

Shakespeare: Tradición y transformación

por

Richard Watkins

Los comentaristas de Shakespeare durante los últimos sesenta años en términos generales se pueden dividir en dos grandes escuelas o tendencias. La escuela realista pone más énfasis en Shakespeare como dramaturgo y lo interpretan dentro del marco de una época histórica, respondiendo a las exigencias del ambiente social e intelectual y formado por las circunstancias del mundo teatral isabelino. La escuela llamada "de intuición imaginativa" prefiere estudiar a Shakespeare como poeta puro, separado de su ambiente histórico, como creador de un simbolismo metafísico que responde a las necesidades espirituales de la humanidad.

Dentro de estas dos escuelas hay una variedad de sub-divisiones: considerando los personajes de las obras, hay críticos que los tratan como individuos con vida propia, y construyen teorías sobre sus historias y actividades antes de que siquiera aparezcan en el escenario. Al extremo de este tipo de interpretación hay los críticos que someten los personajes a psico-análisis freudiano. Por el otro lado hay el punto de vista de que los personajes tienen menor importancia que la impresión total de la obra, que representan la maquinaria para expresar una visión de la realidad filosófica tal como los instrumentos de una orquesta.

Examinemos un ejemplo hipotético de estas interpretaciones considerando el personaje del Bufón en "King Lear". Críticos de la escuela realista podrían razonar que el Bufón aparece en la obra sólo porque la compañía teatral de Shakespeare contaba con un especialista en roles de bufón que no podía quedarse sin empleo. Por el otro lado, críticos de la escuela poética podrían sos-

tener que el Bufón en "King Lear" simboliza la claridad y el equilibrio del razonamiento primitivo —algo como Sancho Panza en el Quijote.

Es evidente que en este caso imaginario, es posible reconciliar los dos puntos de vista. Podemos aceptar sin ninguna dificultad que Shakespeare tuviese que crear roles para el especialista en bufones y como consecuencia tenernos el portero en "Macbeth", el sepulturero en "Hamlet", el Bufón en "King Lear" y el Bufón que aparece en las últimas escenas de "Antonio y Cleopatra". Y podemos aceptar igualmente que Shakespeare superó esta necesidad práctica de las condiciones teatrales, utilizando los bufones para fines constitutivos al argumento e integrándoles en la vida orgánica de la obra.

En este breve artículo quiero apartarme de los extremos de estas tendencias críticas y deseo examinar algunos aspectos de la tradición histórica que Shakespeare heredó y ver cómo su sensibilidad dramática y poética los transformó. Me propongo tratar específicamente de dos obras bastante conocidas en Lima: "El Mercader de Venecia" que fue puesta en escena en marzo por el Shakespeare Festival Company y "Antonio y Cleopatra" cuyo tema ha sido presentado recientemente en una película.

Antes de examinar estas dos obras deseo volver brevemente a los bufones para señalar una tradición que tuvo una influencia importante en la labor de Shakespeare, y que es aún otra razón por la cual los bufones aparecen no sólo en las comedias sino también en las tragedias.

La línea genealógica del drama en Inglaterra comienza en los siglos 13 y 14 con los ciclos dramáticos de episodios religiosos basados en la Biblia y en las vidas de los santos. Estos ciclos eran esencialmente drama popular y aún tratando de temas religiosos los artesanos y campesinos que tomaban parte en los espectáculos exigían elementos cómicos. Y este elemento cómico se confiaba a los únicos personajes cuyos rasgos psicológicos no habían sido determinados por la Biblia —es decir, los demonios. En los ciclos medioevales los demonios son a la vez malévolos y graciosos, traviesos y ridículos, y con la evolución del drama alegórico de los siglos 15 y comienzos del 16, los demonios se cristalizan en el

"Vicio" —figura alegórica que representa a la vez las tendencias amorales y anárquicas dentro del alma humana y las tentaciones que la asedian de afuera. El "Vicio" se convierte en personaje permanente en los dramas alegóricos —los Morality Plays— y en la época éstos constituían la única expresión, aunque primitiva, del sentido trágico. El Vicio con su espíritu de perversidad enérgica, su humor cínico y su comicidad relieveante permanece como parte integral de este tipo de drama.

Cabe señalar entre paréntesis que el drama alegórico tanto en España como en Inglaterra se desarrolla paralelamente hasta este período. En Inglaterra la influencia del Renacimiento y de la Reforma afectan profundamente al teatro. En España, el drama alegórico continúa hasta en punto alto en Calderón.

