

El hábito de asistir á los espectáculos habia hecho al pueblo tan delicado y conocedor, que se incomodaba hasta de las inflexiones y consonancias alteradas si se repetian con mucha frecuencia, aunque estas consonancias produzcan un buen efecto cuando se disponen con arte.

Por medio de la música era como se arreglaba, segun hemos dicho, el tono y la accion de los actores, formando una agradable armonia de la union de la voz con el sonido de los instrumentos.

Los primeros poetas Griegos arreglaban por si mismos la representacion ó parte declamatoria de sus piezas; es decir, la parte poética y la parte musical.

En Roma el arte de componer la representacion de los dramas, pasó á ser una profesion particular. En los títulos que están al principio de las comedias de Terencio se lee con el nombre del poeta ó autor del poema, y el del gefe de la compañía cómica que las habia representando, el nombre de aquel que habia arreglado su representacion ó declamacion, con esta frase latina; *qui fecerat modos*. Ciceron se sirve igualmente de la misma espresion *facere modos*, para denotar los que componian la declamacion de las piezas teatrales (11)

### Declamacion moderna.

La palabra *declamacion*, de que aun solemos servirnos para espresar la ciencia ó arte que enseña á hablar en público, sujetando á determinadas reglas la voz, la accion y el gesto, no es aplicable á nuestras modernas representaciones. Indica la palabra declamacion una cierta afectacion de lenguaje, mayor entonacion en la manera de producirse ó hablar, y actitudes ó gestos mas marcados ó exagerados; cosas todas que van afortunadamente desterrándose de nuestra escena.

La voz declamacion aplicada al teatro era propia para espresar las representaciones del tiempo de los Griegos y de los Romanos, cuya manera de conducirse en la escena, y cuyo modo de espresarse en el teatro era verdaderamente exagerado y enfático, como acabamos de ver, particularmente en la tragedia, cuyo magnífico recitado oimos todos los dias en nuestros templos (12).

Podía también quizá aplicarse la palabra declamación á la ejecución de las piezas dramáticas, aun después del renacimiento de las ciencias, desde los últimos tiempos de la edad media, hasta muy cerca de la moderna reforma del teatro; durante cuyo período, la declamación era una especie de canturía ó salmodia pesada, parecida al canto monótono de algunas órdenes religiosas: mas en el día que la naturalidad ha reemplazado la afectación, la voz declamación no espresa la idea de las representaciones modernas.

Parécenos que la palabra *representación* es mas propia que la de declamación, por cuanto presenta con mayor exactitud el verdadero objeto del arte escénico, que no es mas que la reproducción, *la natural y verdadera representación* en el teatro, de todas las escenas de la vida. Sin embargo, para no separarnos del uso ya establecido, usaremos indistintamente y como sinónimas las palabras *representación* y *declamación*.

Esta se divide en declamación sagrada y profana. La primera es la que da reglas á los Ministros de la Religión para dirigir la palabra y hablar á los fieles. Divídese en patética ó sentimental, panegírica, etc.

La declamación profana se subdivide en parlamentaria, forense y teatral.

Enseña la primera el modo de producirse en numerosas asambleas, como en el Congreso, en las Cámaras, en el Parlamento, en el Senado, etc.

La forense, que se diferencia algun tanto de la ante-

rior, da reglas para hablar en el foro ó en los tribunales; y últimamente la declamación teatral, de la que debemos ocuparnos, enseña la manera de conducirse el actor en la escena.

La declamación teatral, puede aun subdividirse en dramática y lírica. Subdivisión que hasta cierto punto es admisible, porque á la verdad la representación lírica ó cantada está sujeta á reticencias, suspensiones y repeticiones que no son necesarias en la dramática. De esta particularmente vamos á tratar.

La declamación teatral es la que por medio de la voz, del semblante y de la acción, espresa los afectos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la exactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que exige la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que se supone hallarse la persona que se intenta representar.

Es indudable que para desempeñar bien y á la perfección un actor su papel, debiera ceñirse solamente á representar aquel propio de su talento y de sus circunstancias; principalmente el mas análogo á su carácter, á su figura y á su voz.

