

SHAKESPEARE, HOMBRE DE TEATRO

Por Jorge Elliott T.
Profesor de la Universidad
de Concepción

WILLIAM Shakespeare pertenece a ese siglo que el filósofo Alfred North Whitehead ha llamado "siglo de genios". Nace el mismo año en que naciera Galileo, o sea, en 1564 y muere el mismo día en que muriera Cervantes, el 23 de abril de 1616. A él pertenecen también Sir Francis Bacon, Newton, Harvey, Pascal, Descartes, Boyle, Locke, Huyghens, Leibnitz y muchos más. La humanidad entonces había ya salido del crisol de la Edad Media —donde sufrió una profunda metamorfosis— y alada emprendía vuelo por el mundo material y especulativo. La idea de movimiento que brota de la imagen anterior es importante, puesto que si se nos pidiera resumir la época, de la cual este siglo es cumbre, en hechos significativos, principiaríamos con Colón, que impulsó el crecimiento del mundo, seguiríamos con Harvey, que explicó la circulación de la sangre e interpretó el pulso del hombre como una serie continua de contrastes entre presiones y depresiones, y terminaríamos —simbólicamente— con la columna salomónica, que es la columna griega que se tuerce en espiral, anhelando movimiento. Se trata, pues, de una época en la cual, como dijo Matthew Arnold, existía "una atmósfera de ideas nutricias a las fuerzas creadoras", pero esto no la diferencia de la época de Píndaro y Sófocles, sino su ritmo dinámico. La humanidad pisaba sobre un mundo que crecía bajo sus pies, sentía fluir la sangre a través de sus venas y, como nunca antes, le agobiaba una "angustia de tiempo", hecho que expresa con desolada intensidad Shakespeare en sus sonetos. Sin embargo, puesto que ninguna época comprende con claridad su verdadero sentido, los artistas de ese tiempo aspiraban a crear según los ideales griegos. No debe sorprendernos entonces que el arte que la refleja con máxima intensidad no sea aquel que se escribió o realizó con miras exclusivamente estéticas. Obras como la "Arcadia", de Sir Philip Sidney o "Diana Enamorada", de Montemayor, no trascienden posteriormente tanto como "El Quijote"

te" o "Hamlet". Críticos de siglos posteriores han puesto "el grito en el cielo" porque no han podido hacerlas calzar dentro de los moldes de la estética de Aristóteles, olvidando que se escribieron con fines prácticos para el público de ese tiempo. Por eso son obras *barrocas*, típicas de ese instante y hechas para él. Shakespeare era un hombre de oficio —seguramente no tuvo conciencia de que era uno de los más grandes poetas de todos los tiempos—. No estaba empeñado en crear obras artísticas, sino en hacer *arte* para sus espectadores; era un hombre de teatro y para comprender cabalmente su obra y su grandeza es menester verlo como tal.

Los dramaturgos isabelinos vivieron preocupados de todos los asuntos técnicos que conciernen tanto a la actuación como a la escenificación en el teatro. Sabemos perfectamente que montaban o dirigían las obras que escribían y que muchas veces actuaban también en ellas. Un comentarista, llamado John Aubrey, nos ha dejado, entre muchas, la siguiente observación: "Ben Johnson jamás fué buen actor, pero sí un excelente instructor". En la introducción de "Cynthia's Revels", obra publicada en 1600, encontramos el siguiente trozo de diálogo: "Desearía hablar con el autor, ¿dónde se encuentra?"

"Le aseguro, señor, que aquí no, puesto que no nos honra tanto con su amistad como para venir al camarín a corregernos en voz alta, a pataléar contra el apuntador, maldecir la utilería y al utilero, insultar a cada músico que desafina y a cada uno de nosotros cuando cometemos un error insignificante".

