono. Es preciso que el orador manifieste por medio de una accion viva i natural, los movimientos de las pasiones; porque las palabras no los podrán espresar sino de una manera lánguida. Evítese, sinembargo, acompañar todo de la *pantomina*; pues basta traducir solo el efecto jeneral del pensamiento.

147. Si no se puede conseguir que la accion i la pronunciacion sean bellas i poderosas, corríjaselas á lo ménos de los defectos mas graves; tales son respecto al *gesto*, las malas posturas, los movimientos descompasados, las contorsiones ridículas, las jesticulaciones, los movimientos demasiado acompasados i estudiados. En cuanto á la *voz*, evítense las incorrecciones en la pronunciacion, los falsetes, la monotonía i los gritos desaforados con los cuales no hacen muchos sino aturdirse.

148. DISCURSO IMPROVISADO.—Hasta ahora hemos supuesto que el orador pronuncia su discurso tal cual lo ha compuesto de antemano; mas puede suceder que se vea obligado á *improvisarlo*. En efecto, frecuentemente las circunstancias no dan tiempo al orador para escribir su discurso; ya accidentes imprevistos, cambiando la situacion de los negocios, obligan al orador á modificarle; ya

las disposiciones del auditorio varían inopinadamente. En estos casos el orador, sin improvisar, no puede ni dirigir, ni seguir esos cambios i movimientos, ni aprovecharse de los favorables; pues que para persuadir á los demás, es preciso pensar al mismo tiempo que ellos.

149. A estos motivos que impone la *necesidad*, es preciso añadir las *ventajas* que posee el orador al improvisar, estas son: 1.^o que se habla naturalmente, fluyendo los pensamientos con espontaneidad, i 2.^o que las expresiones son vivas i animadas; porque el fuego que anima al orador le hace hallar palabras i figuras que no hubiera podido encontrar en la tranquilidad del estudio; pues si el orador impresiona á los oyentes, estos á su vez impresionan al orador escitando todas sus facultades.

150. Guardémonos aquí de una exajeracion muy peligrosa, i que ha maleado á mas de un talento distinguido. La improvisacion es necesaria, i aun constituye un *dote sobresaliente* en todo orador perfecto; pero para salir bien en este ejercicio, es menester que se haya escrito mucho de antemano, que se hayan leído todos los buenos modelos, que se posea mucha facilidad natural i adquirida, que se disponga de un fondo abundante de principios i de erudicion, que se haya meditado bien toda la materia, que se la haya ordenado perfectamente en la cabeza, i que se posea, en fin, una atencion vasta i segura para recorrer con prontitud todas las partes de un asunto. Una vez llenadas todas estas condiciones, se podrá improvisar, i entónces el orador hablará con enerjía, con orden i abundancia.

151. Terminemos esta parte de la elocucion con algunas advertencias acerca de los tres modos de pronunciar un discurso. Para comunicar al auditorio lo que se ha escrito de autemano, ó se lee el discurso, ó se le recita al pie de la letra ó solo se aprenden de memoria los pasajes mas notables. Examinemos estas tres diversas maneras de declamar:

a.) *Leer el discurso*, ó consultar con frecuencia los escritos, equivale á privarse en gran parte de las ventajas de la accion oratoria, sin poder compensarlas con darlo por escrito á las meditaciones solitarias del *lector*. Este método no es admisible, sino en las materias de tal manera positivas, que sean incapaces de dar origen á movimientos oratorios; i en este caso es preciso que el orador se haya familiarizado con el escrito para leerlo con facilidad, desembarazo i enerjia.

b.) *Recitarle al pié de la letra ó de memoria*.—Durante un tiempo considerable, este debe ser el método de los jóvenes oradores, si desean llegar algun dia á la perfeccion de la elocuencia; i serálo tambien á todos en ciertas ocasiones mui solemnes, i en ciertas materias demasiado sublimes para confiarlas á la inspiracion del momento. En la recitacion el pensamiento del orador debe preceder sin esfuerzo á su palabra, i su mirada tiene que medir constantemente todo el espacio que luego ha de recorrer: de otro modo la recitacion será dudosa, i los movimientos oratorios inciertos i entrecortados. Como de ordinario sucede que el recitador, fiando poco de su memoria, no se atreve á fijar la vista en la asamblea, sino que se retira i se recoje dentro de sí mismo, ó bien precipita ó entrecorta su recitacion: es de la mayor importancia cultivar bien la memoria; porque el que quiere exigir de ella hasta la última palabra de la composicion, debe haberla acostumbrado á estas exigencias. El mejor discurso es el que mas bien se aprende, i recíprocamente, el que con mas facilidad se grava en la memoria, es el que se ha compuesto con mayor esmero.

c.) *Aprender de memoria los pasajes mas notables*.—No hai inconveniente en que lo que se aprende sea, ó una breve noticia del estado de la cuestion, ó una division, una cita, una recapitulacion, etc.; pero si es algun brillante desarrollo ó algun trozo escojido, es de temer que el orador en lo restante del discurso no se haga traicion

á sí mismo á causa de la diferencia del tono ó de la desigualdad del estilo. Lo mejor que se debe hacer, es penetrarse de las ideas principales; pues al desarrollarlas despues en la improvisacion, las palabras se presentarán espontáneamente i los movimientos se producirán por sí mismos.

TERCERA SECCION

CARACTER ESPECIAL DEL AUDITORIO.

152. La idea del *auditorio* mas de una vez se ha mezclado á las consideraciones hasta aquí presentadas; pues las reglas acerca de la edad, de la educacion i de las disposiciones actuales de los oyentes, necesariamente dominan en toda composicion, cuyo fin principal es transmitir á los otros las impresiones propias. Con todo eso, el *carácter especial del auditorio* es la mejor base en que se puede fundar una distincion útil entre las diferentes especies de composicion oratoria.

153. Por cierto si el auditorio es el fin á que se dirige el discurso, fácilmente se deduce que todo lo que modifica de una manera notable la posicion del auditorio, tiene que ser el principio de profundas modificaciones en el discurso. . Esto supuesto, quien escucha, ó es un simple *oyente especulativo*, ó toma algun partido acerca de *hechos ya verificados*, ó adopta una resolucion con respecto á *cosas futuras*; en otros términos, el oyente, ó tan solo da su voto acerca del *mérito intrinseco del discurso*, ó aprecia *lo pasado como juez*, ó juzga *del porvenir como ciudadano* en las asambleas del pueblo. Habrá, pues, tres jéneros de discursos oratorios el *deliberativo*, el *judicial* i el *demostrativo*.

154. Esta division puede desafiar toda clase de obje-

ciones. En efecto, el carácter del auditorio está considerado en ella en su relacion con la *determinación de la voluntad*, i este carácter así considerado jamás dejará confundir esos tres jéneros. La razón es, porque el auditorio no tiene que representar definitivamente sino *un solo papel*: en efecto, el oyente *especulativo* solo aprecia la verdad propuesta: el *juez* únicamente debe condenar ó absolver, i el ciudadano en las *asambleas políticas* tan solo tiene que deliberar sobre los intereses del estado. Como se vé estas diversas atribuciones jamás se confunden ni se mezclan.

155. Se ha mirado como inexacta la division precedente; pero lo ha sido por los que se paran en consideraciones accesorias, en vez de ir al fondo. Unos se limitan á decir que el jénero deliberativo consiste en *aconsejar i disuadir*, el judicial en *acusar i defender*, i el demostrativo en alabar i vituperar; otros establecen como principio de distincion lo *bueno i útil* para el deliberativo, lo *verdadero i justo* para el judicial, i lo *bello* para el demostrativo. No hai duda, que así considerada la distincion, es inexacta; pero no lo será de la manera que nosotros la tomamos.

156. La division jeneralmente adoptada hoi dia, apoyándose en el *lugar* en que habla el orador, distingue la elocuencia *del púlpito, de la tribuna, del foro, la militar i la académica*, cuyo carácter propio respectivamente es el *jénero sagrado, el político, el judicial, el militar, el literario ó científico*. Esta division no difiere tanto como se suele creer de la de Aristóteles i de los antiguos; pues tanto la una, como la otra, se apoyan en el carácter distintivo del auditorio. Como la sociedad pagana no tenia auditorio relijioso, porque ocultaba sus misterios; i al contrario las sociedades cristianas lo tienen, estas deben tener un jénero enteramente nuevo i desconocido de aquella.

157. Si acaso hai alguna diferencia entre el jénero

deliberativo, i los de la tribuna i militar; entre el judicial i el del foro; entre el demostrativo i el de la academia; es porque hallándose mas determinado el carácter de las asambleas modernas, la division que á él corresponde tiene que ser mas positiva; pues la idea del jénero está caracterizada por la del lugar de reunion.

CAPITULO 1.º

ELOCUENCIA DE LA ACADEMIA.

158. La elocuencia de la Academia "trata en las asambleas literarias i científicas todas las materias que están dentro de su esfera." Se distingue de los demas jéneros, por el carácter especulativo del auditorio. En efecto, la Academia "es una reunion de hombres científicos ó letrados, quienes, no debiendo tomar resolución alguna, se contentan con escuchar, apreciando especulativamente las ideas que les comunica el orador." La elocuencia de la Academia es, pues, el verdadero jénero demostrativo de los antiguos.

159. Como los discursos académicos son el fruto de estudios especiales, i están sometidos á la apreciación de un auditorio especialmente instruido en la materia, solo tienen mérito cuando están dotados de cualidades realmente superiores. Tales son las exigencias del jénero académico en toda su realidad; pero esta perfección de las grandes asambleas no impide á los jóvenes literatos el que se ejerciten en asuntos fáciles, ni que formen círculos literarios. Como el fin del jénero académico es el agrandar al espíritu, tratando asuntos amenos, admite mas que ningún otro todas las galas del lenguaje; á saber, estilo fluido, fácil i periódico, pensamientos brillantes i combinaciones armoniosas, de las que puede echar mano el orador con el fin de satisfacer á un auditorio sabio, que

asiste á semejantes asambleas, para oír en medio de la calma i tranquilidad un hermoso discurso.

160. Entre los asuntos académicos hai algunos tan positivos, que no se debe buscar en ellos otro mérito literario, sino las cualidades mas esenciales del estilo, como la correccion, la claridad i el método. La elegancia de formas del jénero académico ofrece un *escollo* que ha sido á muchos funesto, sobre todo en los asuntos desprovistos de interes ó ya mui manoseados. Si para rejuvenecer estas materias i darles novedad por medio de jiros elegantes ó maneras orijinales, hace el orador grandes esfuerzos, dará en la hinchazon, llenará su estilo de antite-sis, i vendrá á desagradar precisamente por haber pretendido demasiado el agradar. Pero, mediante una sabia direccion, las formas elegantes de la academia ofrecen *grandes ventajas* para los primeros ejercicios oratorios; pues nutren el espíritu de los jóvenes, i les preparan á espresarse mas tarde con elegancia, sin necesidad de hacer grandes esfuerzos.

161. Con frecuencia los trabajos académicos tienen por asunto alguna cuestion filosófica, literaria ó política, ó tambien los elojios históricos de los grandes hombres. Lo que debe distinguir este jénero es la exactitud de las apreciaciones, la claridad del método, i la perfeccion del estilo. Uno de los mejores modelos que se pueden citar, es el discurso sobre el espíritu filosófico del Padre Guénard.

162. Fuera de estos trabajos ordinarios, hai ciertas circunstancias solemnes que exigen del orador un cuidado extraordinario. Tales son:

a.) *Las recepciones* en que el candidato en un discurso de aparato el día de su recepcion, i en medio de una sociedad escojida, da gracias á la asamblea, clojiando al propio tiempo al académico á quien reemplaza, ó desarrollando alguna materia literaria. A esta costumbre debemos varias producciones notables, entre otras el elojio

académico que hizo D'Alambort de Massillon, i el discurso que Buffon hizo del estilo.

b.) *Las secciones públicas* en que, en nombre de la corporacion literaria, alguno de sus miembros ameniza la seccion con la elocuencia de su palabra. En semejantes casos es preciso desplegar las mas sólidas i mas brillantes cualidades.

c.) *Las arengas* son cumplimientos de felicitacion, acciones de gracias, ó pésames dirigidos á un príncipe ó á un magistrado en alguna ocasion solemne. Deben ser cortas, elegantes, nuevas, i sobre todo, delicadas; porque el elojio de las personas á quienes se dirige ordinariamente forma su fondo. Si el elojio es demasiado directo, avergonzará i desagradará; si es demasiado encubierto, hará dudar de la sinceridad del orador. Puede servir de modelo el cumplimiento de Fontenelle á Luis XIV.

d.) *Las despedidas i elojios fúnebres* que se acostumbran pronunciar en la tumba de los hombres distinguidos. Este jénero exige vivacidad de imaginacion, amenidad de pensamientos i belleza de estilo. La oracion fúnebre de Pericles es modelo de este jénero.

e.) *Las memorias* son la esposicion de observaciones ó descubrimientos hechos en una ciencia ó arte, ó bien disertaciones acerca de puntos de historia, de critica, etc. Sus cualidades son las de los discursos muy positivos.

163. Es preciso evitar en los cumplimientos las insultes i los lugares comunes; se deben tomar las ocasiones de circunstancias jenerales, ó mejor aun, de relaciones especiales de las personas á quienes se dirige el cumplimiento; es necesario espresar con tacto i destreza todo lo que es personal. Para salir bien en estas composiciones, debe uno penetrarse de la realidad de su posicion; pues es preciso que todos vean que lo que uno dice no es una vana ceremonia, sino una verdad bien sentida i noblemente espresada.

CAPITULO 2.º

ELOCUCION FORENSE.

164. EL FORO es "el lugar donde se pronuncian alegatos delante de los jueces." El orador del foro se halla siempre en presencia de aquellos que en nombre de la sociedad, deciden acerca de los derechos de los ciudadanos. En consecuencia, los debates judiciares miran directamente á los particulares; pues si alguna vez el estado se halla en causa, lo es en persona de un agente responsable, privado de todo privilegio en presencia de la lei. Con todo eso, los intereses públicos se mezclan indirectamente á los particulares; porque la sociedad toda se interesa en castigar á los malhechores, i en hacer respetar los derechos.

165. El verdadero *abogado* es un intermediario entre el tumulto de las pasiones humanas i el trono de la justicia. El *orden* de los abogados es tan antiguo como la magistratura, tan noble como la virtud, i tan necesario como la justicia. Los antiguos anteponian el jénero judicial á los demas; pues sus tratados de Retórica se dirijen principalmente al orador forense, i la razon es porque el foro en la antigüedad, era una arena politica, i porque todas las pasiones que agitaban á la multitud en las asambleas populares, dominaban tambien en el alma de los jueces.

166. Al mismo tiempo que el abogado habla como orador, debe pensar como jurisconsulto. Por consiguiete, en su cualidad de *hombre de bien*, capaz de aconsejar i defender á sus conciudadanos, tiene que poseer cualidades de *corazon i de espíritu*,

167. En quanto á las cualidades del *corazon*, ó por lo que toca á la *parte moral*, el abogado debe tener:

a.) Una *probidad á toda prueba*.—El abogado íntegro debe escuchar indistintamente á toda clase de personas que le pidan su ayuda; pero no debe defender sin distincion toda clase de causas. Ántes de encargarse de alguna, es preciso juzgarla primeramente, para no hacer servir su talento á las pasiones de los demas, i esta escrupulosa probidad es la que le procura el respeto de los pueblos, i la autoridad para con los jueces.

b.) Un *consagramiento* á los lejitimos intereses del cliente. Al encargarse de sus derechos el abogado se hace fiador del buen éscito de su protegido; pero éste sentimiento de deber para que se llegue hasta el sacrificio, supone una alma *noble i capaz de compadecerse*,—una alma á quien la injusticia irrite i enternezca la desgracia.

c.) El *desinteres*.—Nada hai tan bajo como el hacer esclavo de una pasion servil al mas célebre de los estados.

168. En cuanto á las cualidades del *espíritu*, ó por lo que toca á la parte científica, el abogado debe poseer:

a.) La *ciencia del derecho*, la cual es la dote fundamental de un abogado. Entre los antiguos la lejislacion no abrazaba sino un corto número de principios, cuya interpretacion abria ancho campo á la elocuencia; mas al presente el estudio de la jurisprudencia es uno de los mas vastos i positivos, que exige largos trabajos, ántes de presentarse al foro.

b.) El *derecho natural*.—Para que el estudio de la jurisprudencia sea completo i sólido, debe apoyarse en el derecho natural que es la base inmutable, el regulador cierto i permanente, i el complemento necesario de toda lei positiva.

c.) El *estudio de la historia*, bajo una direccion particular en armonía con las exigencias del foro. En efecto, sin descuidar el conocimiento de los hechos, es preciso atender principalmente á la parte histórica de las instituciones, ilustrando las leyes por medio de la historia, i

la historia por medio de las leyes. En cuanto á los demas conocimientos, conviene estar suficientemente versado en el comercio i la industria para darse cuenta de los intereses que se le confian.

169. Lo que caracteriza las discusiones del foro, i lo que particularmente las distingue de las de la tribuna, es que tienen lugar *entre dos opiniones contradictorias*. En la tribuna se cruzan como en un combate toda clase de pareceres, en el foro se lucha cuerpo á cuerpo; en este el orador ha tomado ya un partido irrevocablemente adoptado, que sostendrá hasta el fin; en aquella apénas puede tomar parte en la discusion, le es permitido aun dudar i vacilar, puede asimismo retirarse despues del combate, i dejar á los mas hábiles el cuidado de sostener su opinion, i de aquí proviene la obligacion especialísima que tiene el abogado de consultar sus fuerzas, ántes de encargarse de los intereses ajenos.

170. Tambien es grande la diferencia que existe entre las discusiones judiciales i los discursos académicos: en las primeras la lucha exige vigor, i el atleta poco atiende á la elegancia de las armas, con tal que tengan un buen temple. Con una elegancia demasiado buscada, se podrá agradar á personas literatas; pero apénas se dejará una impresion fugitiva.

171. Los *jueces* forman el auditorio en el foro, por consiguiendo ejerciendo estos un ministerio augusto, digno del mayor respeto, el orador tiene que mantenerse en una actitud mas modesta i grave; con todo, apoyado en las leyes, debe manifestar firmeza i seguridad. En esto no están acordes los antiguos con nosotros: así Ciceron exige para el foro *un orador ardiente i apasionado*; pero esto se debe á la diferencia que hai entre los tribunales antiguos i los modernos.

