c). — INTEGRIDAD.

§. 443.

La accion del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser íntegra, y constar, por lo tanto, de exposicion, nudo y desenlace.

La exposicion dramática debe ser activa. Entretejiéndola con los hechos mismos é intercalándola en el diálogo, y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la *accion*, y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situacion respectiva de los personajes.

Los clásicos por necesidad tuvieron que hacer uso de exposiciones extensas y puramente narrativas, impropias del teatro, tanto por la languidez que comunican á la accion, como por la imposibilidad de conservar en la memoria todos los pormenores que comprenden. Es defecto de que tambien han adolecido, y con exceso, los mas distinguidos poetas de nuestro teatro nacional. Calcúlese qué efecto puede producir en el teatro la relacion de Basilio, en la escena cuarta del primer acto de *La vida es sueño*, ó la de Fócas, en el drama del mismo autor, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. No menos defectuosos son los prólogos y las personas llamadas *protáticas*, de que se valieron los dramáticos latinos, así como las exposiciones por medio de monólogos, ó del confidente.

§. 444.

El nudo en el drama es mas estrecho que en la epopeya, la lucha de pasiones y obstáculos mas animada, la accion debe precipitarse á su término con rapidez siempre creciente. Es defectuoso en el drama todo lo que no influya en la situacion de los personajes, contribuyendo muy directamente á la pintura de los caractéres y al desenvolvimiento de la accion: los incidentes y digresiones poéticas, que solo sirven para prolongar y embellecer la obra, deben excluirse completamente, ó cuando menos deben economizarse muchísimo.

Los cambios repentinos en la situacion de los personajes se llaman *peripecias*, y estas se verifican, ó por *reconocimiento*, como en el *Edipo*, ó por el natural desenvolvimiento de los sucesos, como

en el *Macbet*, ó por cambio de voluntad en los personajes, como en el *Cinna*.

§. 445.

El desenlace contiene esencialmente una peripecia. Cuanto mas repentino é inesperado sea el cambio de situacion, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga, y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace y mas intensa la impresion de terror ó alegría que deje en el ánimo. Un desenlace previsto y fijado de antemano, como en la epopeya, seria impropio del drama. Pero téngase presente que la menor inverosimilitud en el desenlace es una falta de la mayor trascendencia.

Muchos autores van amontonando obstáculos y complicando la intriga para excitar vivamente la curiosidad; pero viendo luego atascadas todas las salidas, saltan por la ventana, y cortan el nudo en vez de desatarle. El desenlace ha de estar preparado, deduciéndose sin violencia ó casi necesariamente de los hechos anteriores. El desenredo ó desenlace del drama puede ser feliz ó desgraciado, y en este último caso recibe el nombre de *catástrofe*.

d). — INTERÉS.

§. 446.

No puede desenvolverse en el drama, como en la epopeya, el cuadro completo de la civilizacion de un país; pero tampoco se debe hacer gala de sentimientos exóticos ni excéntricos. El interés que inspire la accion del drama, tanto por razon de los afectos que excite, como por las simpatías que inspiren los personajes, como por las situaciones, ha de ser mas personal, mas vivo que el de la accion épica. No se lograria este objeto si en los designios y en los caractéres de los personajes no se viesen reflejados los intereses generales del hombre, y las verdades mas sustanciales. Dando preferencia al interés que depende de circunstancias transitorias y locales, se granjean ciertos autores un aplauso tan estrepitoso como efímero.

En ninguna clase de composiciones literarias como en el drama se ha

incurrido con tanta frecuencia en el defecto de admitir lo insignificante y lo vulgar. Prescindiendo de que siempre es mas inteligible y simpático para la gente inculta, no ha contribuido poco á propagar este defecto la falsa idea de que el placer dramático debe confundirse con el placer de la imitacion, y que es tanto mas perfecto un drama cuanto mejor imite la naturaleza. Excusado seria inculcar que no deben contradecirse el espíritu nacional ni el espíritu de la época, en el caso de destinarse el drama á la representacion.

