

UNIDAD IV

LA ÉPOCA DE SHAKESPEARE

En la primera mitad del siglo XVI, la historia inglesa política está dominada por la figura de Enrique VIII, el rey que rompió todo vínculo entre la corona británica y el Vaticano. El pretexto fue la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón, dispuesta por el Papa Clemente VII. En el fondo de la cuestión había una gran ambición del monarca, que creó una nueva iglesia, con carácter nacional, consagrándose como su jefe. Tal fue el principio de los conflictos religiosos que sacuden a la Inglaterra de los siglos XVI y XVII. No han de despreciarse, para explicarlos, las razones de índole específicamente ideológica: la imprenta, nacida en Alemania, difundía Biblias inspiradas en el pensamiento de Lucero.

Casado en segundas nupcias con Ana Bolena, Enrique VIII tuvo con ella una hija, que será la gran figura de los años siguientes: Isabel. Pero los vaivenes de la vida política retardaron la ascensión de Isabel al poder. Muerto Enrique VIII le sucedió su hijo Eduardo VI, y a él María Tudor, católica fanática. Sin duda, algo de la popularidad que alcanzara Isabel se debió a las crueldades y desaciertos de María Tudor. Se casó con Felipe II de España y, en todo solidaria con la desafortunada conducta de su marido, impuso penas terribles, persiguió, transformó en peligrosos “casos de conciencia” las mínimas muestras de independencia ideológica, y terminó por hundir a su país en un baño de sangre. “María la sanguinaria”, precisamente, fue el apodo con que el pueblo la bautizó.

Luego de todo este delirio, el reinado de Isabel –coronada en Westminster en 1559- debió de parecer un verdadero paraíso. Era culta, y comprendió que el primer objetivo de su gobierno debía ser el mantenimiento de la paz interna, tan difícil en aquellas épocas turbulentas. Era inteligente y dueña de una natural astucia política, de modo que distribuyó puestos y favores entre los católicos y los protestantes. Cuando los frutos de esta primera política de conciliación lo hicieron posible, fundó la Iglesia anglicana y definió su credo y sus cultos. Inglaterra se separaba, una vez más, de Roma. La reacción pontificia no se hizo esperar y Pío V decretó la excomunión de la reina. Las luchas religiosas habrían así de reencenderse. Los católicos ingleses quedaban libres, por disposición pontificia, de obedecer a una falsa autoridad; pero este desacato en lo religioso se estimaba también rebelón en el plano político: Inglaterra volvió a caer de este modo, poco a poco, en la delación, las persecuciones y los ajusticiamientos.

De todos modos, el reinado de Isabel significó una época de prosperidad. Inglaterra se transformó en la reina de los mares, pues en 1598 la armada real vencía la Invencible, poderosa escuadra creada por Felipe II. A partir de este acontecimiento, señala Salvador de Madariaga, España iba a ser sin saberlo una nación sin fe. Paralelamente, Inglaterra comenzaba a conocer sus propias fuerzas. Pronto, la monarquía anglicana buscará las rutas de América. Los legendarios corsarios estaban directamente apoyados por la propia corona. Londres se transformaba así en el centro del mundo aunque, naturalmente, la ciudad tenía sólo cien mil habitantes. Como se ha recordado con alguna ironía y nostalgia, no había sombra alguna de contaminación ambiental y los cisnes bogaban apacibles por las limpias aguas del Támesis.

El auge de las artes y las letras, en un medio como éste, resulta casi una necesidad histórica. Las Universidades continuaban funcionando según la tradición medieval, pues el recién nacido puritanismo demoró en sustituir a la fuerte tradición de origen latino. A estos centros culturales es preciso agregar, además, a la propia Corte. La reina, cediendo en esto a sus propias inclinaciones, promovía a los artistas: la música y el baile eran actividades predilectas para ella. Acaso en parte por esta razón, la polifonía adquiere un desarrollo inusitado. Pero entre todas estas manifestaciones, ninguna importa más a nuestro asunto de la eclosión del llamado teatro isabelino.

