

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La proximidad de Shakespeare

Autor/es:
Haro Tecglen, Eduardo

Citar como:
Haro Tecglen, E. (1992). La proximidad de Shakespeare. Nosferatu. Revista de cine. (8):8-11.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40802>

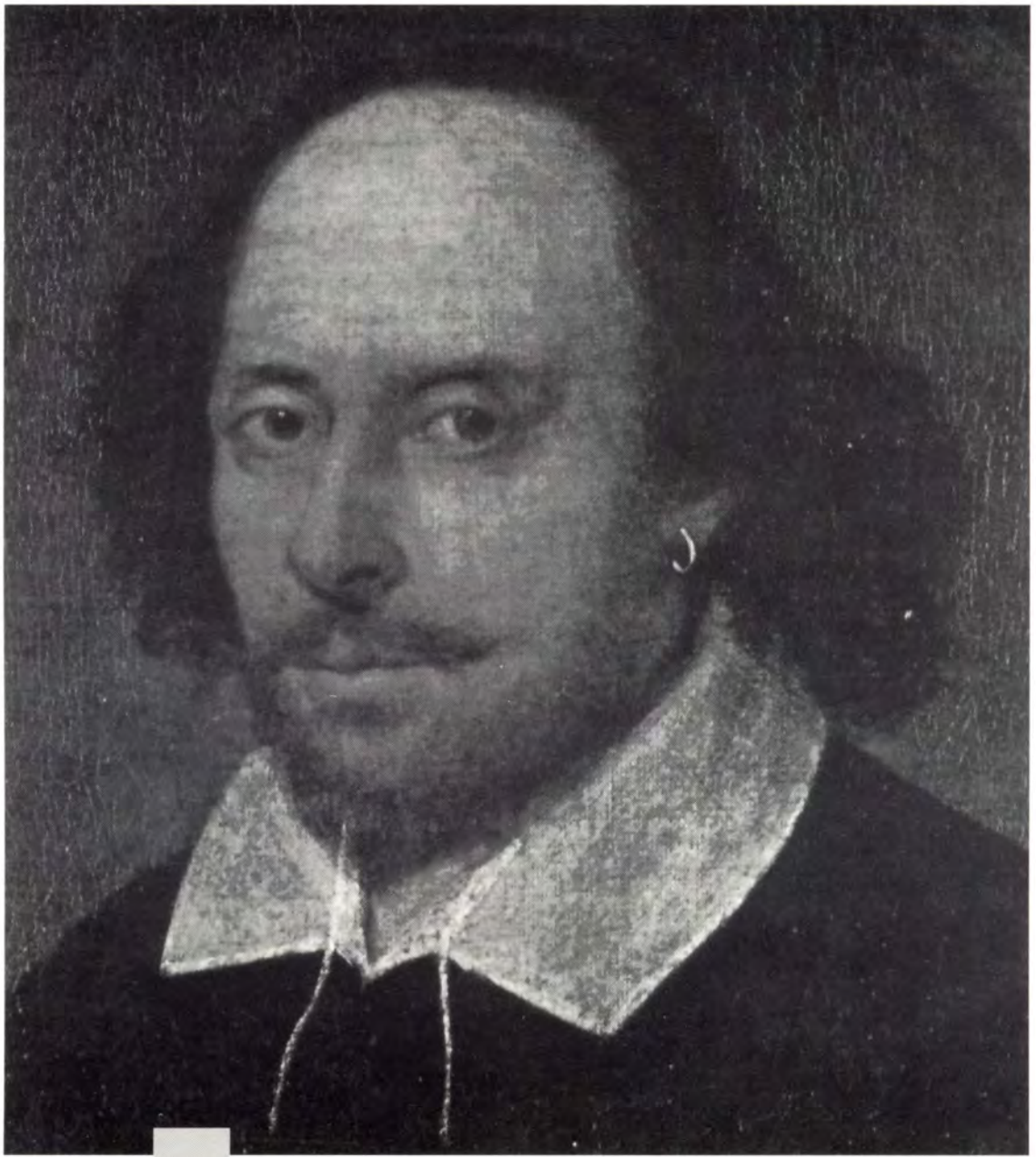
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Retrato de
William Shakespeare
atribuido
al actor Burbage



SHAKESPEARE

La proximidad de Shakespeare

Eduardo Haro Tecglen

*“Scorn not the Sonnet; Critic, you
have frowned
Mindless of its just honours; with
this key
Shakespeare unlocked his heart”*
(Wordsworth, Miscellaneous Sonnets II.I.)

