

# SOBRE LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE CONSIDERADAS EN CUANTO A SU IDONEIDAD PARA LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA\*

CHARLES LAMB

Resumen: El autor sostiene que los personajes de las tragedias de Shakespeare, debido a su gran complejidad interna y a los profundos significados que conllevan, no serían apropiados para la representación teatral, donde su grandeza se ve fácilmente degradada por una actuación forzada o por el empleo de los inevitables trucos teatrales. Sin embargo seríamos capaces de apreciarlos mucho mejor en la lectura, cuando la abstracción que hacemos nos permite profundizar en sus mentes. Por todo esto, habríamos de considerar a estos personajes trágicos como objetos sobre los que meditar antes que para ser contemplados en un escenario.

Abstract: *The author maintains that characters in the tragedies of Shakespeare, due to their inner complexity and the deep meanings that they convey, would not be fit for stage representation, where their greatness may be so easily diminished by the affected ways of actors or the spurious use of theatrical tricks. Instead, we should fully appreciate them in reading, where abstraction lets us dive into the depth of their minds. So, these tragic, great characters should be better considered objects of meditation rather than of representation.*

Palabras clave: Shakespeare, tragedias, escenificación, abstracción.  
Key words: *Shakespeare's tragedies, representation, meditation.*

Paseando días atrás por la Abadía, me sorprendió la actitud afectada de una figura que no recordaba haber visto antes y que resultó ser una estatua a tamaño natural del célebre señor Garrick. Aunque no llegaría al extremo de algunos buenos católicos del extranjero como para negar a los actores el descanso en tierra consagrada, quedé bastante escandalizado ante esa exhibición de aires y gestos teatrales en un lugar destinado a recordarnos las realidades más tristes. Al acercarme, encontré inscritas bajo esa figura de Arlequín las siguientes líneas:

Para pintar a la hermosa Naturaleza, por mandato divino,  
su mágico pincel en su gloriosa mano,  
una rosa de Shakespeare: luego, para extender su fama  
sobre el ancho mundo, llegó un Garrick.  
Aunque hundidas en la muerte las formas que el Poeta dibujó

---

\* Charles Lamb publicó este ensayo en *Reflector* en 1811; apareció en sus *Works* en 1818. (N. del T.)

el genio del Actor las hace respirar de nuevo.  
Aunque, al igual que el bardo, en la noche ellas yacían,  
el inmortal Garrick las convocó a un nuevo día  
y hasta la Eternidad con poder sublime  
marcará la hora mortal del antiquísimo Tiempo,  
Shakespeare y Garrick como estrellas gemelas brillarán  
y la Tierra iluminarán con un rayo divino.

Supondría un insulto al entendimiento de mis lectores intentar algún tipo de crítica sobre ese fárrago de pensamientos falsos y necedades. Pero me pregunté cómo, desde los días del actor aquí celebrado hasta los nuestros, había llegado a ser costumbre complimentar de esa manera a cada intérprete que había tenido la suerte de complacer a la ciudad mediante la representación de uno de los grandes personajes de Shakespeare y al que se atribuía la virtud de poseer *una mente afín a la del poeta*; cómo la gente podía inexplicablemente llegar a confundir el poder de originar imágenes y conceptos poéticos con la facultad de ser capaz de leer o recitar eso mismo puesto en palabras<sup>22</sup> o qué relación tiene la absoluta maestría sobre el corazón y el alma humana que posee un gran poeta dramático con esos bajos trucos aplicados a la vista y el oído del espectador que un actor puede componer sin esfuerzo, mediante el uso de algunos efectos generales, unos sentimientos comunes tales como la pena, la ira, etc., empleando gestos y apariencias. Pero, para trasladar a la escena los movimientos internos y los procesos de una gran mente, de un Otelio o un Hamlet, por ejemplo, se tendrían que desarrollar el *cuándo* y el *por qué* y el *hasta dónde*; qué grado de pasión alcanzar en la representación, cuándo soltar las riendas y cuándo poner freno. Ahora bien, dar con el momento exacto en el que tensar o aflojar sea lo más acertado parece demandar un grado de inteligencia de una amplitud muy diferente a la que se emplea en la mera imitación de los signos de esa pasión, ya sea en la contención o en el gesto, signos que parecen ser más vivos y enfáticos en la clase de mentes más débiles, signos que, después de todo, solo indican un sentimiento, ya sea cólera o pena, como he dicho antes. Pero, de los motivos y origen de esa pasión, dado que difieren de esa misma pasión cuando se da en naturalezas inferiores, el rostro o gestos del actor no informan más de lo que el ojo (sin metáforas) puede hablar o los músculos musitar sonidos inteligibles. Sin embargo, es tal la naturaleza instantánea de las impresiones que recibimos en el teatro por la vista o el oído, comparada con la lenta aprehensión que comúnmente se