2.—PERSONAJES.

§. 447.

El número de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. El poeta dramático no debe presentar la diversidad de edades, sexos, profesiones, jerarquías sociales, etc., en que se halla reflejada la vida de un pueblo. Limítase solamente á los pocos caractéres necesarios para el determinado fin del drama. La escuela clásica, siguiendo las huellas del teatro antiguo, admite muy pocos personajes, á diferencia de la escuela romántica, que los ha empleado muchas veces con toda la prodigalidad que consienten las necesidades de la representacion. En el drama es esencial la unidad de personaje, ó la existencia del *protagonista*.

Esquilo introdujo en sus tragedias poquísimos personajes, Sófocles añadió algunos mas; Shakspeare y Schiller ofrecen una variedad extraordinaria de personajes secundarios, que todos contribuyen mas ó menos directamente al resultado final, y á caracterizar la accion, sin ofuscar en lo mas mínimo las figuras principales del cuadro.

Todo lo que se dijo de las cualidades de los caractéres y costumbres, al tratar del poema épico, es tambien aplicable al drama.

§. 448.

No puede desenvolverse en los caractéres dramáticos la riqueza de cualidades propia de los caractéres épicos, ya porque el estrecho círculo en que está encerrado el drama no consiente tan variada copia de incidentes y situaciones como la epopeya, ya porque los personajes dramáticos obran en virtud de sus designios individuales. Sus pasiones y sus caractéres se desenvuelven con mas energía; son mas activos, su accion es mas concentrada. No

debe incurrirse por esto en la defectuosa generalidad de los héroes de la tragedia francesa, quienes, en su mayor número, no son mas que frias y abstractas personificaciones de virtudes y vicios. La moderna escuela romántica, por huir de este defecto, ha incurrido en el vicio opuesto, de atender con exceso á la singularidad de carácter, ó de conceder demasiada importancia á las cualidades accidentales y destituidas de significacion.

Sófocles, Shakspeare, Gœthe y Schiller son los grandes modelos que debemos imitar. El teatro español, salvas algunas honrosas excepciones, no se ha distinguido notablemente por la profundidad y variedad de los caractéres, siquiera ciertos tipos generales, reproducidos muy á menudo por nuestros dramaturgos, estén llenos de vida y de originalidad.

§. 449.

A consecuencia de lo dicho, al paso que en el carácter dramático se exige una fisonomía individual, deberán constituir su fondo las grandes pasiones, los grandes resortes de la voluntad humana; el celo religioso, el patriotismo, el amor conyugal, la ternura paternal, la piedad filial, etc. En el drama histórico se hallarán indirectamente personificados los partidos políticos, las sectas religiosas, las ideas dominantes; pero sin incurrir nunca en la frialdad de la alegoría.

El célebre poeta moderno que los alemanes han considerado como el único sucesor de Schiller ha exagerado este principio, dando al drama unas pretensiones filosóficas de que no debe hacer alarde, y que solo pueden tolerarse en obras como el *Fausto*, que, además de ofrecer otro carácter especial, no se destinan á la representacion.

3.—PLAN, ESTILO Y VERSIFICACION.

§. 450.

En cuanto á la extension material, la del drama debe ser mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y sobre todo, las exigencias de la representacion; pues si la accion fuese tan extensa como la del poema épico, ni los acto-

res podrian representarla, ni el espectador, dado que tuviese paciencia para permanecer en el teatro, no alcanzaria á comprender el conjunto de la fábula y la relacion de sus partes. Hay que acomodarse tambien á los usos y al gusto del pueblo para quien se escribe. El español, el italiano ó el francés no sufririan con paciencia en sus teatros los interminables dramas ingleses ó alemanes.