Lo cierto es que la obsesión de Shakespeare por los problemas de actuación y de montaje se refleja en su obra en cuanto injerta observaciones técnicas en ellas cada vez que se le presenta la oportunidad. Son muchas, aunque sólo dos son famosas: los consejos que da Hamlet a los cómicos que han de actuar ante la corte de su tío y las observaciones del Duque Teseo e Hipólita durante la presentación de "Piramo y Tisbe" en "El Sueño de una Noche de Verano". Esta obsesión se justifica plenamente, puesto que el teatro en Inglaterra nació, en cuanto a oficio, justamente cuando culminaba su dramaturgia. Recuérdese que la primera comedia laica se presentó en ese país en 1551 y la primera tragedia en 1561. En 1574, cuando Shakespeare tenía ya diez años se concedió al duque de Leicester la primera patente que permitía montar obras de teatro en cualquier sitio de la nación. Además, no existía una tradición medieval de dirección escénica como en Francia, donde el director llevaba el nombre de "Superintendente de la Presentación o Conductor de los Secretos". Existe aún un retrato, pintado por Jean Fouquet en 1461, en el cual se ve a uno de

estos "Conductores" elegantemente vestido con un guión en una mano y una batuta en la otra, dirigiendo un *misterio*, en el cual ha logrado una interesantísima distribución de masas. Sabemos, además, de los éxitos de Jean Bouchet en Poitiers, en 1508, y de como luego se le solicitaba desde Bélgica y que a veces arrendaba su libreto de dirección. Gracias al profesor Gustave Cohen de la Sorbonne, se puede hoy en París examinar uno de esos libretos: él corresponde a una presentación realizada en Mons, en 1501. Es una verdadera partitura musical con miles de anotaciones que indican entradas y salidas, composiciones, pasos, música incidental, diseño y uso de maquinaria para producir un diluvio, etc. Ahora bien, en Inglaterra no había nada de eso, los misterios se entregaban a la dirección aficionada de los alcaldes y eran de un nivel estético muy inferior. Podemos, pues, comprender la inmensa labor que tuvieron que realizar los dramaturgos. Partieron prácticamente de la nada, sin tradición de dirección o de vestuario —en Italia desde mucho antes se vestía a los actores con suma elegancia y de acuerdo con las estampas antiguas— y con actores que habían viajado a Italia, donde se habían dejado influir por "la *commedia dell'Arte*", donde se permitía improvisación, y no por la "commedia culta". He ahí la razón por la cual Shakespeare pone las siguientes observaciones en boca de Hamlet: "...dí el parlamento como yo te lo pronuncio, saltando en la lengua... no lo ahogues en la boca... no gesticules en exceso... no rompas las pasiones hasta hacerlas hilachas... armoniza la acción con las palabras... que los cómicos no hablen más de lo que se les ha asignado, etc.". Se trata de consejos dados por un gran director, uno de los que dieron comienzo a la tradición "naturalista" en la actuación, hoy tan característica del teatro inglés. Lo último no se afirma sin base, ya que en los mismos discursos de la segunda escena del tercer acto de Hamlet se encuentran aseveraciones como las siguientes: "...no sobrepases la modestia de la naturaleza: porque todo lo que así se exagera, se aleja del propósito de la actuación, cuyo fin ha sido siempre y sigue siendo levantarle un espejo a la naturaleza; hacerle ver a la virtud sus propias facciones, al desprecio su imagen, y al mismo cuerpo y edad del tiempo, su forma y presión... he visto actuar a aquellos que sin tener ni acento cristiano, ni andar cristiano, pagano o de hombre alguno, en tal forma exageraban su andar y vociferaban, que pensé que algún lacayo de la naturaleza los hizo e hizo mal, tan pésimamente imitaban a la humanidad". En general podríamos decir que combatía contra una dicción descuidada, contra la "morcilla" y el exceso de retórica que acompañaba a una actuación externa. Un estudio detenido de las observaciones de Shakespeare

nos enseña mucho acerca de las técnicas del teatro, más, en efecto, de lo que conviene discutir aquí y por eso nos limitaremos a enumerar algunas cosas que se descubren y que son importantes cuando se desea montar una obra de esta época. Se deduce de ellas que los actores hablaban rápido, pero con dicción cuidada, para así acelerar las obras cuya duración alcanzaba frecuentemente a las tres horas. Sin embargo, los prólogos, los coros y los soliloquios se consideraban trozos especiales de recitación y se decían lentamente, cuidando la expresión y la puntuación para lograr su comprensión íntegra. Parece que frecuentemente se les decía con acompañamiento musical. A la música se le atribuía gran importancia, usándose en toda la obra. Se la seleccionaba con cuidado y muchas veces se la hacía componer especialmente para la obra. El resultado de tanto esfuerzo por gente de alto talento fué que en poco tiempo los actores ingleses se hacían famosos en el continente, especialmente en Alemania, donde se admiraba su elegancia y su "naturalidad".