EL TEATRO ISABELINO

El fenómeno cultural así llamado se extiende desde 1559 –época de ascensión de Isabel- hasta 1642, cuando en el reinado de Carlos I se decreta la clausura de los teatros. No deja de ser asombroso el desarrollo que el teatro alcanza en estos años, si se tiene en cuenta el prejuicio puritano contra esta actividad, concebida como un germen de pecados y corrupciones. Esto explica que recién hacia 1576 se construyese el primer teatro, aunque antes se representaba constantemente: en los juegos de pelota y en los mercados, en los corrales de los mesones y hasta en las salas de algunos palacios y alcaldías.

Cuando en 1576 James Burbage, personaje vinculado a la vida de Shakespeare, levantó el teatro a las puertas de Londres, se inspiró en la construcción de los edificios improvisados que había en otras partes de Europa. El edificio era descubierto y de tres pisos. Los lados de la escena estaban rodeados por galerías, donde se ubicaba parte del público. El escenario no tenía telón, de modo que todo cambio se cumplía necesariamente a la vista de los espectadores. El propio escenario tenía también diferentes niveles, o “pisos”: en uno de ellos figuraba el balcón, tan útil en las escenas de los enamorados.

La inexistencia de escenografía ni telones que figurasen paisajes, por ejemplo, explica la velocidad de los cambios de lugar en el teatro de Shakespeare. Apenas era necesario quitar algún sillón o alguna mesa para modificar las condiciones de la ilusión. Como puede comprenderse fácilmente, en estas condiciones resulta imposible que una pieza del teatro isabelino respete las nociones clásicas encerradas en las “reglas”: unidad de tiempo, acción y lugar.

Nadie acaso, en el teatro universal, está más lejos de ellas que Shakespeare, como bien comprendieron los románticos y los clasicistas del siglo XVIII. Voltaire será un ejemplo de la indignación que Shakespeare provocaba en quienes concebían al arte dramático como algo sujeto a las disposiciones de la razón.

Para imaginar mejor todavía las condiciones de una representación en la época isabelina, cabe considerar que los papeles femeninos los llevan a cabo adolescentes de voz poco formada y físico frágil. La mujer no puede aparecer en escena: resabio de la sequedad puritana, que habría visto como señal de terrible corrupción la exhibición de una mujer en el escenario. Los trajes utilizados por los actores no siguen otra ley sino la de ser suntuosos y a la moda, con olímpico desprecio de todo pecado de arcaísmo u olvido del color local.

Este teatro, según lo consignaba ya –con gran inteligencia- Ben Jonson, proviene de todas las clases sociales: “el jugador y el capitán, el caballero y el lacayo, la burguesa y la ramera”. No puede pues sorprender el rápido surgimiento de compañías profesionales, que se disputaban el buen negocio de alcanzar el favor público. Estaban sostenidas por personajes noble, que a la vez satisfacían así su personal gusto y su vanidad, y hacían también ellos algún dinero. Quien menos ganaba en aquellas empresas, como ha ocurrido al parecer toda la vida, era el autor. Su obra pertenecía a la compañía que la montaba, de modo que ésta solía representarla y publicarla luego, sin que el creador percibiese nada por ello.

Los actores eran en principio vistos con desprecio, como “pícaros, vagabundos y mendigos”. Pronto, sin embargo, los más destacados van transformándose en hombres cultos y, sobre todo, famosos. Cuando hacia 1603 se firma la orden real transformando a la compañía en que actuaba Shakespeare en la “Compañía del Rey”, el prejuicio ha desaparecido. La condición de actor teatral acaba de adquirir una nueva e inesperada dignidad social.

Desde el punto de vista general, el teatro isabelino se nutrió de las fuentes comunes al teatro europeo occidental: Baty y Chavance las ubican en las representaciones sagradas, de los histriones y juglares, de los trovadores callejeros que visitan tan pronto los castillos como los regocijos populares. Sobre este fondo se proyectaban también las aventuras bufonescas, aunque el teatro isabelino transformará en obligada a la figura del “clown” o payaso: casi al margen de la acción central, su función es meramente divertir con sus ocurrencias, que van desde la frase que figura en el texto hasta la improvisada y espontánea o la cómica pirueta. Por curioso contraste, este mismo público apreciará, sin embargo, los temas horrendos.

