

"El arte y lo irracional" es el dramático relato del paso de la "razón" a lo "absurdo" (p. 451), del querer trascender la "personalidad" a través de una búsqueda de símbolos puros; arte que subentiende una dislocación del mundo visible y "repudia a la vez el mundo exterior como alinamiento del pensamiento, y al prójimo como objetivo de su manifestación..." (p. 16), arte que tal vez refleja lo que es o pretende ser nuestra sociedad.



Creemos que la lectura de esta obra subentiende un conocimiento sólido de la "historia del arte", ya que ésta no es sino un punto de partida para el desarrollo de análisis psicológicos y estéticos habituales en las obras del autor; es por lo que nos atrevemos a afirmar que "L'Art et l'âme" satisfará a quienes cansados de leer sólo historias descriptivas del arte, quieren ver en ella un instrumento de introspección, que permite llegar al "alma", al misterio del "yo profundo", esto siguiendo la corriente de pensamiento promovida por Henri Bergson, muerto recién en 1941 (no lo olvidemos), y cuya obra sigue influenciando a todo un sector de la cultura francesa contemporánea.

ANDRÉS BOUBET

Literatura

PETER QUENNELL: SHAKESPEARE - THE POET AND HIS BACKGROUND, Weidenfeld and Nicholson, 20 New Bond Street, London W. 1. First published october 1963. Reprinted with some amendments, december 1963. 325 págs., 29 ilustraciones.

Si bien es cierto que hace ya años nada nuevo se ha dicho sobre Shakespeare y su obra, no lo es menos que, cuando ello se ha intentado, ha sido generalmente sobre la base de datos cuya comprobación no siempre ha sido posible. Es natural que de estas fuentes —ya aparentemente agotadas— la información sobre el dramaturgo inglés adquiera a veces caracteres de fantásticos contornos.

Por ello el libro de Peter Quennell nos parece una obra importante y básica, cuyo gran mérito reside en volver sobre un tema tan viejo como Shakespeare, sobre el cual tanto se ha dicho y en el cual tantos investigadores, poetas y escritores han trabajado, sin pretender ahondar en los misterios, sino, más bien, contribuyendo a fijar aún más los contornos de un diseño que se clarifica día a día.

Quennell nos explica que su libro —originalmente llamado "In search of Shakespeare" —fue el primer intento de un estudiante de literatura inglés, a quien —como la mayoría de los estudiantes de Shakespeare—

fue educado en el culto al misterio que siempre rodeó al poeta. Sin embargo, pese a esta actitud —común a quien se adentra al santuario shakespeariano— a lo largo de su estudio, como afirma claramente y lo prueba en el transcurso de esta brillante investigación, se convence finalmente que las obras del poeta de Stratford on Avon no fueron producidas por Derby, Oxford, Bacon o por Christopher Marlowe, y que todas aquellas teorías que tratan de probar lo contrario, son erradas. El mentís más poderoso a estas teorías, consiste en la posibilidad de situar con precisión al poeta en el mundo isabelino, tan sensible al halago, tan celoso del triunfo, y en comprender que, más que en cualquier otra época, en un medio como éste, un fraude habría sido descubierto y difundido. Que, por el contrario, Heminge y Condell, quienes prepararon el Primer Folio, fueron miembros de la compañía de Shakespeare y le aclaman sin reservas como genial autor, y que, por último, Ben Jonson, poeta en cierto modo rival, le acuerda un homenaje póstumo, generoso y lleno de admiración.

Pero, sin duda, así como han perdurado los mitos en torno a la supuesta paternidad de las obras, subsisten otros de que se ocupará a su debido tiempo el autor de este ensayo y que analiza certeramente.

¡Cuánto no se ha dicho en torno al supuesto autodidactismo juvenil del poeta! Para muchos autores, parte del genio shakespeareano consiste en haber surgido del obscuro mundo de la Inglaterra provinciana y haber, sin embargo, logrado poseer a los clásicos gracias a un esfuerzo solitario.

Su matrimonio, del cual mucho más se ha inventado de lo que realmente se conoce y frente al cual las más descabelladas teorías han tratado de mostrar los más variados matices, ha estimulado a muchos autores a darle vida real a una sombra. James Joyce dice de Anne Hathaway que sólo se trataba de una campesina entradora, quien sedujo a un joven e inexperto galán... otros —que le han asignado un papel más o menos importante en la vida del poeta—, hablan de una musa, y Loris Gillet la describe, por último, como una criatura mediocre y pasiva, una mujer común e insignificante.

En fin, los trabajos que Shakespeare desempeñó, para algunos de sus biógrafos, y que justificarían sus múltiples conocimientos sobre el mundo de su época, habrían ocupado una escala que iría desde el aprendiz de carnicero, el cortesano, pasando por el abogado y el soldado, sin olvidar sus participaciones en oscuros complots y planes de espionaje y contraespionaje del riquísimo y febril mundo isabelino.

De todas estas visiones y mitos sobre el poeta, el de los sonetos es uno más, al cual también Quennell le dedicará un capítulo entero.