Un dramaturgo no puede, es claro, limitar su interés por el oficio teatral a los asuntos de escenificación. Shakespeare, como los demás colegas de su generación, se preocupaba sobre todo de la estructuración dramática de sus obras y por eso conviene discutir una de sus tragedias desde este punto de vista. Conviene "Hamlet", en cuanto ha sido la más discutida, habiéndose dicho de ella que tiene escenas superfluas, que es un fracaso como obra de arte, ambigua y desestructurada, etc. Importa aquí recordar que los acusadores del "Hamlet" raras veces justifican su supervivencia, o sea, el hecho de que aún se representa con éxito en todo el mundo.

"Hamlet" se inicia en la obscuridad con un solitario centinela, hasta el cual llegan otros. Se conversa en forma inquietante y gradualmente se nos revela la causa de esta inquietud: el fantasma. Aparece y en cuanto la tensión llega a un máximo de intensidad, se interrumpe magistralmente la continuidad del episodio para llevarnos a la corte. El entusiasmo, la elegancia, la luz, las trompetas producen un contraste de efecto extraordinario, acentuado por la conversación política y marcial. Un hilo negro conecta a esta escena con las anteriores: la solitaria y aislada figura de Hamlet, cuya melancolía se contrasta nuevamente, aunque en tono menor, con la alegría de Laertes, que se prepara para partir a Francia. Luego se nos acerca a esta figura dolorida y se nos entrega el primer gran soliloquio, en el cual se nos revela la causa de su angustia y se nos hace sospechar que puede haber motivo para que su padre esté penando en la tierra. La llegada de sus amigos nos saca de la introspección y nos retorna definitivamente al incidente

inicial, pero todavía no se va a satisfacer nuestra curiosidad. La tensión se incrementa injertando una escena casera, la despedida de Laertes, donde se nos da a conocer el amor de Hamlet por Ofelia, y todo esto justificado porque aún no es de noche. Ahora recién Hamlet ha de enfrentar a su padre, mientras su tío, el nuevo rey, hace disparar cañonazos cada vez que él seca una copa de licor. Los cañonazos aumentan lo lúgubre de la atmósfera, mientras su motivo establece un nuevo contraste entre las preocupaciones de Hamlet y las del rey, entre conciencia e inconciencia. Esta escena de pronto adquiere una tensión inmensa con la aparición del fantasma que Hamlet sigue hacia la obscuridad, pero luego se relaja desde un semi-histerismo hacia la tranquilidad, cuando Hamlet se niega a revelar lo que le ha dicho y hace jurar en silencio a sus acompañantes. En los próximos dos actos se confronta a Hamlet en forma más o menos individual y cuidadosamente equilibrada con Polonio, Rosencrantz y Guildenstern, Ofelia, el rey y su madre. Esta serie de episodios, fuera de expresar el encuentro de dos movimientos antagónicos —Hamlet hacia el rey y el rey hacia Hamlet—, retardan la acción para incrementar la tensión y van revelando la naturaleza del personaje central. La expansión analítica, la etapa de simulaciones que aquí se verifica, culmina con la presentación de la comedia que en forma indirecta revela la verdad recibida en forma irreal, y por lo tanto, también en cierto sentido indirecto. La tragedia ahora ha comenzado y el tercer acto termina con la muerte equívoca de Polonio, que Hamlet saca del escenario. La crisis es ahora inevitable y el deshielo o derrumbe se precipita a través de una serie de desenlaces trágicos de diversa naturaleza emotiva, que establecen un desolador contrapunto: la locura de Ofelia, la escena del cementerio, la intriga del rey con Laertes y el abrumador desenlace que anega todo. Nuevamente cañonazos, pero esta vez para una copa envenenada, nuevamente un espectáculo, pero esta vez con un sable envenenado, y Fortimbras, cuyo padre murió en manos del padre de Hamlet y que es presencia invisible desde el primer acto, está ahí para organizar el cortejo fúnebre. Nada aquí refleja descuido; por el contrario, hay una conciencia que dirige con suma lucidez y con seguro instinto teatral. Cada escena posee una estructuración piramidal, comenzando en tono menor, surgiendo hacia una cúspide y luego descendiendo. Los personajes se contrastan con maestría, de modo que no sólo destacan el uno al otro, sino que se agrupan en forma efectiva desde un punto de vista escénico. Los efectos se preparan cuidadosamente y en forma gradual, de modo que no hay confusión posible y hay tiempo para que lo sugerido opere en la mente, para que su desenlace adquiera un debido

significado. La técnica de comunicación es una técnica de ritmos pulsantes, de contrastes reveladores; hay un constante construir barroco de tensiones angustiosas.

