

Para que un drama al público entretenga,
Y este le pida siempre con deseo,
Ni mas ni ménos de cinco actos tenga.

IRIARTE.

Esta es una division totalmente arbitraria, pues nada hay en la naturaleza de la composicion dramática que exija este número mas bien que otro; y hubiera sido mejor que no se hubiese señalado tal número, sino que se permitiese al poeta dividir el drama en las partes ó intervalos que señala naturalmente el asunto. En el teatro griego, dejando aparte lo que sucedia en el romano, se desconoció enteramente la division en actos. La palabra „acto” jamas se encuentra en la poética de Aristóteles, en la cual define exactamente cada una de las partes del drama, y divide á este en principio, medio y fin, ó como él dice, en prólogo, episodio y éxodo. La tragedia griega fué á la verdad, una representacion continuada desde el principio al fin. El teatro jamas quedaba sin gente, ni se dejaba caer el telon; pero en ciertos intervalos, cuando se retiraban los actores, continuaba y cantaba el coro. Ni estos cantos del coro dividian las tragedias griegas en cinco porciones, semejantes á nuestros actos; aunque algunos comentadores se han esforzado á darles este oficio, ántes es claro que los intervalos, en los cuales cantaba el coro, son en extremo desiguales é irregulares, acomodados á la ocasion y al asunto, y que dividirian en tal caso el drama algunas veces en tres, y otras en siete ó en ocho actos. Véase la disertacion que antecede á la traduccion inglesa de Sófoeles por Franckl.

Como la práctica ha establecido diferente plan en el teatro moderno, dividido el drama en tres ó en cinco actos, y hecho una pausa total al fin de cada uno; debe cuidar el poeta de que esta pausa

caiga en el lugar que le corresponde; donde hay una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginacion, y no haya de representarse en el teatro.

El acto primero debe contener una exposicion clara del asunto, manejada de modo que excite la curiosidad de los espectadores, y les dé materiales al mismo tiempo para entender lo que se sigue. En ella se nos han de dar á conocer los personajes del drama con sus diversas miras é intereses, y con la situacion en que se hallaba el asunto al tiempo de comenzar el drama. Una introduccion precipitada como la del primer discurso de Almeria en la „Novia viuda” de Congreve, ó la de Lady Randolph en Douglas, hace buen efecto, pero no la admite siempre el asunto. En los tiempos en que la poesia dramática estaba aun en su primera rudeza, se acostumbraba á hacer la exposicion en un prólogo, ó saliendo un solo actor que informaba del asunto á los espectadores plena y directamente. Algunos de los dramas de Esquilo y Eurípides empiezan de este modo. Pero semejante introduccion carecia de todo artificio, y abolida ya por esta causa, se hace ahora la exposicion en un diálogo entre los actores que se presentan los primeros en el teatro.

En el curso del drama, y durante los actos segundo, tercero y cuarto, debe ir en aumento el enredo. El objeto que nunca debe perder de vista el poeta, es conservar despiertas nuestras pasiones, interesándonos en la historia ó accion. Luego que desmayan estas, pierde todo su mérito la tragedia. Por esta razon no debe el poeta introducir otras personas, que las necesarias para seguir la accion. Ha de cuidar de que los personajes que introduzca esten colocados en las situaciones mas interesantes.

*

No ha de poner escenas de conversacion superflua ó mera declamacion: la accion debe ir siempre caminando á su fin, y á proporcion que camina, deben crecer la suspension y el interes de los espectadores. Esta es la grande prenda en que sobresale Shakespeare: á saber, que en sus dramas todo es sentimiento y accion, y jamas conversacion sola; miéntras que los mejores trágicos franceses incurren á veces en el defecto de dejar que desmaye la accion por amor de hacer el diálogo largo y artificioso. El sentimiento, las pasiones, el terror y la compasion deben reinar en todo el discurso de la tragedia. Todo debe estar en movimiento; y un incidente inútil, una conversacion superflua debilitan el interes, y hacen que perdamos el calor y la atencion.