Pero, para volver a este excelente libro, otro acierto de su autor es el haber logrado hacer un libro dirigido al estudiante de la vida y la literatura, más que al especialista en Shakespeare y de haber logrado ofrecer —sin repetirse— un nuevo panorama, claro y objetivo, del poeta y su mundo. En medio de la montaña de documentos controvertidos y

de obras apócrifas, lentamente va desprendiéndose lo que de verdad queda en la obra y la vida de Shakespeare. Es decir, aquello que, posiblemente por su simplicidad y claridad, desconcertó a veces a los especialistas que buscaban misteriosos mitos sustentadores. Simplicidad que no empuja la obra del escritor inglés sino, por el contrario, la sitúa en el contexto preciso de un mundo denso y rico como el isabelino y jacobino, desde cuyo corazón, a la vez fríamente realista y exaltadamente político, surge un hombre que se configura en esta misma arcilla. Producto de ese mundo, hay que aprender a ver a Shakespeare, analizando su obra integralmente y no —como muy bien dice Traversi¹— con el ánimo de ponerlo de moda, desmenuzando y descubriendo aspectos que —en el análisis de los caracteres particulares— satisfagan el carácter o los gustos de la época.

Así, el dramaturgo Shakespeare de Quennell, tiene probablemente más del hombre común que de los retratos que exhiben muchos otros ensayos del pasado. Es importante entender que, tan vacío como resulta discutir el Hamlet tratando de utilizar el personaje para ver si su calco se ciñe fielmente al patrón de la personalidad del poeta, es absurdo reconstruir un Shakespeare cuya personalidad se desdoble en múltiples facetas para adaptarse a lo que, a su vez, los biógrafos con alma de poeta quisieran ver en él.

Hombre plenamente consciente del mundo en que vive, arrastra los efectos y virtudes propios de ese mundo y su obra se agiganta a medida que logramos tomar conciencia de cómo esa compleja y a veces contradictoria realidad se trasluce y se hace patente en su obra².

Si juzgamos a través de las referencias que en su obra hay de la juventud y del clima que en esos recuerdos predomina, parecen precisos los pocos datos que de la juventud del poeta hay, pero que lo ubican en un medio familiar que, pese a sus altibajos, no fue infeliz. Como bien dice Quennell, sólo los escritores que han sido felices en la niñez, pueden recordar las experiencias de esta niñez y la relación padre-hijo, sin amargura. Una breve frase en la descripción que Polixenes hace a Hermione de sus días de colegio en la compañía de Leontes, traen ese sabor del tibio recuerdo de la infancia feliz:

POLIXENES: *We were, fair queen,
Two lads, that thought there was no more behind,
But such a day to-morrow, as to-day,
And to be boy eternal.*

¹D. A. Traversi "An Approach to Shakespeare". Doubleday & Co., New York.

²En este aspecto es importante el libro de E. M. W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture*, en que todo ese complejo mundo donde tan importante papel juegan las concepciones del pecado, del orden, de la cadena del ser, la correspondencia de los planos y la danza cósmica, informan el pensamiento de la época y de sus poetas.

³*The Winter's Tale* (Act 1, Scene 2).

Pero los recuerdos de la juventud y del colegio en Stratford, bajo la vigilante mirada de John Cotton, quien inicia al poeta en las dos grandes ramas del saber isabelino, el Trivium y el Quadrivium, se enlazan con aquellos de la adolescencia, en que por primera vez se despliega ante su vista el luminoso espectáculo cortesano isabelino. En los alrededores de Stratford se encontraba el castillo de Kenilworth, morada de Robert Dudley, Earl of Leicester. El entonces favorito de la reina, recibirá a Isabel de Inglaterra en su feudo, desplegando en su beneficio gran juego de actores y espectaculares "presentaciones de dioses y ninfas" en los parques y las fuentes que, poco a poco, fueron constituyendo el fondo acostumbrado para los intrincados mitos cortesanos. Pero Quennell quiere situar su personaje en lo que él llama su "aprendizaje londinense", y nos lo deja en el umbral de esa ciudad, con la probable recomendación para los íntimos de esa corte que le facilitara Fulke Greville, cortesano, poeta y diplomático, compañero de Sir Philip Sidney, quien entrara con él en el círculo más íntimo de la reina, hacia 1577⁴.

La importancia de la corte isabelina se hará sentir en todos los ámbitos del reino, pero en especial en aquellos que, atraídos por su brillo, se acercan a sus círculos íntimos y quedarán marcados por ésta para toda la vida. Acertadamente anota A. L. Rowse que la corte fue "un centro de educación en las artes de la cultura y las maneras, en mundanidad y sofisticación, intriga y traición"⁵.

Este mundo, donde la reina misma requería los servicios de actores —muchas veces perseguidos por las autoridades civiles— o en donde el público entusiasta de los barracones se disputaba el espectáculo con la inteligencia de los Inns of Court; la agitada vida del pululante ambulatorio que fue el Claustro de San Pablo, todo ello fue, sin duda, para el joven Shakespeare, fuerte estímulo, pero duro campo de lucha. Con razón Quennell, al trazar un paralelo entre el mundo de actores, poetas e impresores isabelino, con aquel que los japoneses llamarían —durante el siglo XVIII y comienzos del XIX— el "Mundo Flotante", agrega que no deja de haber una gran semejanza entre la capital isabelina y el Yedo del Shogun. También el escenario isabelino y el Kabuki, con sus episodios llenos de violencia, traición, intriga, extraídos del pasado histórico y heroico, y su método de presentación rigurosamente estilizado, donde tuvo cabida la música y la esgrima, y el papel femenino estuvo siempre en manos de actores jóvenes, nos permite prolongar dicha analogía. Pero aquí cesa el paralelo. Interesa detenerse a reflexionar un momento sobre un hecho al que pocas veces damos importancia. Trátase de la brevedad de este período de florecimiento del teatro en la Inglaterra de

⁴Francis Bacon, cuando lo menciona, alude al "bien que hiciera a muchos hombres". A Greville se le oyó decir muchas veces que "desearía que se le recordara tan sólo como maestro de Shakespeare y Ben Jonson, protector del Canciller Egerton... y amigo de Sir Philip Sidney" (David Lloyd: "Statesmen and Favourites of England since the Reformation, 1665").