172. Ademas de la diversidad de costumbres i de instituciones, las causas de esta diferencia, son:

a.) *La latitud dejada á los jueces* por una legislacion

en la que ninguna regla sévera i precisa presidia á la justicia, en la que las ideas de derecho i de justicia fácilmente se confundian con el impulso de la pasion. De un tal estado de cosas, no dejaban de aprovecharse i de abusar los oradores. En nuestros dias el juez es la lei viva, i es quien la aplica luego que se prueba el hecho. Esta disposicion es ménos favorable á la elocuencia, pero mas conforme á la justicia i mas útil á la sociedad. Sin embargo, aun al presente es necesario entrar con frecuencia en el espíritu i en los motivos de la lei: insistir en las circunstancias que agravan ó atenúan el hecho i recordar los antecedentes de un acusado, porque algunas veces las buenas acciones deben encubrir las malas, el mérito librar del castigo i la gloria disminuir el crimen.

b.) *El número i la cualidad de los jueces.*—Entre los antiguos los jueces eran numerosos, i cuanto mas lo eran, mas se dejaban influir por sentimientos estraños á la causa; pues con frecuencia llevaban al tribunal todas sus pasiones políticas i todas sus animosidades personales. Al presente el número de los jueces, esceptuados algunos procesos políticos, es mui corto, i su carácter corresponde á la gravedad de su ministerio. Debe, pues, el orador hablar á la razon i á la conciencia de los jueces, i escitar en ellos solo el amor de la verdad, ó á lo ménos pasiones jenerosas i bienhechoras. En cuanto al público, este es un simple espectador, i por consiguiente no se debe dirigir la palabra á nadie, fuera de los que componen el tribunal, ni provocar ninguna demostracion en su favor; sin embargo puede el abogado animarse con el tácito testimonio del interés que manifiesten por su cliente los espectadores. Estas consideraciones nos ayudarán á apreciar bien los modelós de la antigüedad, i á imitarlos prudentemente en los alegatos del foro moderno.

173. Las *causas* ó *asuntos* que se presentan en el foro, se diferencian completamente de las que se ofrecen en la tribuna; pues el orador de esta concurre á formar

la lei; i el de aquella suponiéndola, la aplica: en la tribuna debe abarcarse la lei en toda su jeneralidad i para todos los casos posibles; en el foro se la mira con relacion á un caso individual que se halla en discusion, circunscribiéndose á un campo mas limitado pero mas dramático.

174. Dos cuestiones deben discutirse en toda causa judicial, la del *derecho* que es jeneral, i la del *hecho* que, suponiendo la primera, examina el caso que ha dado lugar al proceso. Segun la naturaleza del hecho, las causas serán *civiles criminales ó políticas*.

a.) Se entienden por *causa civil* “los altercados que tienen relacion con intereses materiales, i forman el asunto de los alegatos,” es decir, “de los discursos que pronuncia un abogado que tiene á su cargo la defensa de los intereses de su cliente.” Exijiendo estas causas mucho mas la ciencia del jurisconsulto que el talento del orador, seria mui ridículo el abandonarse en ellas á los movimientos oratorios. El mejor medio de dar algun interes á estas materias áridas, es el tratarlas con una precision elegante i una cortesía amable.

b.) Las *causas criminales*, en donde se trata de la absolucion ó condenacion de un acusado, en jeneral se hallan sometidas á la apreciacion del *juri*, formado de individuos de todas las profesiones, cuya institucion suministra á la elocuencia un elemento favorable; pues los ciudadanos no acostumbrados á las exigencias de la justicia humana, i temerosos de su propia responsabilidad, pueden dejarse conmover por la voz elocuente de un orador, i dar su voto en favor del acusado contra la evidencia de los hechos. A esta clase de causas se pueden reducir las *requisitorias*, “ó los discursos que pronuncia un majistrado público en nombre de la sociedad entera, para pedir castigo contra los delitos ó crímenes.”

c.) Los *procesos políticos*, que en tiempos ordinarios son raros, “tratan de los intereses públicos vinculados

en la causa de algun individuo revestido de la autoridad:” en estos se encuentra siempre un grande interes; i con frecuencia las cuestiones se elevan á la altura de las mas solemnes discusiones. Si, ademas, la causa es llevada ante un tribunal extraordinario; si, por ejemplo, una cámara legislativa se vé transformada en un tribunal de justicia, el espectáculo que presente será uno de los mas interesantes i mas á propósito para los grandes efectos de la elocuencia. Los discursos de Esquines i Demóstenes acerca de la corona, i los de César i Caton en la causa de los cómplices de Catilina en el Senado romano pueden servir de modelos.

175. Toda causa exige un *estudio serio* de los hechos, de las piezas del proceso, de los actos que deben servir de apoyo, i de las leyes que tienen relacion con la causa. La perspicacia i la facilidad de la palabra pueden bastar para discutir, con una lijera preparacion, materias jencerales, pero en esta nada puede suplir al estudio; porque cada causa encierra circunstancias que le son propias.

176. Este estudio conduce á determinar *el plan de ataque ó defensa*; mas para ejecutarlo debidamente, es preciso:

a.) *Oir al cliente, i obligarle á esplicarse i defenderse.* Para obtener esto, háblesle á solas, i defiéndase la parte contraria, con el fin de forzarle á defender la suya, i á comunicarnos todas sus ideas.

b.) *Ponerse en lugar del juez i del adversario.*—Cuando el cliente se haya retirado, debe hacerse el papel del juez i del adversario con la mas rigurosa imparcialidad; pues este es el medio de pesarlo todo, para no quedar despues sorprendido con las razones de los contrarios.

c.) *Fijar bien la cuestion controvertida*, es decir, el punto que principalmente fija la atencion del orador i del juez, (*status causæ*) porque pueden darse cosas preparatorias, accesorias, subsidiarias i subordinadas al punto principal de la causa. Cuando el abogado está lleno del

negocio, debe aplicarse inmediatamente á decidir el *punto que debe juzgarse*; pues en todo lo que forma la materia de un altercado es preciso examinar el *hecho*, la *naturaleza* de la cosa controvertida, i la *manera de calificarlo*. De este modo, ó se comprueba la *existencia del hecho*, ó su *conformidad con la lei*, como en el negocio de Milon; ó su *determinacion*, es decir, la *especie* á que debe pertenecer el hecho en cuestion.

177. Luego que se hayan llenado estas condiciones preparatorias, determínese el plan de ataque ó defensa, aplicando aquí nuestras observaciones acerca del *asunto*, del *objeto*, de la *proposicion* i del *plan del discurso*. Guárdese, ademas, el orador de obstinarse en defender lo imposible, ó de encargarse de causas injustas; de otro modo no le será dado el adquirir esa viva conviccion, que produce los grandes movimientos de la elocuencia.

178. Estudiemos el plan de la defensa de Milon tan hábilmente concebido. *Confeso i convicto* el cliente de Ciceron, tenia este que justificar el asesinato de Clodio, ó en virtud del derecho de una defensa legitima, ó por el servicio hecho á la República. Una multitud de circunstancias aparentemente casuales, se ofrecian para legitimar el asesinato, en virtud del derecho de defensa: Ciceron desarrolla á lo largo esas circunstancias, se aprovecha al mismo tiempo de las ventajas que le presenta el servicio hecho por Milon á la República, i de este modo robustece la primera parte por medio de la segunda.

179. Una vez determinado el plan con *claridad i precision* débese preparar el orador al alegato, con todos aquellos medios propios de la composicion oratoria, escribiendo el discurso i ejercitándose en él. Pero no es esto bastante, tiene ademas que llevar al foro en todo debate contradictorio, las dos cualidades siguientes:

a.) *Gran facilidad de replicar*, la que consiste ménos en la facilidad de expresarse, que en la viveza i presencia de espíritu para conocer el verdadero lado de la cues-

tion, para aprovecharse de las menores faltas del adversario, i para volver contra él los propios subterfujios. En el foro moderno esta cualidad sirve muchísimo para obtener buen éxito.

b.) *Decencia i buenas maneras*, especialmente cuando se acalora la disputa. No basta el tratar con gran prudencia ciertas causas i ciertos argumentos que pueden herir la susceptibilidad de personas respetables, sino que es preciso, aun en las situaciones mas favorables, evitar un triunfo lleno de altanería ó de burlas amargas. Sobre todo, guárdese el abogado de encolerizarse; pues casi siempre carece de razon á los ojos del juez quien manifiesta cólera; sinembargo evítase una baja timidez ó silencio perjudicial á los clientes, i adviértase que el carácter del orador forense es de una jenerosa i prudente libertad. Ciceron en el momento de acusar á Verres, á pesar de los crímenes de ese odioso pretor, se escusa de haber emprendido la acusacion, i en el proceso de Murena trata á Caton con los mas grandes miramientos.

180. El orador revestido de un *carácter público*, tiene que guardar mas rigurosamente la decencia i dignidad tan recomendables en el foro. El juez, el acusador, que en nuestros dias persiguen el crimen en nombre de los intereses públicos, no son el hombre que habla, sino la lei que se da á conocer por la calma i dignidad, i á las veces por la autoridad enérgica de su lenguaje.

181. Ademas de los alegatos de que hasta ahora hemos hablado, el oficio del abogado abraza:

a.) *Las memorias*, es decir, "los discursos que se distribuyen á los jueces en los negocios importantes," deben poseer eminentemente todas las cualidades que hemos exijido para los discursos escritos. Mui raras son las buenas memorias i si en ellas se mezclan lijeriza ó sátira llegarán á ser una novela ó un libelo.

b.) *Las consultas*, es decir, "el parecer que da por escrito el abogado, acerca de un negocio sobre el cual se

le consulta," siempre tienen que ser una disertación clara, exacta, imparcial i erudita.

c) *Los arbitrajes ó informes*, es decir, "los discursos hechos por alguno de los jueces para reasumir los altercados, i balancear las pruebas de las dos partes adversas, poniendo de este modo al tribunal en estado de sentenciar con imparcialidad," deben á las dos partes una probidad escrupulosa é imparcialidad ilustrada.

182. La elocuencia del foro entre los griegos i los romanos se halla personificada en Demóstenes i Ciceron, cuyos discursos deben ser nuestros primeros i principales modelos en este jénero, á pesar de la diferencia que separa á los tribunales populares de esas repúblicas, del foro moderno.

CAPITULO 3.º

ELOCUENCIA DE LA TRIBUNA.

183. La tribuna es "el lugar en que los representantes del pueblo pronuncian discursos sobre los negocios públicos." La elocuencia de la *tribuna política i parlamentaria* tiene por objeto "discutir los intereses públicos en las asambleas deliberantes." Este jénero es, pues, el deliberativo de los antiguos. En rigor se le podría entender á toda junta en donde se delibera acerca de una resolución que se debe tomar; pero es preciso que la limitemos á las *asambleas políticas*, para tener mas precisión en nuestras observaciones.

184. Como la forma de las asambleas políticas i sus atribuciones varian muchísimo, la elocuencia de la tribuna tiene igualmente que abrazar una multitud de variedades. Con todo, para fijar las ideas, tendremos á la vista la mas eminente: *la tribuna de las cámaras legislativas*.

185. Todos convienen en cuán *importante* sea la elocuencia política; pues la vemos dominar en las grandes asambleas, presidir en las deliberaciones públicas, ilustrar los pareceres del Senado, regular la hacienda, hacer la paz ó la guerra, decidir de la suerte de las naciones, juzgar los imperios, formar las leyes, proclamar los principios en que se apoyan las sociedades humanas, defender la patria i vengar á la humanidad. Ved ahí por cierto una de las mas grandes i mas augustas misiones, que pueda recibir el jenio. Mas por un triste privilejio, esa misma elocuencia puede tambien arruinar los monumentos que ella levantara, su destino es hacer el bien; pero sus resultados son fatales, como lo vemos demasiado frecuentemente en los países en que la tribuna se halla abierta á las pasiones humanas.

186. Al juzgar por la diversidad de asuntos que se tratan en las asambleas políticas, el orador de la tribuna debe poseer *inmensos conocimientos*; pero como esta universalidad de ciencia teórica i práctica es imposible, tiene que poseer á lo ménos las cuestiones que dominan en el órden social; es preciso que le sea muy familiar la historia política de todos los pueblos i de todas las épocas, pero sobre todo la historia patria i la contemporánea. Como es necesario ante todo conocer la situacion i la política para dar su parecer, acerca de los negocios públicos, el orador de la tribuna seguirá todos los movimientos del cuerpo social en su relacion con las necesidades de la época. Si posee conocimientos especiales sobre una materia, debe conocer tambien las relaciones que le unen con los demas ramos análogos; pues limitarse exclusivamente á un objeto, queriendo desarrollar tan solo una parte, con detrimento de otras, constituye lo que se llama *espíritu de sistema*.

187. Entre las *cualidades morales* del orador de la tribuna, atendidas su alta posicion i su gran responsabilidad, enumeramos particularmente:

a.) *El consagramiento á los intereses de la Religión i á los intereses de la patria.*—Este consagramiento debe ser el principio i el alma de la elocuencia de la tribuna.

b.) *El respeto de los derechos.*—Los antiguos al establecer las deliberaciones políticas acerca de la utilidad, sacrificaban á las veces la justicia á los intereses de la patria; pero la civilizaci6n cristiana ha abolido esas máximas, i nunca ha cesado de protestar contra el abuso de la fuerza, i reprobado el maquiavelismo de la política. En consecuencia, el orador jamás debe balancear entre el interes de un partido i la voz de la conciencia.

c.) *El valor cívico.*—El orador que no sabe despreciar los peligros á que se halla espuesto algunas veces, mirándolos con ojo tranquilo i sereno, no puede ambicionar los brillantes triunfos de la palabra. No se debe luchar tan solo contra un poder arbitrario, sino tambien contra los aduladores de la demagogia; pues el buen ciudadano debe ser superior á todo miedo i á toda baja, i tal es el verdadero valor cívico, que no es inferior al valor militar.

188. Las cualidades arriba enumeradas son indispensables, pero insuficientes al orador de la tribuna; pues de ellas tiene que participar todo aquel que desde el fondo de su gabinete toma alguna parte en los negocios públicos. Si nos aplicamos á formar una idea exacta de las disposiciones del auditorio, de las materias que se deben tratar, i de los diferentes teatros en que habla el orador de la tribuna, se requieren otras varias cualidades que enunciaremos en seguida.

189. En cuanto al *auditorio del orador de la tribuna*, es preciso notar:

a.) Que ántes de la conclusion la mayor parte de los miembros *han tomado ya un partido*; pues al reunirse, únicamente vienen á justificar sus opiniones, i á llenar una formalidad requerida. Es, pues, muy difícil obtener de semejantes oyentes un triunfo que pase de una esté-

ril admiracion. En todo caso, se debè emprender la lucha para protestar en favor de los buenos principios.

b.) Que habitualmente el auditorio afecta *una grave i fria dignidad* poco susceptible de enternecimiento. Si se anima, si se entusiasma, no le agrada ser apremiado por el orador, quien en tales casos tiene que conservar calma i tranquilidad. Si conviene enternecer á los oyentes, procédase de la manera mas indirecta, i siempre con la moderacion correspondiente á la gravedad de una asamblea lejislativa, dando peso i profundidad á la palabra, amplitud i fuerza á la composicion. Pero adviértase que en la aplicacion de este principio se debe atender al número de los oyentes, al jenio de la nacion i á las circunstancias políticas.

190. En cuanto á los asuntos que se debcn tratar, diremos que varian desde las mas elevadas cuestiones sociales hasta los mas mínimos intereses materiales. Si las cuestiones son de una grande importancia, si, por ejemplo, se someten á discusion las bases mismas del edificio social, la elocucncia de la tribuna podrá elevarse al punto mas alto á donde puede llegar la elocucncia humana. En las cuestiones poco importantes, los pormenores aparentemente de menor importancia están unidos muchas veces á los principios vitales, ó forman parte de la lejislacion, en la que nada debe tratarse lijeramente. Mirada de este lado la elocucncia política, tiene siempre un carácter de distincion i de grandeza.

191. En la mayor parte de las cuestiones jenerales, todos los oradores de algun mérito se hallan en estado de ilustrar la discusion ; pero en las cuestiones especiales solo se debe oir á los hombres profundamente versados en ellas. El que de todo discute, podrá adquirir la reputacion de un hombre de palabra fácil, pero tambien de cabeza lijera i sin valor político ; pues los oradores habilos jamás se prodigan.

192. En cuanto á los *diferentes teatros* en que puede

hablar el orador político, debe advertirse que en ellos hai composiciones consideradas como *preliminares* para la discusion pública, tales son :

a.) *Los informes.*—Las composiciones de este jénero son discursos escritos i sometidos al exámen severo de la asamblea i del pueblo: su asunto es el de la deliberacion, i su mérito consiste en aclarar de tal manera las cuestiones, que su discusion llegue á ser fácil i aun supérflua. Por consiguiente, un informe legislativo debe ser claro, exacto, preciso é imparcial.

b.) *Las discusiones secretas.*—Estas son ciertas discusiones preparatorias, por medio de las cuales, la asamblea jeneral dividida en cierto número de secciones ó *comités* estudia detenidamente los proyectos de lei. En estas secciones es donde tienen lugar los trabajos mas serios i decisivos. Si las deliberaciones públicas son tumultuosas por causa del número i del carácter de sus miembros, la clouencia parlamentaria hallará un asilo último en estas mismas secciones; en presencia de un auditorio ménos numeroso, i jeneralmente mas dispuesto para ceder á las razones del orador.

c.) *La prensa.*—Fuera de las discusiones oficiales, frecuentemente la prensa ejerce una influencia considerable en los debates de las cámaras legislativas: por ella la ambicion i la codicia arrojan todos los dias diatribas virulentas para dar pasto á la credulidad engañada de la multitud. El publicista honrado debe neutralizar ese mal: su tarea es difícil, porque tiene que luchar contra las mas ciegas pasiones, i toda su fuerza la sacará de la verdad que jamás puede faltar á un publicista de conciencia. En cuanto á la forma debe ser viva i cortada, llena de rasgos enérgicos, i tal que pueda llamar la atencion de las personas que solo leen por pasatiempo, i satisfacer á las mas severas intelijencias.

d.) *Las juntas voluntarias.*—En las circunstancias decisivas la prensa llama en su ayuda á las juntas volunta-

rias; las que se esfuerzan en dirigir i avivar la opinion pública i en ejercer una presion eficaz sobre las deliberaciones de las cámaras. Los desórdenes de la mayor parte de estas reuniones, no nos impiden el reconocer en ellas un ausiliar útil en la vida ajitada de los partidos políticos. Estas juntas son el teatro de la mas fogosa elocuencia; los discursos que en ella se pronuncian deben ser enérgicos i concisos, á la par que sólidos i naturales; su brillo no es el que dan las figuras i palabras pomposas, sino el que comunican las imágenes atrevidas que la pasion sabe inventar; deben tambien ser vehementes por el fuego de los sentimientos i de las ideas. Tales son los rasgos característicos de la elocuencia de las asambleas populares; estas cualidades unidas á la fuerza física de los órganos hacen conocer mejor al pueblo el talento i el jenio, por parecer bajo los emblemas de la fuerza.