Porque á la verdad, así como un buen semblante, una talla esbelta y una voz clara y robusta es tan adecuada para desempeñar, por ejemplo, el papel de un Agamenon, de un Orestes ó de un Pelayo; nada tienen estas mismas calidades de favorable para representar el Avaro, ó el zeloso don Lesmes.

La representacion de cada uno de estos papeles exige determinadas calidades, unas que podremos considerar internas y otras esternas.

Las internas son por ejemplo, la alegría y la jocosidad en los que han de hacer reir ó manifestar un carácter placentero y jovial; la elevacion de sentimientos, en los que han de representar los héroes; la facilidad de enternecerse y aun de llorar en los que deben escitar la tristeza ó la compasion; por que estos sentimientos se comunican del actor al espectador, al paso que las demás pasiones, como la ambicion, la cólera y el amor, son en cierto modo estériles con respecto á nosotros.

Las calidades esternas son, por ejemplo: para los héroes de la tragedia una voz fuerte, majestuosa y patética, y un rostro que indique el carácter que se representa; y así en la tragedia como en la comedia, debe ser proporcionada la edad del actor, ya sea verdadera ó aparente, con la del personaje que representa.

Mas como no sea posible que en cada teatro haya un número tan excesivo de actores, como sería menester si cada actor solo representara el papel propio de su carácter, por esto es preciso que cada uno de estos conozca las circunstancias especiales que se requieren para desempeñar no solo el suyo propio, sino tambien los otros, á fin de que sepa desfigurarse, digámoslo así, y amoldarse al carácter, edad y situacion del personaje que haya de representar.

En esto se diferencia el cómico del actor; nombres

que generalmente se confunden, ó pasan por sinónimos; el actor es el que solo sabe desempeñar ó imitar ciertos caracteres, y el cómico el que conoce y sabe ejecutarlos todos.

Para que el actor pueda llegar á ejercer con inteligencia y verdad la profesion dramática, particularmente el que se dedique al género trágico, es menester, como dijimos en la introduccion, que la naturaleza lo haya dotado de una extraordinaria sensibilidad y de una profunda inteligencia.

Por medio de la sensibilidad conseguirá poderse afectar y conmover hasta llegar á identificarse con el personaje que va á representar, y su imaginacion se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza, y dar á sus facciones, á su voz y á su accionado, la verdadera espresion, el tipo natural de la pasion que está espresando.

Mas como esta misma sensibilidad pudiera conducir al actor á un punto demasiado adelantado, es menester que vaya acompañada de una suma inteligencia.

Despues que la sensibilidad haya inflamado, digámoslo así, la mente del actor, y le haya puesto en disposicion de poderse abandonar á todo el ímpetu de la pasion; por medio de la inteligencia enfrenará á aquella y la circunscribirá á sus verdaderos y convenientes límites.

El que no haya nacido con esta esquisita sensibilidad para comprender é interpretar el pensamiento del poeta,

y luego remontarse y verificar en su alma con prontitud todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir á sus personajes para transmitir las á los espectadores; y carezca por otra parte de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos ó ensancharlos segun convenga, no podrá hacer muchos progresos en la carrera dramática, particularmente en el género trágico.

Porque, aunque es verdad que todos los hombres poseemos parte de esta sensibilidad, el actor, en especial el trágico, encargado de pintar las pasiones en su mayor escala ó arrebató, y á reproducir en la escena todas sus violencias, hasta la desesperacion y el delirio, debe poseer y estar dotado de una sensibilidad mucho mas fuerte, mucho mas enérgica, á fin de poder concebir y desarrollar con todo el impulso necesario la idea sublime del poeta, y herir al propio tiempo, digámoslo así, de una manera conveniente la sensibilidad de los mismos espectadores.

Careciendo el alumno de estos dotes de la naturaleza, sucederá lo que desgraciadamente vemos con mucha frecuencia en los ensayos de algunos jóvenes, que sin embargo de haber producido un éxito brillante sus primeras representaciones, no han correspondido luego despues á las esperanzas que su inauguracion en la carrera dramática habia hecho concebir. Fenómeno que explican algunos, suponiendo que la sensacion natural producida sobre el sistema nervioso del que por pri-

mera vez se presenta al público, le causa una emocion, y le reviste de una sensibilidad extraordinaria y muy á propósito para espresar con un calor y una pasion que no le es propia y natural, la situacion del personaje que va á representar; cuya emocion ó momentánea y aparente sensibilidad, se va amortiguando á medida que se familiariza con el público, llegando últimamente á extinguirse y desaparecer del todo aquel fuego que por un instante le animó, y por medio del cual espresó con verdad y energía una pasion que solo debió á aquella circunstancia accidental y pasajera.