⁵A. L. Rowse: "The England of Elizabeth", 1950.

esos años. En verdad, termina toda analogía con el teatro y el mundo japonés, cuando observamos que el drama isabelino y jacobeo tuvo una vida muy breve, aunque mucho más variada y activa. Cuando Shakespeare hizo su primera aparición —dice Quennell— dicho drama no había llegado aún a su madurez y ya estaba moribundo antes del cierre oficial de los teatros en el año 1642. Y agrega: durante este breve período, además de su vigor, una de sus características más resaltantes fue su versatilidad. El dramaturgo isabelino fue, por sobre todo, el servidor de su público, preocupado de satisfacer a la multitud y estimular la taquilla, más que perpetuar una honrosa tradición o desarrollar nuevas formas estéticas. El gusto del público cambiaba tan rápidamente además, que una obra que ya tuviese 5 o 6 años era considerada demasiado vieja para atraer público. El autor debía, pues, producir constantemente material fresco.

Es en medio de este mundo duramente competitivo, pero altamente estimulante, en el que vemos desenvolverse hacia 1592 a William Shakespeare.

Peter Quennell evita caer en la ficción romántica que ha informado tantas de las obras sobre Shakespeare. Sitúa al dramaturgo en lo que él llama el aprendizaje londinense, rehuyendo toda aquella literatura que se ha hecho anteriormente en relación a un supuesto período de noviciado, en el que Shakespeare habría cumplido las labores más humildes (portero del teatro, palafrenero, etc.). Todo este fantástico material, fruto en gran medida de la fantasía novelesca de muchos autores, se omite, para comenzar con los años en que Shakespeare se inicia en el mundo del teatro. Ya hacia fines del siglo XVI sufre el ataque de competidores celosos de su fama, de los cuales sólo nos ha llegado el escrito de Robert Greene⁶. Hacia 1594, Shakespeare trabaja en forma continua para Chamberlain.

Son los años en que Thomas Kyd y Christopher Marlowe han conmovido al auditorio inglés con obras como *Spanish Tragedy* y *Tamburlaine the Great*; los años de las grandes interpretaciones del actor Edward Alleyn.

Peter Quennell analiza con maestría y hondura las personalidades de los dos grandes contemporáneos. La violenta personalidad de Marlowe, su apetito de vivir, le conducen a saltos por la existencia. Marlowe, al presentar su primer drama, se nos aparece como un poeta consumado.

⁶De la feroz diatriba de Greene en contra del estado del teatro contemporáneo, que será publicada después de su muerte, acaecida en 1592, un año antes que Shakespeare dedica a Southampton *Venus and Adonis*, se desprenden dos cosas muy claras: primero, que odiaba a aquellos escritores como Marlowe y Nashe que, según él, le traicionaron y explotaron, y, segundo, que resentía profundamente a Shakespeare, a quien acusa de oportunismo y de plagiarlo inescrupulosamente. Sin embargo, es precisamente la reacción que en esos mismos años produciría este ataque, lo que nos prueba su popularidad y reconocido prestigio.

Shakespeare se nos muestra, en las palabras de Quennell, madurando lentamente y trabajando a través de la aceptación y asimilación, como contraste con el genio subversivo de Marlowe, quien vive impulsado por el rechazo de lo establecido y en actitud de revuelta continua⁷.

Los años de los primeros dramas históricos de Shakespeare, son años en que el público, acostumbrado al drama altisonante y pomposo de Marlowe, pide situaciones cruciales y espectaculares. En Shakespeare aparece esta veta dramática, pero la hondura psicológica de sus personajes y la densidad de sus situaciones, es mucho mayor. Personajes como Gloucester en *Richard III*, develan su verdadera naturaleza de inmediato:

I am determined to prove a villain...

y prisionero de sí mismo, arrastra consigo su deformidad de cuerpo y espíritu:

*Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun...*

Nace uno de los primeros personajes cuya dignidad trágica anuncia a Lear y Macbeth.

En rápido análisis, Quennell observa el desarrollo multifacético del genio shakespeareano que, en esos mismos años, antes del 1594, cuando escribiera *Henry V* y *Richard III*, prueba también su suerte con temas cómicos, como *The two gentlemen of Verona*, *The comedy of errors*, *The taming of the shrew* y, probablemente, *Love's labour's lost*.



El capítulo III que el autor titula "The Climate of Age", traza el cuadro de un mundo político en disolución y moviéndose agitadamente entre los extremos. Las simpatías del poeta estaban con las nuevas generaciones que buscaban y sostenían la necesidad de ciertos cambios. Si bien la reina se sentía segura de la lealtad de sus súbditos, hacia el 1595, su triunfante reino había durado ya 37 años y la necesidad de cambio se hacía sentir en la inquietud de los jóvenes intelectuales.