193. Maduradas las cuestiones en los comités, tratadas por la prensa i por las reuniones populares, van á dar en la *discusion pública* de las cámaras legislativas, es decir, determinado el asunto i hallados los argumentos, entra el orador en la arena para dar los golpes decisivos. Descendamos á pormenores:

a.) En medio de la confusion de pareceres que se cruzan sobre el mismo asunto, el talento del orador consiste en señalar con *claridad* el verdadero punto de vista, el alcance real i las consecuencias de la lei propuesta; pues para un gran número de diputados lo esencial es ver claro el sentido de los proyectos que se les someten.

b.) La claridad se une de ordinario á la *originalidad*, que rejuvenece las cuestiones ya muchas veces debatidas. Así fué como en el negocio de los cómplices de Catilina, presentó César la cuestion bajo un aspecto del todo nuevo, sustituyendo á la razon de estado i á la cuestion del bien público la de la legalidad. De este modo obtuvo el hacer cambiar de parecer á Silano. Enjendrando la fatiga i el tedio las discusiones de la tribuna, la originalidad

es sumamente apreciada en ella.

c.) La naturaleza de los debates políticos raras veces permite al orador preparar el discurso en todos sus pormenores; pues durante la discusión de un momento á otro pueden variar de aspecto las cuestiones, obligando al orador á hacer frente á ataques imprevistos. Mientras habla está espuesto á interpretaciones capciosas i á interrupciones importunas. En consecuencia, el orador de la tribuna debe hallarse en estado de modificar su discurso, i aun de abandonarle para entregarse á la *improvisacion*. No hablamos de esa audacia temeraria que acepta el combate en un terreno desconocido, sino de aquella imperturbabilidad de razon i de lójica con que el orador sigue hasta llegar al blanco al que ha acestado, á pesar de las trabas que se le pongan.

d.) En las deliberaciones se presentan *pormenores* que no exigen elocuencia, sino sagacidad; porque seria ridiculo exaltarse en cuestiones menudas.

e.) Con frecuencia varios oradores de la tribuna se apalabran para tratar diversos lados de la cuestion, i prestarse un mútuo apoyo. Esto pertenece á la *táctica*, cuyo estudio tiene tanta parte en las condiciones de la elocuencia parlamentaria. Se pueden graduar i combinar los efectos de varios discursos, evitando sinembargo que esa combinacion no dejere en despreciables ardides, i que esa táctica no se asemeje á una comedia.

194. La elocuencia de la tribuna es inspirada i modificada por las pasiones é intereses de la época; así en Atenas en donde el auditorio se componia del pueblo, de ese pueblo vivo i picarezo, quien ademas de nobles instintos, poseia un gusto puro i delicado: la tribuna política tuvo grandes talentos oratorios, descollando entre todos el inmortal Demósteues, cuyas Filípicas serán siempre el mas bello monumento de la elocuencia popular. Los Romanos tuvieron tambien, ademas de sus asambleas populares, deliberaciones en el Senado. Al estudiar los

modelos de Ciceron, no basta el notar en ellos ese carácter de grandeza i de majestad que los distingue de los discursos griegos, como tambien diferenciaba á los Romanos de los Atenieses; sino que, ademas, es necesario notar las modificaciones del estilo que se armonizan ya con el ardor entusiasta del pueblo en el foro, ya con la gravedad de los patricios en el Senado. Las Catilinarias justifican las observaciones; así en la primera, no obstante el incidente de la aparicion de Catilina en medio de los Senadores, se advierte aun en los movimientos de una indignacion comun con los oyentes, la circunspeccion que le imponia la majestad de la Asamblea: la segunda i la tercera, pronunciadas delante del pueblo, manifiestan al orador con mucho mas desparpajo, mas abundancia i mas armonia; la cuarta añade á la influencia ordinaria de un auditorio grave i digno, la reserva que le imponian los escrúpulos de la legalidad, i la susceptibilidad de los partidos.

195. La edad media tuvo tambien sus tribunas políticas i político-religiosas; pero no dejaron modelos dignos de imitacion; pues los que posemos datan de la época de los gobiernos representativos. La nacion que primero se hizo notar en este jénero, fué la Inglaterra, i las arengas del primer Pitt pueden compararse á las mas bellas de Demóstenes por el jenio, la vehemencia de la conviccion i la grandeza de los movimientos del alma. Este orador abrió el camino al irlandés Burke de imaginacion brillante i alma jenerosa i á Fox digno antagonista del grande Grillermo Pitt. Entre los que han ilustrado la tribuna inglesa en nuestros dias, enumeraremos al mas grande, al único orador, tal vez, de los tiempos modernos, á O'CONNEL, cuyo nombre recuerda los mas bellos triunfos de la elocuencia humana.

196. Las épocas de revolucion producen de ordinario oradores poderosos, pero raras veces modelos acabados; pues jamás la elocuencia tiene una verdadera autoridad,

sino donde la razon no ha perdido aun su imperio, i como en esas épocas unen los pueblos la fogosidad de las pasiones á los descarríos del espíritu, es imposible á la elocuencia hacer triunfar la verdad. En semejantes casos se necesitan otros remedios, i estos son los que renuevan á los pueblos por medio de la anarquía i el despotismo. En las primeras asambleas revolucionarias de Francia aparecieron MIRABEAU, MAURY, VERGNIAUD i otros: en nuestros dias los BERRYER, LOS GUISSOT, LOS MONTALEMBERT, LOS THIERS, LOS FALLOUX i otros, defienden la tribuna francesa con tanto valor como talento contra la invasion de la barbarie literaria i social. Entre los oradores modernos de la tribuna española descuella DONOSO CORTEZ; i en las repúblicas de América las instituciones democráticas han producido numerosos oradores de un mérito no despreciable.

CAPITULO 4.º

ELOCUENCIA MILITAR.

197. La *elocuencia militar* abraza las arengas que "los jefes militares pronuncian, ya para escitar ó sostener el valor de sus tropas, ya para felicitarlas por algun triunfo obtenido." Estos discursos, ordinariamente cortos, deben respirar la enérgia marcial i el entusiasmo patriótico. Son cortos; porque los hombres de accion no gustan de largos discursos.

198. Se pueden distinguir tres clases de arengas: las verdaderas ó realmente pronunciadas, las verosímiles i las ficticias. En las historias existen pocos discursos militares, cuya autenticidad esté bien reconocida: las allocuciones de Enrique IV son brillantes, conmovedoras i llenas de fuego; i la Francia conserva una dirigida por ROCHEJAQUELEIN al paisanaje de BOCAJE, revelado

contra la tiranía revolucionaria. Esa arenga que nada tiene que se le parezca, ni en los tiempos antiguos, ni en los modernos, i que hizo de unos simples campesinos otros tantos héroes, es brevísima. Dice así: "SI AVANZO, SEGUIDME; SI RETROCEDO, MATADME; SI MUERO YENGADME."

199. Las arengas militares han sido sustituidas por las proclamas escritas que se distribuyen al ejército: su principal mérito consiste en la enerjía unida á la brevedad. Las proclamas de Napoleon I, no obstante cierta hinchazon no desagradable á los soldados, pueden servir de modelo en este jénero. Las arengas vorosímiles son aquellas que la historia atribuye á los jenerales, á los conquistadores ó á cualquier otro adalid, cuyas hazañas se escriben. Las arengas ficticias son las que se encuentran en los poetas, principalmente en Homero, cuyos héroes son grandes declamadores.

CAPITULO 3.º

ELOCUENCIA DEL PÚLPITO.

200. La *elocuencia del púlpito ó sagrada* es "aquella en que un orador revestido del carácter sagrado, trata asuntos religiosos delante de una asamblea religiosa." Aquí entramos en un nuevo orden de ideas, i á la distincion tomada del carácter del auditorio es preciso añadir la que resulta de los asuntos del púlpito, i sobre todo, la que tiene relacion con la persona misma del orador. Este tiene una mision divina para anunciar á los hombres la palabra de Dios, i para invitarlos á la felicidad eterna.

201. Como en el púlpito se habla en el nombre del mismo Dios, la elocuencia cristiana tiene una fuerza superior á la del jenio del hombre: su único fundamento es la verdad, i su *autoridad* se apoya en la palabra divi-

na. Posee, pues, dos elementos que no se encuentran en la elocuencia profana, la *fuerza* i la *autoridad*. En efecto, la elocuencia del púlpito domina á las mas rebeldes voluntades, conmueve los corazones, abre las bóvedas celestes para hacer descender de ellas la venganza divina, penetra en los abismos, aterra las conciencias, anima á la virtud, consuela en la desgracia i doma las pasiones ardientes del hombre, ó escita sus instintos de virtud. Los grandes de la tierra vienen á confundirse en nuestras asambleas religiosas con la multitud; los sabios se unen á los ignorantes; la gloria humana depones sus distinciones i sus títulos, i un mismo poder humilla todas las vanidades del hombre.

202. Bajo este aspecto, el orador del púlpito es superior á nuestros preceptos i á nuestra crítica; sin embargo puede aprender del arte oratorio á hacerse mas apto para su grandioso ministerio; porque Dios quiere, segun el curso ordinario de la Providencia, hacer servir para sus designios los talentos que el hombre ha recibido de su liberalidad.

203. Prescindiendo de esa incomparable dignidad del púlpito, bajo el punto de vista religioso, hablando literariamente, tambien presenta grandes *ventajas* sobre todos los demas jéneros de elocuencia. Apoyándose en verdades importantes, sublimes é incontestables, convoca una multitud unánimemente interesada en los asuntos que trata, i sin embargo calmada i recojida; dispone de esos edificios majestuosos, en donde todo ayuda á la inspiracion i á los grandes movimientos oratorios, movimientos que al presente no hallan lugar ni en la tribuna, ni en el foro.

204. El púlpito tiene asimismo sus dificultades. En efecto, si el auditorio está quieto i recojido, tambien es indiferente ó tibio, i se compone de lo mas desproporcionado que se puede imaginar en materia de intelijencia. El orador, pues, tiene que satisfacer á las personas inte-

lijentes i cultas sin descuidar de las mas ignorantes: ordinariamente atendiendo á la mayoria, se puede satisfacer á estas exigencias. Ademas las materias, aunque sean inagotables, han sido ya manoseadas: los principios, aunque ofrezcan nuevas aplicaciones, son muy conocidos; aunque se presenten numerosos asuntos á la vez nobles, sencillos i útiles, pero tambien hai muchos otros sublimes i dificiles de tratar.

205. Para ser orador sagrado se requiere *vida arreglada, sana doctrina i lejitima mision.*

a.) La *vida santa* es la primera condicion que debe tener el que exhorta á los demas á practicar el bien, en calidad de intérprete de Dios. En él la probidad debe llegar á un gran desprendimiento de los intereses de la tierra, i la benevolencia hasta la caridad del buen pastor. El celo de la gloria de Dios i de la salud de las almas tiene que ser el principio de su elocuencia; mas para que ese celo sea digno de un enviado de Jesucristo, debe apoyarse en la *Oracion* i en la *humildad*. Hablando como embajador en nombre del que le envia, debe recibir las órdenes de Dios en el frecuente comercio de la oracion; i aunque por otros medios llegase á conocer la voluntad de Dios su Señor, aun le faltaria la inspiracion directa que es el alma de la elocuencia cristiana. Por medio de la humildad, como fiel embajador desempeñará los negocios de Dios, sin apropiarse nada para sí. Recordemos que el arte humano es en esta materia un accesorio del que Dios se digna servirse; pero los resultados producidos en las almas, se deben á la gracia divina, i no á una influencia humana.

b.) Para tener la *ciencia necesaria*, hai que estudiar los *tratados de Teolojia*, los que comunicando al orador las ideas fundamentales, darán á su predicacion una rigurosa exactitud, esencial sobre todo en nuestra época de innovaciones filosóficas. La *Escritura Sagrada*, el libro por excelencia, fecundizará su jenio, i dará á su alma el

verdadero sople de la elocuencia cristiana. Los *escritos de los Santos Padres*, quienes con la esplicacion auténtica de las Escrituras, le presentarán modelos de una elocuencia á la vez noble i popular. La *historia eclesiástica*, i particularmente la de los Concilios, de las herejías, de los cismas i de los hechos que han sido desfigurados sucesivamente por los protestantes, los janselistas i los galicanos. Los *escritos ascéticos*, que le ayudarán á perfeccionar á las almas en el camino de la virtud. A estos estudios debe unir el predicador los conocimientos profanos, para inspirar el respeto i la confianza de aquellos que las cultivan. Con todo, varias veces puede uno hacerse útil i aun elocuente, sin poseer ni esos conocimientos profanos, ni esa grande estension de ciencia eclesiástica. Se han visto excelentes predicadores, quienes no poseian mas que ciertas nociones teológicas de una grande exactitud, un conocimiento sólido de la Escritura i de la historia eclesiástica, i conocimientos prácticos del corazon humano.

c.) *Una mision legítima.*—Los antiguos filósofos disertaban acerca de la moral, sin mas autoridad que la razon; pero habiendo añadido la lei del Evangelio á esa moral un grado de perfeccion en armonía con sus dogmas, i que hace parte de sus misterios, era preciso una *mision divina* para predicar virtudes sobrenaturales. En otros teatros de la elocuencia es un puro hombre quien habla á sus semejantes; pero aquí es un ser de otra especie, levantado entre el cielo i la tierra; es un mediador á quien Dios coloca entre sí i la criatura, i el cual, independientemente de las ideas del siglo, anuncia los oráculos de la eternidad.

206. El carácter jeneral de la elocuencia del púlpito es la *gravedad i el fervor.*

a.) *La gravedad.*—A causa del carácter sagrado del predicador, de la santidad de las materias que trata, i de la importancia del fin espiritual que se propone,

debe mostrar una noble *gravedad*. Esta excluye la fri-
volidad de adornos, la amenidad profana i la accion tea-
tral; debe ademas tener cierta *sencillez*, que dice bien
con un fondo tan rico i con sentimientos tan sublimes
como son los de la religion; sencillez propia de la Biblia,
propia del elocuente Apóstol de las jentes, quien se glo-
riaba de desdeñar los vanos artificios de la filosofia pa-
gana. Sinembargo, al evitar los adornos de la elocuen-
cia profana, no se venga á caer en un *desaliño* indecen-
te; pues esa sencillez de que se hace alarde, á las veces
no es sino una ignorancia grosera que tienta á Dios. Con
todo, es mas preferible un extremo de sencillez, que la
afectacion i el exceso de adornos mundanos. Cuando
un discurso cristiano dejenera en un *espectáculo*, cuando
llega á ser uno de los muchos divertimientos del siglo,
cuando solo se buscan los aplausos de la multitud; se re-
nuncia entónces á la autoridad del púlpito, i se *degrada*
la palabra de Dios.

b.) *El fervor* inspirado por una conviccion profunda
i por un verdadero celo. Por falta de *gravedad* i de *pru-*
dente fervor con frecuencia solo se aturde al pueblo con
gritos. Las palabras del predicador no aparecen infla-
madas ni con clamores ni con ademanes descompuestos,
sino con la accion interior del espíritu: es preciso que sal-
gan mas bien del corazon, que de la boca; porque el co-
razon habla al corazon, i la lengua solo á los oidos.

207. De la union de esas dos cualidades *gravedad* i
fervor, i de una *influencia misteriosa* cuyo secreto poseen
solo los hombres de oracion, proviene lo que se llama
uncion, cualidad sùmamente preciosa, que se puede apre-
ciar leyendo las palabras de Jesucristo i de algunos
Santos.

208. Nuestros primeros *modelos* de este jénero son los
oradores inspirados. Nada hai tan elocuente como esa
palabra de los Apóstoles, si se atiende á las circunstancias
que los rodean, palabra sencilla i positiva, tal como á e-

llos convenia. Tambien en los Padres de la Iglesia se encuentra el ideal de la elocuencia sagrada; estos son San Crisóstomo, San Agustín, San Basilio, San Gregorio de Nacianzo, San Ambrosio i San Gerónimo, de cuyas hue-llas mas tarde, es preciso confesarlo, se han apartado muchos oradores del pùlpito. Sinembargo, los grandes je-nios que existieron en el siglo de la *elocuencia francesa*, son mui ùtiles al que los estudie para aprender de ellos á manejar la Sagrada Escritura i los Santos Padres, i á adaptar su elocuencia á las necesidades actuales. Bour-daloue fijó la regla con el ascendiente de su ejemplo, Bos-suet jenio especial mostró la perfeccion, Fénelon puede ser comparado con esos dos modelos, i Massillon les es inferior por ser ménos exacto.

209. Si el orador del pùlpito es mas libre que los de-mas en la eleccion de los asuntos, lo es mucho ménos en cuanto á la manera de apreciarlos; pues siendo revela-das estas verdades, el orador ùnicamente hace una apli-cacion de ellas á las circunstancias de su época. En con-secuencia, debe el predicador unir en sus meditaciones i en sus discursos la inmutabilidad divina del dogma ca-tólico con las necesidades sùmamente variadas de los o-yentes. Nos esforzaremos en guiarle por este doble sen-dero, especificando los asuntos sagrados:

210. EL DOGMA.—Se entiende por dogma “los pun-tos de doctrina que exigen el asentimiento de la fe.” Pa-rra creer es necesario tener una idea precisa del asunto ó del objeto de su creencia: ahora bien, entre las princi-pales miserias de nuestra época, debemos señalar la ig-norancia en materia de Relijion, no solamente en las cla-ses inferiores, sino tambien en las mas ilustradas i distin-guidas de la sociedad. A este mal es preciso que el pùl-pito aplique el remedio con una infatigable constancia. El orador sagrado tiene, pues, que aprovecharse de to-das las ocasiones para instruir con claridad á su audito-rio, i en cualquier asunto que trate, mezclará el conoci-

miento de la Religión: además, frecuentemente debe consagrarse expreso á desenvolver el dogma católico.

211. Esto se puede verificar de diversas maneras, como lo vamos á indicar:

a.) *El Catecismo* es “la enseñanza elemental de la Religión,”—enseñanza que abraza ante todo el conocimiento exacto de las verdades fundamentales i demás puntos importantes de la doctrina católica. El talento del catequista consiste sobre todo en inculcar el *texto literal del Catecismo*. En proporción á la verdad i á la inteligencia da los oyentes conviene estender particularmente *las explicaciones históricas* que tienen relacion con las verdades reveladas, para esparcir en ellas el interés i los movimientos patéticos.

b.) *Las pláticas, instrucciones doctrinales ó conferencias*, son “las alocuciones destinadas á afianzar i completar la instruccioun religiosa.” El orden, la sencillez i la claridad son sus cualidades, sin escluir la unción, i por consiguiente la elocuencia.

c.) *Las conferencias*.—La esposicion de la Doctrina Católica es el verdadero modo de probar la verdad de la Religión; puesto que esta se prueba por sí misma cuando se da una verdadera idea de ella; sin embargo á las veces es necesario hacer discursos de controversia, ya sea para oponerse á la invasión de una falsa doctrina, ó ya para destruir las preocupaciones. Esta es la idea que se formaron de las conferencias los buenos modelos como Fraissinous, Macarty, Ravignan, Felix i otros. Varios discursos de los Santos Padres, como los de San Crisóstomo contra los detractores de la vida monástica, pueden tambien servir de ejemplo. Este género de elocuencia exige conocimientos muy estensos, ideas elevadas i una lójica clara i rigorosa. Los espíritus medianos se equivocan fácilmente, i no sospechan los inconvenientes que pueden resultar de una discusion débilmente sostenida. Por lo demás, es preciso llevar á las controversias reli-

jiosas mas bondad que enojo, aun tratándose de los incrédulos i herejes.

d.) *Sermon dogmático.*—Comunmente se da este nombre á “á aquellos discursos que, suponiendo intactos los fundamentos de la fe, demuestran un punto de doctrina católica por medio de las pruebas sacadas de las fuentes ordinarias.” Esta demostracion para poder inspirar á los fieles una piedad solida é ilustrada, debe unir á los dogmas los deberes correspondientes. Miéntras mas filosoficas hayan sido las discusiones, será mas necesario dar al púlpito cristiano ántes de terminar su verdadero carácter.