Los principales autores del teatro isabelino son John Lyly, George Peele, Thomas Kyd, Marlowe, Robert Green, Ben Jonson, Beaumont y Fletcher, Marston, Webster, Chapman, Dekker, Heywood, Middleton. Pero Shakespeare es, no sólo el que alcanza entre todos ellos la mejor calidad artística, sino también una especie de síntesis de la poesía dramática en su tiempo. Fue, además un hombre del oficio: no solamente un autor sino también un actor. Su posición en este sentido, pese a tantas diferencias entre uno y otro, recuerda a la de Lope de Vega en España.

LA VIDA DE SHAKESPEARE

Si es cierto, como se verá en adelante, que la obra lo muestra tornadizo y enigmático, también lo es que su misma biografía aparece borrosa e inaprensible. Llama la atención que de un autor relativamente moderno sepamos a ciencia cierta tan poca cosa: la presencia de Shakespeare, en este sentido, es la de un verdadero fantasma de la literatura. En adelante se manejarán datos concretos y también, como es irremediable, las conjeturas que la crítica especializada tiene como habituales hipótesis de trabajo.

Shakespeare nació en Stafford del Avon, Warwick. Era hijo de John Shakespeare, quien alcanzó la alcaldía en el Municipio de Stafford, y Mary Arden, de familia hidalga aunque no próspera.. probablemente nació el 23 de abril de 1564, lo que crearía una curiosa coincidencia, pues también un 23 de abril –de 1616- muere el poeta: el 23 de abril del mismo día y año es, por otra parte, la fecha de la muerte de Cervantes, aunque una diferencia en los calendarios inglés y español hace que no hayan muerto exactamente el mismo día.

Mary Arden era católica pero, y esto debe tenerse en cuenta, no sabemos positivamente cuál fue la posición de Shakespeare en el candente asunto de las luchas religiosas. Los estudios de William fueron más o menos los corrientes en aquellos tiempos: parece haber demostrado ya en ellos alguna predilección y aptitud por la poesía. Trabajó al parecer en el taller de curtidos y guantería de su padre, y luego en casa del escribano municipal. Se dice que fue también maestro rural.

El 27 o 28 de noviembre de 1582 se casó con Anne Hathaway, hija de un granjero y algunos años mayor que el poeta. El matrimonio tuvo una hija y dos hijos gemelos. Cuál fue la verdadera situación familiar es, desde luego, muy difícil de saber. Hacia 1587 Shakespeare viaja a Londres y conoce a James Burbage, dueño de “El teatro”. Allí comienza su vinculación con la vocación que será el centro de su vida. Desempeñó primeramente tareas que nada tienen que ver con el arte: cuidó los caballos de los nobles mientras ellos asistían a la representación, fue apuntador y traspunte. Se le confió luego algún papel y al fin James Burbage tuvo la iniciativa de encargar a aquel aprendiz de cualquier cosa la revisión de algunos textos que requerían “arreglos”. Tales parecen haber sido los primeros pasos de un genio.

En 1590 se inició la breve amistad con Christopher Marlowe, poeta que murió asesinado a los veintinueve años. Había en él auténtica buena madera: fue el autor, entre otras obras de importancia, del “Fausto” que inspirara la concepción de Goethe. Marlowe llevaba una vida caótica y al borde del delito, de modo que Shakespeare, por esta

época de su vida, parece haber frecuentado sitios y personas de ambigua reputación. Muerto Marlowe se retiró del todo, al parecer, de Depfort, suburbio al sudeste de Londres, y sus legendarios bodegones.