Sin embargo, en este mundo isabelino, lleno de extraños rituales y actitudes cuya externa belleza escondía su vacío formalismo, la visión precopernicana del universo reinaba indiscutida cuando de justificar el complejo edificio de las jerarquías divinas y terrenas se trataba, o de establecer las correspondencias entre los fenómenos estelares y celestes y

"El demonio que habitaba en Marlowe, era una fuerza inquieta, anárquica y autodestructiva y floreció en la estimulante atmósfera del peligro, de la violencia y el conflicto moral".

su contrapartida terrenal. Sólida base para una filosofía política que rozaba dos umbrales: el de la fría lógica de guerreros y diplomáticos y el mágico mundo de la corte y sus poetas. La reina, siendo reina de su esfera, mantenía como los planetas del firmamento, su curso de ceremoniosa regularidad.

*Oh, when degree is shaken,
Which is the ladder of all high designs,
The enterprise is sick! How could communities,
Degrees in schools, and brotherhoods in cities...
Prerogative of age, crowns, scepters, laurels,
But by degree, stand in authentic place?
Take but degree away, untune that string,
And hark what discord follows⁸.*

Como bien dice Tillyard⁹, moralmente, la correspondencia entre macro y microcosmos, si se toma seriamente, debe constituir algo impresionante. Si los cielos llevan a cabo puntualmente sus giros vastos y complicados, el hombre debe considerar vergonzoso el permitir que el funcionamiento de su pequeño mundo interior degenerare.

Dentro de este mundo que, por un lado exhibía supersticiones atávicas y, por otro, asimilaba los aportes del Renacimiento, Shakespeare se mueve absorbiendo y asimilando, sin resistirse a nada. Pero, por sobre todo, este mundo ama el espectáculo y hace de la vida pública una religión. Así, el teatro y la fiesta en que música y baile convocan a la multitud, forman el marco en que se desenvuelve la historia del gran Londres isabelino.

Este mundo extravertido que baila y que mantiene el ritmo de la danza cósmica en su dimensión humana, hace de este ritmo la base de su orden interno. Armonía reflejada en el arte y la belleza femenina. Todos los estudiados adornos y complementos de la persona, viven en el teatro y la pintura, escasa, pero rica de la época. Así, cuando observamos a un personaje de Nicholas Hilliard, estamos en cierto modo viendo cómo un cortesano isabelino o su émulo, el actor shakespeareano, entra o sale de un recinto con estudiados o convencionales movimientos. La gracia que despliega al apoyarse aquel elegante en la miniatura de Hilliard —Retrato de un Joven entre Rosas—¹⁰, nos evoca la del actor que se mueve en escena y que, tanto para hacer una reverencia, como para saludar con su

⁸Ulysses en *Troilus and Cressida*.

⁹Obra citada.

¹⁰He escogido el "Retrato de un Joven entre Rosas", miniatura de Hilliard pintada hacia 1588 y que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, por considerar que en este retrato hay, además, un manifiesto deseo del pintor de situar a su personaje en el idílico paisaje que tantas veces recrean los poetas y dramaturgos isabelinos.

sombrero o tirar de su espada, sigue el dibujado trazo de esa interior armonía que es ritmo y equilibrio.

Un mundo, el inglés isabelino, que los ojos de la Europa continental, parecía violento, materialista y áspero, pero que supo hacer de la emoción y la elegancia una contrapartida del mundo de la aventura y de la guerra, dando así a esta muda y mística correspondencia de los planos humano y divino, su pleno y auténtico sentido.

"Ovidio alimentó el creciente esteticismo del temperamento isabelino que aún no se había desprendido por completo de los efectos restrictivos de su educación medieval. Lo que Machiavello hizo en el plano del pensamiento político, Ovidio ayudó a hacerlo en el plano de la literatura, y cada uno de estos espíritus rebeldes fue bienvenido y cultivado por Christopher Marlowe quien, además de estudiar "El Príncipe", tradujo "Los Amores". Más importante aún —hacia 1593— compuso su *Hero and Leander*¹¹, el más exitoso poema inglés de tipo ovidiano"¹².

En estos años, Shakespeare publica su propia versión del tema ovidiano Venus y Adonis que, sin duda, surge bajo el estímulo del poema de Marlowe. Sin embargo, en Marlowe el escenario de barroquismo pseudoclásico resulta natural, no así en Shakespeare que a veces se mueve tediosamente en él. Shakespeare, indudablemente se sentía mucho más atraído por el mundo del diario acontecer. La naturalidad se hace presente, sobre todo, cuando sus dioses y ninfas se mueven en el paisaje inglés, o cuando sus digresiones hacia los temas populares le dan a esos paisajes una fuerza poética que lo demás no tiene.

La publicación de *Venus and Adonis* y *The rape of Lucrece*, marcan la primera etapa del curso poético de Shakespeare, quien ha llegado a ser un poeta conocido, cuyas obras están de moda. Es la época de su vida también, en la cual la mayor parte de las opiniones que podemos emitir sobre el poeta —afirma Quennell— deben hacerse en forma condicional. Su vinculación con Southampton puede haberle llevado a tomar contacto con Essex, quien dejaría en su espíritu y en su obra una huella profunda.



Peter Quennell destina un capítulo especial a los sonetos.