212. *LA MORAL.*—La práctica de la moral cristiana da vida á la fe, es el término final de los discursos del púlpito, i frecuentemente constituye el asunto formal i directo del discurso, que entónces se llama *sermon moral*, ó *sermon* en la acepcion ordinaria de esta palabra. Estos colocan al predicador en el verdadero terreno de la elocuencia i abarcan de una manera completa los elementos de conviccion, de interes i de patético.

213. Añadiremos á los preceptos jenerales de la composicion oratoria, algunas advertencias sobre tres cosas que ordinariamente entran en el sermon.

a.) *La esposicion de los principios de Moral.*—Para que las exhortaciones produzcan algun fruto, es preciso instruir i convencer al auditorio acerca de sus deberes; pero los principios de moral deben tener la mas escrupulosa exactitud; pues el esceso en cualquier sentido tendria aquí consecuencias incalculables: la menor exajeracion de parte del rigor ó de la induljencia es súmamente grave. Massillon es reprehensible por esto en varios de sus discursos, pero sobre todo en el sermon *del corto número de los predestinados*. Si los principios son exactos se hallarán las pruebas, i su desarrollo en la Escritura, en los Santos Padres i en la razon. Es mui útil manifestar el perfecto acuerdo del Evangelio con la filosofia, evitan-

do un exceso reprehensible; pues hai sermones que no son sino hermosos discursos de Religión, pero no la Religión misma.

b.) *Los pormenores prácticos que fluyen de los principios.*—Estos se hallan contenidos en los principios, pero no siendo notados por el auditorio, debe el predicador señalárselos. El que se detiene únicamente en los principios, jamás será un orador popular; pues es preciso saber descender con dignidad i explicarse con decoro i delicadeza, sobre los asuntos mas menudos. Para ser popular es preciso servirse ya de un rasgo de la vida de los Santos, ya de una semejanza tomada de los objetos sensibles ó de las acciones vulgares con el fin de inculcar i de hacer recibir mas agradablemente la moral cristiana. La sencillez del lenguaje, la variedad de los jiros i los movimientos dramáticos i apasionados sientan mui bien á esta clase de elocuencia, de la cual es un perfecto modelo **SAN JUAN CRISÓSTOMO.**

c.) *La aplicacion del asunto á los oyentes,* es decir, la manera de apropiar los pormenores prácticos á las circunstancias de los oyentes, á su carácter i á sus costumbres. Es mui útil presentar cuadros de costumbres, en donde pueda el auditorio reconocerse, i aun á las veces, es necesario atacar un vicio escandaloso i volver á él una i otra vez; pero aquí es sobre todo donde se debe usar de mucha prudencia i moderacion. El talento consiste en hacer que los oyentes entren dentro de sí mismos; pues mas se moverán por lo que descubren en su conciencia, que por los cuadros que les trace el predicador. Lo que se debe evitar con mayor cuidado es la exageracion en la pintura de los vicios, la demasiada hiel en las amonestaciones, las alusiones personales i las pinturas libres i mundanas, que hacen admirar el talento del pintor i le granjean aplausos; como su único fruto. El verdadero elogio que pueden hacer los oyentes del predicador, es *derramar lágrimas* de compuncion.

214. LA ESCRITURA SAGRADA.—La Escritura no solo es la principal fuente de las pruebas de la elocuencia del púlpito, sino tambien es el libro de la palabra de Dios, del que todo cristiano debe tener algun conocimiento. Para hacerla conocer, usa la Iglesia lecciones especiales de *Exegesis*, i este es el asunto ordinario de las *homilias* de los Santos Padres. Estudiemos separadamente esta aplicacion de la Escritura:

a.) *La Escritura en las Homilias.*—La Homilía es la "exposicion seguida de los libros inspirados hecha al pueblo." Explicando las verdades de la Escritura se explica tambien el texto, i se acostumbra á los cristianos á unir siempre el sentido á la letra. Se desfiguran los libros santos cuando se les hace conocer por pasajes aislados; pues en la Escritura todo se halla enlazado, i ese vínculo es lo que hai en ella de mas grande i maravilloso; su falta hace que se entiendan mal los pasajes. La homilía pues, exige un estudio serio i profundo del Antiguo i Nuevo Testamento.

b.) *La Escritura en los Sermones.*—El predicador, que nada dice de su propio fondo, i que no hace sino seguir i explicar la palabra de Dios, da á sus discursos una grande autoridad. Debe, pues, diluir en ellos los textos de la Escritura, alimentarse continuamente de la lectura de esta, é imitar su espíritu, su estilo i sus figuras; así tendrá siempre á la mano gran número de ideas nuevas i grandes. Pero no basta surcir varios pasajes, sino que ademas es necesario explicar los principios i el encadenamiento de la doctrina de las Escrituras, para que en sus discursos las haga entender i gustar. Por lo que toca á la interpretacion, es preciso seguir las huellas de los Santos Padres, cuya doctrina no es otra sino la explicacion i exposicion de los libros Santos. Pero como los Padres, ademas del sentido literal han dado otro alegórico, acúdase á lo mas preciso, comenzando por el sentido literal. Lo mejor que se ha de hacer, al explicar la palabra de Dios,



es imitar la solidez de San Juan Crisóstomo.

215. No se puede dar una regla jeneral i absoluta acerca del empleo de esos comentarios de la Escritura; pues dependen de la *naturaleza del pasaje* que se debe esponer, i del *talento del orador*. En efecto:—

a.) *Todo pasaje* da lugar á la esplicacion del texto i á una instruccion análoga. Si todo él se refiere á la misma idea, tal como un punto de moral ó de dogma, un rasgo histórico ú alegórico, se halla ya trazada la senda que se debe seguir i las reflexiones se presentan por sí mismas; si el pasaje es mas variado, debe uno aplicarse á comprender bien cada versículo i su union, i escojer entre las verdades propuestas la que tenga una aplicacion mas útil.

b.) *En cuanto al talento*; si el orador no tiene viveza, ni jenio poético, que explique sencillamente la Escritura, i en este caso su estilo debe ser puro, sencillo, claro, grave i sin afectacion de elegancia: si por el contrario el orador tiene jenio poético, que la explique, con el estilo i las figuras de los escritores inspirados. Cuidese de juntar á la solidez de la instruccion la sublimidad, el entusiasmo i la vehemencia de la Biblia.

216. Los **MISTERIOS**.—Se entiende por misterios “las verdades incomprensibles de la Religion, i ciertos hechos que entran de una manera especial en la economia de nuestra salvacion.” Los discursos sobre los misterios, por si ya muy elevados, reciben un brillo extraordinario de la solemnidad de la fiesta con que los celebra la Iglesia.

217. *El carácter* de un discurso sobre los misterios, varia segun el orador se limite á la *verdad dogmática* ó al pensamiento del *culto religioso*. En el primer caso se tendrán los sermones dogmáticos en su acepcion mas estricta, i en el segundo un discurso lleno de uncion, cual conviene á la piadosa gratitud de hijos de Dios. Estaleccion dependerá de las disposiciones i de la espectacion

del auditorio.

218. Al explicar el *dogma*, imítense los modelos que en sus discursos de las solemnidades del año, presenta San León i otros Padres de la Iglesia: en ellos se aprenderán los límites, dentro de los cuales se debe circunscribir la explicacion del misterio, evitando la vana pretension de levantar el velo que los cubre, i aun ciertas investigaciones propias solo de la escuela. La superioridad reconocida de Bourdaloue proviene de una pasmosa erudicion.

219. Todos los *misterios* abundan en grandes *consideraciones* i en *aplicaciones prácticas*. El conocimiento de aquellas i la deducion de estas constituyen en las ocasiones ordinarias la tarea del orador. Aquí consiste el arte en dar á la explicacion la claridad é interes que le son propios, i á la explicacion su eficacia i conveniencia. Para obtener esto, no se interrumpan con frecuencia las consideraciones acerca del misterio; pues rompería el vínculo que las une; ni se coloquen las aplicaciones poéticas sino donde nacen espontáneamente, porque de otro modo perderian gran parte de su fuerza.

220. La aplicacion práctica de la doctrina en los misterios, tiene tres formas diferentes. En efecto, procédese

a.) *O adoptando la forma de la homilia*, recorriendo el relato de la Escritura: esta manera de presentar el misterio es muy instructiva; porque en ella brotan por sí mismas algunas reflexiones, que deben ser coronadas con una fervorosa exortacion.

b.) *O bajo la forma de meditacion*, la que consiste "en considerar i contemplar afectuosamente las personas i las circunstancias principales del misterio." Despues de haber referido brevemente el acontecimiento, se fijan algunos puntos para meditar, pero de modo que se gradúen los afectos. No basta invitar al auditorio á entrar en meditacion, sino que es preciso abrir el camino i llevar.

los suavemente en pos de sí. Este método de San Ignacio es muy adecuado para hacer grande fruto; pues enseña prácticamente la oración mental i supone, como se vé, que el predicador sea hombre de oración. Si á los asuntos patéticos, se juntan algunas melodias sencillas i tiernas de la Iglesia, si se dispone una serie de estas meditaciones en un tiempo como la cuaresma, propio para alimentar afectos análogos, tendremos la *mision*, ¡hermoso campo para un predicador!

c.) *O bajo la forma de Sermon.* Entre los oradores modernos esta forma es la mas usada, en ella debe suplirse con la energía del raciocinio i la elevación de las ideas lo que se pierde en pormenores i en afectos. Si únicamente se tomá un lado del misterio, se le podrá tratar con mas unidad i órden.

221. **PANEJÍRICOS.**—Los Santos son nuestros modelos i nuestros protectores: con este titulo la Iglesia les rinde honores públicos, entre los cuales pone el *elojio* solemne de sus virtudes, pero al proclamar los méritos de los triunfadores, quiere tambien sostener á los combatientes: el orador debe, pues, llenar este doble objeto. En consecuencia, el *panejirico* “es el *elojio* de un Santo, hecho para la santificación de los fieles.” El *panejirico* cristiano, al realzar el brillo de la fiesta, debe conservar el carácter de noble sencillez que conviene al púlpito, i por consiguiente rechazar el fausto i sobre todo la exageración.

222. El *panejirico* no sigue reglas uniformes i aplicables á todos los casos. Las acciones de los Santos constituyen siempre el fondo principal; pero como todo cambia de un Santo á otro, tiene que resultar una grande diferencia en la manera de tratar su *elojio*. Indicaremos las formas mas usadas.

a.) La *histórica* es la mas sencilla, i es indispensable cuando el auditorio ignora la vida del Santo. Mas para hacer un retrato bien parecido, se debe pintar al hombre

entero; se le debe poner hablando i obrando á la vista de los oyentes; evítase sin embargo el hacer una mera biografía que no contenga sino la simple relacion de los hechos. Es preciso que el orador se proponga un fin especial, i que en vista de él desarrolle ó abrevie la narracion, de manera que sea concisa, compacta, viva i llena de animacion. En fin, mejor es insistir en los medios que lo santificaron, que en las acciones que los hicieron célebres, segun este pensamiento de Bourdaloue: "SE DEBE CUIDAR MENOS DE ALABAR A LOS SANTOS, QUE DE DARLES SUCCESORES." Para este efecto háganse las reflexiones morales que mas convengan, sin romper el hilo de los acontecimientos.

b.) La mas elevada forma es aquella en que de las acciones de los Santos *se deduce el carácter distintivo de su santidad*. De este modo la unidad resalta mas, i el órden es mas regular; pero este método exige un estudio profundo de la vida del Santo i de las circunstancias en medio de las cuales vivió. De ella se sirven los oradores, muy á propósito, en las grandes solemnidades, i entónces su estilo debe ser mas castizo, grave i serio.

c.) Tambien se puede mirar todo el asunto bajo un *aspecto particular*, admirando tal virtud característica del modelo, siguiendo en su vida la influencia de tal medio de santificacion, ó estudiando las cualidades que exige tal ministerio. Este es un buen modo de variar el panajirico de un Santo que todos los años se alaba delante de los mismos oyentes.

d.) Por último, se puede encerrar el elogio de un Santo en *consideraciones jenerales*, por ejemplo, el de un mártir, en el del martirio. En este método se encuentra un medio de estender los asuntos, cuyos pormenores históricos faltan, i aquí es en donde se dan á conocer los grandes talentos, descubriendo en un fondo enteramente estéril riquezas abundantes, i tratando tan hábilmente la tesis que los oyentes no pierdan jamás de vista el Santo cuyo

panejítico se hace. Aunque los ejemplos de los Santos tengan por sí mismos un grande interes, es preciso que su elogio esté embellecido con la viveza de imágenes, la belleza de pensamientos i los encantos del estilo.

223. LA ORACION FUNEBRE.— Podemos definir la oracion fúnebre “ el elogio de una persona ilustre ya difunta, hecho para edificacion de los fieles.” Es mui loable dar un postremo homenaje, en presencia de los altares, á los hombres grandes que han merecido bien de la Religion i de la patria. Para el orador cristiano es esta una ocasion de elevarse á la mas sublime elocuencia; pues nada hai tan grande, ni tan capaz de herir la imaginacion de los pueblos, como uno de estos espectáculos, en donde todo lo que la Religion i las artes tienen de mas sublime, está puesto á la disposicion del orador. Para la manifestacion de sus ideas tiene ante sí un cuadro nuevo, actual i de interes inmenso para sus oyentes. Mas lo que pone el colmo á la sublimidad de esa situacion, es que el orador aparece para fulminar en nombre de la Religion, que nada reconoce verdaderamente bueno, ni verdaderamente grande si no está santificado por la gracia; para fulminar, digo, sus anatemas contra todas las grandezas del tiempo con la sola palabra eternidad. Tal es la oracion fúnebre del púlpito cristiano criada por Bossuet.

224. El elogio fúnebre tiene entre los cristianos un *doble objeto*: primero proponer á la imitacion las virtudes i los talentos que han brillado en las clases mas altas de la sociedad: segundo hacer sentir á todos la nada de las grandezas del mundo, mostrando el rápido pasaje del trono á la tumba, de la gloria al olvido. De aquí tambien resulta un *doble deber* para el orador, quien para cumplir su ministerio tiene que reducir todo ese heroísmo á la nada, segun la Religion; si la piedad ó la penitencia no le han consagrado á los ojos de Dios. De antemano el auditorio se halla prevenido en favor del personaje, por con-

siguiente mas hái que temer el quedar inferior á lo que de él se espera, que el aparecer demasiado adornado ó demasiado sublime. El clojio fúnebre exige, pues, un jenio elevado, un tono majestuoso, grande enerjia i dignidad en el estilo.

225. La diferencia esencial entre el panejrico i la oracion fúnebre, es que el primero trata un asunto por su naturaleza relijioso, miéntras que el otro debe hacer el suyo digno del pùlpito.

226. De esta diferencia resultan las principales *dificultades* de la oracion fúnebre, tales son :

a.) Que el asunto en parte ó en el todo es *profano*. En este caso Bossuet meditando profundamente la vida que se desenvuelve á sus ojos, hace diversas reflexiones: de ellas su jenio se eleva á algun gran principio, i resume el todo en una instruccion principal de la que forma la base de su plan. Habiendo servido las principales acciones de la persona clojiada de punto de partida de su análisis, vienen naturalmente á ocupar un lugar conveniente en el desarrollo de la instruccion. De este modo pudo ensalzar entusiasta las hazañas militares de Condé, á pesar de haber dado al conjunto de su obra el verdadero carácter de la elocuencia relijiosa.

b.) Que en la vida de los grandes hombres se encuentran tambien *fallas*, las que si escusa el orador, en cierta manera lejitima el vicio, i si las reprende falta al espíritu del clojio fúnebre. Es, pues, necesaria la destreza: así Flechier hizo casi desaparecer la falta de Turena cometida ligándose por un momento á los enemigos de la Francia; así Bossuet cubrió la rebelion de Condé con el arrepentimiento de este príncipe.

c.) Que á veces se requiere no ménos prudencia que habilidad al tratar de ciertos *acontecimientos políticos*, en los cuales los oyentes han podido tener parte, i cuyas consecuencias tengan todavia suspensos los espíritus. Bossuet en el asunto de la negociacion emprendida por

la Duquesa de Orleans cerca del reino de Inglaterra, al tratar de las causas de la revolucion de ese reino, junta á una grande enerjia una admirable prudencia.

227. ASUNTOS DE CIRCUNSTANCIAS.—La elocuencia sagrada interviene varias veces en ciertas emergencias, que preocupan actualmente la atencion del auditorio. La consagracion de una Iglesia; la profesion de una Religiosa, la bendicion de unas banderas, el aniversario de una victoria, i otras circunstancias análogas prestan al orador sagrado materias útiles é interesantes. En todas estas ocasiones el orador cristiano no solo debe animar con su palabra la ceremonia, sino tambien dar un carácter religioso á las cosas profanas, invocando las bendiciones del Cielo, rindiendo acciones de gracias al Criador en los regocijos públicos, i enjugando las lágrimas del pueblo cristiano en los acontecimientos adversos.

228. En esta variedad de asuntos se presenta una *distincion fundamental*, que resulta del carácter mas ó ménos religioso de la fiesta. Si por su naturaleza es *religiosa*, hágase resaltar la idea cristiana que encierra; si *profana*, enlácésela con la Religion, por medio de algun gran principio, haciéndola digna del ministerio sagrado. En cuanto á los modelos, véanse los sermones de Bossuet en la toma de hábito de varias religiosas, i el discurso de Massillon en la bendicion de las banderas.

229. *Es preciso no salir de las circunstancias del hecho actual que da lugar á la reunion.* Para conseguir el interesar á los oyentes i procurarles útiles lecciones, tén-ganse presentes las preocupaciones i la espectacion del auditorio; pues frustrar esa expectativa seria una solemne torpeza. Sin salir de las actuales circunstancias, i sobre todo del carácter sagrado de su ministerio, puede el orador agrandar el círculo de las ideas que preocupan los espíritus, i elevarse á grandes consideraciones.