Recurrir á bebidas fuertes y espirituosas, como hacen algunos, para adquirir aquel grado de energía ó sensibilidad de que carece el actor y necesita para sentir, espresar y hacer que conciba el espectador la pasion que debe animarle, es un recurso efímero, y muchas veces perjudicial á la salud si se abusa de él; sin que el estímulo y falsa energía que por este medio adquiere el actor, pueda nunca compararse con la sensibilidad fuerte y prepotente de la misma naturaleza. El célebre Le-Kain, el inmortal Talma y nuestro malogrado Maiquez, debieron sin duda la admirable y perfecta armonía de su ejecucion á la esquisita sensibilidad de que les dotó la naturaleza.

Estos actores, nos dicen sus contemporáneos, no tenían lo que se llama mucho espíritu; pero pocos hombres habian recibido de la naturaleza una sensibilidad mas profunda y mas variada.

La sensibilidad de algunos actores suele ser exterior, digámoslo así, porque no tienen una positiva: la de Le-Kain, Talma y Maiquez por el contrario era toda interior, se parecía á esos monumentos antiguos, que aunque apenas se levantan del nivel del suelo, por las columnas medio cubiertas de tierra y escombros, se adviene toda su elevación, añadiendo la imaginación del viajero todo lo que no se hace mas que presentir.

Le-Kain, Talma y Maiquez producían efectos terribles, según el testimonio conteste de los que los admiraron en la escena, con sonidos que al paso que parecían salir del alma, permanecían en ella. En estos momentos era cada uno de ellos un león que rugía, un león que había roto la cadena; ellos solos llenaban el teatro.

Pero todo esto era porque sabían sacar el partido posible de los dotes de la naturaleza, porque estudiaban sus papeles y los analizaban filosóficamente: como que hubo alguno en el que estuvieron meditando años. (13)

La afectación es lo primero que se ha de desterrar del teatro, es decir, de todo lo que tiene relación con él; así como la naturalidad lo que con mas esmero debe procurarse. Aunque una cosa puede expresarse de mil modos diferentes, sin embargo, como hablando en general, no hay mas que una natural, el actor debe hacer un estudio detenido en buscarle, conocerle y saberle representar.

El sentimiento en un actor trágico ha de ser mas

fuerte, mas penetrante y mas varonil, porque ha de producir mayores efectos; y en el cómico, mas variado y mas universal, porque la comedia puede tener por objeto todas las pasiones.

Con la misma propiedad ha de saber expresar la alegría loca, que un fuerte enfado; el amor ridículo de un viejo, como la cólera de un joven celoso; la noble audacia de una alma valerosa, como la timidez y cobardía de un corazón pusilánime; la estúpida admiración, como el orgulloso desden; las extravagancias del amor propio, como la amabilidad de un genio candoroso, etc.

También es preciso que el actor tenga á veces mucho fuego; pero debe distinguirse la vehemencia, de lo que se llama viveza ó celeridad de acción. El que acostumbra á gritar continuamente y se agita y pierde la respiración, solo consigue impresionar á los espectadores ignorantes. El fuego, al contrario, da cierto aire de verdad á la acción, y por lo mismo es muchas veces necesario.

No basta tampoco, como creen algunos, que el corazón del actor sienta verdaderamente la pasión ó afecto que se propone expresar, sino que es preciso que la sienta tal cual la sentiría aquel mismo monarca, aquel mismo marinero, aquel mismo joven ó viejo cuyo papel desempeña.

Para esto es menester que el actor se asimile, en lo posible con aquel personaje, estudiando detenidamente su estado, su carácter y su situación, empapándose en

cuanto pueda de las mismas ideas y sentimientos que le animaban.