Si en época no muy remota aparecieron en Francia, y aun en España, algunos dramas de extraordinarias dimensiones, bien pronto se encarnizaron contra semejantes abusos la sátira y la caricatura. Una extension desmedida en un drama muy complicado podria acabar por confundir enteramente la memoria de los espectadores.

§. 451.

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos*, y en el drama español *jornadas*. Entre uno y otro acto se suspende la representacion, dándose el nombre de *intermedio*, tanto al tiempo en que la representacion está suspensa, como á la música ó baile que se ejecuta para distraer el ánimo del espectador. Algunos autores modernos, por evitar una extension excesiva, ó por otras exigencias de la representacion, dividen algunos actos en otros actos ó partes inferiores, denominados *cuadros*.

La division en actos, cuando se trata de una obra algo extensa, es una necesidad de método que comunica claridad al conjunto; presta descanso al espectador para que sin fatiga pueda sostener la atencion, y ofrece, finalmente, al poeta una inmensa ventaja, porque de este modo puede suponer transcurridos todos los hechos insignificantes para la accion, ó los que por cualquier otro motivo son indignos de exponerse á la vista del público.

§. 452.

El número de actos no debe deducirse de ninguna regla establecida de antemano, sino de la naturaleza misma de la accion. En el teatro griego la representacion era continua, y no puede decirse que en él hubiese distincion de actos, á menos de considerar como tales los dramas pertenecientes á una trilogia. El teatro

latino, tanto en la comedia como en la tragedia, observó la division en cinco actos, tan terminantemente prescrita por Horacio.

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quæ posci vult et spectata reponi.

En el teatro español prevaleció la distribucion en tres jornadas.

Shakspeare y Schiller se sujetaron estrictamente al precepto de Horacio, no menos que Corneille y Racine. Hegel no deja perder la ocasion de manifestar su idolatría por la division ternaria, considerándola como fundada en la misma naturaleza del drama. En el dia se han compuesto tambien comedias de dos y cuatro actos y muchas veces se ha pasado del número de cinco cuadros, sin disgustar al público. Estos hechos demuestran la influencia que en los autores tiene la costumbre, así como la poca importancia de toda regla puramente convencional.

§. 453.

En punto á la respectiva extension de los actos, debe procurarse toda la igualdad posible, para que de este modo tenga la obra una forma mas artística. Un acto muy corto despues de otros muy extensos, parece defraudar las esperanzas del espectador, y deja en el ánimo una impresion altamente desagradable. La extension de los actos ha de guardar tambien relacion con la extension total de la obra.

§. 454.

Todo acto debe encerrar en sí mismo una especie de accion secundaria, con exposicion, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será parcial; al paso que motive la suspension del espectáculo, ha de contener el gérmen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo á la curiosidad en vez de satisfacerla completamente.

«Puede compararse la accion al pólipo, cuyas partes despues de cortadas constituyen cada una por separado un pólipo viviente, completamente organizado.» (Marmontel.)

§. 455.

Llámanse *escenas* las distintas partes de un acto, señaladas por

la entrada ó salida de uno ó mas actores. Cada escena debe formar un todo regular é influir en el curso de la accion, y en la situacion respectiva de los personajes. Ni en cuanto al número ni en cuanto á la extension de las escenas puede darse regla fija; sin embargo, las continuas entradas y salidas de los personajes, además de la confusion que introducirian, darian á la obra un carácter truncado y ridículo.

§. 456.

Otra regla no menos importante es la de que ninguna entrada ó salida aparezca inmotivada. Damos esta regla de un modo negativo, porque no se crea que siempre deban expresarse directamente los motivos de las entradas ó salidas. Basta que el espectador halle natural la aparicion ó desaparicion del personaje, y no violenta, y dispuesta con el único fin de servir al poeta.