Pero es mentira. Se dan todas las vueltas posibles a los sonetos, y más invisible se hace Shakespeare, más cerrado con llave está su corazón. Robert Browning se dio cuenta unos años más tarde, cuando todos en el Londres literario, inquietante, erotómano y pudoroso que compartían la Reina Victoria, Jack el Destripador y la ginebra, repetían la frase con admiración y sobreentendidos, y él escribió: "Did Shakespeare?" ¿Abrió, realmente, su corazón Shakespeare con los sonetos? Si lo hizo, "fue lo menos Shakespeare".

La clave, incesantemente buscada, ha dado numerosos y asombrosos resultados. Por ejemplo, la "dama morena", la oscura dama bellísima, pudo muy bien ser un mozalbete de las tabernas de los *docks*: como los que mataron a Marlowe, que también los frecuentaba, aunque los dos poetas procurasen estar a alguna distancia: la frialdad, por no decir el odio, de la concurrencia en los escenarios. Ahora se miran el uno al otro en el Museo Británico, con una fría sonrisa inglesa: los dramaturgos sólo pueden tener entre sí la paz de los bustos.

Pudo ser Essex. Pudo ser la misma Reina Isabel: quién sabe qué relaciones tuvieron. La reina tuvo todos los hombres que necesitó su real gana, con la alegría sexual de saber que podía degollarlos después, sin que nadie, ni la historia, dejase de llamarla la Reina Virgen. La versión de George Bernard Shaw sobre esta clave aceptaba vagamente la leyenda de Mary Fitton, que había creado Frank Harris ("Shakespeare and his love", Londres, 1910) pero negando la invención a Harris, con quien se llevaba muy mal (G. B. S. había

trabajado para él) y diciendo que fue de Thomas Tyler, uno de los recopiladores de los sonetos. Mary Fitton fue dama de honor de la Reina Isabel; era morena, tuvo un amante ilustre y dos maridos capitanes (sucesivamente), pero no hay rastros de Shakespeare en su biografía.

Shaw era un crítico duro de Shakespeare (él escribía Shakespear, incluso Shak; a veces convertía su propio apellido en Shav; debieron quedarle estas abreviaturas de cuando inventó un método de taquigrafía y quiso reformar la ortografía: lástima que no pudiese). Se encontraba también en situación de concurrencia con él: Shaw se consideraba contemporáneo de todos los autores del mundo. Parece interesante, si se busca un conocimiento de Shakespeare, recordar lo que parecía pensar de él Shaw: escribía melodramas de baja estirpe, abominablemente escritos, intelectualmente vulgares, indecentes, ofensivos; exasperadamente más allá de toda tolerancia. Robaba las ideas de los otros, las estropeaba con su monstruosa retórica; sus pretenciosas reducciones de los problemas más sutiles a tópicos eran tales que fastidiarían a un club politécnico de debates; su sentenciosa combinación de reflexiones estaban confeccionadas con una esterilidad intelectual completa. "Con la única excepción de Homero, no hay ningún otro escritor eminente, ni siquiera Sir Walter Scott, a quien yo pueda despreciar tan totalmente como desprecio a Shakespeare cuando mido mi talento con el suyo" (en artículos de "The Saturday Review"; en alguna carta a Ellen Terry). Hoy se puede

admirar vagamente el talento de Shaw, y su tenacidad en reformar la sociedad. Sobre todo, su condición de irlandés ácido y risueño: algo que faltó a Shakespeare, nacido simplemente en Stratford cuando debió hacerlo en Dublín.

Hay pocas dudas, en cambio, del talento de Shakespeare. Indudablemente sus argumentos eran copiados: se hacía así normalmente en el teatro (nuestro siglo de oro es un ramillete de originales de otros), y se solía encontrar el talento o la capacidad de dramaturgo en la escritura y la disposición de las escenas, en la forma de concebir todo el drama y en algún pensamiento moral o político conveniente. Los autores raras veces fueron solamente escritores: generalmente, trabajaban como actores, y dirigían la escena en sus propias obras (Shakespeare y Marlowe trabajaron así) con lo que adquirirían un sentido muy profundo del teatro. Shakespeare era un profundo crítico de la vida y de la historia, de forma que su escritura alcanzase directamente a sus contemporáneos: probablemente la calidad de su escritura iba más allá del público para el que trabajaba, pero misteriosamente les impresionaba. Buscó en el pasado o en países extranjeros los temas y las situaciones; unas veces porque no consideraba que los sentimientos de amor apasionado pudieran ser propios de ingleses, sino más bien de italianos, o de nativos de islas mediterráneas; y para escapar a la censura. Se ha seguido haciendo así toda la vida; los dramaturgos sajones americanos han buscado, hasta ahora, países grecorromanos o inexistentes para sus pasiones, y así lo ha hecho Miller, O'Neill o Tennessee Williams. Y los españoles

también buscaron tierras extrañas en el siglo de oro; en la época de Franco, muchas obras comenzaban con las palabras "la acción, en un país imaginario", para saltar la censura o ser menos perseguidos. A veces no lo necesitaban realmente, pero la noticia del sobreentendido entusiasmaba a los espectadores inconformistas y les animaban a buscar claves. Muchas veces la busca de claves que no existían han hecho famosos a autores, escritores o periodistas. Es cierto que el lector o el espectador suelen entender la mitad de lo que pone el autor -quizá porque lo pone mal, insuficientemente; o porque su idioma es corto-, pero también lo es que hay escritores favorecidos por lo que añade el público, o por una leyenda.