A partir de 1592, debido a una peste, los teatros londinenses estuvieron cerrados. Son éstos los años en que Shakespeare desarrolla su creación lírica –de la que se hablará en adelante- protegida por el duque de Southampton. Este joven noble, menor de edad por entonces, tenía un espíritu refinado y cortesano. Fue él quien vinculó a Shakespeare con importantes personajes. Advértase que, valido de amistades diferentes, Shakespeare hace su experiencia de los ambientes más diversos: notable conocimiento en un artista que pretenderá reflejar la totalidad de la vida.

En 1596, muere un hijo del poeta, a la edad de quince años. Fue también por esa época cuando Shakespeare debió considerar extinguida toda una zona de sus posibilidades, por la muerte de James Burbage. Este hombre de tanta influencia en la vida del dramaturgo, estaba construyendo un nuevo edificio para representaciones. A su muerte se dispuso, sin embargo, que el local fuese afectado a otra finalidad. La compañía resolvió edificar pues un nuevo teatro, que se llamaría “El Globo”.

La llamada conspiración de Essex y Southampton, y sus repercusiones en la vida de Shakespeare, son un buen ejemplo de cómo el teatro podía ser utilizado con fines no específicamente literarios. Enviados a Irlanda para someter una rebelión, los nobles no se condujeron según las órdenes de la reina Isabel, y fueron acusados de traición. Sus partidarios pidieron a la compañía que brindase su apoyo “publicitario” a la causa de estos mecenas, de modo que Shakespeare compuso “Ricardo II”, que presenta a un rey demasiado complaciente con sus pérfidos consejeros. El éxito fue grande pero, condenados Essex y Southampton, Shakespeare se vio obligado a dejar “El Globo” y probar fortuna en las provincias.

En 1603 ocurre la muerte de Isabel I. Su sucesor, Jacobo I Estuardo, curioso personaje casi totalmente falto de todo tino político, tenía marcadas preferencias por el teatro. Por un decreto de 1603 transformó a la compañía del Globo en Compañía del rey (“The King’s Players”).

Buenos vientos soplan ahora en la vida del poeta. Hacia 1608 la prosperidad le permite abandonar su actividad como actor, para dedicarse exclusivamente a la creación. La fortuna le alcanza para comprar dos propiedades en Statford, de modo que vuelve a reunirse con su familia. Estos años felices están ensombrecidos, sin embargo, por algunas muertes ocurridas entre sus allegados: sólo una descendiente directa, la nieta Isabel, llevará la sangre del poeta, pues mueren todos los nietos nacidos de su hija Judith.

El dramaturgo viaja constantemente a Londres, donde en 1611 se estrena la última de sus piezas conocidas, llamada “La tempestad”. En marzo de 1616 recibió en Statford la visita de Ben Jonson, con quien se entregó a las más extremas manifestaciones de regocijo, las cuales incluyeron banquetes pantagruélicos y libaciones abundantes. Quizá fue ese el principio del fin. Murió, como queda dicho, el 23 de abril. Según la tradición, fue él mismo quien escribió la inscripción para su tumba, donde se lee entre otras cosas: “Bendito sea quien respete estas piedras y maldito el que remueva mis huesos”.

LA OBRA DE SHAKESPEARE

Hoy han decaído mucho las sospechas de que William Shakespeare haya sido simplemente un nombre, utilizado por algún autor deseoso de mantener un prudente anonimato. Hubo épocas, sin embargo, combativamente lanzadas en la llamada “cuestión shakespeariana”, por recordar así a la famosa “cuestión homérica”. Se intentó, en efecto, atribuir a todas las obras, o algún sector de ellas, a otros tantos supuestos poetas: Francis Bacon, Roger Manners, William Stanley y hasta el mismo Marlowe. Ya casi nadie sostiene seriamente estas aventuradas adjudicaciones. Aunque la variedad de la obra de Shakespeare pueda resultar desconcertante, es forzoso admitir que un mismo hombre –el humilde actor que en principio cuidaba caballos a la puerta del teatro- es el capaz de alzar un mundo tan maravilloso.