230. Si las ideas están sacadas de principios religiosos, en armonía con las circunstancias actuales; si, ademas,

son presentadas naturalmente adquirirán, en virtud de la conveniencia de las circunstancias i del espectáculo que se tiene á la vista, una nueva eficacia. De este modo es que el sacrificio de la vida religiosa recuerda todo lo que hai mas perfecto en la práctica de la moral evangélica, i las bendiciones de la Iglesia una de las cosas mas sublimes en el órden actual de la Providencia Divina.

NOTA.—Tenemos la idea de añadir á este *Curso teórico*, otro *práctico*, que comprenda el análisis detallado de las obras en él citadas. La aplicacion de las reglas á los modelos es el complemento necesario del estudio de la Oratoria, i el mejor medio de hacer gustar las bellezas de los grandes escritores, consiste en irselas mostrando al alumno; pues, segun Quintiliano, "*longum per praecepta breve per exemplum iter.*" Si el número de suscritores al *Curso práctico* es suficiente, lo emprenderemos gustosos. El valor de la suscripcion no pasará de 12 reales, i las personas que la acepten, podrán acudir á las mismas agencias en donde se han suscrito para el presente *Curso*.

FIN DE LA ORATORIA.

CUADRO.

DE LOS AUTORES

CUYA AUTORIDAD O EJEMPLO

HAN SIDO CITADOS EN ESTE CURSO.

ARISTÓTELES.—S. AGUSTIN.—BERRIER.—BOSSUET.—BOURDALOUE.
—S. CRISÓSTOMO.—CORMENIN.—D'AGUESSEAU —DUPIN.—FENELON.
—L'HARPE.—LAURENTIE.—MARMONTEL.—OVIDIO.—QUINTILIANO.—
SAN FRANCISCO DE SALES.—SALUSTIO.—TITO LIVIO.—TUÓCIDES.—
VILLEMAIN.

Hemos seguido las opiniones de Ciceron en todas las cuestiones importantes. Ademas, hemos analizado en diversos puntos de esta obra sus discursos de Arquías, de la lei de Manilio, de Murena, de Marcelo, de Ligatio, de Milon, contra Verres, contra Catilina i de la lei agraria.

Hemos analizado la primera Filípica i el discurso de la Corona de Demóstenes, como tambien el de su competidor Esquines.





POESIA.

NOCIONES PRELIMINARES.

1. La palabra *poesía* significa creación, i así es que se puede aplicar á todas las *bellas artes*; porque su objeto es crear, i porqué estas para ser sublimes deben dar á sus obras el sello de la *novedad* i del *poder*, doble carácter de toda creación. Así la pintura tiene su poesía, la música i las demas artes de imaginación tienen la suya; tampoco carece de ella la elocuencia que crea nuevos medios de persuasión i que transforma las convicciones de la conciencia en inspiraciones del jenio. De manera que la poesía se puede definir en jeneral "la creación en las bellas artes."

2. El arte reproduce la *belleza* de diferentes modos, segun la diversidad de sus variados medios de espresion, i de ahí resulta la variedad de las bellas artes. Esta *belleza* reproducida por el arte, puede definirse "el esplendor del orden," i sirve para distinguirlo de las demas invenciones nacidas de la necesidad i llamadas *artes mecánicas*. Tambien se distinguen las bellas artes de la poesía en que aquellas tienen por instrumento de espresion los sonidos, los colores, etc., mientras la poesía se vale de la *palabra humana*, el mas claro i el ménos material de todos los medios de espresion. De ahí viene la superioridad que tiene sobre las demas bellas artes, debiendo estas tomarla por medida. En efecto, para que sus obras sean apreciadas, deben acercarse al

ideal poético; i á la vista de un hermoso cuadro, de una dulce melodía, de una estatua bien modelada i expresiva, osclamamos:—; Qué poesía!—No se crea ser esta una comparacion arbitraria, sino que es un juicio natural que hace de la poesia el *tipo* i la *perfeccion* de las demas artes.

3. Todos tenemos innata la *percepcion de lo bello*; pero en grados mui diferentes; pocos son los que se entusiasman á su vista, i este *entusiasmo* es la primera condicion para sobresalir en las bellas artes. La superioridad de los artistas *eminentes* proviene de hallarse dotados en *alto grado* i en una *exacta proporcion*, de la *imaginacion* que percibe la belleza, de la *sensibilidad* que tiende á ella i del *juicio* que ayuda i regula todos los movimientos del alma. Estas dotes bien proporcionadas forman la perfeccion del *gusto*.

4. Un *artista eminente* no se limita á admirar la belleza, ni á sólo reproducirla, sino que descompone los objetos, toma de ellos los rasgos mas aventajados, los une i compone, *crea*, por decirlo así, un nuevo objeto, un *bello ideal* el que le sirve en la reproduccion artística, de *modelo* i de *tipo*. Esta facultad de *abstraccion* i de *reproduccion* caracteriza al *genio* en la poesia i en las demas bellas artes.

5. La poesia, tomada en un sentido particular, se define: "la expresion de la *belleza*, hecha imitando lo *verdadero* de una manera *verosímil*, por medio del lenguaje de la *imaginacion* i del *sentimiento*, lenguaje sujeto ordinariamente á una *medida regular*." Esta definicion nos la hace distinguir de las demas bellas artes que no tienen por medio de expresion la *palabra*: de las artes mecánicas que solo tienen por objeto la *utilidad*, i de las ciencias i artes que, á pesar de servirse de la palabra, no tienen por objeto la belleza. Así la filosofia tiene por término lo *verdadero*; la elocuencia lo *bueno*; la historia lo *verdadero* i lo *bueno*; la primera se dirige á

la *inteligencia*, la segunda á la *voluntad* i la tercera á la *razon práctica*. Hemos dicho imitando lo *verdadero* de una manera *verosímil*; porque si se trabaja *arbitrariamente* i *sin modelo* se vendrá á dar en una *idealidad sin carácter*. Además, como el *lenguaje poético* toma de su objeto algo de ideal i de inspirado, i se dirige muy especialmente á la *imaginacion* i al *sentimiento*, hemos creído se debe poner en la *definicion de la poesia este lenguaje medido* como uno de sus *característicos*.

6. Aunque el *verso* sea la forma natural i ordinaria de la *poesia*, no le es absolutamente necesaria; pues un poeta de *genio* puede reproducir en *prosa* su ideal mucho mejor que un mal poeta en los mas cadenciosos versos. Sin embargo no se puede negar que la *armonia del número* i del *ritmo* es uno de los elementos para la *reproduccion del ideal poético*, por ser esencialmente bella á causa de su *regularidad*. Además, el *verso* tiene sobre la *prosa* la ventaja de una *marcha ménos uniforme*; aquella puede solo *variar el estilo*, mientras que este tiene la *libertad de variar tambien la longitud del ritmo*. El *verso* establece en una *lengua* la útil distincion de la *prosa* i de la *poesia*, del *lenguaje real* i del *ideal*; hace dificultoso el acceso á este arte sublime, aleja del santuario de la *poesia* á esa turba de *escritores* que tanto contribuyen á la *decadencia de la literatura*. Siempre será poeta por *excelencia* el que sepa *juntar la armonia de las ideas con el ritmo i número*.

7. La *imaginacion* i la *inspiracion* son las dos partes constitutivas del *genio poético*; la primera que es "la *facultad creadora que suministra al poeta las imágenes*," reproduce las *bellezas de la naturaleza con todos los encantos de una imitacion viva i orijinal*; la segunda que es "esa *llama divina, ese entusiasmo que da orijen á las ficciones i atrevidos raptos del poeta*" forma el alma de la *poesia*. Cuando la *inspiracion* es *verdadera*, no le faltan ni la *razon*, ni el *buen gusto*, sino que entónces es el *interprete fiel* de

la naturaleza i de la verdad. Lo que siempre se busca en la poesía es el soplo de la inspiración, el fuego de la imaginación, i la Escritura Sagrada nos presenta la mas espléndida realizacion de la perfección ideal del jenio poético ; en ella aparece la inspiración en su mas sublime pureza i la imaginación en todo su esplendor.

8. Hai dos clases de bellezas en la poesía; las que dependen del *fondo* mismo, i las debidas á la *espresión de los pensamientos*. Las bellezas de la expresión consisten en los *raptos* del entusiasmo, en la *novedad*, la *cadencia*, las *imágenes*, los *rasgos* i *colores* inventados por la imaginación del poeta para imitar los efectos de la naturaleza. Pero la fuente primera i real de la belleza poética se encuentra en la creación misma del asunto: la *unidad* de creación, el *plan* de la obra, el *fin* moral del poeta son las cualidades que debon en primer lugar despertar el entusiasmo i la admiración.

9. La poesía tiene un fin inmediato que consiste en "escitar, por medio de la expresión de lo bello, la idea i el sentimiento de la belleza ó de la admiración." Lleno de entusiasmo á la vista de las maravillas que descubren las perfecciones del autor de la naturaleza, tiende el poeta á hacérselo participar por medio de sus cantos. Solo en este sentido, i por oposición á otras artes ó ciencias, se puede decir que el fin de la poesía es el *agradar*: el orador *persuade* i el historiador *instruye*; mas el poeta ante todo debe *agradar* por medio de la reproducción de lo bello. Pero este no es su único objeto, tambien pretende por algun fin determinado obrar en el *entendimiento* i en el *corazon* de los demas. Los grandes poetas siempre han sido inspirados i movidos por otro pensamiento, por otro móvil, por otro fin que el solo arte. Así los Profetas propagaron en sus cantos el culto del verdadero Dios; así los poetas de Grecia i de Roma ensalzaron en los suyos la patria. De manera que el fin último i completo del arte es lo *bueno* i lo *útil*. El poeta que de esta

manera entiendo su mision es, como lo llama Píndaro, el *sabio por excelencia*; es el hombre cuyo ojo ha sido hecho por la misma Escritura Sagrada. *In peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina Scripturarum; homines dicites in virtute, pulchritudinis studium habentes.*

10. De que la poesia tenga por *fin inmediato* el *agradar*, no se deduce, como dice Victor Hugo, *que no tenga asuntos buenos ni malos que tratar*; no se infiere, como asegura Cousin, *que sea preciso cultivar el arte por el arte, que el arte sea para sí mismo su religion*. No: esta doctrina está en pugna con la razon i la filosofia; porque, filosóficamente hablando, es falso que se pueda separar la noción de lo *bello* de las de lo *verdadero* i de lo *bueno*; pues *lo bello es el esplendor de lo verdadero, i lo verdadero puesto en relacion con la voluntad se identifica con lo bueno*, i aunque estos tres elementos sean en nuestro entendimiento *lógicamente distintos, objetivamente son inseparables*. El artista debe *ver lo verdadero* i *amar lo bueno*; de la vista de lo *verdadero* i del amor de lo *bueno* resultará en él la verdadera percepcion de lo *bello*. Al aislar lo *bello*, se viene á dar en lo *feo* i lo *grotesco*.

11. Siendo la poesia una de las bellas artes i mui sublime por su naturaleza, escluye las *medianías*, i así las obras de un poeta mediano se enmohecen en el polvo, como dice Horacio. En las artes necesarias para la vida, puede tener un lugar conveniente la mediocridad; mas la poesia, nacida para agradar, si no ocupa la primera fila, viene á dar á la última.

12. Entre todos los pueblos conocidos la poesia es la mas antigua de todas las artes; mas ¿por qué ha sido cultivada la primera, i en qué se funda el placer que nos causa? Tales son las preguntas que se pueden hacer acerca del ORÍGEN I FORMACION DE LA POESÍA. Respondamos á ellas:

—Dos razones se pueden dar: la *inclinacion* del hombre,

la imitacion i el *gusto* que tenemos por el ritmo i el canto. En efecto, la *imitacion* ejercita agradablemente nuestra *imaginacion*; i como esta facultad *nos representa los objetos pasados ó ausentes*; causa siempre placer el comparar las imágenes que el arte nos presenta con las que ya tenemos en la mente. Ademas, nadie ignora que es muy natural al hombre el *ritmo*; ahora bien, siendo el ritmo “un espacio determinado, dispuesto para guardar simetría con otro del mismo jénero,” necesariamente se han tenido que medir las *palabras*, dando así origen al *verso*, como tambien á los *sonidos*, orijinándose la *música*. Sin duda alguna los primeros versos se cantaron, i en todas las lenguas conocidas, de ordinario solo se cantan las *palabras medidas*; i esto prueba la afinidad del ritmo i del canto. Al principio se comenzó por ensayos espontáneos, por *improvisaciones*; poco á poco se fueron perfeccionando estos ensayos i vinieron á ser el *origen* de la poesía, la que desde luego se dividió en dos jéneros: el *heróico*, consagrado á ensalzar á los dioses i á los héroes, i el *satírico* que ataca á los hombres malos i viciosos. En lo sucesivo, pasando del relato á la accion, la *epopeya* produjo la *tragedia*, i la *sátira* dió nacimiento á la *comedia*.

13. Para la DIVISION DE LA POESÍA es necesario ver, si el poeta se *encierra* dentro de sí mismo, ó si, *saliendo* de su personalidad, refiere, cuenta ó pone en accion otros personajes. En el primer caso tenemos el *jénero directo*, en el segundo los *jéneros dramático i mixto*. El jénero directo se subdivide en *lírico, didáctico i fugitivo*, segun que el poeta espresa *sus propios sentimientos*: ó espone poéticamente los *principios de las artes, ciencias i de la moral*; ó tiende á *agradar* un momento, sin producir grandes efectos. El jénero dramático se subdivide tambien en *trájico i cómico*, segun que el poeta escite el *terror i la compasion*, ó la *reprobacion i risa* de los espectadores. El jénero misto asimismo se subdivide en *épico*,

pastoral i apólogo, segun que refiere acciones heroicas de la vida campestre ó fingidas.

14. De todos estos jéneros escojeremos nosotros para tratar los tres principales—LÍRICO—DRAMÁTICO—ÉPICO.

POESIA LIRICA.

15. En la *poesía lírica* “el corazón vivamente conmovido manifiesta los impulsos de su *sensibilidad*.” Es natural i agradable al hombre derramar así su alma para dar desahogo á esa facultad “que nos hace recibir las impresiones agradables ó desagradables de los objetos,” facultad que puede desarrollarse, corregirse i educarse por medio del *ejercicio* i de la *reflección*, i cuyo desarrollo es la *disposición esencial* para toda obra literaria, pero particularmente para los líricos. Esta facultad es la *sensibilidad*.

16. La vista de las maravillas de la naturaleza, de los beneficios de la divinidad, de los prodijios de la virtud arrancan al hombre un grito de admiración. Los primeros acentos de los poetas fueron acentos de gratitud i de amor: su primera necesidad no fué el contar largas historias, sino el celebrar á su autor con inspiradas canciones. La *poesía lírica* es la verdadera *poesía*, la *poesía primitiva* del entusiasmo i de la alegría: fué el primer arte, si es que la *poesía* es un arte, que encantó al hombre dando á sus emociones una vida expresiva i conmovedora.

17. Cualquiera que sea el sentimiento que debemos expresar, conmovida la *sensibilidad*, produce naturalmente las modulaciones de la voz i por consiguiente el *ritmo poético*: llama en su ayuda la melodía de los instrumentos músicos i aun los movimientos acompañados del baile, i esto es lo que explica el nombre de *lírico* [de *lira* instrumento músico.] Entre los griegos este poema no solo era cantado, sino que también era compuesto al

sonido de la lira ; pues el poeta se escitaba primero tocando ese instrumento, luego con él se daba la medida, él compas i el período musical, los versos nacian entónces con el canto, i de aquí viene la unidad de ritmo, de carácter i de expresión entre la música i el verso. Cuando la poesía se separó de la música i los poetas comenzaron á componer versos para leerlos i no para cantarlos, se reservó el nombre de *líricos* para los poemas que debían permanecer unidos á la música.

18. La poesía lírica consagrada al sentimiento personal depende ménos que ninguna otra del objeto esterior. Por consiguiente es preciso considerar, no tanto ese objeto que produce el sentimiento, cuanto la naturaleza i vehemencia del sentimiento mismo. Este, ya nace de una *impresion fuerte*; de la *admiration* escitada por un grandioso espectáculo, del *gozo* producido por grandes beneficios, i entónces es un grito de *amor*, un impulso de *entusiasmo*: ya proviene de un *sentimiento* de dulce melancolía, i entónces es el canto de la *desgracia* en que la voz es mas suave i la inspiracion mas lijera; ya viene de *objetos ménos importantes*, tales como una fiesta, un convite, un jardín, etc., i entónces es un canto gracioso, una *anacreóntica* cuya expresion es *viva*, i cuyo estilo *picareesco* ó *sentimental*. Esto da origen á tres jéneros de poemas líricos: el uno *grave* i *solemne*, el otro *sencillo* i *lastimero*, i el último *amable*, *gracioso* i *vivo*. Esta clasificacion corresponde á la division comunmente adoptada de ODA, ELEJÍA I ANACREÓNTICA.

19. ODA.—La *oda* es “la expresion poética del sentimiento llevada hasta el entusiasmo,” i quiere decir canto. En ella el poeta se transporta, se inspira; i esto constituye su característico. Todo cuanto puede escitar el entusiasmo sirve de materia á la oda: la fe viva i ardiente, el amor jeneroso de la patria, los sacrificios de la amistad, etc., son fuentes de inspiracion verdadera; los dioses del paganismo i los asuntos de compromiso no pue-

den despertar el sentimiento lírico.

20. Del ENTUSIASMO que caracteriza á la oda, se deducen todas sus reglas. En efecto:

a.) Como un sentimiento entusiasta es naturalmente esclusivo, debe haber en ella una perfecta *unidad*.

b.) La vivacidad del sentimiento hace que por todas partes veamos el objeto que nos preocupa, i este es el origen de las *digresiones* que sirven para embellecer el asunto i enriquecerle. Así Horacio en su *Oda á Virjilio*, lleno de temor por los peligros que amenazan á su amigo en su navegacion á la Grecia, encarga á las divinidades propicias á los navegantes, esa nave que lleva la *mitad de su alma*; pero repentinamente al verle ya en la mar, se exajera los peligros, i una digresion que nos lleva en apariencia léjos del bajel de Virjilio, no nos lo deja perder de vista; porque en toda ella se muestra el poeta indignado por los peligros que amenazan la vida de Virjilio. Ese espanto, ese tierno interes que acupa el alma de Horacio es como el tono fundamental de todas las modulaciones de esa obra maestra de belleza i perfeccion.

c.) Siendo del todo personal el sentimiento de la oda, el poeta no se ocupa sino en producirle, tal cual se ha manifestado espontáneamente sin preparacion alguna, i esto es lo que constituye la *impetuosidad* i el *ex abrupto* de la entrada.

d.) No siendo la marcha de la imaginacion tan regular como la del raciocinio, tiene que haber en la oda un *bello desórden*, pero desórden en el que la razon pueda seguir el entusiasmo, de otro modo la inspiracion no seria sino un delirio.

e.) En medio de un sentimiento vivo es imposible expresar todos los pensamientos que se presentan, i por esto el poeta escoje los mas notables, manifestándolos sin atender mucho al vínculo que los une. De ahí provienen los *saltos líricos* ó los vacíos dejados entre las ideas del

la que canta á la divinidad, ó trata de asuntos de Religion." En rigor los paganos carecian de ella; aunque Píndaro en las solemnidades sagradas de los juegos olímpicos cantaba á las veces animado de una inspiracion religiosa; con todo, sus odas carecen de ese carácter augusto propio de los poemas consagrados á la divinidad. Entre los griegos el *ditirambo* era un himno en honor de Baco, i en él los poetas imitaban el delirio de la embriaguez; en nuestros dias está consagrado para expresar los sentimientos vivos de la alegría i de la indignacion. Para tener una idea exacta de la poesia religiosa es preciso nutrirse del lenguaje sublime de la Escritura, especialmente del Antiguo Testamento en donde se encuentran muchos poemas líricos: los cánticos de Moisés i de los Profetas, los Salmos de David, las sublimes elejías de Job son otras tantas odas sagradas, inmensamente superiores á las de los líricos profanos.

b.) *Heroica*.—La heroica celebra directamente á los héroes é indirectamente las glorias i triunfos de la Patria. De este jénero son todas las de Píndaro i algunas de Horacio.

c.) *Moral i filosófica* es la que tiene por asunto materias morales, artísticas ó científicas i en ella, mas que en la heroica, no puede darse verdadera inspiracion fuera de lo bueno.