Shakespeare parece un contemporáneo, con sus dos disfraces: el que se pone para evitar la persecución por ser demasiado verdadero o localizado, y el de tapar su propia personalidad por razones de pudor. La personalidad, por lo que se sabe, era la de un bisexual: no era raro en la época, sino más bien frecuente en algunos ambientes; sobre todo en la corte, pero todavía se ahorcaba por ello, y la horca y la llama continuaban saldando las vidas de estas personas, sobre todo si eran demasiado inteligentes para su época.

En el teatro se admitía más: desde el momento en que los actores eran ya personas sin moral, porque tenían algo de blasfemos en cuanto imitaban la creación de vida; y de mentirosos porque fingían lo que no eran, todos los demás aspectos morales estaban a su disposición para no ser respetados. En algunos textos clá-

sicos españoles se citaba a las escasas actrices de las compañías de la legua (la mayor parte eran muchachos que imitaban mujeres; en el Londres de Shakespeare, era obligatorio) diciendo que "algunas de ellas eran honradas" (Agustín de Rojas, "Viaje entretenido", 1603); y en Madrid, en las casas con huerta por donde vivían los del teatro (ahora, la árida calle de las Huertas, a la que ha quedado un aroma de relaciones fáciles, y es un centro que mereció el nuevo y equívoco vocablo de "la movida") había actrices bien casadas y tranquilas, aunque no demasiadas.

La vida del arte teatral no es demasiado diferente en los varios países que se han apasionado por ella. Y muchos se apasionaron por la posibilidad de vivir en libertad, dentro de unas normas flexibles. Sigue ocurriendo que, a pesar de la permisividad de los tiempos, tan recientes, los del teatro tengan una vida pluralmente libertaria, aunque pueda haber muchos otros factores psicológicos, como el exhibicionismo, la necesidad de fingir sin castigo, la elevación sobre los demás. El psiquiatra Lafora - demasiado rojo para ser citado hoy con la admiración que merece: quedarán, en cambio, los Vallejo Nájera, los López Ibor- hablaba de una locura del teatro: una necesidad, en actores y autores, de escindir su personalidad, de sentir como si fueran otros: al menos mientras escriben o ensayan y estudian (cuando representan, se les suele olvidar). Una actitud paranoide, bajo la cual puede esconderse otra personalidad, y no siempre se esconde por prohibiciones o presiones sociales, sino por el gusto de esconderlas, que da un cierto sabor de singulari-

dad y originalidad. En otro tipo de narradores, como los novelistas, esta escisión no es tan notoria porque no va unida a la necesidad de verse o sentirse exhibido y recibir físicamente la aprobación de los demás. En el travestido -de tablado- de nuestros días se encuentra parte de esa satisfacción, sin duda incompleta, de ser visto en el acto mismo de su transformación.

Hay razones suficientes para estimar que Shakespeare fuese así. En "La dama morena de los sonetos", una obrita en un acto famosa en su tiempo, su enemigo G. B. S. le encuentra en diálogo con la Reina Isabel, muerta de celos por si no es ella esa dama, y dispuesta a arrancar lo que fuese a su dama Mary Fitton -la cabeza era lo acostumbrado- con tal de recuperar al cómico y poeta. No hay, naturalmente, ningún dato de realidad absoluta, pero sí que es posible que entre las cosas que se dicen los dos interlocutores haya bastantes intuiciones de Shaw.

Esta aproximación a nosotros conseguida por Shakespeare sin proponérselo probablemente es singular. Y es la mejor obtenida por un autor de cualquier tiempo. Los griegos estaban ya metidos en un distanciamiento como el que luego descubriría Brecht. Los personajes de los griegos eran deliberadamente: dinastías reales -los infelices Atridas- mezcladas con dioses. La máscara, el peplo y el coturno contribuían a ese distanciamiento por arriba, aunque obedecieran a efectos técnicos: la máscara servía para que el espectador en la distancia conociera el carácter que llevaba consigo el que la portaba y en hacer llegar su voz también a la lejanía de las

gradas haciéndola resonar *-per sonare*, de donde personaje- en el interior y salir por la cavidad abocinada de la boca, como el coturno le elevaba para hacerle visible y el peplo y su color le identificaban también. Sin embargo, los espectadores les veían como semidioses, y la posible depuración de sentimientos, la histórica "catarsis" -si es que se consiguió alguna vez y no es pura teoría- venía precisamente de ver que la desgracia está también en lo alto, y que, como se ha dramatizado en nuestro tiempo, "*los ricos también lloran*". Cuando los personajes se aproximaban a ellos y sus vidas, eran cómicos y grotescos: todos se podían reconocer en Aristófanes, ninguno en Sófocles.