En la segunda mitad del siglo 16, los dramaturgos académicos de las universidades de Oxford y Cambridge —precursores y contemporáneos de Shakespeare tales como Greene, Nashe, Peele y Marlowe— tomaron por modelo las tragedias clásicas del autor romano Séneca y siguiendo su ejemplo excluyeron los elementos cómicos de sus obras dramáticas. Aún el joven Shakespeare en una de sus primeras obras, "Tito Andronico"— una cruda tragedia de venganza en el estilo senecano —también excluye elementos cómicos. Sin embargo a medida que su obra se desarrolla y se profundiza, él vuelve a la tradición de los dramas alegóricos que aún se presentaban en el siglo 16, e introduce el elemento cómico dentro de sus tragedias más sombrías. Y este elemento cómico de la vida mundana da a las tragedias una dimensión adicional, yuxtaponiendo el humor y la tristeza tal como ocurren en la vida real.

Aunque la tradición del drama alegórico admite el elemento cómico en las tragedias, los bufones que desempeñan un rol puramente humorístico tanto en las comedias como en las obras históricas y las tragedias, pueden tener otro linaje pues aparecen en una obra juvenil de Shakespeare —"La Comedia de las Equivocaciones"— que está basada en el *Menaechmi* del escritor romano Plauto y que también hace uso de bufones ridículos.

El Vicio tradicional, sin embargo, no desaparece de la obra de Shakespeare, pues el carácter de Ricardo III, especialmente su sentido de humor sardónico, parece reflejar la malicia enérgica y

el ingenio cínico del Vicio antiguo. Es posible también que la función alegórica del Vicio se preserve en las Brujas de "Macbeth" — pues ellas representan a la vez una tentación de afuera y una tendencia ya existente en el alma de Macbeth. Y la explicación más convincente de la malignidad sin motivo de Iago es que él también es descendiente del Vicio medioeval, representante alegórico del mal.

Pasemos ahora a considerar "El Mercader de Venecia" y el carácter de Shylock. Shakespeare saca el argumento de una colección de cuentos italianos "Il Pecorone" de Ser Giovanni. En el cuento original el Judío es una figura secundaria cuyo fin es el de activar la acción. No se le caracteriza más que a un malvado convencional. En la obra de Shakespeare sin embargo, Shylock además de ser un elemento necesario para el argumento adquiere una personalidad y un interés propios.

En la Inglaterra de Isabel I, no existía un prejuicio activo anti-semítico pues los judíos habían sido expulsados en el siglo 13 y los que quedaban vivían aparentemente como cristianos. Sin embargo había una hostilidad latente por motivos religiosos y en la literatura contemporánea los judíos aparecen siempre como figuras exóticas, generalmente monstruos de perversidad convencionalizados.

Christopher Marlowe, la segunda figura de la literatura isabelina, tiene una obra intitulada "El Judío de Malta" que muestra ciertas similitudes superficiales al "Mercader de Venecia" y fue escrita pocos años antes que ésta. En la obra de Marlowe el Judío Barabas es la figura principal dentro de una tragedia de venganza al estilo de Séneca. Es una personalidad exuberante que toma un placer maquiavélico en tramar una conspiración sanguinaria contra los cristianos. Tiene algo de la energía maliciosa y humor sardónico del Vicio. Es malvado no tanto por odio sino por su propia naturaleza. Es un personaje, en fin, de Grand Guignol y su muerte no es una tragedia sino simplemente el desenlace del argumento.

En el "Mercader de Venecia" por el contrario, Shakespeare ha tomado la estructura convencional de la intriga de venganza y le ha impuesto una nueva característica— un malvado quien no es sencilla y llanamente negro sino que tiene el poder de atraer la simpatía del público. Shakespeare ha logrado esto de dos ma-

neras. En primer término Shylock no es sólo sí mismo sino también representa toda la raza judía. Odió al mercader Antonio tanto personalmente como en nombre de su pueblo. "¡Por vida de mi tribu, que no le he de perdonar!" dice Shylock en su primer encuentro con Antonio y en el gran discurso cuando pregunta en qué se diferencia un judío de un cristiano se escucha la voz de todas las injurias de una raza entera. "¿Y el judío no tiene ojos, no tiene manos, ni órganos, ni alma, ni sentido, ni pasiones? ¿No se alimenta de los mismos manjares, no recibe las mismas heridas, no padece las mismas enfermedades, y se cura con iguales medicinas, no tiene calor en verano y frío en invierno, lo mismo que el cristiano? Si le pican ¿no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquillas? ¿No se muere si le envenenan?" Aunque figura otro judío en la obra, uno siente que Shylock está solo y aislado en un ambiente amargamente hostil a él — y que esta hostilidad no tiene causa lógica.

En segundo lugar Shylock atrae simpatías porque fracasa en su intento de vengarse sobre Antonio — y al fracasar tan abyectamente nos olvidamos de la fuerza de su malicia y nos quedamos con la impresión de otra injuria más, impuesta sobre el judío.