Hamlet como personaje confunde sobre todo al que lee la obra, no al que la ve. Cuando se estudia una obra de teatro como literatura y se comienza a examinar como poesía, cuando es poética o como una serie de problemas psicológicos, cuando hay personajes complejos, etc., se le extiende en el tiempo, se le pide que funcione fuera de los límites para los cuales se realizó. Hamlet fué escrita para que se le escuchara y observara en tres horas. Todo está ahí para que nos afecte en total y no por intermedio de sus diversos elementos. Fueron justamente las necesidades dramáticas que lo llevaron a Shakespeare a estructurar dos actos relativamente pasivos, en los cuales su personaje adquiere matices insospechados; de lo contrario, la obra habría perdido valor como pieza de teatro. Sin embargo, Hamlet está ahí viviente y con toda la ambigüedad misteriosa del ser que conocemos sólo en instantes transitorios de la vida. Hamlet es un personaje lo suficientemente construido como para vivir, hasta el extremo que su manera de proceder se hacen tan suya, que no la repudiamos mientras la obra transcurre en el tiempo que dura su representación. Es posible, sin embargo, verlo como personaje típico de su época, expresivo, de cierta actitud emotivo-intelectual válida para su tiempo, puesto que tanto Don Quijote, como Segismundo, al igual que Hamlet, actúan en un mundo en el cual realidad y ficción, sueño y actualidad se confunden. Este hecho arranca quizás de las circunstancias de un tiempo, en el cual un mundo de leyenda se incorporaba al real, mundo que incluso imponía cambios en los hábitos alimenticios. Al mismo tiempo, la ciencia comenzaba a ver una realidad superior a la de las apariencias visibles y experimentables por los sentidos, todo lo cual imponía cierta actitud negativa con respecto a la acción. En las más grandes obras barrocas la acción lleva a desenlaces trágicos. No podemos, sin embargo, detenernos aquí en esta materia tan interesante, pero fuera del ámbito de este trabajo, sólo queremos dejar constancia de que Hamlet como personaje adquiere consistencia si se le hermana a los grandes personajes de una época individualista, en la cual el individuo siente como nunca antes el peso de la tragedia del "ser".

La magnitud del genio shakesperiano es tal, que sus obras adquieren siempre dimensiones insospechadas, incluso sus comedias. En una tan simple como es "El Sueño de una Noche de Verano" ya se ve planteado un concepto filosófico: "What fools these mortals be!" (¡Qué necios son estos mortales!). En otras palabras, Shakespeare, al estructurar sus enjambres de

errores cómicos, no pudo dejar de ver que el hombre es iluso y que vive dominado por una serie de hechos externos. La vida puede así, entonces, transformarse fácilmente en una "tragedia de ilusiones". "Noche de Reyes" es en este sentido una de las comedias más profundas de Shakespeare. El tema de Viola va en torno y no en el centro. Ahí está en realidad la pugna entre Malvolio y Feste, entre el espíritu puritano y el festivo. Feste gana al fin, pero un Feste distinto, como se revela en el hermoso canto final. La obra principia con música, música que es "alimento del amor" y termina con ella en el canto donde queda transformada en substancia de tragedia.

Hoy día el teatro inglés ha alcanzado un desarrollo técnico increíble. Las obras se montan con innegable habilidad y los actores se distinguen por su sensibilidad, cultura, gusto e indudable talento. No hay, sin embargo, dramaturgos de verdadera magnitud, aunque sí de oficio e ingenio. Quizá cuántos siglos tendrán que pasar antes de que surja en el mundo otro Genio del teatro equiparable a William Shakespeare.

JORGE ELLIOT T.