---

<sup>22</sup> Es notorio que solo caemos en confusión en lo que respecta a las recitaciones dramáticas. No imaginamos que un caballero que, con gran éxito, lea a Lucrecio en público sea por ello una gran poeta ni filósofo como tampoco se nos ocurre pensar que Tom Davies, el librero, al que se recuerda por haber recitado *El Paraíso perdido* mejor que ninguno de sus contemporáneos en Inglaterra (aunque no puedo evitar pensar que debe de haber algo equivocado en esta tradición), fuese por ello elevado por sus amigos al mismo nivel que Milton.

da en la comprensión de la lectura, que no solo estamos dispuestos a hundir al autor teatral en la misma consideración que ofrecemos al actor, sino incluso a identificar de forma perversa al actor con el personaje que representa. Es difícil para un espectador habitual de teatro separar la idea de Hamlet de la persona y voz del señor K. Hablamos de lady Macbeth, aunque en realidad pensamos en la señora S. Y no solo se produce esa confusión incidental en las personas iletradas que, al no poseer la ventaja de la lectura, dependen necesariamente del actor para obtener todo el placer que pueden recibir del drama y para quienes la idea de *lo que un autor es* no puede hacerse comprensible sin causarles algo de dolor y perplejidad: el error es tal que incluso personas no poco leídas encuentran imposible librarse de él.

De ninguna manera quiero ser tan desagradecido como para olvidar el alto grado de satisfacción que obtuve años atrás al contemplar por primera vez la representación de una tragedia de Shakespeare en la que dos grandes intérpretes llevaban el peso de los papeles principales. Parecían encarnar y dar vida a concepciones que hasta entonces no habían adoptado una forma diferenciada. Pero bien caro pagamos el resto de nuestra vida por ese placer juvenil, por esas percepciones. Cuando pasa la novedad, descubrimos, a nuestra costa, que en lugar de comprender una idea tan solo hemos materializado y rebajado una hermosa visión al nivel común de la carne y la sangre. Hemos dejado escapar un sueño en pos de una substancia inalcanzable.

Qué cruel sufrimiento padecemos cuando esas concepciones libres son trituradas y forzadas a la medida de una realidad estrechamente atada. El alcance de esto se puede juzgar por la deliciosa sensación de frescura con la que nos volvemos a esas obras de Shakespeare que han escapado del escenario o a aquellos pasajes de las obras escenificadas del mismo autor que han sido felizmente suprimidos en la representación. Hasta ese punto ha llegado la costumbre misma de escuchar algo *soltado como una perorata*, que marchita y destruye un hermoso pasaje y que se observa en esos discursos de *Enrique V*, etc., frecuentes en boca de los escolares y que se pueden encontrar en libros del tipo *Enfield Speakers*. Me confieso completamente incapaz de apreciar ese célebre soliloquio en *Hamlet* que comienza "Ser o no ser" o de decir si es bueno o malo o indistinto. Ha sido tan toqueteado y manoseado por niños y mayores, tan inhumanamente arrancado de su lugar original y de su función como principio de continuidad en la obra, que para mí se ha convertido en algo muerto.

Puede parecer paradójico, pero no consigo evitar ser de la opinión de que las obras de Shakespeare están menos pensadas para su representación escénica que las de ningún otro autor teatral. Su distinguida excelencia es el motivo. ¡Hay tanto en ellas que no cabe en la esfera de la representación! Tanto, que ni la vista, ni el oído, ni el gesto son suficientes para aprehenderlo.

La gloria del arte escénico es personificar la pasión, las vueltas y revueltas de la pasión y, cuanto más tosca y palmaria la pasión,

obviamente mayor es la atención que el actor demanda a la vista y el oído de los espectadores. Por esta razón, las escenas de regañinas, escenas donde dos personas se hablan muy enfadadas la una a la otra y, de pronto y de manera sorprendente, resuelven sus diferencias y continúan como si tal cosa, han sido siempre las más populares en nuestros escenarios. La razón es evidente, porque los espectadores se sienten muy requeridos por la escena, se convierten en jueces de esa guerra de palabra, son el legítimo círculo que ha de formarse alrededor de tales "adversarios intelectuales". El habla es aquí lo más importante. Pero en los mejores dramas y, sobre todo en Shakespeare, es obvio que el *habla*, ya sea soliloquio o diálogo, es tan solo un medio y con frecuencia muy artificial, para informar al lector o espectador de ese conocimiento de la estructura interna y el funcionamiento de la mente del personaje, cosa a la cual, y de otra manera, nunca por propia intuición habría podido llegar a alcanzar en esa *forma de composición*. Hacemos aquí lo mismo que hacemos con las novelas escritas en *forma epistolar*. Cuántas impropiedades, perfectos solecismos de la escritura de cartas, soportamos en *Clarissa* y otros libros, únicamente por el placer que nos proporciona esa forma literaria en su conjunto.