Conviene recordar antes que nada que, ya no solamente inserta en las piezas dramáticas, sino independiente de ella, aparece su producción lírica. Shakespeare es el más grande poeta en lengua inglesa de su tiempo, creándose de este modo una nueva equivalencia con su contemporáneo español Lope de Vega.

“Venus y Adonis”, “El rapto de Lucrecia”, “Quejas de un amante”, “El peregrino abandonado” y “El ruiseñor y la tórtola” son cinco obras líricas de importancia. A ellas debe agregarse la colección de los sonetos, ciento cincuenta y cuatro pequeñas obras de arte dedicadas al duque de Southampton.

En cuanto a la obra específicamente dramática, y a los efectos de una simplificación pedagógica, la dividiremos en estos cuatro sectores: las cinco grandes tragedias, los dramas históricos, las comedias y las comedias de imaginación o teatro fantástico.

Las cinco grandes tragedias son: “Hamlet”, “Macbeth”, “Rey Lear”, “Otelo” y “Romeo y Julieta”. El estudiante debe tener presente que la denominación “tragedia” es aquí, acaso, menos propia que en cualquier otro caso que tenga que ver con la literatura dramática del siglo XVII. Las obras de Shakespeare, dada la invasión recíproca de los géneros, siempre son en el fondo tragicomedias. Pero las cinco piezas mencionadas representan de todos modos, en el total, al sector de inspiración más sombría. Lo probaría tan sólo un análisis de los desenlaces, puntualmente edificados sobre el sombrío espectáculo de una muerte que rara vez perdona al héroe y los personajes

principales. Leyendo las grandes tragedias, el lector tiene la impresión de hallarse ante un autor dominado por un tremendo pesimismo.

Los dramas históricos son aquellas piezas donde Shakespeare escenifica episodios del pasado, sea inglés o de la antigüedad. A este sector pertenecen “Ricardo III” y “Enrique IV”, tanto como “Julio César”. Ni qué decirse tiene que Shakespeare, al realizar un drama histórico, se vale de fuentes –como por otra parte ocurre en cualquiera de sus concepciones- pero esto no significa que quede maniatado a las exigencias de fidelidad que pueda crearle un determinado tipo de datos. Por el contrario, lo suyo es más bien una interpretación de la historia, que en sus manos se transforma en algo más lleno de interés y de vida que los propios hechos de la realidad. Se cumple en él la sentencia aristotélica, según la cual la poesía es más profunda y filosófica que la historia.

Si luego de leer “Otelo”, el estudiante pasa a una comedia, se verá sorprendido y aún desconcertado. Shakespeare es un verdadero maestro del humorismo. En este sector están, por ejemplo, “La fierecilla domada”, “Las alegres comadres de Windsor”, “A buen fin no hay mal principio”. No es sorprendente que Shakespeare tuviese claro cuáles son las diferencias teóricas entre la tragedia y la comedia: lo asombroso es que tuviera un temperamento capaz de ejecutar con la misma eficacia dos formas del arte tan difícilmente conciliables.

“La tempestad” y “Sueño de una noche de verano” son ejemplos cumbres del teatro de imaginación: escenario, personajes y realidad toda han ingresado a un mundo feérico, donde todo es posible. Como Cervantes en algunas de sus creaciones máximas, como su época toda al fin, Shakespeare era capaz del sueño apacible.

Conviene recordar que en casi todas las piezas pueden reconocerse fuentes literarias: sea crónicas, leyendas o narraciones a la italiana, sin descontar los textos clásicos. Robert Greene, en un juicio malévolo, acusaba a Shakespeare de plagiarlo, acaso pensando en su época de “zurcidor” de obras ajenas. Decía: “Hay un cuervo presuntuoso, hermoseedo con nuestras plumas”. El estudiante no debe despreciar a Shakespeare aún si es cierto que éste saqueó a veces alguna idea o tema. En el mismo documento, Robert Greene lo llama “Johannes Factotum”, “Juan hacelotodo”, aludiendo a su condición de actor y autor. Desde esta doble condición, y en un teatro lleno de dificultades –donde ni siquiera todo podía ser dicho-, componiendo según las necesidades de una cierta compañía y basándose en concepciones no propias, es el más original entre todos los dramaturgos. Si bien se mira, es la suya una proeza que nadie podría igualar.