El acto quinto es el lugar de la catástrofe ó del desenredo, en el cual aguardamos que el poeta nos manifieste toda su destreza y su ingenio. La primera regla para conseguirlo, es preparar el desenredo, y hacer este por medios probables y naturales. De aquí es, que deben condenarse por defectuosos todos los desenredos que estriban en disfraces, encuentros nocturnos, equivocaciones de una persona por otra, y demas circunstancias teatrales y romancescas. En segundo lugar, la catástrofe debe ser siempre sencilla, depender de pocos sucesos, y comprender muy pocas personas. Divididas las pasiones entre muchos objetos, no toman tanto cuerpo como cuando se dirigen á uno ó á pocos; y quedan aun mas apagadas, sin poder entregarse á ellas el corazon, si los incidentes son tan complejos é intrincados que apénas pueden comprenderse. La catástrofe de „la Novia viuda” peca, como apunté ántes, contra estas reglas. Ultimamente, en la catástrofe de la tragedia todo debe ser sentimien-

to y juego de las pasiones. A proporcion que se acerca aquella, debe aumentarse el calor y el fuego. No debe haber discursos largos, razonamientos frios, ni ostentacion de ingenio en medio de aquellos sucesos graves y respetables en que vienen á parar algunas de las grandes revoluciones de la fortuna. Aquí mas que en otra parte, es donde el poeta debe ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro language que el de la naturaleza.

Los antiguos fueron muy apasionados de los desenredos que consistian en la llamada *anagnorisis*, es decir, en descubrir que una persona era diferente de la que se creia. Cuando se manejan con destreza estos descubrimientos y se hacen en situaciones críticas, sorprenden sin duda en extremo. Así sucede en el famoso de Sófoeles que hace todo el asunto de su Edipo tirano, y que indubitablemente es el mas lleno de suspension, de agitacion y de terror que se ha presentado hasta ahora en el teatro. Entre los modernos las *anagnorisis* mas distinguidas son las de la Mérope francesa, y el Douglas del ingles Home, dramas clásicos en su línea.

No es esencial á la tragedia que la catástrofe sea infeliz. En el discurso del drama puede haber la suficiente agitacion y congoja, y excitarse muchas conmociones tiernas por los tormentos y peligros de la persona virtuosa; y aunque al fin salgan felices los hombres de bien, no por esto se faltará al espíritu trágico. La Atalia de Racine y algunos de los dramas mas delicados, tales como la Alcira, la Mérope y el Huérfano de la China, con algunas pocas tragedias inglesas, tienen una conclusion feliz. Pero en general el espíritu de la tragedia se inclina á dejar en el corazon la impresion terrible de la afliccion y la angustia en que acaba el personaje virtuoso.

Aquí se ofrece naturalmente, como íntimamente conexas con este asunto, la cuestión tan agitada entre varios críticos, á saber, cómo es que las conmociones de dolor y sentimiento que excita la tragedia, acarrean al ánimo un placer; porque el dolor ¿no es una pasión penosa por su naturaleza? ¿No se les ocasiona á veces á los espectadores una aflicción verdadera en las representaciones dramáticas? ¿No vemos correrles las lágrimas? Y sin embargo, y conservando aun en su corazón la impresión de lo que han sufrido, vuelven al teatro á renovar las mismas penas. La cuestión no carece de dificultades, y hombres de talento han dado diferentes soluciones á ella. Tales son el inglés Campbell en el capítulo 11 libro 1 de la *Filosofía de la Retórica*, donde da razón de las hipótesis de varios críticos y propone la suya, con la que me confirmo en lo principal; el Lor Kaimes en los primeros de los *Ensayos de la moral*, y su compatriota David Hume en el *Ensayo sobre la tragedia*. La solución mas sencilla y cabal en este asunto me parece la siguiente. Por la sabia y feliz constitución de nuestra naturaleza, va acompañado de placer el ejercicio de todas las pasiones sociales. Ningunas son mas placenteras y lisonjeras que el amor y la amistad. Siempre que el hombre toma parte en los intereses de sus prójimos, acompaña á esta sensación una satisfacción interna. La compasión en particular, está destinada por sabios fines para ser uno de los mas poderosos instintos de nuestra máquina, y va acompañada de un peculiar y poderoso atractivo. No puede ménos de causar alguna pena por razón de la necesaria simpatía con los pacientes. Pero como incluye la benevolencia y la amistad, participa al mismo tiempo de la agradable y placentera naturaleza de estas afecciones. El cora-