La inteligencia del actor no consiste, como algunos equivocadamente se figuran, en entender solamente lo que quieren decir las palabras que ha de proferir y no darlas un mal sentido; es necesario penetrar este mismo sentido, la razon porque las dice el personaje que representa, la relacion que tienen con su situacion, y con la de aquellos á quienes van dirigidas, y despues de todo esto tener en consideracion el efecto que han de producir con la accion y demás accesorios, cuando se digan estas mismas palabras en la escena delante del público.

Sin estos requisitos, no solo no podria desempeñar bien el actor todas las variedades de papeles que se le encarguen, sino que tampoco le seria posible hacer percibir á los espectadores las diferencias de caracteres.

Convenimos en que esta manera de entender el papel es muy delicada, y que ofrece mas dificultades de las que generalmente creen los que declaman sin principios.

La mas sencilla expresion que sale á veces maquinalmente de nuestra boca, es susceptible de una infinidad de modificaciones que apenas observamos en el uso comun, que el actor inteligente ha de conocer para expresarlas con oportunidad en la escena. La simple expresion «que V. lo pase bien» «felices tardes» ó un solo «á Dios» cuyo sentido es tan claro y que todo el

mundo conoce, ¿de cuántas modificaciones no es capaz?

Un padre saluda con ternura al hijo que ama, y con la misma ternura, pero mezclada con cierto sentimiento, al otro hijo que ama tambien, pero de quien está quejoso. ¿Con qué dulzura un amante saluda su querida? El hombre abatido por la melancolía, pronuncia el «á Dios» en un tono que indica bien la tristeza de que se halla poseido su corazon. Por el contrario el jóven alegre ó atolondrado saluda con un «á Dios» que demuestra bien la efervescencia de su imaginacion, y la poca estabilidad de sus ideas. ¿Con qué pedantería pronuncia el «á Dios» un necio orgulloso cuando saluda á otro de quien ha formado una idea poco ventajosa?

Un hipócrita, un avaro, un hombre celoso, un tramposo saludando todos con una misma frase, lo hace sin embargo cada uno de un modo que da á conocer la diferente pasion de que se halla dominada su alma. Así es que cada hombre se espresa de una manera propia y peculiar, segun sea su carácter y su situacion; y estas circunstancias son las que ha de estudiar y conocer el actor para desempeñar su papel con verdadera inteligencia.

¿Cuántas veces sucedería que un actor furioso, por ejemplo, contra otro compañero, representaria muy mal el papel de un personaje furioso si solo se dejara llevar de su pasion, y prescindiera de las demás circunstancias que concurren y son características del personaje que figura?

Por esta razon el actor al paso que ha de abandonar-se, digámoslo así, á la pasion que domina á la persona que representa, debe por otra conservar un tanto de sangre fria, y ser dueño de sí mismo para no olvidarse, que aunque supongamos va á desempeñar el papel de Pelayo, no es el mismo Pelayo, sino un actor encargado de representarle. Es preciso tener presente que en la escena no está la naturaleza, sino la copia de ella.

Mientras es indispensable que el actor conozca perfectamente cuales son los movimientos de la naturaleza en los demás hombres, le es al mismo tiempo necesario mantenerse siempre sobre sí mismo para poder cuando quiera y segun se ofrezca imitar los agenos.

Un actor que se hallara verdaderamente en igual situacion que el personaje que representa, es decir, que su corazon sintiera las mismas pasiones que pinta con sus gestos y palabras, no estuviera seguramente en estado de representar bien su papel.

La corta duracion del drama obliga á que los sentimientos se sucedan en la escena con una rapidez que no es comun en la naturaleza, y esta precipitacion da á la accion teatral un calor que le es necesario, como que sin dicha circunstancia careceria el drama de la vida que le anima.

Figurémonos á un actor que ha de desempeñar el papel de un personaje afectado de una pasion tierna, y que el corazon de este actor se abandona enteramente á esta sensacion y examinemos lo que sucederia. Su co-

razon se verá en un momento comprimido; la voz se le sofocará casi enteramente, y si una lágrima cae de sus ojos, sollozos involuntarios acabarán de embarazarle, y no podrá proferir una sola palabra sin gestos ridiculos.