Es cierto que existen preguntas a propósito de este tema que aún esperan respuestas satisfactorias, como por ejemplo, el período preciso en que fueron escritos o el verdadero carácter de los personajes que en ellos se describen. Estas constituyen todavía incógnitas tan vivas como la que apunta hacia la posibilidad de que los sonetos fuesen de hecho el intento de una narración de carácter autobiográfico.

¹¹Publicada sólo en 1598, con los agregados de Chapman.

¹²Quennell, p. 97.

Pero Quennell es un profundo conocedor del poeta y un investigador meticoloso del cuadro histórico de la época. Nos entrega un estudio conjunto de gran profundidad, que resuelve con la misma destreza el aspecto literario —cuyo análisis no se agota en la descripción exterior, ni está viciado por la proyección de una problemática subjetiva que tanto ha contribuido a esa deformación de la obra del dramaturgo de Stratford— como el aspecto que implica la clara descripción y apreciación de los fenómenos históricos de la época que, junto con ser precisa, nos permite gozar de capítulos tan ricos como el III, "The Climate of Age", el IX, "The Fall of Essex" y el X, "A New Reign", que son obras maestras del relato histórico.

Por ello, al enfrentarse con los sonetos, Quennell nos advierte que nada que sepamos de Shakespeare sugiere que fuese un personaje cuyos rasgos se obscurecieran en la sombra o en el secreto, por el contrario, su carácter civil y franco fue alabado por sus contemporáneos. "Resulta por lo tanto especialmente irónico, por ende, que un manto nuboso obscurzca tantas facetas de su vida y obra, y que allí donde está más cerca del retrato autobiográfico, el efecto que produzca sea hoy el que aparece como más misterioso¹³.

Es probable que el poeta iniciara la composición de sus sonetos hacia 1594-1595¹⁴. En todo caso, permanecieron en manuscrito hasta 1609, fecha en que Thomas Thorpe los publica, con la dedicatoria que tantas especulaciones ha suscitado. Mr. W. H. "the only beggetter", sostuvieron algunos, fue William Herbert, Earl of Pembroke, otros identificaron a un amigo de Thorpe llamado William Hall. Quennell sugiere que la hipótesis más probable está constituida por la posibilidad de que la dedicatoria esté dirigida a Sir William Hervey, tercer marido de la madre de Southampton quien fue, antes de su matrimonio con la condesa, amigo de Henry Wriothsley, y que habría pretendido, a través de estos poemas, estimular o impulsar al amigo de una época, pariente ahora, a contraer matrimonio prolongado así su linaje. De allí entonces:

*Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime...*

y que, junto a la soledad en la soltería y la vejez, aparezca, como contrapartida luminosa, el reflejo de su existencia en los hijos:

*...How much more praise deseru'd thy beauty's use,
Of thou could'st answer this fair child of mine*

¹³Quennell, pág. 120.

¹⁴Forma poética que por entonces ya había sido cultivada por Wyatt y Surrey en imitación de Petrarca y puesta definitivamente de moda por Sir Philip Sidney en su *Astrophel and Stella*, publicada en 1591.

*Shall sum my count, and make my old excuse
Proving his beauty by succession thine*¹⁵.

Pero la visión exaltada del amigo a quien el poeta está ligado por tal afecto, aparece en los poemas, entrelazada con aquella figura de mujer, la "dama obscura", que a la vez se interpone entre el poeta y el objeto amado. ¿Quién es ella? Quienquiera que haya sido, provoca en el poeta un doble conflicto. Con todo, la entretejida red que pudiera sugerir una pasión homosexual, matizada por la atracción hacia una mujer que invade el cuadro, o el complejo laberinto que las huellas de los actores verdaderos han dejado atrás, "el valor poético de los sonetos —concluye Quennell— no depende de la historia que nos relatan... su verdadero tema, que les confiere su interés duradero, es la transitoriedad de la juventud y la belleza¹⁶, la falibilidad del amor, la terrible fuerza de la lujuria, la continua oscilación de la mente del amante entre la duda que yace en el corazón de la certidumbre y la certidumbre en el corazón de la duda..."¹⁷.

*
* *
*

Las obras dramáticas de Shakespeare y sus poemas, forman un todo extraordinariamente homogéneo que parece haberse desarrollado —dice Quennell— etapa tras etapa, a paso firme, seguro y sin descanso. Y agrega: el progreso profesional de Shakespeare fue no menos regular y suave. Hasta 1592, un aprendiz industrioso, en 1593 y 1594 aparece como un maestro en ascenso, relacionado con un cortesano influyente y, a través de Southampton, aliado de la importante facción política encabezada por Essex. Es conservador, casi reaccionario y se opone a Raleigh y su escuela preñada de doctrinas subversivas. En una palabra, un hombre cuya inteligencia vivaz no busca desafiar el orden establecido.

Entre las obras más tempranas del decenio que comienza hacia 1594, está *Romeo and Juliet*, en que la visión de un amor profundo destinado a la muerte, se contrapone a la que el poeta deja entrever en su *Venus and Adonis*. Y si bien esta obra, en que la luz constituye la imagen do-

¹⁵A. L. Rowse, historiador y especialista del período isabelino, acaba de publicar una biografía de Shakespeare (*William Shakespeare* —Harper & Row), donde ensaya a su vez dar nuevas respuestas y, entre éstas, la que se refiere al personaje W. H. a quien están dedicados los sonetos. Coincide con Quennell en que estas iniciales corresponden a William Harvey, padrastro de Southampton quien —agrega Rowse— en 1608, a la muerte de la madre de Henry Wriothsley, heredó los originales y se los entregó a Thorpe para su publicación.

