

Imagen de Shakespeare a través de sus obras

por

Arturo Tienken

Profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Concepción

En el transcurso de este año, una verdadera fiebre shakespeariana se ha apoderado del mundo. Todos los organismos artísticos, los grupos intelectuales, los festivales europeos, se aprestan para rendir sus homenajes. Chile también se hace presente; y el Instituto del Teatro, que ha montado varias obras del excelso dramaturgo, ha querido hoy, 23 de abril de 1964, mostrar su admiración, mediante la proyección hacia ustedes de algunas escenas que reflejen las aristas geniales de este creador insigne.

No ha sido tarea fácil la de selección, porque el entusiasmo que nos embarga al enfrentarnos con cada una de sus treinta y siete obras excede nuestras posibilidades —en verdad habríamos querido representarlo en su totalidad. Shakespeare es, quizá, el único dramaturgo que merezca un homenaje de tales proporciones. Porque Shakespeare vive a través de sus obras, las que pueden verse una y otra vez sin que pierdan jamás su vital encanto, ni entreguen para siempre su esencia, tan rica en matices y en perenne contenido. Desde los comienzos de su trayectoria como autor, transmuta todo lo que toca, hasta darle un contorno esencialmente propio e inconfundible. Así, por ejemplo, infunde nueva vida a los personajes de la historia de su patria. Y es aquí donde daremos comienzo a esta visión panorámica de los diversos géneros que practicó nuestro Bardo de Avon.

En la última década del siglo xvi —época de aprendizaje y eventual madurez— escribió Shakespeare unas dieciocho obras para el teatro, nueve de las cuales pertenecen al género histórico. Tan crecido número pone de relieve la importancia extraordinaria que este género reviste en el conjunto de la producción shakespeariana. La serie, que comienza con las tres partes de *Enrique vi* y culmina con *Enrique v*, indica tanto el creciente dominio escénico y verbal del dramaturgo como su ahondamiento en la íntima relación existente entre las pasiones humanas y el acontecer histórico. Shakespeare escudriña al hombre a la luz del poder, observa sus actitudes públicas y las contrasta con su esencia íntima, entregándonos

una visión fascinante de aquella dualidad que caracteriza a los hombres que detentan el poder, o de aquellos que lo ambicionan.

Vemos, entonces, que los dramas históricos de Shakespeare superan toda limitación de mera "crónica"; ilustran aspectos de la historia de su país, pero penetran al mismo tiempo en la calidad humana de los protagonistas, revitalizándolas con tal fuerza que es la concepción shakespeareana de ellas la que prima en la conciencia del mundo. A modo de ejemplo, basta nombrar a Ricardo III, quien será para siempre un asesino y la encarnación de la maldad refinada y mortífera, no obstante la ardorosa defensa que de él han hecho no pocos historiadores. La brillante inteligencia de Ricardo y su facilidad de palabra despiertan la admiración de todos cuantos le rodean, tanto los personajes en escena como los públicos innumerables que le han escuchado a través de casi cuatro siglos. Psicólogo consumado, maestro de la intriga, humorista y cínico, carente de escrúpulos, Ricardo se alza en la galería de personajes inmortales que Shakespeare creara para la gloria del arte escénico, como el primero en orden cronológico.

Cabe ahora examinar en forma muy breve la manera en que Shakespeare logra esta proyección verosímil. Hombre de oficio, acomete su tarea sin preámbulos en el magnífico monólogo inicial. En versos de indudable influjo marloviano, el Duque y futuro Rey Ricardo III nos entrega un retrato a cuerpo entero, describiendo la deformación física que lo separa de sus congéneres y que ha contribuido fundamentalmente a moldear su carácter.

Los versos abundan en imágenes vívidas, cuyo movimiento y colorido contrastan con el retrato carente de alegría que Gloucester pinta de su carácter íntimo. De aquel contraste entre lo externo y lo afectivo emana el poderoso sentimiento de soledad. Cuando él pasa, deforme y cojo, los perros le ladran; y su fealdad le impide "pavonearse ante una ninfa de libertina desenvoltura". Desde un comienzo Gloucester apela a nuestros sentimientos humanitarios; caemos bajo el embrujo de sus palabras.