26. El ESTILO de la oda es proporcionado al asunto; pero como el entusiasmo lírico supone siempre una imaginacion vivamente conmovida i conmovida muchas veces por la vista de un grande objeto: su estilo debe ser vivo, rápido i de ordinario majestuoso i sublime. Una armonía perfecta le es esencial; porque el movimiento impetuoso del sentimiento no escluye el trabajo de la composicion; pues es propio del jenio unir el entusiasmo á la correccion.

27. En cuanto á la forma de la oda se establece por regla que debe adaptarse al sentimiento; de manera

que, si el movimiento de la idea es uniforme, las estrofas serán regulares; si su impetuosidad los produce variados, serán irregulares. En jeneral la eleccion del metro exige un oído fino i ejercitado.

28. Entre los grandes modelos de este jénero ocupan la primera linea la poesia lirica de los Libros inspirados, tanto por la *energía*, como por la *osadía* i *elevacion*. Vienen en seguida los poetas griegos: Píndaro es el mejor por el entusiasmo, la grandeza de los pensamientos, la belleza de las figuras i el carácter de su elocuencia, la cual compara Horacio á un torrente: Anacreonte ocupa el segundo lugar. Entre los latinos Horacio reúne las cualidades de Anacreonte i de Píndaro, las gracias de aquel con el entusiasmo, grandeza é imaginacion de este, i á ambos les aventaja en talento, filosofia i moral. Los *saltos líricos* son ménos violentos en él, su marcha mas fija, i su diction mas armoniosa i variada. Horacio posee toda clase de tonos, i su poesia flexible i risueña se acomoda perfectamente á todas las situaciones de la vida i á todas las inspiraciones de la filosofia. No se puede con justicia rehusar un grande talento lirico á escritores modernos, tales como Delavigne, Lamartine i Víctor Hugo; pero sus mas entusiastas admiradores deben convenir que en ellos con frecuencia la armonía reemplaza á los conceptos, i que el desórden de su imaginacion les hace poco á propósito para formar á los principiantes.

29. LA ELEJÍA “está consagrada á espresar un sentimiento moderado, qué ordinariamente es el de la tristeza.” Al principio tuvo por objeto cantar las desgracias; pero despues llegó á ser tambien el canto de la alegría i de los sentimientos tiernos. Las antiguas presentan una grande variedad de asuntos, porque se distinguian no por la materia sino por el metro; mas para evitar la confusion que de ahí debe resultar, es preciso conservarle su carácter de dulce melancolía.

30. LAS ANACREÓNTICAS, siendo una especie de odas

cuyo argumento es el amor i los placeres, no pueden formar clase aparte, como algunos pretenden, con el nombre de *poemas eróticos*.

POESIA DRAMÁTICA.

31. EL DRAMA, en su acepcion mas jeneral es “la representacion de un hecho por medio de la palabra i de la accion.” Los otros poemas proceden por via de descripcion ó narracion; pero el drama pone en juego ciertos personajes los cuales vienen á obrar i hablar á nuestra vista de una manera conforme á sus caracteres. El drama entre los griegos tuvo su orijen, no de la epopeya, sino de las representaciones líricas, que tenian lugar en las fiestas de Baco. En ellas Tespis transformó poco á poco en dramas los coros con la añadidura de dos ó mas personajes, i esos coros hoi casi han desaparecido entre los modernos: despues vino Esquilo, quien le dió su forma definitiva inventando la escena, el diálogo i el aparato teatral; Sófocles i Eurípides por ese mismo tiempo le dieron la última perfeccion. El *placer* que se experimenta en los dramas se funda en la *curiosidad natural* de observar á los demas: uno gusta de lamentar las desgracias de los otros, i reir de sus defectos, i como en el drama el sufrimiento de los personajes no es real, el espectador goza sin mezcla de dolor. Considerado de este modo, nada tiene de malo el placer dramático, tan solo lo será por causa de la representacion de pasiones criminales.

32. Hái tres clases de acciones dramáticas: la 1.ª i-hustre i heroica; la 2.ª comun, seria i que ofrece un interes no comun, la 3.ª ordinaria i divertida. Así es que las composiciones de este jénero se dividen en TRAJEDIAS, COMEDIAS I DRAMAS SECUNDARIOS. Estas tres clases, aunque distintas en su objeto, tienen un *blanco* comun, i es el de *instruir á los hombres*: las dos primeras

con el espectáculo de los infortunios i sufrimientos que aquejan la vida humana, pública ó privadamente, i el tercero con la representacion de los vicios i defectos que la degradan. Las reglas que les son comunes se reducen á cuatro clases: CUALIDADES DE LA ACCION—TRAMA DE LA MISMA—PERSONAJES—ESTILO.

33. CUALIDADES DE LA ACCION DRAMÁTICA.— Entendemos por accion “ el conjunto de hechos que concurren á un desenlace feliz ó desgraciado, i que forman el asunto del drama.” Sus dotes son la *verosimilitud*, la *unidad* i la *integridad*.

a.) *Verosimilitud*.—El drama para ser verosímil debe tener todos los colores de la verdad. Para obtenerlo es preciso que el poeta se diga:—en tales circunstancias, con el auxilio de tales medios, con hombres de esta clase, las cosas debian suceder así,—en consecuencia, el objeto del drama no es presentar lo verdadero tal cual ha sucedido, pues este es el deber del historiador, sino cómo ha debido suceder. Así es que para acomodar al teatro una accion, que no puede ser presentado tal cual se verificó en realidad, puede el escritor modificar la verdad histórica, añadiendo ó quitando algunas circunstancias, ó reuniendo las acaecidas en diversas épocas, como lo hizo Racine en su *Atalia*. Púédese tambien inventar una accion entera, como lo hizo Corneille en el *Cid* i en el *Heracio*. La verosimilitud tiene sus grados: El *Heracio* nos presenta de ellos una escala ascendente completa. Que una madre (Leontina) ascine á sangre fria su propio hijo, es posible, pero poco verosímil: que dos niños de pecho se cambien, es creible i *nada* tiene de verosímil: que el secreto de este cambio quede oculto mientras sea peligrosa su revelacion, es *muí* verosímil; que su revelacion turbe á los que en él están interesados, (Focas) es una consecuencia inevitable, i forma el *mas alto grado* de verosimilitud. La accion dramática exige esta cualidad con *mucho mas rigor* que la narracion; pues el oido es

crédulo, mientras que el juicio de la vista mui rigoroso. Luego el escritor dramático, al componer, tiene que ponerse en lugar de los espectadores con el fin de dar la mas estricta verosimilitud en todo lo que se presenta en acción, dejando para las narraciones lo que no posea suficientemente esta cualidad. Además, como no todo lo verosímil i verdadero puede ofrecerse en las tablas, es preciso relegarlo á las relaciones que hagan los personajes. Así Orestes que asesina á su madre, Edipo que se saca los ojos, Hipólito, que perseguido de un monstruo, muere arrastrado por sus caballos, no han sido presentados en la escena, sino en relaciones hechas por los personajes de las tragedias de Eurípides, Sófocles i Racine. Débense desterrar de la escena los objetos asquerosos, horribles i sobre todo los obscenos.

b.) *Unidad.*—La acción tiene que ser una por el *hecho*, por el *lugar* i por el *tiempo*. Esta triple unidad es admitida por los partidarios de los clásicos; pero rechazada por los adictos á la escuela moderna, quienes solo admiten la unidad de asunto.—La acción es una por el *hecho*, 1.º Cuando todas las partes que la componen, vienen á parar en el mismo punto; así, como la coronación de Joas es el asunto de la *Atalia*, todo en ella se refiere al destino de este príncipe: por un lado Atalia i Matan se empeñan en perderle; por el otro Joyada i Josafet, apoyados de la protección divina, se esfuerzan en salvarle.— 2.º Cuando el protagonista ó personaje principal, se halla siempre en el mismo peligro desde el principio al fin: en *Atalia* el niño Joas, desde que el Sumo Sacerdote toma la resolución de coronarlo, se encuentra en riesgo de caer en manos de la Reina, i este riesgo creciendo mas i mas, no cesa sino con la muerte de esa impía mujer.— 3.º Cuando el protagonista reúne en sí todo el interés de los espectadores, como el mismo Joas. Uno bien puede interesarse en los demas personajes, pero todos esos intereses particulares deben referirse siempre al del

principal. El efecto de la unidad de asunto es la unidad de *interes* i de *impresion*, la cual proviene de que todos los incidentes i todas las impresiones parciales se refieren al hecho dominante. La unidad de asunto no excluye los *episodios*, con tal que estèn unidos á la accion principal con un vinculo no forzado, i que influyan eficazmente en el desenlace: por esto es criticable el episodio de la *Infanta* en el *Cid* de Corneille, i el de *Aricia* en la *Fedra* de Racine. Se da el nombre de episodio á “una seccion secundaria que se une á la principal.”—La *unidad de lugar* exige que la escena no cambie. Esta regla tiene por objeto identificar lo mejor posible la representacion con la realidad; porque la perfeccion de aquella consiste en producir una verdadera ilusion, i para ello contribuye poderosamente la unidad de lugar. Tomada á la letra circunscribe la representacion á la localidad escogida desde el principio; pero si para obtener esa unidad, es preciso sacrificar mayores bellezas de plan ó de situacion, se puede transportar la escena de un lugar á otro, con tal que esto no se oponga á la unidad de accion. Corneille i Racine se han aprovechado de esta licencia, i críticos estimables la estienden proporcionando los espacios recorridos por los actores con la duracion del acontecimiento. La *unidad de tiempo* encierra la accion en el espacio de la representacion, i esto en nombre de la verosimilitud. En efecto, siendo el drama la representacion de una accion, tiene que representarla como debiera haber sucedido en realidad, es decir, en un espacio de tiempo que corresponde á su duracion verosimil, porque no se puede suponer que actores, que solo aparecen durante el espacio de dos ó tres horas á lo mas, representen una accion cuya realidad exijiese cinco ó seis dias. Este espacio suélese prolongar á 24 horas, en atencion á los entreactos, i porque la mayor parte de los asuntos no se pueden sujetar al solo tiempo de la representacion. Los ingleses i alemanes se han tomado mas li-

bertad; así en el *Julio César* de Shakspeare, Bruto i Casio se hallan en Roma en el primer acto, i en Tesalia en el quinto. No hai duda que las reglas de las tres unidas constituyen un principio de perfeccion dramática, principio consagrado por los clásicos desde Sófocles hasta Voltaire.

c.) *Entera*, es decir, debe tener un *principio* ó exposición del asunto, un *medio* ó nudo, i un *fin* ó desenlace. La verosimilitud i la unidad son las condiciones preliminares i fundamentales de un buen *plan*; pero este tiene en seguida que ser estudiado en sus pormenores, de modo que toda la trama de la pieza, todo el encadenamiento de las escenas está determinado en la mente del poeta. Los romanos i los modernos dividen el drama en *actos* separados por espacios de tiempo en que los personajes, arrastrados por las circunstancias que les han forzado á dejar el teatro, obran léjos de la vista de los espectadores: estos intermedios se llaman *entractos*. Los griegos no tenían actos: el coro que jamás dejaba el escenario, reasumia la impresion de las situaciones principales i, estableciendo de este modo reposos, señalaba las diferentes partes de la pieza. La accion de cada acto debiendo tener tambien principio, medio i fin, se divide en varias partes llamadas *escenas*, cuyo número no está determinado. Horacio fijaba en cinco el número de actos, pero muchos buenos dramas solo tienen tres. Esta division, aunque arbitraria, se presta mui bien al desarrollo de gran número de asuntos, i corresponde á los cinco tiempos que se distinguen en todo acontecimiento teatral: la *exposicion* ó las causas remotas, el *nudo* ó las próximas, la *intriga* ó el nudo mas estrecho, el *principio* del desenlace i el mismo *desenlace*.

a.) LA EXPOSICION (*prótasis*) "da á conocer en el primer acto el asunto con sus principales circunstancias." Alguno de los personajes mas notables da una idea circunstanciada del asunto, ya refiriendo aconteci-

mientos anteriores, ya tratando del estado actual de las cosas. En la esposicion se distinguan los poetas griegos, los franceses de ordinario descienden á minuciosidades, i así tienen que echar mano de confidentes i monólogos que hacen causados ó insípidos los dramas. En el primer acto deben aparecer todos los personajes con su propio carácter, ó estar pintados con fidelidad: así en *Atalia*, esta Reina i Matan, que no se muestran en el primer acto, son anunciados ya en él. La dificultad de la esposicion nace: 1.º de la necesidad de instruir al espectador de una multitud de antecedentes indispensables para la intelijencia de la pieza: 2.º de que los personajes tienen que dar esa esplicacion al mismo tiempo que obran, i sin dirijirse al espectador; 3.º de que el espectador impaciente de llegar al desenlace, se disgusta de toda detencion i lentitud. El arte de la esposicion consiste en hacerla brotar natural i necesariamente de la posicion elejida al principio. Véanse como buenos modelos, entre los griegos, la esposicion del *Edipo Rei* de Sófocles, i entre los modernos, las de *Atalia*, de *Ifigenia* i de *Bajazeto*.

b.) **EL NUDO**, (*epitasis*) que forma el cuerpo del drama i que da todo el interes, pues en él se ajitan i se chocan las pasiones, consiste “en los diversos acontecimientos, que bajo el nombre de *incidentes*, presentan obstáculos al cumplimiento de la accion.” El nudo proviene de la *ignorancia*, como en *Ifigenia* al sacrificar á su hermano Orestes, ó de la *debilidad*, como en *Atalia* cuando Joyada intenta con solo los Levitas arrojar del trono á esa poderosa reina, para colocar en él al niño Joas. El nudo debe ser:

a.) **Sencillo**, es decir, fácil de comprenderse. Es propio de los poetas de jenio producir grandes efectos con medios sencillos: la intriga les es complicada no para el entendimiento sino para el corazon. El nudo de *Edipo Rei* es la averiguacion que del asesinato de Layo, hace sin

saberlo el mismo asesino: aquí la trama es perfecta, el desarrollo de los destinos de Edipo está tan bien graduado de escena en escena, que el interés, perfectamente sostenido, se aumenta sin cesar á la par que la curiosidad. En el día se prefieren las sorpresas i esto es mas fácil.

b.) *Lógico*, es decir “que todo esté bien compajinado i motivado.” Esto se obtiene: 1.º con el buen encañamiento de los actos i de las escenas; 2.º con evitar que ningun personaje entre ó salga sin naturalidad; 3.º con no dejar jamás vacío el escenario fuera de los entreactos, i con hacer que los espectadores estén atentos á lo que pasa en la escena é inquietos de lo que se prepara por fuera. Para no perder el hilo de la pieza en los entreactos, es preciso colocar al fin de cada acto un suceso que influya en la accion de modo que esa interrupcion, al mismo tiempo que da descanso, aviva el interés. Para asegurar mas el resultado conviene que en los entreactos la orquesta toque algunos trozos en armonía con la situacion, como en los coros de la *Ester* de Racine.

c.) *Progresivo*, es decir, “que partiendo del primer acto i saliendo necesariamente de la esposicion, debe estrecharse á medida que se adelanta en la pieza.” Para esto es necesario que los obstáculos se multipliquen al mismo tiempo que los esfuerzos, i que, por medio de hábiles alternativas, quede el espectador en una viva incertidumbre acerca de la suerte de los principales personajes. En las pasiones encontrará el poeta los obstáculos, los esfuerzos i los insidentes necesarios para sostener esa gradacion que produce el interés dramático. Con todo no se multipliquen los golpes violentos; pues fatiga mucho una emocion fuerte i continuada. Si se escoje bien el lugar de las escenas principales, i si se las prepara con otras, que llamaremos de transicion, entónces serán aquellas puntos luminosos que aclaran todo el drama. Tales son las de Edipo i Tiresias en la tragedia de Sófocles,

las del interrogatorio, del juramento i de la confrontación final en la *Atalia*. Por último, en el postrimer acto i, si es posible, en la escena final se rompe el nudo i se tiene el

d.) *Desenlace* [catástrofe]. Esta es la parte mas difícil; pues el espectador atento en sumo grado á lo que pasa á su vista, no perdona los menores defectos. El desenlace, ya sea por *reconocimiento*, como el de la *Isjemia en Táuride*, quien reconoce á su hermano Orestés i le salva; ya sea por *peripecia* ó cambio, como el de *Atalia*, en donde Joyada fuera de toda esperanza, llega á cambiar el estado actual de cosas, con la coronación de Joas; ya sea *feliz*, como el de *Atalia*; ya *desgraciado* como el de *Británico*; ya *mixto*, es decir, mezclado de desgracia para unos i de dicha para otros, como el de *Esther*; debe ser: 1.º *natural* i *fácil*, segun todas las exigencias de la verosimilitud dramática; 2.º *imprevisto* para sostener hasta la postre el interes; 3.º *rápido* i *sorprendente*, es decir, que estalle como el rayo, precedido unas veces de la calma siniestra de la tempestad, i otras de una vizlumbre que parezca presajiar un desenlace contrario; 4.º *magnífico* escediendo á lo restante de la pieza en la majestad del espectáculo, en los cuadros escénicos donde aparezcan todos los actores, etc.; 5.º *decisivo* i *completo*, de manera que la suerte de todos los personajes esté fija, i que no haya ni duda, ni indecision.