¹⁶Brevedad del tiempo que encuentra una de sus más bellas expresiones en:

*Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end...*

¹⁷J. B. Leishman: *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, 1961, citado por Quennell.

minante —como lo ha observado Caroline Spurgeon¹⁸— y el amor de los jóvenes parece ensordecir todo otro acontecer, es precisamente el terreno desde donde brotarán figuras de tanta corporeidad y tan ligadas a la experiencia humana, como son la nodriza de Julieta, y Mercutio, quien —según decía el propio Shakespeare— se vio en la necesidad de matar en el tercer acto, para evitar ser muerto por él.

De este episodio de amor infortunado donde, a pesar de cierta retórica comienzan a perfilarse los caracteres fuertes de los dramas posteriores, entramos al ciclo de comedias románticas compuestas entre el 1594 y el 1600 que poseen, sin duda, vibrante colorido. Los protagonistas masculinos ahora discuten el amor y hablan de poesía y filosofía. Su conversación tiene un aire levemente cínico. Quennell se pregunta ¿era éste el tono del círculo que rodeaba a Southampton? Fuese este un retrato de la aristocracia o un cuadro que Shakespeare compone, el clima de las obras es cortesano. El ridículo no toca a los personajes de alcurnia, sino a los iletrados y humildes.

Aunque *As you like it*, *Much ado about nothing* y *A midsummer night's dream* han sido violentamente atacadas como obras llenas de prejuicios aristocratizantes, escritas sin unidad y llenas de una arrogancia hecha posible sólo a expensas del ridículo en que el poeta pone a su propia clase social, y —como agrega Alan Briers¹⁹— todo ello coronado “por una poesía cremosa”, concordamos plenamente con Quennell en que, tanto estas críticas, como las que exaltan estas obras como ejemplos de solidez intelectual o moral, no van al grano y que las comedias románticas de Shakespeare no son, ni crítica seria de la vida, ni directas evaluaciones de experiencia. Son, esencialmente, un entretenimiento, una fantasía dramática o un “capriccio” poético. “Sus comedias hacen tantas o tan pocas referencias al ‘mundo real’, como un cuadro de una reunión cortesana pintado por Watteau o una ‘fête champêtre’ de Fragonnard”²⁰.

Y es curioso que en *The merchant of Venice*, escrita hacia la misma época, que es una obra en cierto modo fría y no muy atrayente, y en que no se nos da ese clima de paisaje fantástico y encantado, hayan, sin embargo, trozos de tal belleza musical, como aquellos que despiertan los versos de Loranzo:

*The moon shines bright. In such a night as this,
When the sweet wind did gently kiss the trees,
And they did make no noise, in such a night
Troilus methinks mounted the Troyan walls,
And sighed his soul towards the Grecian tents,
Where Cressid lay that night.*

¹⁸Shakespeare's Imaginery, 1935.

¹⁹Comentario aparecido en el Sunday Telegraph, el 21 de enero de 1962 y que Quennell cita como típico entre los ataques que estas obras han recibido de algunos autores de la crítica (p. 168).

²⁰Quennell, pág. 168.

Paisaje trazado con la seguridad de un psicólogo que es capaz de explorar profundamente en el alma humana y que revela además la segura sensibilidad de un poeta que es a la vez pintor, atento a la sugencia de la luz y el color.



Quando Shakespeare componía sus cinco exuberantes comedias, trabajaba simultáneamente en un ciclo dramático de más peso; y así como las mejores de sus producciones cómicas parecen haber sido escritas para satisfacer un público cortesano, así los dramas históricos fueron evidentemente calculados para complacer a Essex, Southampton y sus amistades, todos autoproclamados patriotas, conductores del partido inglés de la guerra y opositores de la política cauta de los Cecil a quienes, a su vez, la no menos cauta reina apoyaba. El ámbito elegido era amplio—desde el reinado del rey Juan, a comienzos del siglo XIII, hasta el acceso del padre de la reina, temprano en el siglo XVI, y las jubilosas celebraciones que marcaron el nacimiento de Isabel. Con *Henry VIII* una obra majestuosa y llena de pompa, completaría su ciclo, hacia el fin de su carrera. Mientras tanto, habiendo ya dispuesto de los temas que le proporcionan los reyes Enrique VI y Ricardo III, produjo *Richard II* hacia 1595, *King John* en 1596, las dos partes de *Henry IV* en 1597 y 1598 y *Henry V* entre los meses de primavera y otoño de 1599²¹. Así construyó un puente dramático que unía los periodos inquietos de la reyecía medieval a los de la triunfante instalación de la monarquía de sus días²².

Pero, tanto por el hecho de revelarse en *Richard II* un rey ultrajado y víctima de la revuelta que lo destrona, como por el hecho de representar éste el típico personaje irresoluto que retrata Shakespeare a través de toda su obra²³, encarna la actualidad y suscita el interés de aquello que constituye un problema palpitante. En efecto, para los ingleses de fines del siglo XVI, el largo reinado de Isabel, como ya hemos dicho, despertaba inquietud en muchos sectores y, políticamente, mostraba los inseguros flancos sobre los que se lanzarían Essex y otros conspiradores de la oposición.