*
*
*

Shakespeare no se conformó jamás con repetir sus triunfos. Entre Ricardo III y Ricardo II hay diferencias fácilmente palpables, tanto en la concepción psicológica de los monarcas, como en el equilibrio argumental más logrado en esta nueva obra —no todo depende de un solo personaje— y en la calidad del lenguaje. Este es mucho más armonioso en Ricardo III...

Examinemos estos puntos:

Ricardo II se acerca en su lirismo al estilo de *Romeo y Julieta*. Shakespeare utiliza en la obra histórica un acopio de recursos románticos que, junto con investirla de un aire ceremonial, dan su matización precisa

al carácter del rey. Ricardo II es indudablemente una figura trágica, pues desempeña las funciones de soberano legítimamente establecido careciendo de las condiciones que le permitan gobernar en tiempos turbulentos. Porque *Ricardo II* no es rey sino que poeta; su sentido estético domina todos sus actos; *Ricardo II* asume poses y dramatiza cada situación a tal extremo que la función real —el acto de gobernar— queda estampada sólo en las palabras que pronuncia y no en los hechos que deben acompañarlas.

Su egocentrismo le ha alejado de la realidad circundante, de modo que ignora las proporciones de sus constantes desatinos, de cuya fuerza acumulada será la víctima. La evolución sutil, más inexorable, de esta personalidad, conjuntamente con la gradual ascendencia de Bolingbroke —el futuro Enrique IV— al poder, exigen a Shakespeare un despliegue total de su capacidad como dramaturgo y poeta. Como dramaturgo porque debe efectuar una concordancia entre los factores esencialmente humanos que maneja y la fidelidad histórica a los hechos en que fundamenta su obra; y como poeta porque el éxito de su concepción del rey depende del lenguaje que utiliza. Más aún, Shakespeare enriquece el contenido dramático mediante el contraste entre Ricardo, el esteta cuya estrella se apaga, y Bolingbroke, el político y hombre fuerte que ocupará un lugar destacado en el firmamento shakespeariano.

Todos los aspectos aquí señalados podrán apreciarse en la célebre escena de la abdicación. En la primera parte algunos nobles acusan al joven Aumerle, ante Bolingbroke, de la muerte de Gloster. Digna de nota es la manera firme y segura con que Bolingbroke controla la situación. Sus parlamentos son breves pero incisivos, exentos de todo artificio como los que caracterizan a Ricardo, y tenemos la certeza que Bolingbroke no cambiará su parecer así como aconteció con Ricardo en el primer acto de la obra. El contraste se acentúa cuando entra en escena el Duque de York para anunciar que Ricardo ha entregado voluntariamente el trono a Bolingbroke. Este recibe la noticia con un sencillo y majestuoso "En nombre de Dios, ascenderé al real trono". Ignora con soberano desprecio la airada protesta del Obispo de Carlisle ante semejante injusticia, y ordena que traigan a Ricardo. Con la presencia del rey la escena se llena de imágenes hermosas, las que acuden a su mente con la espontaneidad que le es característica, y que forman parte de naturaleza eminentemente poética. Pero hay una marcada diferencia entre el Ricardo de esta escena y aquél de las anteriores; el rey se ha percatado de su situación —está por perder su trono— de tal modo que su lirismo se sublima y adquiere una intensidad desconocida.

Hemos dicho que el Rey Ricardo es una figura trágica. Pero está muy lejos esta obra de ser una tragedia en el sentido shakespeariano si la colocamos al lado de *Macbeth*. Ambos protagonistas tienen, empero, puntos en común: Ricardo es rey, y pierde su trono por causa de una debilidad interior, es un "inadaptado". Macbeth aspira a ser rey, y para lograrlo, deforma la naturaleza esencial de su carácter, dando rienda suelta a su ambición. Para Shakespeare, la ambición de Macbeth es un valor moral, y, por consiguiente, está vinculado en forma mucho más estrecha con los oscuros rincones de la conciencia.