La expresion directa de los motivos, bastante frecuente y natural en la comedia, daria, si se abusase de ella, un carácter prosáico al drama. Es preciso tener presente tambien que una razon fútil produce un efecto totalmente contrario al que se propone el poeta. En la *Raquel*, de Huerta, cuando despues de una rebelion y *en medio de los sustos que cercan* á la amada de Alfonso, procura tranquilizarla el buen rey, diciendo *que para que desde luego tenga pruebas de la estabilidad de su gobierno y de cuán segura está en su ausencia, intenta no negarse al placer ordinario de la caza;* el espectador, sin dejarse coger en el lazo, no puede menos de sonreirse de la candidez del poeta.

§. 457.

Se ha juzgado indispensable por algunos autores que los personajes muy interesantes apareciesen desde el principio del drama, y no desapareciesen hasta el fin. Manzoni sostiene con razon que no debe aparecer ningun personaje hasta que la accion misma le reclame, y que, por otra parte, debe desaparecer desde el momento mismo en que deje de ser necesario para el progreso de dicha accion.

Es claro que toda accion requiere generalmente la frecuente y casi continua presencia de los personajes que mas parte toman en ella; pero esto debe considerarse como una consecuencia natural de la accion misma, y no como

un principio teórico indispensable para las unidades de accion ó de interés. En la *Antígona*, de Sófocles, no sale Hemon hasta la mitad de la tragedia, que es cuando verdaderamente lo exige la misma corriente de los sucesos.

§. 458.

Aconseja Lope de Vega que quede muy pocas veces el teatro sin persona que hable, porque, segun él dice, se inquieta el vulgo y la fábula se alarga. Es necesario observar esta regla para no romper la trabazon del drama.

Si se presentase alguna situacion dramática en que el silencio ó la soledad de la escena pudieran aumentar la zozobra ó el terror de los espectadores, haria bien el poeta en prescindir de la regla.

§. 459.

Díjose en otro lugar que la forma de la elocucion verdaderamente dramática era la *dialogada*. Sin embargo, puesto que al través de la accion externa debe aparecer el corazon humano como verdadero objeto del drama, por una especie de licencia poética se ha dado cabida á los *monólogos* y á los *apartes*, por medio de los cuales descubren los personajes las luchas interiores de su corazon, sus afectos mas íntimos, y los hondos secretos que el hombre, segun la expresion de Shakspeare, quisiera ocultar á su propia conciencia. El monólogo, propio del estado en que el alma se halla muy concentrada ó absorta, tiende decididamente al lirismo. Los monólogos y apartes muy extensos deben evitarse, como opuestos al precipitado curso del drama.

Se da el nombre de monólogos ó *soliloquios* á los discursos que pronuncian los personajes que están solos en la escena, y á los que, por efecto de la concentracion de su espíritu, pronuncian para consigo mismos, aun cuando se encuentren rodeados de otros personajes, en cuyo último caso se llaman tambien *apartes*. Se aplica tambien el nombre de apartes á las conversaciones ó breves palabras cambiadas entre dos ó mas interlocutores, fingiéndose que no lo oyen los demás. La inexacta definicion que da la Academia del soliloquio, diciendo que es *una conversacion que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro*, está escrita bajo la impresion de algunos monólogos dialogados de nuestros dramas, que tenian todas las trazas de un altercado teológico.

§. 460.

La necesidad obliga tambien á introducir en el diálogo breves y sencillas *narraciones* y alguna que otra *descripcion;* pero no pueden ser muy extensas, porque entorpecen la accion y entibian el interés. No siempre supieron librarse de este defecto nuestros mas célebres escritores dramáticos.

La narracion es indispensable para los hechos no ocurridos á la presencia del espectador, bien que puede embozarse mucho la forma narrativa, interrumpiéndola por medio del diálogo. En cuanto á las descripciones, tan importantes como son en la epopeya, poca falta hacen en el drama, porque el aparato teatral y la representacion suplen esta necesidad; sin embargo, producen muy buen efecto las apreciaciones individuales ó descripciones que unos personajes hacen de otros, y sirven principalmente para preparar las entradas. Digna de alabanza, aunque algun poco difusa, es la del *miserable* en el *Castigo de la miseria*, de D. Juan de la Hoz. Son tambien mas dramáticas las que se hallan distribuidas en el diálogo, como se dijo de las narraciones. En el *Guillermo Tell*, de Schiller, cuando aparecen Guillermo y Gesler, ya el público los conoce, sin haber precedido ninguna descripcion formal.