Jorge Albistur *Estudio preliminar a “Hamlet” de Shakespeare*
Editorial Ciencias, Montevideo, 1982

EL FUNCIONAMIENTO DE LOS TEATROS ISABELINOS

“En *A History of London Life* de R.J. Mitchell y M.D. Leys se proporciona una eficaz síntesis de la información existente sobre el funcionamiento de los teatros londinenses:

El público que se congregaba en los teatros a fines del siglo XVI sabía muy bien qué deseaba ver y oír, y expresaba sus opiniones a viva voz, sin titubeos. El problema no consistía en atraer la concurrencia a los recintos dramáticos, sino en construir tales edificios con bastante rapidez y en proveerlos de suficientes dramas como para satisfacer a los espectadores londinenses, entusiastas pero muy críticos. Hasta 1576, los dramas fueron interpretados en los patios de las posadas ubicadas en el centro de la ciudad, pero en las postrimerías de la centuria –según registra John Stow- se habían destinado ‘dos locales públicos para la interpretación y exhibición de comedias, tragedias y piezas históricas, con fines recreativos’. Este fue el comienzo de la zona en que se instalaron los teatros londinenses, aunque varios motivos determinaron que al principio se ubicaran del otro lado del río, en Southwark, para disgusto de las autoridades municipales, que no podían ejercer su dominio, y para complacencia de los barqueros del Támesis, que transportaban a los espectadores de una margen a otra. El viajero inglés Thomas Coryat, en sus ‘apresuradas’ Crudezas –aparecidas en 1611-, establece una interesante comparación entre los espectáculos de los primeros teatros ingleses y una comedia que había visto representada en Venecia. Consideraba que los actores venecianos nada tenían que hacer por comparación con los ingleses ‘en cuanto a recursos, despliegues y música’, y juzgaba que el teatro veneciano que había conocido era ‘sumamente pobre’ por contraste con ‘nuestros lujosos recintos ingleses’. Las observaciones de Coryat son respaldadas en cierto grado por la evidencia de Thomas Platter, un alemán que visitaba Inglaterra, quien asimismo se sintió impresionado por la variedad de precio que tenían las distintas localidades: la entrada era barata; por un penique era posible permanecer de pie; pero por una silla había que pagar extra, y aún más por un almohadón para la silla. Una tarifa adicional daba derecho a sentarse en uno de los palcos, o inclusive a obtener un escabel en el escenario. Cuando estaba a punto de empezar la representación, era levantada una bandera y las trompetas anunciaban el comienzo, para que la concurrencia pudiera precipitarse a ocupar buenas ubicaciones, porque rara vez –si acaso alguna- eran reservadas. En verdad, algunas autorizaciones para el funcionamiento de locales especificaban la prohibición de hacer reservas en cualquier oportunidad. El dinero era recibido por ‘cobradores’ y se lo depositaba en cajas cerradas; de aquí en la boletería de los teatros se llama en inglés ‘oficina de la caja’ (box-office). Desde 1564, aproximadamente, se exhibían programas, para que el público se enterase de lo que podía aguardar; pero exhibiciones adicionales –cantos, danzas y acrobacias- eran introducidos a menudo en el