La más breve de las obras de Shakespeare, *Macbeth*, se desarrolla en un clima tenso, a ritmo frenético, y presenta el drama de un alma esencialmente noble que sucumbe al llamado de pasiones escondidas. Es la eterna lucha entre apetito y razón, que Shakespeare explora hasta sus últimas consecuencias en un hombre cuyos "pensamientos, impulsos y oscuros deseos" son afines a la germinación del mal. La semilla se encontraba ya en su seno y crece al calor de profecías demoníacas y de la incitación de su mujer. En forma descarnada, sin paliativos, Shakespeare nos introduce en una situación arquetípica, en su dilema de presencia perenne en el individuo, llevándola hasta sus últimas consecuencias. La dualidad de *Macbeth* —ser racional, guerrero noble, a la vez que esclavo de sus pasiones— es la dualidad de todos. Detrás de la apariencia está la realidad, y es esto lo que Shakespeare enfatiza de manera inequívoca con sus imágenes frecuentes de vestimenta humana, de sueño y de insomnio, de leche y de sangre.

El verso es apretado, de intensidad volcánica, medio expresivo, ajustado a la tensión constante de aquel mundo infernal en que se debate Macbeth. Su lenguaje denota el tormento de una conciencia atrapada en una maraña que se va cerrando en forma inexorable. El uso que hace Shakespeare de la antítesis, y su certera elección de imágenes, tiende a reforzar la temática central y a estampar indeleblemente en nuestros sentidos una Escocia de sombras, tempestad y pesadilla, de un mundo dominado por el caos.

Con relación a la escena que vamos a presenciar, pocos han dado un juicio más claro y sugerente que Gustavo Landquer, quien apunta: "El plan, la idea: "Debo ser Rey", es de él, no cabe duda; está dicho expresamente. Ella lo acepta, le sigue y luego se le adelanta porque todo cuanto ella llega a reconocer como necesario, se torna voluntad sin freno que no admite la existencia de obstáculos. La idea de usurpar el trono priva sobre toda otra reflexión y el sentimiento queda, inerte, muy por dentro. "Quieres: pues hazlo". No hay cosa más clara.

"Macbeth, en cambio, sufre inhibiciones producidas por su conciencia, en el ámbito de la razón —razón en el sentido más amplio de la palabra—:

en él hay moral, la religión, hay vacilación y falta de decisión a causa de su raciocinio. El es de intelecto amplio, por naturaleza; ella, en cambio, es estrecha y por ello extrañamente clara, distinta y definida. El pensar, el planear, para ella, no es otra cosa que buscar los medios para lograr su fin".

*
* * *

La yuxtaposición de *Macbeth* con *El Mercader de Venecia* se presta para demostrar la riqueza de recursos que caracteriza a Shakespeare. De una escena de la que se desprende el contenido dramático basado en el choque de dos personajes de caracteres opuestos, nos trasladamos a otra en la cual Shakespeare logra también un dramatismo igualmente efectivo, pero diferente. Nadie como él ha manejado el monólogo dramático, cuyo éxito depende de la dialéctica personal —unipersonal, que se nutre de las raíces mismas de la pasión humana. El éxito de un monólogo de esta índole depende, entonces, de la profundidad de la visión del dramaturgo en aquellos remotos pasajes de la personalidad. En el particular caso de Shakespeare aquella visión es certera y, aún más, va expresada en palabras que ilustran la calidad individual, única, del personaje.

El Mercader de Venecia es un milagro de armonía, que entrelaza elementos diversos en torno a un tema central para formar un diseño de impecable y hermosa factura. Parte del encanto de la obra reside en su variedad caleidoscópica, en el continuo cambio de énfasis de una historia a otra, pero logrado imperceptiblemente, sin violencias y avanzando siempre hacia un desenlace lógico. Esta integración tan homogénea ejemplifica la maestría del bardo en los aspectos estructurales de la creación teatral, y su análisis constituye una verdadera lección de técnica dramática.