§. 461.

El diálogo dramático por excelencia es el vivo, cortado, en que se retratan los continuos cambios de situacion, que corre precipitándose y animándose, á medida que se aumenta el interés, y crece el ardor de las pasiones.

En nuestros autores dramáticos se hallan algunos diálogos sumamente cortados, llenos de animacion y gracia. Algunos han creido imitarlos cruzando entre los interlocutores un insoportable tiroteo de palabras, que casi siempre concluyen por obtener algun aplauso y por dejar á oscuras al espectador.

§. 462.

Nada seria mas insoportable en el teatro que la amplitud y pompa del estilo épico. Las comparaciones extensas, la perífrasis, todo lo que presenta un carácter de digresion; en una palabra, todo lo que no tenga una importancia muy directa para retratar enérgicamente la situacion y el carácter de los personajes, todo lo

que no esté intrínsecamente relacionado con el fin del drama, debe quedar excluido sin remedio. Tambien serian impropios del drama los frecuentes raptos líricos y los caprichosos juegos de la imaginacion. El estilo dramático debe ser animado como el diálogo, lleno de perspicuidad, sencillo y conciso, y sobre todo, muy propio de las situaciones y de los personajes, y por consecuencia, muy característico.

La escuela clásica, con pretensiones de imitar ó perfeccionar á los griegos, á los maestros del mundo en materia de estilo, inventó, principalmente para la tragedia, un estilo hinchado, frio y convencional, que afea las obras de los primeros dramaturgos franceses. Nuestros escritores, por otra parte, adolecen de una exuberancia de imaginacion y de ingenio, que admira y agrada muchas veces, pero que destruye la claridad del pensamiento, y que sofoca el calor de los afectos bajo el peso de las metáforas, alegorías y equivoquillos. Otros escritores, por evitar estos extremos, han incurrido en la vulgaridad de la prosa, con la que tan fácilmente se confunde la naturalidad, sobre todo en la comedia. Schiller, exceptuando alguna de sus primeras composiciones, es el autor que ha sabido entreverar con mas acierto las verdadera naturalidad con la nobleza, con la profundidad de la pasion, con la verdadera poesía. Excusado es recordar que fueron sus modelos Esquilo y Sófocles, y que Shakspeare fué el libro de su juventud y de su vida.

§. 463.

No obstante de que algunos dramas se escriben en prosa, será preferible la versificacion, aun en la comedia mas familiar. Son impropias del drama las artificiosas estrofas de la poesía lírica, y en general toda combinacion demasiado musical. La pompa y regularidad de la octava heróica comunicaria al diálogo demasiada lentitud, despojando el estilo del calor y animacion que es la esencia del drama. El metro del drama ha de ser sumamente flexible, rápido, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y situaciones. Los antiguos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con preferencia el octosílabo, ya asonantado, ya reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo en los asuntos elevados el endecasílabo.

La octava real en el teatro, además de los inconvenientes indicados, tiene el de comunicar al estilo un tono declamatorio. Se ha abusado en nuestra

escena de la versificacion, así como se abusó del estilo. Luzan censura con justicia á Cristóbal de Mesa, que en su tragedia el *Pompeyo*, no solamente dispone los consonantes en forma de canciones, sino que admite las décimas, los tercetos, las octavas y otros géneros de rimas, cuyo artificio, en concepto del citado crítico, se opone directamente á la verosimilitud. Hemos oido en el teatro todos los metros del *Rengifo*, sin exceptuar los *ecos;* y no pocas veces para todo elogio de un drama se nos pondera su *magnífica versificacion.*

II.—DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMATICOS.