Si en esta situacion debe el actor pasar súbitamente á una fuerte cólera, le será del todo imposible, y he aquí al actor privado de poder proseguir. Un frio mortal se apoderará de todos sus miembros, y por algunos momentos solo podrá representar maquinalmente, padeciendo su corazon males terribles. Y si esto sucediera en el tránsito de una pasion suave á otra fuerte, ¿qué pasaria si el actor tuviera que espresar sentimientos que exigiesen mas calor y mayor fuerza?

No es preciso pues que nos detengamos mas en demostrar que el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si estuviera poseido de ellas, pero que no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de espresarlas.

Ciertos actores y particularmente algunas actrices no necesitan mas que un instante de reflexion para llenárseles los ojos de lágrimas; y aunque es feliz el actor que tiene esta disposicion y que sabe aprovecharse de ella con oportunidad, porque como lo acredita la esperiencia, una lágrima que se vea derramar produce el mayor efecto; sin embargo el inflamarse la imaginacion hasta el estremo de producir una impresion igual á la de la realidad es muy espuesto.

El actor que posea esta habilidad debe antes de abandonarse á la impetuosidad de su imaginacion, examinarse y entrar dentro de sí mismo, á fin de averiguar si podrá contenerse una vez se halle dominado de aquella pasion.

Cuando el actor sepa moderarse aun en medio del torrente ó con mas propiedad, en medio del océano de las pasiones, para cumplir con las leyes de su arte, entonces, como dice Shakespeare, merecerá el nombre de excelente actor. Desgraciado á la verdad, por el contrario, el que para inflamar su imaginacion tuviera que recurrir á la temeridad de Polo de Sunio, célebre actor griego contemporáneo de Pércles, quien representando el papel de Electra traia las cenizas de su propio hijo en lugar de las de Orestes (14).

Difícil es en todas las situaciones á un actor por inteligente que le supongamos, representar y transmitir á los espectadores una pasion que él no siente, y que en cierta manera no debe sentir para espresarla con verdad y energía; mas esta dificultad es mucho mayor, cuando esta misma pasion se halla en ciertos casos modificada por otra ó complicada con afectos contrarios y opuestos. Para espresar una pasion sencilla no hay mas que abandonarse el actor, digámoslo así, á los impulsos, ó mas bien á la marcha natural de la pasion; y como hemos de suponer que el cómico conoce el modo de espresar cada una de ellas y sus modificaciones en el teatro, resulta que no es lo mas difícil que ofrece la

carrera dramática. Empero cuando esta pasion, esta corriente natural debe ser modificada, ó de otra manera alterada por diversos afectos, ó contrariada por una pasion opuesta, y estas vicisitudes se suceden con frecuencia, entonces es cuando el actor necesita recurrir á lo mas sublime de su arte.

Esto es justamente lo que acontece en algunas composiciones dramáticas; en el *Taso* por ejemplo. Enamorado locamente este poeta de Eleonor, y creyendo insuperables los obstáculos que habia entre el poeta y la Princesa, esconde en cuanto puede una pasion que por instantes crece en su pecho, y que hace latir su corazon de una manera demasiado dolorosa. Mas feliz otros momentos se entrega con todo el arrebató de su galana y fecunda imaginacion á aquella pasion que espera ha de hacerle dichoso. Pero apenas á aquella dulce agitacion viene un momento de calma, toda la lisonjera ilusion repentinamente desaparece, y la tristeza y el abatimiento unas veces, y el desespero y la rabia otras, suceden á aquel amago ó simulacro de felicidad. La esperanza renace de nuevo, y el placer y la alegría comienzan á brillar otra vez; mas otra vez la reflexion y el desengaño tornan á borrar cuanto un deseo falaz podia haberle inspirado.

Y he aquí que en el buen desempeño y acertada representacion de este juego y complicacion de afectos, y en este órden confuso unas veces, y progresivo otras de sensaciones, estriba la mayor dificultad de la carre-



ra dramática. Hacer brillar la pasión primordial ó dominante al través de otra ú otras secundarias que la mitigan ó la contrarián, sin que el espectador pueda equivocar la una con las otras, sin que las veladuras y sombras confundan los contornos de la primera, es lo mas escabroso, pero al mismo tiempo lo mas bello y delicado de un arte, cuya dificultad se aumenta á proporcion que se va conociendo.