Como de costumbre crea una atmósfera propia al desarrollo de la intriga. Estamos en Italia y el cielo es azul, el aire límpido y los vientos benignos. Los personajes se profesan amor mutuo con una elegancia natural a las gentiles criaturas de una Venecia legendaria y opulenta. Muy oportuno es el comentario del crítico Mark Van Doren al anotar que, con las palabras "A vos es, Antonio, a quien debo más en cuanto a dinero y amistad", Basanio caracteriza al mundo en que vive. Dinero y amistad componen la base de aquella sociedad de mercaderes. El carácter hosco, vengativo, implacable del judío shakespeariano, desfigura el tranquilo ritmo de la vida veneciana. A la inversa de Antonio, él no regala dinero, ni demuestra afecto alguno por Jessica, tal como aquel hace con Basanio. Shylock adquiere realismo mediante su costumbre de repetir ciertas palabras o giros expresivos, a la usanza de algún viejo locuaz que vuelve sobre sus pensamientos. Pero el rasgo primordial, aquel que le confiere su indiscutible estatura humana, es la intensidad de sus pasiones, la vehemencia de sus

oídos y la sensación de soledad que emana de su calidad de judío. Estas características se evidencian en el monólogo del acto tercero.

La escena siguiente demuestra una vez más la fecundidad y la infinita variedad de los recursos shakespearianos. El monólogo de Shylock es un ejemplo de monólogo "activo", el de Hamlet es un monólogo "interior". Pero antes digamos dos palabras acerca del más célebre personaje de la escena universal.

El misterio de Hamlet se mantiene impenetrable. El Príncipe continúa proyectando su luz umbría a través del tiempo, mientras cada época, cada crítico, cada actor, encuentra en él un reflejo de su propia imagen. Pero nadie tendrá jamás la última palabra, porque Hamlet incorpora en sí la complejidad infinita del Hombre. En verdad, ¿cómo comprender a un personaje que, dentro de un rol determinado, hace las veces de erudito, de crítico teatral, de cortesano, espadachín, gracioso, hijo, amante y vengador, como señalar el profesor Kenneth Muir? Más aún, su figura se complica en la urdimbre de las múltiples relaciones humanas que se cruzan y entrecruzan en esta tragedia de Shakespeare. La obra y sus personajes proporcionan una fuente inagotable de polémica y exégesis. Por fortuna, *Hamlet* es ante todo un espectáculo y no siempre habrá de considerársele un tratado de filosofía, o un estudio psicológico. En un ensayo aparecido en la revista *Teatro*, hace diez años, el eminente crítico shakespeariano Derek Traversi nos recordó que "no podemos comprender plenamente a Hamlet, si no vemos en la tragedia, además de los sutiles análisis de los motivos espirituales que indudablemente encierra, la historia melodramática de la venganza que tanto atraía al público isabelino". Valga también aquel juicio para nosotros.

El interés de la obra —aparte de su estructuración dramática, de su variedad de acción y personajes, de sus ritmos cambiantes y de su verso— reside en la mayor introspección con que Shakespeare escudriña a su héroe, integrando las circunstancias externas de su argumento a la densidad subjetiva del Príncipe, quien es víctima —y aquí Shakespeare hace alarde increíble de su maestría— de un estado que los isabelinos llamaban melancolía, y que hoy se conoce por el nombre de neurosis. Para citar a Traversi en otro ensayo, "los protagonistas se mueven en una especie de tenebra espiritual, en que intentan encontrar la clarificación de sus propios impulsos... En Hamlet el conflicto espiritual... irradia desde un complejo personaje, quien, al interpretar al mundo que lo rodea, revela simultáneamente la magnitud de su propia enfermedad".

La absorción del Príncipe en sí mismo, entonces, le impide actuar con eficiencia en la venganza de su padre.

El célebre soliloquio contiene la esencia del dilema hamletiano. Las ideas, los estados de ánimo se mueven en su conciencia con la sutileza

de arenas movedizas. Estamos frente al acto originario mismo de un proceso de meditación por parte de un hombre soberbiamente dotado de intelecto, en cuya mente la calidad de su pensamiento encuentra un digno acompañante en su riqueza expresiva. Hamlet se expresa en términos poéticos —en el sentido más amplio de la palabra— y las bondades naturales de la poesía como vehículo a la vez de ideas y *sentimientos*, infunde a su persona un resplandor que no se apaga con el tiempo.