Es la misma tradición que utiliza Shakespeare; reyes, semidioses, magos o príncipes, y a veces les añade la antigüedad brutal de los romanos. Sólo que en los griegos eran dignos de piedad y horror por la forma en que estaban marcados por el destino de transgredir al destino: por lo tanto recibían un castigo que era inevitable, mientras que en Shakespeare existe ya una noción de culpabilidad individual o colectiva, que no es fácil encontrar en otros escritores de otro tiempo y de otros países. Es su modernidad. La tragedia española es decididamente monoteísta y el castigo viene de Dios, aunque sólo sea, muchas veces, para convencer a los inquisidores (como en "La Celestina", donde el verdadero canto de autor es el del amor profano y de los cuerpos, que queda glorificado, mientras a Dios se le atribuye la mezquindad de cambiar de postura una escalera) y en los propagandistas de la fe del siglo de oro, que respondían al papel de la televisión estatal de hoy.

Shakespeare, como después Molière, representaban la ambición desmedida, la traición, el robo, la sexualidad desatada: el culpable era directamente el transgresor. Los reyes aparecían como viciosos, cobardes o asesinos; y no sólo como personas, sino precisamente como reyes, a los que el poder absoluto envenenaba de tal manera el alma -el comportamiento- que se producían de una manera aberrante. La necesidad de trasladar a otros tiempos o a otros países la acción indica que había una clave más o menos convenida entre él, su público y las autoridades para aceptar el sobreentendido. Y se añadía la poesía no siempre fácilmente comprensible. Shaw, tan grande en el entendimiento de artes como la música, era sordo para la poesía, y estaba impedido para comprender que la tremenda desolación de Shakespeare se escondía allí mismo. El drama isabelino solía ser brutal y directo, y tenía la naturaleza de Marlowe, por no introducir aquí otros nombres. Solía ser una imitación de la llamada *tragedia española*, que era definitivamente soez.

Shakespeare, en cambio, fue dulce, y comenzó a ser valorado como poeta lírico tanto, al menos, como poeta dramático, aún antes de los sonetos, o de otros sonetos distintos de la recolección famosa. Marlowe conseguía la desesperación, sobre todo en su "Fausto" -que luego estropeó Goethe con una pesadumbre nobilísima- pero no sentía la desolación. Sólo puede encontrarse igual en Calderón; pero más disfrazada. He creído siempre que cuando escribió un auto sacramental como

"El gran teatro del mundo" estaba seguro de que la razón estaba del lado de las criaturas, perseguidas por la injusticia del Autor, capaz de toda bajeza; sobre todo, de la del castigo. Su genio estuvo en disfrazarlo de manera que pareciese todo lo contrario. No es preciso hablar de la infinita tristeza de "La vida es sueño" porque ya hace años que fue descubierta. Lo más lamentable de Calderón es que, no ignorando la maldad, la asumía y hasta la propagaba; y, como autor, castigaba cruelmente a sus criaturas para imitar al Otro cuyo orden servía. Todo ello ha ido alejando a Calderón de nosotros: se puede decir que, a partir de la Ilustración, y con los inteligentes y patriotas intelectuales -antes de esta palabra- a los que se llamó *afrancesados*, ya no era un autor de recibo. Se le vino a reivindicar, como era lógico, en la parte de Franco de la guerra civil, por Escobar y Tamayo, y todo el reinado del fastidioso general; ya no nos podemos desprender de él, y a lo más que hemos llegado es a la ficción de algunos hispanistas -como el español Ruiz Ramón, profesor en Estados Unidos- de creer que exageraba sus tragedias para señalar mejor la barbarie de sus tiempos.

En cambio Shakespeare no ha dejado nunca de ser un contemporáneo de todos los tiempos que siguieron a su vida. El toque de lo permanente es lo que su escritura pudo añadir a cualquier tontería narrada, a cualquier barbarie efectivamente copiada, y de esa permanencia forma parte la belleza de la expresión. Esto es, la poesía. Desgraciadamente, apareció demasiado pronto y pudo deslucir todo el teatro que se escribiría después.