§. 464.

El hombre, en el torbellino de la vida, fija su mirada en las leyes generales que gobiernan el universo, y contempla su ulterior destino, ó se abandona con descuido á la corriente de los sucesos; ora se propone un fin á que dirige todos sus esfuerzos, ora sin fin alguno, sin ayer ni mañana, *coge la flor del presente dia;* en una palabra, ó considera las cosas *sériamente*, ó las considera dando libre curso á su *buen humor*. Estas dos tendencias del espíritu, en ningun género literario se manifiestan tan separadas como en el drama, prevaleciendo la primera en la *tragedia*, y la segunda en la *comedia*.

§. 465.

No debe confundirse lo sério con lo *trágico*. Se da el nombre de trágico, segun Aristóteles, á lo que «por medio del terror y la compasion purga los ánimos de esta y otras pasiones». Pero no consiste el terror trágico en el sentimiento mezquino y egoista que experimentamos á la presencia de un mal físico que pudiera sobrevenirnos, ni la compasion trágica es tampoco el sentimiento bueno, pero vulgar, que nos inspira la vista de cualquier padecimiento ajeno. Excítase el *terror trágico* al contemplar perturbada por las pasiones humanas la armonía del órden moral. La *compasion trágica* solo pueden inspirárnosla los personajes que obran impulsados por una idea noble y generosa; solo podemos experimentarla al contemplar la noble lucha entre las pasiones y las eternas leyes que deben refrenarlas; la desgracia ó aniquilamiento del hombre físico, en medio del triunfo de su libertad moral.

Las palabras de Aristóteles se han interpretado de mil modos distintos. Creen unos que con las expresiones *purgar el terror y la compasion* quiso notar que la tragedia quita la parte acerba y dolorosa que tendria la realidad; otros dicen que el terror y la compasion debilitan el alma, y que el espectáculo de estas pasiones en el teatro nos acostumbra á considerarlas como simples emociones, y á conservar íntegro el imperio de nuestra voluntad; otros, por último, creen que el terror y la compasion que nos causan los efectos y calamidades de nuestras pasiones nos induce á reprimirlas.

En el lenguaje vulgar empleamos el adjetivo *trágico* como sinónimo de infausto, desgraciado.

§. 466.

Si se entiende por *ridículo* todo lo que mueve á risa, sin exceptuar lo bajo, lo chocarrero, lo grotesco, no debe confundirse lo ridículo con lo *cómico*. En opinion de Aristóteles nace la risa de la deformidad sin dolor y sin daño. Pero tambien reimos sin por qué, por contagio, por cierta embriaguez que produce la alegría. A veces no perdona la risa, ni lo mas santo, ni lo mas sublime; la burla, el desprecio, el escepticismo, la desesperacion misma tienen su risa, que desgarra el corazon. Lo *cómico* produce una risa moderada, que deja en el alma una satisfaccion plácida, y sobre todo, moral. Los defectos morales, los caprichos, los errores, los vicios del hombre son los que constituyen el objeto de la buena comedia.

Como el tipo que nos formamos de lo bello y de lo perfecto varía y se modifica segun las épocas, las pasiones, el grado de cultura y demás circunstancias, tambien varia la apreciacion de lo ridículo. El buen poeta sabe encontrar lo que, siendo ridículo en el fondo, es digno de serlo en todos tiempos y en cualquier circunstancia. Además de hallarse en los caractéres, puede consistir lo cómico en las situaciones y en la jocosidad del estilo.

§. 467.

El teatro griego estableció una separacion completa entre lo trágico y lo cómico, y la escuela clásica ha pretendido imitarle. En Roma fué conocida la tragicomedia, y la misma comedia clásica levanta á veces el tono, infundiendo una apacible melancolía ó arrancando lágrimas de ternura. Cuando lo trágico y lo cómico se debilitan ó destruyen mútuamente, debe evitarse su mezcla;