zón se enciende y llena de benignidad y humanidad, en el mismo momento en que se aflige de las penas de aquellos con quienes simpatiza; y el placer de aquellas conmociones prevalece tanto en esta mezcla, y contrapesa en tan gran manera la pena padecida, que el último resultado es poner al ánimo en una situación agradable. Al mismo tiempo el placer inmediato que sigue siempre al ejercicio de las afecciones benévolas y simpáticas, toma nueva fuerza de la aprobación de nuestro entendimiento. Quedamos contentos con nosotros mismos, sintiendo como debemos y tomando parte á costa nuestra en los intereses de los afligidos. En la tragedia concurren á mas de esto otras circunstancias adventicias á disminuir la parte penosa de la simpatía, y á acrecentar la satisfacción que le acompaña. Nos sirve en cierto modo de desahogo pensar que la causa de nuestra aflicción es fingida y no real; y nos lisonjean tambien los encantos de la poesía, la propiedad del sentimiento y del lenguaje, y la belleza de la representación. Este conjunto de causas me parece que da razón cabal del placer que sentimos en la tragedia, á pesar de la pena que nos ocasiona su representación. Se ha de observar al mismo tiempo, que como siempre va mezclado el dolor con el placer, aquel puede subir á tal punto por la representación de incidentes en extremo terribles, que llegue á hacer incómodas nuestras sensaciones y causarnos aversión ya á la lectura de tales tragedias, ya tambien á verlas representar en el teatro.

Tratado ya lo relativo al modo de conducir el asunto en los diferentes actos, es necesario decir como debe conducirse en las diversas escenas, de las que resultan estos actos mismos.

La entrada de un nuevo personaje en el teatro se llama escena. Estas escenas ó conversaciones

sucesivas deben estar bien enlazadas unas con otras, y se necesita y manifiesta no poca destreza en mantener bien este enlace. Para conseguirlo deben observarse dos reglas.

La primera es no dejar vacío ni un solo momento el teatro durante el acto: es decir, que jamas deben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena ó conversacion, y presentarse en la escena inmediata otras diferentes. Como esto causa un vacío ó interrupcion total en la representacion, hace que realmente se finalice aquel acto; porque este se cierra siempre que queda desocupado el teatro. Los trágicos franceses observan bastante generalmente esta regla; pero pocas veces atienden á ella los ingleses ni los españoles en sus comedias y tragedias. Los personajes salen en ellas al teatro con tan poca conexion, y quiebran tanto la union que debiera haber en las escenas, que con igual propiedad pudieran dividirse los dramas en diez ó en doce actos, que en cinco ó en tres.

La segunda regla, poco mejor observada que la primera, se reduce á que no salga al teatro ni se ausente de él persona alguna sin que veamos la razon para lo uno y para lo otro. No hay cosa mas disparatada ni contraria al arte, que hacer entrar á un actor, sin que veamos al mismo tiempo otra causa para ello, que la necesidad en que se vió el poeta de hacerle entrar en aquel momento, y hacerle salir sin mas razon, que la de que el poeta no tenia ya mas arengas que poner en su boca. Esto es manejar las personas del drama lo mismo que si fueran otras tantas muñecas ó títeres, que se mueven por alambres ó resortes, segun las llama el títerero: al paso que la perfeccion del drama exige que la imitacion se acerque todo lo posible á la misma realidad; que se nos imponga en el misterio

de todo lo que va pasando, viendo siempre en accion á las personas que se nos presentan; que las veamos entrar y salir, y que sepamos enteramente de donde vienen, á donde van y en que se ocupan.