Pero Shakespeare aún no se conforma. Lo que pareciera ser el apoteosis de la expresión íntima, el monólogo "interior", es llevado más allá de los límites creíbles en lo que podríamos llamar "el monólogo hecho canción, suprema interiorización" de la locura, que encuentra su ejemplo más sobrecogedor en la Canción de Ofelia.



La fecundidad creadora de Shakespeare y su dominio de los más diversos géneros le permite desplazarse con soltura desde la neurosis y seriedad de una tragedia como *Hamlet*, al humor y la alegría de *Noche de Reyes*, obra que marca la culminación del logro shakespeariano en el género de la comedia. . .

Desde el parlamento inicial de Orsino, Duque de un país de érase una vez, el dramaturgo va enhebrando un ambiente de música y poesía, de humor chispeante, pero no exento de cierto airecillo melancólico.

A través del ambiente de ensueño, intuimos la ironía de Shakespeare, sonriendo sin malicia ante la inconstancia y los caprichos de los hombres, absortos en las pasiones que componen sus pequeños mundos. Orsino no se casa con Olivia, y esta mujer, que rechaza los instintos naturales bajo un dolor semifingido por la muerte de su hermano, se enamora del joven Cesáreo, que no es otro que Viola, leal, idealista y sincera en sus afectos. ¡De nuevo la ironía implícita!

Por último: ¿han observado ustedes que en diversas obras de Shakespeare las mujeres se visten de hombre? Hay una explicación muy sencilla. La carrera de las tablas le estaba vedada a las mujeres, de tal modo que los roles femeninos eran encarnados por niños. Y quizás sea por esto que Shakespeare evita las manifestaciones físicas del amor. Viste a sus damas en traje masculino, cuando es posible hacerlo, en sus comedias. La abundancia de canciones encomendadas a las heroínas fue una manera de aprovechar la gracia y pureza proverbiales de las voces infantiles inglesas.

—¡Helo aquí engendrado! ¡El infierno y la noche deben sacar esta monstruosa concepción a la luz del mundo!

Con estas palabra de Yago, se cierra el primer acto de *Otelo*. Shakespeare coloca allí, como siempre, la carga explosiva de su asunto, crea los

climas psicológicos y espirituales, esboza la atmósfera apropiada a su intención, introduce a los protagonistas, y los inviste de su estilo individual en el lenguaje. En *Otelo* la acción es veloz y tiene por objeto único la destrucción del Moro de Venecia por parte del "honesto" Yago. Este maquiavélico personaje —suerte de Mefistófeles, encarnación del mal— siembra la duda del "monstruo de ojos verdes" en la mente de *Otelo*. Pero la obra se eleva muy por encima de cualquier dramón renacentista, por una diversidad de razones: está presente la habilidad técnica en la organización estructural y en el manejo de los recursos dramáticos. Están las concepciones de *Otelo*, Yago y Desdémona, y el conocimiento medular que Shakespeare pareciera tener de las flaquezas humanas. Pero, a nuestro juicio, el especial mérito de esta tragedia se encuentra en la insuperable calidad poética del lenguaje, especialmente el que maneja *Otelo*. La claridad luminosa de sus imágenes y la constante alusión a los astros con su remota hermosura, reflejan la innata nobleza de su espíritu. A menudo se refiere a un mundo exótico que nos recuerda su origen moruno, además del interés de los isabelinos en la literatura de viajes. Su verso exalta su condición romántica y heroica, que son justamente las cualidades que le valieron el amor de Desdémona.

Notable es el contraste que ofrece el lenguaje de Yago. Aspero, cortante, recurriendo a una imaginería que podríamos llamar "carnal" —en que enfatiza los aspectos grotescos del amor—, su natural envidia se proyecta en forma tangible a través de todos sus parlamentos. Alude constantemente a bestias y demonios. Todo en él es negativo, y su espíritu malévolo corrompe todo sentimiento idealista en los demás personajes. Ninguno de los motivos que da justifican la destrucción de *Otelo* y Desdémona. La verdad es que detesta la modestia, la dignidad y la pureza del Moro.