intervalo entre un acto y otro. Se trataba de números improvisados, así como también lo eran las interpolaciones que a veces hacían algunos miembros de la concurrencia; quienes se ubicaban en el escenario tomaban parte en el drama sin previo ensayo, no siempre con la aceptación del público restante. Los espectáculos se realizaban por la tarde, 'ya que se trata –según Thomas Nashe- de la parte más ociosa del día, en la que los hombres son dueños de sí mismos y se entregan por completo a los placeres'. La función tenía lugar a la luz del sol, pero si oscurecía se encendían antorchas o recipientes con materiales combustibles para iluminar el desarrollo de la acción. A menudo se originaban accidentes, provocados por la débil construcción de madera o, con más frecuencia por obra del fuego. Por lo general, el fuego era advertido a tiempo y el público lograba escapar indemne, pero los edificios de 'madera y paja' eran totalmente consumidos. En 1613, al incendiarse el Globo, teatro en el que anteriormente había trabajado Shakespeare, el único perjuicio personal –aparte de 'unas pocas capas olvidadas'- lo sufrió cierto espectador al que se le prendieron fuego los pantalones; pero, según aclara Sir Henry Wotton en carta a su sobrino, aquel individuo 'con la ayuda de providencial ingenio' apagó el fuego con una botella de cerveza."

Jaime Rest Shakespeare y el teatro isabelino Capítulo Universal N°52

SOBRE LAS CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN

“Las cortes, instaladas de preferencia en la campiña inglesa, son interesantes centros de actividad dramática, sobre todo, que compiten ventajosamente con la corte real de Londres. Y esto fue fundamental para el teatro, porque la iglesia reformada y el partido puritano lo condenaban como una invención satánica de origen romano, causa y origen de corrupción y pecado. Por esto, el primer teatro se construyó recién en 1576 y fuera del recinto de Londres, lejos de la autoridad del Lord mayor de la ciudad.

Este confinamiento del teatro impidió la intervención de la mujer en la profesión de actor; los papeles femeninos estaban a cargo de adolescentes imberbes cuya voz aún no estaba formada. Las compañías eran verdaderas hermandades, integradas aproximadamente por unas quince personas que llegaron a constituir fuertes sociedades económicas, como ya lo hemos visto. Estaban autorizadas a actuar con el nombre del noble que les servía de patrón. A ellas se unían a veces, un escritor, como en los casos de Shakespeare, Marlowe, Jonson, quienes escribían exclusivamente para dicha compañía, que tenía así todos los derechos sobre la obra y la exclusividad de su representación.

El edificio teatral era de forma circular o hexagonal, descubierto, hasta de tres pisos los más importantes de ellos. Uno de los lados correspondía a la escena y los otros estaban recorridos por una galería, donde se ubicaba parte del público. La escena era compleja; consistía en una plataforma de poco más de un metro de alto que avanzaba sobre lo que es ahora la platea, separada de los vestuarios por una simple cortina y sin telón al frente, por lo que todos los cambios se hacían a la vista del público. Este escenario, como todo el teatro, tiene también tres pisos, cada uno de ellos con un balcón central y dos ventanas a los lados, utilizados para las escenas como la del balcón en “Romeo y Julieta”, etc.

No había escenografía móvil ni telones pintados; los cambios de lugar se indicaban de manera simbólica y, de un modo general, el texto del drama suministraba las indicaciones elementales para localizar el lugar de la acción. Esto es lo que explica, en el drama de Shakespeare, la enorme movilidad de acción, pues las escenas se suceden sin transición aparente.”

HOMBRE Y MUNDO EN SHAKESPEARE

Conviene precisar los términos de la concepción del mundo y del hombre en Shakespeare, pues ellos son fundamentales para comprender el fondo de sus dramas e, incluso, su misma concepción dramática. De un modo general, ambas concepciones siguen, en sus líneas generales, las ideas de la época, el Renacimiento. Para el poeta,

el mundo es un orden armónico y natural, que se manifiesta en la existencia de jerarquías incommovibles que son la garantía de su duración.

En este orden se encuentran todas las cosas que nos rodean, tanto en nuestro pequeño mundo como en la inmensidad del universo. Todas las cosas, ocupan en él un rango determinado e incommovible, en el que fueron puestas y en el que deben durar eternamente. El hombre ocupa un lugar dentro de este orden jerárquico y, al mismo tiempo, está distribuido jerárquicamente dentro de la sociedad, en la que el rey ocupa el vértice, porque en el monarca se unen las virtudes humanas y las divinas. El rey es el ungido de Dios. “Rex Deo Gratia”, de acuerdo con la fórmula de consagración. Dentro del mundo, la tarea del rey es mantener el orden sobre el cual tiene poder y señorío, para que así se realicen el bien y la justicia, evitando el desorden y la injusticia.