En medio de este cuadro político que sin duda el escritor conoce y analiza utilizando a veces sus momentos de tensión dramática, más—que

²¹Anota Quennell que en éstas, como en otras fechas, sigue la cronología establecida por E. K. Chambers —*William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 1930.

²²Peter Quennell, pág. 196.

²³Este personaje —actor de su propia ruina— que, como Narciso se contempla y en la belleza del lenguaje encuentra el sustituto de la acción, tiene un corte que nos recuerda el lenguaje poético de Marlowe. Según Quennell, la obra no habría sido escrita, de no haber conocido Shakespeare el *Edward II* de Marlowe.

un político, más que un hombre sagaz que sabe interpretar o aquilatar este fenómeno político-social, Shakespeare, como nos lo muestra Quennell, es esencialmente un creador cuya principal preocupación fueron temas cuyas raíces se hunden profundamente en el alma individual, como la naturaleza de la amistad y el amor; la dificultad de lograr una genuina comunicación entre los seres humanos; la sensación de soledad en la que nacemos, y la desesperada soledad en que morimos.

*

* * *

Antes que Jacobo I ascendiera al trono en 1603, Shakespeare ya había escrito *Julius Caesar*, *Troilus and Cressida* y *Hamlet, Prince of Denmark*.

Si bien es cierto que nos acercamos a ese "oscuro periodo" de la vida del poeta de Stratford, en que tanto la trágica caída de Essex, como quizá algún profundo conflicto sentimental, nublan los años posteriores, le dan la oportunidad para exaltar las virtudes de su época y de llorar por su héroe caído, sin menospreciar a quienes lo derrumban de ese pedestal, porque en ellos las virtudes o los vicios son otros, pero el equilibrio espiritual, el mismo. César tuvo así los enemigos que mereció:

*... Here wast thou bayed brave hart;
Here didst thou fall, and here thy hunters stand...
How like a deer stricken by many princes
Dost thou here lie!*

Y cuando se aquilata a Bruto en las palabras de Antonio, es el ideal isabelino de carácter y personalidad —en el cual los elementos se mezclan para formar el todo perfecto— el que se describirá:

*His life was gentle; and the elements
So mixed in him that Nature might stand up
And say to all the world 'This was a man!'*

Irresolución, en cambio, pasa a ser de nuevo, como en *Richard II*, la característica de Hamlet y, como en Essex, en quien —sostiene Quennell— se inspira el poeta, esta irresolución se da en medio de otros rasgos como el de su espíritu cultivado y su sensibilidad atenta. Sin duda podría reconocerse a Essex en aquellas líneas que describen al príncipe de Dinamarca:

*The courtier's, soldier's, eye, tongue, sword,
Th'expectancy and rose of the fair state...*

Sus temores y odios, sus visiones y sueños, lo convierten en una figura en torno a la cual todos los otros personajes parecen sombras; emparentado con Werther y Childe Harold, así como con el René de Cha-

teaubriand o Rolla de Musset, en cada generación Hamlet renace. Pobremente entendido en su época, fue vilipendiado por Voltaire, quien la estima una pieza grosera y bárbara, agregando que se creería que esta obra es el fruto de la imaginación de un salvaje ebrio.



Hamlet fue seguido por *Othello*, que originalmente se llamó *The Moor of Venice*, y éste por *Anthony and Cleopatra*, cuyos héroes parecen marcados por sus pasiones obsesivas. *Macbeth* estará, en cambio, marcado por la acumulación de la culpa y *Lear* por la garra de la locura, como *Coriolano* por la insensatez de su egoísmo y de su orgullo. Todos vivirán en su yo como en una estrecha prisión en que la comunicación con el otro es imposible. En este sentido, como muy bien observa Quennell, pocos poetas educados en los cánones de la civilización cristiana deben tan poco al ethos cristiano. "Marlowe fue un rebelde y un ateo declarado, pero Faustus en su agonía, invoca la Sangre de Cristo"²⁴. Shakespeare, conservador y agnóstico, hace sólo referencias superficiales a la imaginaria cristiana ó a la doctrina cristiana.

Sus personajes trágicos viven y mueren sin esperanza de socorro sobrenatural²⁵.

Y es así como en *Macbeth* y *King Lear*, un clima que podemos rastrear ya en el pasado de Shakespeare, alcanza una fuerza volcánica, aun cuando la erupción no fuese notada en la época.

El aislamiento del héroe es cada vez más apocalíptico. Así las 'torturas de la mente', los horribles sueños en *Macbeth*. La verdadera tragedia no está en haber cometido un sacrilegio, sino que "a medida que avanza de violencia en violencia, va sintiendo que se eleva la barrera entre él y la humanidad" y hacia el fin, las aprehensiones son reemplazadas por la desesperación, el asco y el cansancio sobrecogedor. La vida ya no es terrible, es insoportablemente tediosa. Parecen resonar de nuevo las palabras del Delfín en *King John*:

Life is as tedious as a twice-told tale...

y esta vida que al arrastrarse se convierte en ruina. Ruina que hace espléndido el espectáculo de la locura en *Lear*. Ella atrae hacia sí la naturaleza que pareciera participar en el caos de espíritu del rey sobre el que soplan también vientos implacables.

Frente a las explosiones de odio y horror del rey, ciertos críticos han conjeturado que ellas reflejan un aspecto de la tragedia personal del poeta. Hacia 1606, suponen que Shakespeare debe haber estado a un

²⁴See, see, where Christ's blood streams in the firmament!