Lo dicho hasta aquí pertenece á la unidad de la accion dramática. Para hacer esta mas completa, han añadido los críticos las otras dos unidades de lugar y de tiempo. Mas difícil y acaso no tan necesaria es la observancia de estas. La unidad de lugar requiere que jamas se mude la escena, sino que la accion continúe hasta el fin en el mismo lugar donde se supone que comenzó. La unidad de tiempo, tomada en rigor, requiere que el tiempo de la accion no sea mas largo que el de la representacion del drama: aunque Aristóteles parece que dió al poeta un poco mas de libertad, permitiendo que la accion comprendiese el tiempo de un día entero.

El objeto de estas dos reglas es cargar lo ménos que sea posible la imaginacion de los espectadores con circunstancias improbables en la representacion del drama, y hacer que la imitacion se acerque mas á la realidad. Aquí es preciso observar, que la naturaleza de las representaciones dramáticas en el teatro griego, sujetaba á los antiguos mas que á los modernos á una observancia rigurosa de aquellas unidades. Ya hice ver que la tragedia griega era una representacion no interrumpida desde el principio al fin. No habia division de actos, no habia pausas ó intervalos entre ellos, el teatro estaba continuamente con gente y ocupado por los actores ó por el coro. De aquí es que la fantasia no podia salir del tiempo y del lugar precisos de la representacion, así como en el teatro moderno tampoco puede salir en el discurso de un acto.

Pero la práctica de suspender totalmente el espectáculo por un corto tiempo entre acto y acto, ha

hecho en esta parte una novedad grande y esencial, dando mas campo á la imaginacion y haciendo ménos necesarias que á los antiguos las unidades de lugar y tiempo: pues mientras queda interrumpida la representacion, se puede suponer que pasan algunas horas entre acto y acto, y figurarse el espectador trasladado de un salon de un palacio á otro, ó de una parte de la ciudad á otra; y por lo tanto no debe preferirse la observancia rígida de estas unidades á bellezas superiores de ejecucion y á la introduccion de situaciones mas patéticas, las cuales no pueden realizarse algunas veces sin traspasar estas reglas.

En el teatro antiguo vemos claramente al poeta lidiando con muchos inconvenientes para conservar estas unidades, que en él eran necesarias. Como jamas podia mudarse la escena, se veia obligado á colocarla siempre en algun salon de un palacio ó en un parage público, donde pudiesen tener igual entrada todos los personajes interesados en la accion. Esto acarrea probabilidades frecuentes, pues habian de representarse allí cosas que naturalmente debieran pasar entre pocos testigos y en habitaciones privadas. Estas improbabilidades nacen de haberse ellos mismos limitado tanto en punto al tiempo. Para esto era preciso acumular atropelladamente incidentes; y es fácil señalar de esto varios ejemplos en las tragedias griegas, donde se suponía, que mientras cantaba el coro pasaban sucesos en que necesariamente se habian de gastar muchas horas.

Pero aunque los modernos parezcan exentos de la rígida observancia de estas unidades, debemos advertir sin embargo, que no son enteramente libres en esta parte. Las frecuentes y violentas mudanzas de lugar y de tiempo, llevando atropelladamente al espectador de un lugar á otro distante, ó haciendo

que se pasen dias, semanas y aun años en el discurso de la representacion, son libertades que ofenden á la fantasia, y dan á la obra un aire romanesco; por lo que no pueden permitirse al escritor dramático que aspire á la correccion. En particular debemos tener muy presente, que solo entre acto y acto puede tomarse alguna libertad de salir de las unidades de lugar y tiempo. En el discurso de cada acto deben observarse estas con rigor, es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en la representacion de aquel acto. Esta es una regla que los franceses observan regularmente. Quebrantar esta regla, como lo hacen á menudo españoles é ingleses, cambiar de lugar y mudar la escena en medio del acto, es mucha incorreccion, y destruye todo el designio de la division del drama en actos. El Caton de Addison sobresale entre todas las tragedias inglesas por la regularidad de su conducta. El autor se ciñó en el tiempo á un solo dia, y en el lugar guardó la unidad mas rigurosa. Jamas se cambia la escena, y la accion entera sucede en una sala de la casa de Caton en Utica.