Los sentimientos verdaderos se apoderan muy fácilmente del corazón, de un modo que dominándoles embotan ó falsifican la expresión que en iguales casos según la intención del actor, solo debieran fortificar. Sin embargo, esto no impedirá que cuando el actor represente ciertos lances de una pasión fuerte, sienta verdaderamente una emoción vivísima, que es sin duda lo que tiene de mas incómodo y pesado el arte de la declamación.

Semejante agitación procede de los esfuerzos que se ve precisado á practicar el actor para pintar una pasión que no siente; lo que da á la sangre un movimiento extraordinario, en que el actor puede ser el mismo engañado, sino se ha detenido á examinar con cuidado la verdadera causa de donde se origina.

En la escena todo ha de ser pintoresco, y debe presentarse bajo el punto de vista mas propio y mas interesante, para conmover á los espectadores y hacerles experimentar aquellas mismas sensaciones que el autor se propuso, al poner en boca del personaje que introdujo en el drama, estas ó las otras palabras.

Aunque las pasiones tienen todas un carácter general y un modo comun de expresarse, propio á todos los hombres, tienen no obstante cada uno de estos otro particular, que pertenece ó depende de las circunstancias ó situación en que se halla la persona afectada.

El orgullo de un hombre ordinario, el de otro de la clase media y el de un magnate ó grande, se expresan con gestos, palabras y acciones tan diferentes, como la educación que respectivamente han recibido; cuya diferencia debe conocer tanto el autor ó poeta, como el actor: el uno para hacer proferir á sus personajes las palabras que les convengan y sean propias de su situación, y el otro para representar á estos mismos personajes con exactitud, y con toda la diferencia de rasgos que les distingue.

Si bien la expresión del actor ha de ser natural, se cree no obstante que no debe ceñirse á los límites exactos de la naturaleza; porque en ciertos casos haría poco efecto, ó resultaría una representación lánguida, fría. Así es que se ha de tener para esto un cuidado particular y un tacto muy delicado, á fin de llegar á la medida exacta, sin excederse nada de ella, pues en este mismo instante pasaría á ser la expresión desagradable y fastidiosa.

Para indicar esta medida á la cual es tan difícil poderse arreglar el actor, unas veces por no llegar exactamente á ella, y otras por traspasar la línea, han propuesto algunos que los actores debieran expresar las

pasiones con la naturalidad, fuerza y energía que las siente y lo hace el pueblo bajo que no tiene el contrapeso de la educación, y presentarse en la escena con los modales de un hombre de buen tono, esto es, con aquella finura y delicadeza que se adquiere con la educación y el buen trato de la sociedad; cuya regla á nuestro modo de ver es muy confusa.

Al paso que un actor para ser buen cómico debe saber imitar el carácter de todos los personajes que figuran en un drama, esta imitación por otra parte no debe ser absoluta, sino bien entendida, es decir, que el actor debe imitar y no remedar.

Apagar la vida es mucho mas fácil que aparentar mayor vitalidad de la que realmente se tiene.

Papeles de edad superior á la del actor se desempeñan mejor que otros de edad inferior á la que él verdaderamente tiene.

Por bueno que sea el modelo que se proponga imitar un actor, si lo hace servilmente, y sin estudiar, ni conocer, digámoslo así, la filosofía de las acciones, de los gestos y del modo de declamar de su modelo, léjos de serle útil, puede serle perjudicial.

Una buena imitación en primer lugar prescinde de los rasgos comunes, y solo atiende á los característicos de la situación del personaje, y el prurito de remedar por otra parte, inutiliza ó destruye muchas veces las disposiciones naturales que tiene el actor.

Todas estas observaciones son igualmente aplicables

á los papeles que han de desempeñar las actrices, con las modificaciones que exigen las circunstancias particulares del sexo.

A fin de que pueda el actor identificarse en lo que sea dable con el personaje que representa, que es á lo que principalmente debe aspirar; y para conseguir que el todo de la representación salga uniforme, y resulte lo que se llama buen conjunto ó cuadro de la escena, es menester tener particularmente presentes y observar las reglas ó principios generales siguientes, deducidos de la misma naturaleza del drama.