Desde el punto de vista de unidad artística "El Mercader de Venecia" sufre precisamente porque no siendo una tragedia con elementos cómicos, es una comedia con tonos trágicos. Al sacar un personaje de la tradición de malvados puros y dotarle con la sutileza y las graduaciones de la vida real, Shakespeare ha afectado el espíritu romántico de la obra pero ha creado las bases para las grandes figuras trágicas de sus obras maduras.

Descontando la obra juvenil "Tito Andronico" las tragedias de Shakespeare comienzan con "Romeo y Julieta" y terminan con "Antonio y Cleopatra" — dos historias de amor.

"Antonio y Cleopatra" fue escrita inmediatamente después de las grandes tragedias: "Hamlet", "Macbeth", "King Lear" y "Otelo" y la obra demuestra una rebaja de la tensión trágica. Ya no es cuestión de la noche oscura del alma sino más bien del atardecer otoñal. Los personajes no tienen nada de simbolismos — representan sólo a sí mismos. Sin embargo la obra muestra a Shakespeare en la madurez de su arte teatral y vale la pena examinarla primero desde este punto de vista.

Shakespeare ya domina completamente las convenciones teatrales y por lo tanto ha abandonado la fórmula de una serie de grandes escenas, cada una con su clímax de conflicto dramático en la cual intervienen los personajes principales. En su lugar emplea lo que podría llamarse una técnica cinematográfica. Shakespeare nos presenta una serie de escenas cortísimas que tienen lugar con una rapidez calidoscópica y que nos llevan en momentos de Alejandría a Roma, de Sicilia a Atenas y a la costa italiana. Debemos recordar que el teatro de Shakespeare no tenía decorados ni cortinas. Los actos y las escenas entendidas como divisiones separadas de la obra son el trabajo de editores de los siglos diecisiete y dieciocho — notablemente Rowe. La obra auténtica de Shakespeare fluye sin interrupción y tal vez sin intervalo. Los personajes entran y en el curso de sus conversaciones o monólogos indican en donde se encuentran y porque están ahí. Y en algunos casos ni esto es necesario pues la representación física no es realista sino impresionista. Shakespeare exigió de los espectadores una cooperación imaginativa que concretó en el discurso del prólogo en Enrique Quinto — "On your imaginary forces work!" o sea "¡Excitad las fuerzas de vuestras imaginaciones!"

La presentación original de "Antonio y Cleopatra" no necesitaba decorados detallados ni adjuntos exóticos. Lo que dicen los personajes y el poder poético que expresa evoca el fondo en la imaginación del espectador. Así pues el espectador viaja como si fuera llevado por la cámara cinematográfica a los últimos confines del imperio romano, mas no ve palacios, campos, puertos, barcos, batallas navales, sino personajes dentro de situaciones dramáticas.

Esta libertad de espacio y de tiempo que Shakespeare recibe de su teatro no realista lo emplea para crear una impresión de la extensión, variedad y esplendor del mundo romano. El amor de Antonio y Cleopatra no es un asunto doméstico de personas particulares. Existe y llega a su fin contra el fondo de imperios y reinos y la catástrofe comprende no sólo ellos sino sus servidores y partidarios.

Shakespeare también usa su libertad de espacio para desarrollar la trama por los ojos de distintas personas en distintos sitios. Vemos los dos mundos de Roma y Egipto como si fuera en contra-

punto. El ambiente de Roma representado por Octavio César y sus oficiales —estadistas y generales serios y rectos con su atención fijada en el buen gobierno del imperio. El ambiente de Alejandría, representado por Cleopatra y su corte, frívolo, decadente, con ojos sólo para el placer y la indulgencia. Entre los dos cae Antonio, ligado a Roma por sangre, por carrera, por el deber, y atraído irresistiblemente a Egipto por el amor. Hay un conflicto entre los dos mundos desde luego pero es un conflicto externo. Nunca se puede dudar de que Antonio prefiere Cleopatra a toda la grandeza de Roma. Y esto da a la obra su sabor y su ambiente particular. Ni Antonio ni Cleopatra sufren de los complejos y conflictos de Hamlet o de Macbeth— los dos actúan de acuerdo con su naturaleza y sus deseos y hasta en sus muertes uno no percibe el sentido de vidas desperdiciadas que ocurre en Romeo y Julieta, en Hamlet, o en Otelo. Ambos encuentran en sus muertes una sublimidad que no han tenido en vida. Y es el mundo de Octavio César, el mundo de la política, del poder, del dominio sobre los destinos del imperio que se queda frío, sin interés, casi sin realidad.

Deseo concluir esta breve nota señalando que Shakespeare no rompió con la tradición teatral, intelectual, social y cultural que heredó en el último cuarto del siglo dieciséis. A través de su sensibilidad poética la transformó legando a la literatura futura un sentido más profundo de la tragedia y a nosotros un enriquecimiento de nuestra sensibilidad humana.

«Jorge Puccinelli Converso»