En general, cuanto mas se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representacion á la imitacion de la naturaleza y de la vida real, mas completa será siempre la impresion que hará en nosotros. La probabilidad, como observé al principio de esta leccion, es en gran manera esencial en la conducta de la accion trágica, y siempre nos ofende el ver que se falta á ella. Esto es lo que da tanta importancia á la observancia de las unidades, siempre que por llevar al cabo estas no se sacrifiquen bellezas mas esenciales. No es esto decir, como han pretendido algunos, que guardando las unidades de tiempo y de lugar lleguen los espec-

tadores á engañarse, creyendo en la realidad de los objetos que se les ponen á la vista, y que violando aquellas unidades desaparece el encanto y descubren que todo ello es una ficcion. Jamas se conseguirá este engaño. Ningun espectador se imagina en Tebas ó en Roma, cuando se le presenta en el teatro un asunto griego ó romano. Sabe que todo es una pura imitacion; pero exige que la imitacion sea conducida con destreza y verosimilitud. El placer, la diversion que se promete y el interes que ha de tomar en la historia, dependen enteramente de que esta sea manejada así. Su imaginacion por lo tanto quiere ayudarse de la imitacion y apoyarse en la probabilidad; y con una imitacion disparatada y falta de arte, se le priva del placer que sentiria y se le deja disgustado. Este es todo el misterio de la ilusion teatral.

LECCION XLIV.

Tragedia.—*Tragedia griega, francesa, inglesa y española.*

Habiendo tratado de la accion dramática en la tragedia, paso ahora á tratar de los caracteres. Varios críticos han creido que la naturaleza de la tragedia requiere que los principales personajes sean siempre de un carácter ilustre y de una clase elevada y principal, porque sus infortunios y trabajos se apoderan mas pronto, segun dicen, de la imaginacion, y hacen en el corazon una impresion mas vigorosa que acaciendo á personas de una esfera ordinaria. Pero esto es mas especioso que sólido, y se refuta con los hechos, pues las desgracias de *Monimia*, *Desdemona* y *Belvidera*, interesan tanto á los ingleses como si hubiesen sido princesas ó reinas. La dignidad de la tragedia requiere á la verdad, que

en las circunstancias de las personas representadas no haya nada que las degrade y envilezca; pero no pide otra cosa. La elevacion de clase da importancia al asunto, pero conduce muy poco á que este sea interesante ó patético; pues esto depende enteramente de la naturaleza de la fábula, del arte con que la maneja el poeta y de los sentimientos á que da lugar. En todas las condiciones de la vida las relaciones de padre, marido, hijo, hermano, amante ó amigo, serán siempre el fundamento de aquellas situaciones que hacen al corazon del hombre interesarse en la situacion de otro hombre, y apropiársela.

La moralidad de los caracteres de las personas representadas, es de mucho mayor consecuencia que las circunstancias externas, en las cuales las coloca el poeta. A la verdad, la tragedia pide sobre todo que el poeta atienda con preferencia á describir los personajes, y ordenar los incidentes de manera que dejen en los espectadores impresiones favorables á la virtud y á la administracion de la Providencia. No es necesario para este fin que en la catástrofe se observe la llamada justicia poética. Esta ha sido desechada mucho tiempo de la tragedia: el fin de la cual es causarnos compasion al virtuoso desgraciado, y dar una representacion probable del estado de la vida humana, cuyas calamidades recaen á veces sobre los mejores, y todos participan del bien y del mal. Pero el autor debe sin embargo guardarse de que las representaciones caminen á darnos horror ó aversion á la virtud. Aunque padezca el inocente, debe ser en circunstancias que hagan amable y venerable al hombre virtuoso, y preferible su condicion en general á la de aquellos perversos que han prevalecido contra él. El aguijon ó remordimiento del crimen debe representarse siempre como fuente de mayores calamidades, que cuan-