One drop would save my soul...

²⁵Quennell, pág. 299.

paso de la ruina moral y mental. Sin embargo —afirma Quennell— ninguna explicación de esta naturaleza es necesaria. A través de todos los dramas del período adulto de Shakespeare, encontramos evidencias del mismo humor anárquico: un horror de la vida al que se opone un espíritu naturalmente sanguíneo y creador. Al conflicto resultante desarrollado en escala gigante, debemos el carácter de su genio poético. "Al dramaturgo que temía y odiaba el mundo, se oponía el poeta que, más profundamente quizá que cualquier otro poeta inglés, entendió aquello que Charles Baudelaire llamaría "el éxtasis de vivir".

En este aspecto, las últimas comedias, ya hacia el final de su vida, reflejan cierta serena sabiduría. Sin embargo, ni *The Winter's Tale* ni *The Tempest*, sugieren una etapa de absoluta tranquilidad espiritual. Y sólo en años posteriores —para algunos críticos de la era victoriana— *The Tempest* pareció representar algo más: Próspero era tal vez el poeta mismo, un mago benévolo que se despedía del mundo y, habiendo abandonado su manto mágico o sus ambiciones mundanas, se retiraba a Milán o Stratford. . .

Pero de nuevo Quennell, que ha sabido vincular, pero a la vez separar cuando era necesario, por un lado el proceso interior de creación y la fuerza intuitiva del poeta, de toda escenografía que el momento histórico aporta a su obra o los contactos humanos que, como en el caso de Southampton o Essex, tanto influyen en el dramaturgo, nos vuelve a advertir que, como en *A Midsummer Night's Dream*, la última comedia de Shakespeare es un sueño de despertar, compuesto de muchas visiones separadas. Próspero sueña con el poder y el conocimiento; Miranda y Ferdinand sueñan con el amor; Stephano y Trínculo con su reino recién fundado; los conspiradores Sebastián y Antonio con la traición y la posibilidad de medrar.

Pero quizá en esta última obra esté, como Hazlitt piensa, la cumbre de la perfección shakespeariana, en la que exhibe la gama completa de sus poderes, en donde tanto es posible que resuene el horror de la fuerza de la naturaleza desencadenada, como la invocación de la música y la belleza serena.

Podría decirse quizá que en *The Tempest*, donde este todo se ha hecho posible, se hace posible también el desvanecerse de un mundo, de una realidad que el hombre creyó aprisionar entre sus manos. En este nostálgico y lento desvanecimiento en que las voces se pierden y las formas, los ademanes que evocan pasión, odio, amor o ambición, se transparentan como en un sueño, resuena la advertencia de Próspero a aquellos a quienes despierta a la realidad de su verdadera identidad, allí, en una pobre isla donde ningún hombre se pertenece, donde ningún hombre es sí mismo:

*Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air,*

*And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a back behind: we are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep. Sir, I am vexed.
Bear with my weakness, my old brain is troubled...*

ALBERTO PÉREZ

G. B. HARRISON: SHAKESPEARE'S TRAGEDIES.

Routledge and Kegan, London, 1961.

Las actitudes más comunes ante el teatro shakespeariano son la romántico-psicológica, ahora en descrédito, y que contó a críticos tan estimulantes como Goethe, Coleridge, Charles Lamb, Dowden, Moulton, Bradley, Middlemurray, H. B. Charlton, etc.; la histórica con representantes como Sidney Lee, E. K. Chambers, E. M. W. Tillyard, Robertson, Stoll, etc.; la dramática con John Dryden, Bernard Shaw, Granville-Barker, etc.; la simbolista con Wilson Knight, Catherine Spurgeon, etc. y la realista que utiliza las actitudes anteriores pero que ve la obra shakespeariana esencialmente como una obra de arte dramática ante la cual los métodos psicológicos e históricos son insuficientes y por sí solos impertinentes. Derek Traversi, Dover Wilson y G. B. Harrison mismo, entre otros, están en esta línea.

G. B. Harrison es un realista que combina el método histórico con el dramático y con... el sentido común ("el más raro de los sentidos" como dice Harrison). *Shakespeare's Tragedies* es un libro publicado originalmente en 1951 y que ha tenido buen éxito como lo prueban sus continuas reimpresiones: fue reimpreso por Routledge en paperback el año recién pasado; la calidad de la impresión es excelente. Mr. Harrison es por cierto un nombre muy conocido para los estudiosos de Shakespeare: su popular *Introducing Shakespeare* (1939) ha llegado a Chile en ediciones Penguin y Mentor; sus ediciones de *The Elizabethan Journals: 1592-1603* (1928-1933) y de *A Jacobean Journal: 1603-1606* (1941) han pasado a ser indispensables.

Shakespeare's Tragedies consiste en una fundamentación de lo que se entiende por tragedia shakespeariana y el análisis de once tragedias estudiadas separadamente. La tesis de Mr. Harrison es que, para entender la tragedia shakespeariana, es preciso conocer a fondo las épocas Isabelina y Jacobina, especialmente el período comprendido entre 1588 y 1613, años en que Shakespeare escribió sus obras. Sostiene que todo lo que se pensó, se dijo y se hizo durante esos años es pertinente para la comprensión de esta materia; y que, asimismo, es indispensable conocer las convenciones del teatro isabelino; ver cada obra en su totalidad, esto es, sin