Y allí es donde concentra su veneno; incapaz de sospechar una mala intención hacia su persona, *Otelo* cae víctima de la superior inteligencia de Yago, cuya personalidad maléfica lo envuelve y lo guía por la senda que éste elige. El infierno y la noche han sacado a la monstruosa concepción a la luz del mundo.

Desdémona es un típico ejemplo de heroína trágica shakespeareana. Su prístina dulzura, su inocencia espiritual, la hace incapaz de contrarrestar las fuerzas avasalladoras que se engendran a su alrededor. La Canción del Sauce expresa el patetismo insondable de su predicamento.



En el rey Lear nos encontramos ante un nuevo crecimiento shakespeareano en su manejo de las imágenes, y ante una mayor profundidad con-

ceptual. En realidad, es imposible comentar en breve espacio la grandeza de esta obra. Más que una tragedia es un gran poema dramático que vibra con una pasión sobrehumana expresada en términos titánicos. Todo en *Lear* adquiere contornos gigantescos. Porque no estamos ante la simple historia de un rey y sus tres hijas, y el tema paralelo de Gloucester, el anciano padre y su prole. *Lear* es un comentario profundísimo, y una exploración de la vida y sus valores. Las fuerzas allí desatadas tienen un vigor elemental, y una vigencia eterna, expresándose a través de personajes cuya energía volcánica les infunden una dimensión alegórica.

En *Lear* sólo la primera escena es comienzo; todo lo demás es fin. Al entregar el reino a sus dos hijas, desheredando a Cornelia, Lear da comienzo a un proceso de autorrevelación que lo ha de arrastrar por estados mentales y angustias espirituales sin parangón en la historia del teatro. La tormenta en el yermo inhóspito es la correspondencia física de su angustia interna, de sus estados de locura y lucidez, de sus arrebatos pasionales en contra de la ingratitud del mundo, y de impotencia pese a la grandeza de su investidura como rey. Pero allí comienza también su redención: la tempestad le hace compadecer de aquellas miserables criaturas que vagan, hambrientas y desnudas, por el mundo.



El hombre es, en su esencia, un mortal solitario y patético. Ni ropajes, ni pasiones, ni autoridad —sólo el amor a sus congéneres— redimirá su elemental pobreza y condición. Tal es el sentido de este drama que, concebido sin piedad misericordiosa y en términos estoicos, revela la crueldad del hombre y la naturaleza.

Con la desventura cuasiallegórica de Lear y Cornelia entramos en contacto con una experiencia que, si bien la habremos sentido como concepto abstracto, jamás la habíamos palpado en esta forma vivencial, intensa, aterradora, directa.

La validez eterna del teatro como medio expresivo, añadido a la visión penetrante y clara de un dramaturgo que era a la vez un poeta incomparable, han entregado a la humanidad estos mensajes en que ella se ve reflejada en toda su complejidad espléndida. “Su verso se amolda a las circunstancias y expresa en forma certera la vivencia y el rasgo, el dramatismo, la ironía y el claroscuro de determinada situación. Su maestría verbal está subordinada a las exigencias de la obra de teatro que le ocupa —no son las tablas un simple pretexto para hilvanar poesía—; “the play’s the thing”, nos dijo en cierta ocasión. Y en este sentido Shakespea-

re posee un dominio de la técnica estructural que denota al profesional del teatro, al dramaturgo plenamente consciente de su oficio. Utiliza el contraste, mide sus entradas y salidas, calcula los efectos, subordina el detalle a la concepción total y —aunque hay mucho por agregar— logra una integración feliz y genial mediante la utilización de símbolos e imágenes reiterativos que refuerzan la temática de la obra. A cada uno de nosotros nos cabe abrir los cofres shakespearianos y descubrir su contenido.

Cuatro siglos encuentran al bardo gozando de una juventud que —ya sabemos— será eterna.