34. PERSONAJES DRAMATICOS. — Llámense personajes "los individuos que desenvuelven la acción por medio de diálogos i monólogos." En consecuencia son los primeros objetos que atraen la atención de los espectadores. Su número está determinado por las necesidades de la acción en que toman parte, facilitándole ó contrabándole. Su carácter i sus costumbres poéticas tienen que ser: 1.º *locales*, es decir, deben pertenecer al siglo i al país de donde se han tomado los actores, tales son los de Augusto i Cina en la tragedia de Corneille; 2.º *buenas*, no

de tal modo que escluyan todo defecto; pues entónces, ni serian naturales; ni instructivas, sino que no ofrezcan esa asquerosa degradacion del crimen que á las veces se encuentra en los tribunales de los jueces; 3.º *convenientes*, es decir, que sus pasiones, sentimientos i acciones sean proporcionadas á la edad, sexo i condicion; 4.º *históricas* ó conformes con la historia, la fábula ó la tradicion. Solo en los personajes inventados tiene el poeta libertad; 5.º *iguales*, es decir, sostenidas del principio al fin sin desmentirse; 6.º *variadas*, de modo que presenten contrastes entre los diferentes personajes.

35. Las costumbres pueden variarse de tres maneras: con la *diferencia de especies*, como Abner i Matan en *Atalla*; con la *adicion* de otra cualidad que altere la especie; así en *Británico*, Neron es mas cruel; Narciso mas astuto, mas bajo, i con todo la cualidad dominante en ambos es la perversidad, con la *diferencia de grados* en la misma especie; así Horacio i Curiaico en la tragedia de Cornille tienen valor, pero no es el mismo en ambas. Entre los personajes hai uno que, como actor ú objeto de la empresa, domina á los demas, atrae la principal atencion i se llama *protagonista*. Este debe estar pintado con mas vivos i resaltantes colores que los otros.

36. ESTILO DRAMATICO. — El diálogo ó “conversacion de dos ó mas personas” es la forma natural del drama, i debe conformarse con la naturaleza de éste. Su *cualidad esencial* es, que sea una representacion verdadera i animada de la conversacion real. Un buen diálogo supone mucho tacto i un talento de observacion poco comun. Las cualidades principales i comunes con las del drama són la *naturalidad* i la *gradacion de los caracteres*. Para obtener lo primero, es preciso escojer de antemano interlocutores adecuados, representarse sus respectivas posiciones, penetrarse bien de sus diversos caracteres i concebir con claridad el cuadro que se quiere presentar á los ojos de los espectadores. Con respecto al desarro-

lo natural de la conversacion, es necesario saber cortar á propósito el diálogo, i este, como la conversacion, debe tener mas descuido i *libertad*. La complicacion de posiciones de los personajes, i el contraste de los caracteres exigen *variedad* en la elocucion, variedad que debe estenderse á la forma de las diferentes escenas del drama. Las buenas piezas apénas ofrecen mas de dos veces los mismos personajes en igual número. El presentar contrastes interesantes, como los de la *Atalia*, es una de las mas grandes perfecciones en el arte de agrupar los personajes. Estas son las principales ventajas de la forma dialogada sobre la épica. El diálogo en verso requiere una versificacion fácil, la que se obtiene, ya eligiendo espresiones agradables al oido, ya dando al pensamiento un sesgo delicado. Para la buena gradacion de los caracteres, es preciso observar atentamente, tanto las diferencias que resultan de la edad, educacion, pasiones, costumbres, épocas i climas; como las que nacen de las diversas posiciones en que se encuentran colocados los personajes. Como estas gradaciones son infinitas requieren la observacion del hombre i el análisis de los grandes modelos entre ellos Racine el primero. Los *monólogos* ó “discursos de un autor solo” son muy raros en los buenos dramas: *Edipo-Rei* i *Atalia* carecen de ellos. Al usarlos, es preciso que sean inspirados por una pasion bastante fuerte para justificar su uso.

TRAJEDIA.

37. La tragedia es “la representacion de una accion ilustre á propósito para escitar jenerosos sentimientos.” En consecuencia, no creemos que se tenga que circunscribir, como ordinariamente se hace, á escitar al terror i la compasion; puesto que la idea dominante i el uso práctico deben fijar ante todo nuestra atencion acerca de la magnitud i nobleza de la tragedia. Así Corneille ha

preferido escitar la admiracion á mover la compasion; el terror, que un desgraciado cualquiera ó un vil criminal pueden escitar; i no hablamos solo del desenlace, pues hoy dia todos convienen en que no es preciso sea siempre de terror i de compasion; tratamos de toda la tragedia. Entre los antiguos esos dos sentimientos eran los resortes de representaciones fundadas sobre el sombrío dogma de la fatalidad i cuyo desenlace era una catástrofe misteriosa.

38. La *brevedad* de la tragedia exige la accion rápida de las pasiones; pues no desenvuelve á lo largo los *caracteres* como la epopeya. Las estudia en los personajes, no solo en quanto influyen en nuestros juicios, como lo hace la oratoria, sino tales como se manifiestan en el hombre con todos sus resultados. Efectivamente, en la tragedia las pasiones se hallan constantemente en juego, ya como objeto especial de observacion, ya como fuente de acciones heroicas, ya como principio de crímenes i desgracias. Así en el *Poliuto* de Corneille, el celo de este mártir produce efectos heróicos i en *Atalia* las pretensiones ambiciosas de la Reina nos hacen interesar mas en favor de Joas, i su avaricia nos esplica su pérdida.

39. Las pasiones para llegar al blanco, deben ser:

a.) *Verdaderas*, es decir, conformes con la naturaleza del hombre; pues es necesario que los espectadores se reconozcan en el personaje animado de una pasión. Las extravagancias de las que en el dia pone en juego la escena, con el fin de producir efectos dramáticos, no pueden realmente conmovernos, por carecer de verdad i delicadeza.

b.) *Todo lo que es verdadero en las pasiones no es por eso admisible*; es preciso limitarse á lo que permite la *finnra* de una sociedad intelijente i culta. Las pasiones trájicas deben dirigirse á la intelijencia i no á los sentidos; pues se degrada el arte cuando se acomoda á los apetitos groseros de algunos espectadores corrompidos.

Al presente, siguiendo el consejo de Voltaire, de *dar golpes fuertes* á la multitud, mas bien que *herir con delicadeza* á las personas instruidas, la sensacion ha prevalecido sobre el sentimiento. Los románticos exigen convulsiones para creer en las impresiones del alma, i dudan de las penas que no enferman i de las pasiones que no enloquecen. ¡ Cuánto dista ese teatro de asesinatos i de envenenamientos de Víctor Hugo, de las escenas de entusiasmo religioso i de sacrificios sublimes de Corneille i de Racine ! ¡ Qué diferencia no hai entre las conmociones llenas de espanto de la *Lucrecia Borgia*, i la admiracion que nos inspira *El Cid*, *Horacio* i *Joyada*, entre las agitaciones del *Macías* i las dulces lágrimas que nos hacen derramar *Británico*, *Andrómaca* i *Ester* ! Cuando uno se aparta de la sencillez i de la verdad, busca con avidez el refinamiento i las complicaciones.

c.) *La moralidad* es la primera cualidad de las pasiones teatrales, i así la tragedia debe representar mas bien virtudes apasionadas que pasiones viciosas. El Cristianismo ofrece un manantial inagotable de patético; pues no hai interes comparable al que despierta la virtud del Evangelio en toda su pureza. No es ménos necesario que el jenio, para manejar estas nobles pasiones, una alma grande i un verdadero fondo de piedad. Con estas disposiciones puede el poeta descubrir tesoros riquísimos en los sacrificios de la piedad cristiana, en el sacrificio del amor lejítimo, en los terrores de la impiedad, en las virtudes heroicas de los libertadores de la patria, de los mártires de la fe i de la caridad. Semejantes espectáculos escitarían la admiracion, i por medio de ella conducirían al hombre á la práctica de grandes virtudes. No hai, pues, necesidad de recurrir continuamente á pasiones culpables i degradantes. Si, para hacer resaltar el heroismo de la virtud, es necesario poner en escena hombres criminales, que se les entregue al desprecio, que no se muestre al crimen siempre triunfante i á la virtud o-

primida. Así Racine ha colocado al personaje de Neron en escenas llenas de emociones dramáticas: el carácter de ese tirano está allí aun indeciso, el crimen le es nuevo, todavía delibera en sus venganzas, i esta irresolucion es una fuente de „incertidumbre i por consiguiente de interes. Como Neron combate aun consigo mismo, puede á la par del horror, inspirar tambien compasion; pues al causar solo horror, ese sentimiento es demasiado penoso para ser trájico. Sobre todo evitese el desarrollar, bajo pretexto de ejemplo, todas las infamias de algunos malvados famosos; porque una degradacion asquerosa jamás debe aparecer en las creaciones puras del arte. La tragedia inglesa ha suministrado ejemplos de esa degradacion, como puede verse en Shakspeare, admirable modelo de grandeza i de trivialidad. En nuestros dias Victor Hugo, fiel á su sistema de—mezclar á la mas horrosa deformidad moral un sentimiento puro con el objeto de interesar,—no se avergüenza de presentarnos una mujer abominable [Lucrecia], únicamente porque en medio de sus envenenamientos ha conservado un buen pensamiento para con su hijo. Debe tambien evitarse la introduccion del amor profano en la tragedia; porque las intrigas amorosas mas bien son perjudiciales á los grandes efectos del teatro, i solo forman un resorte muy débil i demasiado comun. Hai escelentes piezas sin amor, tales como *Atalia* i *Polieuto*, i en el teatro de los antiguos apénas se encuentra; con todo ellos poseian bellisimas tragedias. Quien diga que la pintura del amor profano con sus debilidades i remordimientos, es á propósito para curarlo en los espectadores, muestra no conocer la naturaleza de esta pasion; pues todo lo que escita la sensibilidad, ataca ocultamente el pudor. En consecuencia, la sola pintura del amor es ya por sí inmoral.

d.) Para desarrollar profundamente las pasiones, es necesario reducir su número, simplificando el trama de la pieza. Es menester consagrarse á producirlas, per-

feccionarlas, mostrar todas sus gradaciones, progresos i efectos, sin dejar de poner el número preciso para los contrastes i los choques que las ponen recíprocamente en evidencia. Con todo, jamás se deben prodigar semejantes contrastes i choques, como lo han hecho, á imitación de Shakspeare, los dramaturgos de la escuela moderna.

40. Aunque todas las pasiones sirvan de resorte á la tragedia, hai algunas como el terror, la compasion, la tristeza que le son mas especiales. El terror se escita poniendo al personaje principal en una situacion que nos hace temer por su vida; i la compasion, pintando con viveza sus desgracias ó peligros. La situacion de Hipòlito produce terror en los espectadores, cuando Tesco (Fedra IV. 2.), no dudando de la criminalidad de su hijo calumniado por Enone, da orden que se aleje para no escitar su indignacion; ese terror se aumenta al ver que Teseo, rechazando la defensa de Hipólito, le manda encolerizado se marche al instante, so pena de arrojarlo con ignominia de su país, i viene á llegar á su colmo cuando se le oye decir que Neptuno le ha prometido hacerlo perecer. — Racine nos enternece con la viva pintura del peligro de Joas, cuando la cruel Atalia hace degollar á los príncipes de su estirpe. — La situacion de Andrómaca pintada por Racine no es ménos tierna. Esta viuda de Héctor se hallaba en compañía de su hijo Astianax en la corte de Pirro, hijo de Aquiles, asesino de su esposo: los griegos pedian al hijo de la esclava Andrómaca para hacerlo morir: Pirro que deseaba casarse con ella, herido con la negativa de esta, le amenaza en un rapto de cólera de entregar al hijo de Héctor á los griegos: la princesa, arrojándose á sus piés le pide que entregue tambien á la madre; mas Pirro insiste en su resolucion de tomarla por esposa, i Andrómaca procura suavizarle con un discurso mui conmovedor: la cólera del hijo de Aquiles se aplaca, pero no renuncia su primer deseo, deja elegir á Andrómaca entre aceptarle por esposo ó ver inuer-



to á su hijo. En medio de estas peripecias los espectadores derraman lágrimas de piedad, sobre todo al oír las palabras que dirige la princesa á su confidente Cefisa. Todo lo que dispone el ánimo para el terror ó la compasion, deja siempre en el fondo del alma un recuerdo de enternecimiento, el que acaso no es el sentimiento virtuoso, pero sí su imitacion i su principio; pues jamás carece de utilidad el hacer llorar á los hombres en vista de las desgracias ajenas, porque les hace mas desconfiados en la prosperidad, mas humildes en las desgracias, mas afables i mas jenerosos.

41. Como la tragedia nos ofrece la union de lo *grande*, en el asunto, de lo *patético* en las emociones, i de lo *sencillo* en la conversacion i representacion, la elocucion trájica debe tener por carácter propio—una proporcionada mezcla de nobleza i de sencillez. —Los personajes tienen que hablar en verso; mas no con el entusiasmo lírico. Con todo hai circunstancias patéticas en las cuales este lenguaje produce un admirable efecto. Racine supo introducir la mas elevada poesía, no solo en sus coros, sino tambien en el diálogo, como cuando pone en boca de Joyada las profecias sublimes de Isafas i de Jeremías. Las figuras atrevidas cuando están bien colocadas salen muy bien: así al prometer Pirro á Andrómaca, si lo acepta por esposo, levantar los muros de Troya i colocar en ese trono á Astianax: la princesa hace un bellissimo apóstrofe á los muros de esa querida patria de Héctor. Tambien las descripciones necesarias, naturales i dictadas por la pasion i el sentimiento contribuyen mucho al adorno de una tragedia: tal es la descripcion que Andrómaca hace del sitio de Troya. (act. 2. esc. 8.) Cuando el poeta refiere algun suceso para instruir á los espectadores de lo acaecido ántes de la accion, debe hacerla con estilo rico, brillante, animado i sobre todo patético: tal es la relacion de Idomeneo en la tragedia de Crebillon. (act. 1. esc. 2.) Solo cuando en el diálogo los pér-

sonajes se responden á propósito, directamente i con naturalidad pueden agradarse los espectadores. Corneille nos ofrece modelos admirables en esta parte: tal es el diálogo entre Horacio i Curiaçio, al maldecir este el fatal honor que le obliga á tomar las armas contra su suegro i su amigo. (act. 2. esc. 3.) El diálogo entre Polieuto i Ncarco (act. 2. esc. 6.) es vivo, apremiante i subyugador, es un perfecto modelo en este jénero.

Comedia.

42. La comedia es “la representacion de una accion ordinaria que nos ofrece el cuadro de las manias i de los vicios ridiculos de la sociedad.” Tiene por *objeto inmediato* pintar esas jeniadas ridiculas que esponen al hombre á la burla de los demas, ó que le hacen incómodo i desagradable en la sociedad; i por *fin* de la comedia el corregir los vicios i manias, burlándose de ellas: así es como Moratin hizo caer en ridiculo las *mojigatas*, los *casamientos de viejos con niñas*, etc. Por desgracia los poetas olvidan con frecuencia este fin, i hacen que la comedia ordinariamente no sea otra cosa sino una incitacion de las pasiones i una escuela de desenfreno de costumbres.

43. El *ideal* propio de este jénero consiste “en pintar las cualidades morales exajerándolas un poco, sin llegar por eso al grotesco trivial.” Como el carácter no se muestra á cada paso, el poeta tiene que reunir sus rasgos principales. Para esto no basta el estudio: es preciso observar á los hombres, i tener á la vista los modelos vivos para pintarlos al natural. Este talento es mui raro, i su falta debe alejar de la comedia al que no lo posea. Así como las pasiones son el resorte de la tragedia, así el de la comedia es el *ridículo*. Llamamos ridiculo “ese modo de ser, diferente de las maneras autorizadas por la razon ó por el uso.” Esta oposicion con el tipo que conce-

himos, produce en nosotros un placer particular, una cierta conmoción nerviosa que se llama *risa*. La causa de ese placer es el descubrimiento de un ideal contrahecho, ó tambien la superioridad que reconocemos en nosotros sobre los que tienen alguna deformidad, no mirada como una desgracia seria. Por eso es que jamás nos reímos cuando nosotros mismos tenemos el defecto, ó cuando lo consideramos como una enfermedad penosa.

44. Hai *diversas clases de ridículo*. Además del físico, que omitimos por encontrarse en las formas del cuerpo, indicaremos las especies del moral, que trae consigo el ridículo de las situaciones ó el *dramático*. Estas especies son: 1.º algunas *pasiones*, en especial la vanidad, avaricia, miedo, i los apetitos groseros en sus efectos ordinarios; 2.º Las *manías* que son innumerables, porque en esta materia el hombre tiene una fecundidad prodijiosa; 3.º las *extravagancias del momento*, como los caprichos del gusto i de la moda, i estas son las que dan vida i *actualidad* á las obras; 4.º Los *defectos i los vicios generales* de diferentes clases de personas, de ciertas corporaciones ó profesiones; 5.º Los numerosos *contrastes* que presenta la sociedad, i particularmente los contrastes entre la condición social i el individuo que forma parte de ella. Por último, es preciso observar que no toda clase de asuntos ridículos convienen igualmente á todos los pueblos, porque cada nacion tiene su modo diferente de reir.

45. PERSONAJES CÓMICOS. — Llámense *personajes cómicos* “los actores de un drama que tienen una ó varias manías ridículas.” Pueden reducirse á tres clases principales: 1.º aquellos en cuyo carácter domina un vicio principal, ó una sola manía, como el Alceste del *Misántropo* de Molière. En esta clase se funda el cómico elevado, el cual partiendo de una observación profunda de la naturaleza, escita el interés de los hombres ilustrados. 2.º Aquellos en cuyo carácter hai muchos defec-

tos: en estos si no se tiene mucho cuidado se cae en la inverosimilitud, cargándolos demasiado. 3.º El personaje *burlesco*. Este grado inferior no conviene sino á los caracteres subalternos; tal es el de *Arlequin* en varias comedias españolas. El poeta cómico no debe omitir ningún rasgo que pueda pintar al vivo á sus personajes: cuídese sin embargo de no esceder los límites de lo natural: así cuando el *avaro* de Plauto dice al ladrón *que le muestre la tercera*, despues de haberle examinado las dos manos, notamos una inverosimilitud; mas cuando el *Arpagon* de Molière dice *i la otra?* reimos de la precipitacion del avaro i de la ansia que muestra. Débese desenvolver al personaje principal en gradación; al principio, es preciso que le anuncie un rasgo feliz i característico, á este sucede otro mas fuerte, i á este otro, i así sucesivamente hasta el desenlace en donde debe aparecer su carácter con toda claridad. Véanse como modelos el *Misántropo* de Molière, el *Distraído* de Regnard i el *Irresoluto* de Destouches. Hai tres especies de cómico: el *alto* que pinta las costumbres de los grandes, el *medio* que pinta las de la clase acomodada, i el *bajo* las del pueblo. Estos tres jéneros pueden encontrarse en una misma pieza i se ayudan mutuamente.