Pero en el mundo no sólo habitan los hombres. Están también el mal y el bien de la naturaleza, que se expresan a través de los hombres. Este es concebido como el campo en el que luchan estas dos fuerzas; la razón es el baluarte del bien y las pasiones constituyen el ejército del mal. Así como existen como contrarios el bien y el mal, son contrarios la razón y las pasiones; y la tarea de aquella es dominar a éstas, no permitirles desbordarse, impedirles que ordenen a la voluntad realizar acciones perniciosas al lanzarse libremente sobre el mundo.

El hombre, pues, es el campo en el que luchan las fuerzas del bien y del mal. El hombre ideal es aquel que domina el mal natural, que somete sus pasiones; “Dadme un hombre que no sea esclavo de sus pasiones, y yo le colocaré en el centro de mi corazón...”, dice Hamlet. El que realiza el señorío de la razón realiza, al mismo tiempo, el bien y la justicia.

Pero cuando la razón y la voluntad individual son impotentes para dominar los impulsos de la pasión, la justicia se encarga de restablecer el orden, castigando al culpable. Ella es la que mantiene la coherencia del mundo, evitando que fuerzas del mal penetren en su estructura destruyendo su unidad, a los efectos de que pueda realizarse el reino de la Gracia en la tierra.

En esta concepción, el centro de todo lo constituye el hombre, la criatura sometida a la lucha eterna de los contrarios cuya debilidad la hace caer una y mil veces en el mal; pero felizmente, otra parte de la humanidad logra mantener intactas las fuerzas del bien y así la justicia castiga a aquellos y premia a éstos luego del sufrimiento.

CONCEPCIÓN DRAMÁTICA

Si dijimos antes que el poeta concibe al hombre como la sede de la lucha entre las fuerzas del mal y del bien, el drama es la expresión artística de esa lucha. En la obra se enfrentan las fuerzas del mal encarnadas en las pasiones individuales: odio, ambición, lujuria, etc. Y las del bien encarnadas en la razón. En ciertas ocasiones aquellas se corporizan en algún personaje humano o un ser sobrenatural, que patentiza así mejor el conflicto.

El drama es concebido, pues, como

La lucha entre el destino y un carácter que pretende destruir el orden, lucha en la que el individuo es aniquilado por la justicia eterna que le castiga de este modo y restablece el reno del orden como reno de la Gracia.

Este mecanismo emparenta el teatro de Shakespeare con toda la tragedia helénica. Pero, además, el poeta se encargó de establecer aún más concretamente esta relación, al expresar cuál es la finalidad del drama, en un conocido pasaje de “Hamlet”:

(el) fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en sus orígenes como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada era y generación su fisonomía y sello característico.

Podemos ahora preguntarnos de qué medios se vale Shakespeare para lograr esta enseñanza. La respuesta es fácil: el horror. Todo esfuerzo de la imaginación del poeta, al crear las situaciones, al inventar el lenguaje de sus personajes, al dar el clima de sus piezas, parece concretarse en la acumulación de elementos destinados a provocar en el espectador el horror ante el espectáculo. No se trata solamente de las muertes violentas, sino más que ellas en sí, las circunstancias en que se producen, la hora o la personalidad del muerto, el estado de ánimo del asesino y mil y un detalles íntimos. Agréguese a ello las apariciones espectrales, el ambiente de encantamiento que preside las acciones sangrientas, el clima de terror y de locura, etc., y se tendrá patentemente cuál ha sido la intención de Shakespeare. Así como en el teatro trágico griego el terror es el que lleva a la piedad (respecto a los dioses y a la justicia) y a la compasión por el héroe, en el de Shakespeare el horror está destinado a provocar en el espectador la saludable advertencia que le impedirá pecar.

**Tabaré Freire Shakespeare
La casa del estudiante, Montevideo, s/f.**