46. La comedia, segun los diferentes asuntos que trata, se divide en tres clases: la que desenvuelve los *caracteres*, la que pinta las *situaciones* i la que une ambas cosas á la vez. Estudiémoslas:

a.) *La comedia de carácter ó de costumbres* es “aquella en la cual se ofrece un carácter dominante, el que forma propiamente el asunto de la pieza.” Tales son las del *Avaro*, del *Mentiroso*, etc. Estas son las mas difíciles, por exigir una profunda observacion de la naturaleza humana. Para hacer resaltar un carácter, con frecuencia se le opone el opuesto, i no es ménos útil que agradable el mezclar á uno exajerado otro moderado. Tambien se pueden asociar al principal otros caracteres su-

baltornos: i esto lo ejecutó Moliere en el *Misántropo*, en el cual se encuentran, ademas de *Alceste*, la coqueta, la murmuradora i otros.

b.) *La comedia de intriga* “consiste en un encadenamiento de aventuras graciosas que tienen suspenso al espectador hasta el desenlace, con embarazos que nacen à cada paso.” Este jénero es el mas útil i agradable à la mayoría de los espectadores. Lo que hace el mérito de la comedia de intriga son las *sorpresas* ó acontecimientos que sobrevienen de improviso, i cuyo objeto es tener agradablemente suspenso al espectador.

c.) *La comedia mixta* consiste “en la fusion bien combinada de las dos primeras especies:” en ella las situaciones traen el desarrollo de los caracteres i estos provocan las situaciones. Estas piezas son las mas agradables: véanse como modelos *La escuela de los maridos* i *la escuela de las mujeres* de Moliere. Las comedias de carácter se dirijen mas à la inteligencia, las de intriga à la imaginación, i las mistas al hombre entero.

47. El estilo de la comedia debe ser sencillo, claro i fácil como el de la conversacion; las espresiones vivas i selectas, pero jamás pomposas; los pensamientos finos i delicados, pero exactos verdaderos i naturales. En el diálogo se debe conservar un tono fácil i libre, sin afectacion ni estudio. Es mas difícil de lo que se piensa el manejar el estilo de la comedia, mezclando la gracia con la agudeza, las locuciones familiares i proverbiales, las reflexiones delicadas i las buenas ocurrencias. Muchas comedias están escritas en prosa; porque esta se presta mas à su naturalidad. Del mismo modo que la tragedia baja à las veces el tono, tambien la comedia se eleva de cuando en cuando; pero siempre en una esfera particular. Compárense sinó algunos pasajes de los *pleiteantes* de Racine con otros de la *Atalia* del mismo autor.

48. La comedia nació como la tragedia en las fiestas

de Baco, i se fué perfeccionando poco á poco. En la comedia griega se distinguen tres épocas: la *antigua comedia*, que no era sino una sátira en diálogo: nombraba á las personas, i efuicemente las entregaba á la burla del populacho: de ella se valió Aristófanes para atacar á sus contemporáneos. Cuando la lei prohibió nombrar las personas, los actores representaron aventuras reales con personajcs finjidos: este jénero vino á formar otra clase *distinta*. Nuevos edictos mandaron no se presentasen en escena ni personas ni hechos verdaderos: con esto fué preciso inventar un nuevo jénero, i aquí tuvo su oríjen la *verdadera comedia* cuyo fundador fué Menandro. Los latinos no hicieron sino traducir á este, i los modernos han llevado la comedia á su última perfeccion.

49. Ademas de la tragedia i de la comedia hai otros dramas *secundarios*; pero, ó en su esençia no se distinguen de los primeros, ó son ménos interesantes i así nosotros los omitimos.

JENERO EPICO. (*)

50. **EPOPEYA**, como lo indica su nombre, es "la relacion en verso de una accion verosímil, heroica é interesante." Es *verosímil*, porque el poeta épico no está obligado á seguir la verdad histórica; pues le basta la verosimilitud moral: puede añadir ó quitar, con tal que, segun la espresion de Aristóteles, no salga de los límites de la posibilidad. *Heroica*, por estar consagrada desde sus principios á contar grandes hechos, destino que forma su carácter distintivo. *Interesante*, porque la epopeya, como la tragedia, debe cautivar la imaginacion i el corazon; ademas pueden darse asuntos que sean grandes, sin ser por esto interesantes. Tres cosas hai que estu-

(*) Al tratar de la *Epopeya* no hemos seguido á Broecckaerd, sino á L'Harpe i M. Feletz.

diar en la epopeya;—LA POESÍA—LA ACCION—LA MORAL. De la poesía hemos tratado ya al principio, réstanos hablar de la *accion* i de la *moral*.

51. **ACCION EPICA.**—La accion épica debe ser *grandiosa*; *una*, *entera*, *maravillosa* i de una *estension proporcionada*. Estudiemos separadamente estas cualidades.

a.) *Grandiosa.*—La grandeza de la accion épica consiste “en que la empresa que se celebra, tenga el esplendor suficiente para justificar la importancia que le da el poeta, i el tono elevado i majestuoso con que la canta.” Para obtener esto es necesario que la empresa no sea de fecha mui reciente; porque, como observa Blair, la antigüedad es favorable á aquellas ideas elevadas i augustas que debe escitar la poesía épica, i contribuye á engrandecer en nuestra imaginacion tanto las personas como los acontecimientos, i lo que es aun mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficcion,

b.) *Una.*—La naturaleza i el buen sentido exigen la unidad; porque para interesar i agradar, es preciso ocupar la atencion con un solo objeto i tender á un blanco determinado. Con razon Aristóteles rehusaba el nombre de poema épico á la *Teseida* i á la *Heracleida*, que contenian la vida de Hércules i de Teséo; pues la epopeya no es una historia puesta en verso, como la *Farsalia* de Lucano i la *Guerra púnica* de Silio Itálico; ni es la vida de un héroe como la *Aquileida* de Estacio, sino la relacion de una accion grande é ilustre que se propone por ejemplar. Sinembargo la unidad no escluye los *episodios*, es decir, “los incidentes casuales conexos con ella.” Como el héroe llega al término de su empresa venciendo toda clase de obstáculos, tiene que pasar por mil *incidentes particulares*, i la relacion de estos es la que forma los episodios. Estos tienen que *dependen* de la accion principal, estar *unidos* á ella i entre sí, para que el todo no presente sino un *solo cuadro* compuesto de mu-

chas figuras bien dispuestas i proporcionadas. Además, deben ser breves i poner á la vista objetos diferentes de los que anteceden i siguen, porque su fin es dar variedad al poema. Finalmente, es preciso que estén trabajados con esmero. La despedida de Héctor i de Andrómaca en la Ilíada, la historia de Niso i de Eurialo en la Eneida pueden servir de modelos en este jénero.

c.) *Entera*.—Esta integridad supone tres cosas: la causa, el nudo i el desenlace. —La causa de la accion debe ser digna del héroe i conforme á su carácter; tal es el designio de Eneas, escapado de las ruinas de Troya, la fundacion de un imperio grande i floreciente. — El nudo tiene que ser natural i sacado del fondo de la accion. En la Odisea, Neptuno es quien lo forma; en la Eneida, la cólera de Juno: el primero es natural; porque no hai obstáculo mas temible para los que surcan el mar, que el mar mismo: en el segundo la oposicion de Juno enemiga de los troyanos es una ficcion bellisima. Tambien el desenlace debe ser natural i sencillo; así en la Odisea, Ulises llega á la isla de los Feacios, les cuenta sus aventuras, i estos insulares le dan un buque para que vuelva á su patria: debe ser noble; así en la Eneida, Turno se opone al establecimiento de Eneas en el Lacio, i este héroe para no derramar la sangre de los troyanos i de los latinos, sostiene un combate personal. Además del enredo i desenlace de la accion principal, cada uno de los episodios tienen los suyos, i estos exigen las mismas cualidades que aquellos. Es preciso advertir que en la epopeya no deben tener lugar las intrigas sorprendentes de las novelas modernas; porque la sorpresa solo produce una impresion mui imperfecta i pasajera. Débese imitar á la naturaleza, preparar los acontecimientos con tal finura, que no se los pueda preveer, i manejarlos con tal arte que todo aparezca natural. Solo cuando se tiende á divertir, puede tener lugar un desenlace fabuloso, ó una intriga imaginaria; pero en la poesia épica, cuyo ob-

jeto es la instruccion, eso seria una frivolidad indigna de su nobleza i gravedad. · Ademas del enredo i desenlace, la accion épica tiene *proposicion é invocacion*: la primera es “un breve resúmen del asunto que se va á tratar,” i la segunda “una súplica dirigida á la divinidad favorita pidiéndole inspiracion.” Basta, como observa Blair, proponer el asunto con claridad, sin estudio ni pompa, sin que sea preciso sujetarse á semejantes pequenezes: con todo, los poemas mas famosos, como la Iliada, la Eneida i la Jerusalem las tienen.

d.) *Maravillosa*.—La accion épica sin dejar de ser *verosímil* tiene que ser *maravillosa*; porque debe escitar la admiracion, sin chocar con la razon. Los antiguos introdujeron á sus dioses en los poemas, tanto para dar *verosimilitud* á los grandes acontecimientos de sus héroes, como para enseñar al hombre, que aun los mas valientes i mas sabios tienen necesidad del socorro del cielo. A esta intervencion sobrenatural han dado los críticos el nombre de *máquina*. El Tasso en su Jerusalem, i Milton en el Paraiso perdido sustituyeron á los dioses del paganismo los agentes intermediarios admitidos por nuestra religion. A Camoens se le critica el haber mezclado en sus Luisíadas las divinidades paganas con los Santos del Cristianismo.

e.) *De una estension proporcionada*.—La duracion del poema épico es mayor que la de la tragedia; porque en esta dominan las pasiones, i nada violento es duradero; i en aquel las virtudes, cuya práctica se adquiere poco á poco. No se puede dar una regla fija acerca de la duracion del poema épico; con todo, los críticos dicen que no puede exceder un año. Homero i Virjilio no observan regla alguna fija: la accion de la Iliada dura cincuenta dias, la de la Odisea dos meses, i la de la Eneida un año. Cuando la accion del poema es larga, el poeta divide su fábula en dos partes: una en que el *héroe mismo cuenta* sus aventuras pasadas, i la otra en que el *poe-*

ta solo refiere lo que despues le sobrevino al héroe. Así Homero en la Odisea no comienza su narracion sino despues que Ulises salió de la isla de Ojijia, i Virjilio despues de la llegada de Eneas á Cartago. En ambos poemas los acontecimientos precedentes son relatados por los mismos héroes. Tanto las narraciones *directas* como las *indirectas*, ademas de seguir las reglas jenerales de toda narracion histórica, como son la *claridad*, *rapidez*, *probabilidad i ornato*, tienen que estar enriquecidas con todas las bellezas de la poesía.

52. **MORAL DEL POEMA EPICO.**—De dos maneras diferentes se puede conducir á la virtud, con la *instruccion* i con el *ejemplo*, es decir, por medio de los *preceptos* i de las *costumbres*. Hablaremos de estos dos medios separadamente :

53. **PRECEPTOS.**—La moral del poema épico debe ser *sublime en sus principios*, *noble en sus motivos* i *universal en sus aplicaciones*.

a.) *Sublime en sus principios.*—Conocido profundamente el corazon del hombre, es necesario manifestarle los secretos resortes de sus pasiones, los pliegues ocultos de su amor propio i la diferencia entre las virtudes verdaderas i falsas. Del conocimiento del hombre se debe ascender al de la divinidad, presentándola como el ser infinito que continuamente obra en nosotros para hacernos felices, como la fuente de nuestros conocimientos i virtudes, como el orijen de la razon i de la vida, i como la suprema regla de nuestras acciones.

b.) *Noble en sus motivos.*—Su gran principio debe ser “preferir el amor de lo *bueno* al del *placer*, como dicen Sócrates i Platon ; lo *honesto* á lo *agradable*, como se espresa Ciceron.” Esta es la fuente de sentimientos nobles, de la grandeza de alma i de todas las virtudes heroicas.

c.) *Universal en sus aplicaciones.*—La Ilfada tiene por objeto mostrarnos las consecuencias funestas de la

discordia; la Odisea nos manifiesta lo que puede la prudencia unida al valor; i la Eneida pinta los hechos de un héroe piadoso i valiente. Pero como estas virtudes solas no hacen la dicha del hombre, es preciso que la moral del poema sea mas estensa i fecunda, mas proporcionada á todos los tiempos, pueblos i condiciones.

54. **COSTUMBRES.**—Aristóteles distingue dos clases de epopeya, la una *patética* i la otra *moral*: en la primera dominan las *grandes pasiones*, en la segunda las *virtudes heroicas*. La Iliada i la Odisea son modelos de estas dos especies: en aquella aparece Aquiles con todos sus defectos, ya colérico i furioso hasta la brutalidad, ya vengativo hasta sacrificar la patria á su resentimiento: en esta se presenta Ulises sabio i prudente. Como las costumbres de la epopeya se hallan encarnadas en sus *personajes*, hablaremos de ellos separadamente:

55. **PERSONAJES I SUS CARACTERES.**— Los actores de un poema pueden ser *hombres* ó bien *héroes sobrenaturales*: entre los primeros se cuentan el héroe ó personaje principal i los secundarios: entre los segundos Dios, los Ángeles, las divinidades del paganismo, los magos i los personajes alegóricos, como la discordia.

56. **HEROE.**— Al personaje principal se refiere como á centro todo el poema, i sirve así para hacer mas sensible la unidad de accion i para interesarnos mas. Aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente i magnánimo; en suma tal que escite la admiracion i el amor; no el odio, ni el desprecio.

57. **PERSONAJES SECUNDARIOS.**— También estos han de ser jeneralmente buenos; porque nadie toma interés por los malvados i facinerosos; pero puede introducirse alguno que sea malo, para que resalte mas el mérito de los buenos. Con todo, cuídese que sea enémigo del héroe, i que su maldad misma tenga algo de heroica. Procúrese muy especialmente diversificarlos, dándoles á cada uno un carácter i fisonomía particulares. Aquí es

donde mejor se descubre el talento del poeta, i en este punto Homero es un modelo acabado. También es preciso evitar el introducir un personaje secundario tan perfecto, tan virtuoso i amable, que oscurezca al principal. Por esta razón es que Homero, al pintar en Héctor un héroe completo, no procedió con acierto; porque sin querer, lo preferimos á Aquiles el personaje principal de la *Iliada*.

58. SERES SOBRENATURALES.—En este número se ponen, tanto los que reconoce la religión verdadera i los personajes alegóricos, como las falsas divinidades del paganismo i los que ha fingido la creencia popular. El uso de la *máquina*, aunque muy controvertido por los críticos, ha sido siempre jeneral, i no se puede rechazar de una manera absoluta. Como al leer un poema épico, nos trasportamos con la imaginación á una época remota, en que lo maravilloso era recibido como verdadero, adoptamos sin repugnancia las creencias populares de aquellos tiempos, i permitimos que el poeta engrandezca el asunto por medio de aquellos objetos majestuosos i augustos que la religión del país, teatro de la acción, permite introducir en el poema. Pero al mismo tiempo es menester que el poeta sea moderado i prudente en el uso de la máquina, cuidando de no hacerla intervenir á cada paso, i presentándola de una manera verosímil. Con respecto á los *personajes alegóricos*, siendo la peor máquina, solo son admisibles en las descripciones; pero jamás en la acción del poema; porque, siendo mera personificación, si se introducen mezclados con los actores humanos, resultaría una absurda confusión de sombras i realidades. Algunos críticos opinan, i con razón, que mejor sería desterrar totalmente de la epopeya el uso de la máquina, como ya se ha hecho en la tragedia. Ninguna necesidad tiene de ella el poema que esté escrito con elevación i majestad, cuyos versos sean armoniosos i cuyo lenguaje sea verdaderamente poético, cuya acción grandiosa i magní-

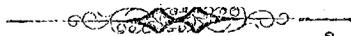
fica esté adornada con descripciones oportunas, con pinturas amcnizadas de caracteres i de costumbres, i sembradas de escenas tiernas i patéticas. La despedida de Héctor, i Priamo á los piés de Aquiles en la Iliada; la muerte de Príamo, la entrevista de Eneas con Andrómaca i Helena, la aparición de Héctor, la pasion de Dido, la amistad de Niso i Eurialo i otros muchos mas de la Eneida, han inmortalizado estos poemas mas que las ficciones absurdas de la Mitolojia,

59. EL POETA EPICO DEBE HABLAR EN VERSO.—Cier- to es que Aristóteles dijo que la Iliada en prosa no dejaria de ser un poema por conservar aun entónces la invencion de la fábula que constituye la esencia de la poesía; pero entre los modernos no se puede separar la ver- sificacion de la poesía; i así, aunque la Francia haya tenido su *Telémaco*, sinembargo ántes de la *Henriada* no tenia una epopeya que oponer al Tasso, á Camoens, Milton i Klopstock. El que hiciese un poema con imagina- cion é interes, pero en prosa, dejaría aun que desear algo de esencial ó indispensable á la poesía, es decir, la belleza de la versificacion. De esta resultan dos ventaj- as: elevar al jenio i rechazar las medianías.

FIN.

INDICE JENERAL.

ORATORIA.



| | PÁJ. |
|-----------------------------|------|
| INTRODUCCION | 1 |
| Nociones preliminares | 3 |
| Division jeneral | 7 |

PRIMERA SECCION.

| | |
|-------------------------------------|----|
| Persona del orador | 8 |
| Talentos del orador | 9 |
| Ciencia del orador | 10 |
| Costumbres del orador | 12 |
| Formacion práctica del orador | 14 |

SEGUNDA SECCION.

| | |
|----------------------------------|-----|
| Composicion oratoria | 16 |
| Invençion | 17 |
| Materia del discurso | id. |
| Proposicion del discurso | 19 |
| Desarrollo de la materia | 22 |
| Elementos de conviccion | id. |
| Elementos de interes | 31 |
| Elementos de patético | 39 |
| Disposicion | 47 |
| Plan del discurso | id. |
| Division del discurso | 52 |
| Gradacion del discurso | 55 |
| Partes del discurso | 59 |
| Elocucion | 71 |
| Cualidades de la elocucion | 72 |

| | |
|----------------------------|------|
| | PAJ. |
| Organo de comunicacion.... | 76 |

TERCERA SECCION.

| | |
|---|-----|
| Carácter especial del auditorio | 84 |
| Elocuencia académica | 86 |
| Elocuencia Forense | 89 |
| Elocuencia Política | 97 |
| Elocuencia Militar | 105 |
| Elocuencia Sagrada | 106 |
| Cuadro de los autores consultados | 124 |

POESIA.

| | |
|-----------------------------|-----|
| Nociones preliminares | 125 |
| Poesía lírica | 131 |
| Poesía dramática | 138 |
| Trajedia | 147 |
| Comedia | 153 |
| Poesía épica | 157 |
| Accion épica | 158 |
| Moral de la epopeya | 161 |

FIN DEL ÍNDICE.

Este Libro es propiedad de la Biblioteca
Nacional de la Casa de la Cultura
Su venta es prohibida por la Ley