Pero la práctica de la representación escénica reduce todo a la controversia de la elocución. El orador ha de representar a todos los personajes, desde las escandalosas blasfemias de Bajazet hasta una encogida timidez femenina. Los diálogos de amor de *Romeo y Julieta*, esos dulces sonidos argentinos en boca de los amantes juntos en la noche; la más íntima y sagrada dulzura del coloquio nupcial de un Otelo o un Póstumo con sus esposas, todas esas delicadezas que son tan deliciosas en la lectura, lo mismo que cuando leemos sobre esos coqueteos juveniles en el *Paraíso*:

Así parecían,  
Una hermosa pareja unida en feliz unión nupcial,  
Solos,

a causa de la falla inherente a la representación teatral, ¿en qué gran medida no se mancillan y alejan de su verdadera naturaleza muchas de estas cosas cuando son expuestas ante un gran número de personas! Lo mismo ocurre cuando discursos como los que Imogen dirige a su señor salen arrastrándose de la boca de una actriz a sueldo, cuyas palabras de amor, aunque nominalmente dirigidas al personaje de Póstumo, van manifiestamente dirigidas a los espectadores, que son los jueces de sus expresiones de cariño y los que, al fin y al cabo, han de retornarle el amor.

Desde los días de Betterton, Hamlet ha sido probablemente uno de los personajes más codiciados por una sucesión de intérpretes populares deseosos de destacar. La extensión del papel puede ser una de las razones para ello. Pero en lo que respecta al personaje, por el hecho de encontrarlo en una obra de teatro, lo juzgamos apropiado como sujeto de representación dramática. La obra misma abunda más que ninguna otra

en máximas y reflexiones y, por tanto, la consideramos un vehículo apropiado para transmitir instrucción moral. Pero Hamlet mismo, ¿qué no sufrirá al verse empujado al escenario como si fuese un maestro de escuela, para dar conferencias a la multitud! Porque, nueve veces de cada diez de lo que hace Hamlet, son transacciones entre él mismo y su sentido moral, efusiones de sus solitarias reflexiones que él lleva a recovecos y rincones y a los lugares más retirados del palacio, allí donde puede desahogarse a gusto, o, más aún, son las meditaciones silenciosas de las que su pecho rebosa, trasladadas a *palabras* para beneficio del lector, que, por lo demás, debe permanecer ignorante de lo que está ocurriendo. Estas profundas penas, estas cavilaciones que aborrecen la luz y el sonido y que la lengua apenas se atreve a musitar a los sordos muros y cuartos, ¿cómo pueden ser representadas por un actor gesticulante, que llega y las espeta ante la audiencia, haciendo, a un tiempo, de cuatrocientas personas sus confidentes? No digo que sea culpa del actor el hacerlo así; debe pronunciarlas *ore rotundo*, debe acompañarlas con la mirada, debe insinuarlas a su auditorio mediante algún truco de la mirada, tono o gesto, o corre el riesgo de fracasar. *Ha de estar pensando todo el tiempo en su apariencia, porque sabe que, todo el tiempo, los espectadores la están juzgando.* Esta es la manera común de representar al tímido, negligente, retraído Hamlet.

Es cierto que no hay otro modo de trasladar tan enorme cantidad de pensamiento y sentimiento a un gran número de espectadores —que de otra forma nunca obtendrían leyendo por sí mismos— y que esa adquisición intelectual puede, hasta donde yo sé, ser de un valor inestimable. Pero no discuto si *Hamlet* debería o no representarse, sino cuánto de *Hamlet* es transformado en otra cosa cuando se representa. He oído hablar mucho de las maravillas que Garrick realizó en este papel; dado que no llegué a verlo actuar, habré de dejar en el aire la duda de si sus habilidades artísticas estaban a la altura de semejante papel. Aquellos que me hablan de él, hablan de su mirada, de la magia en su mirada y de su poderosa voz: facultades físicas muy deseables en un actor y sin las cuales nunca podría insinuar un mínimo de significado al auditorio, pero ¿qué tiene que ver esto con Hamlet? ¿Qué tiene que ver con el intelecto? De hecho, las cosas a las que se apunta en la representación teatral sirven para atraer la mirada del espectador hacia la forma y el gesto y, de ese modo, ganar una escucha más favorable a lo que se está diciendo: no se trata ya de lo que el personaje es, sino de cómo aparece; no de lo que dice, sino de cómo lo dice. Si la obra de Hamlet fuese escrita de nuevo por un autor como Banks o Lillo que retuviese el hilo de la historia, pero omitiendo por completo la poesía que contiene, todos los divinos rasgos de Shakespeare y su magnífica inteligencia y, sin embargo, teniendo el cuidado de proporcionarnos bastante diálogo apasionado, cosa de la cual ni Banks ni Lillo andan nunca escasos; entonces no tengo razones para pensar que el efecto sobre el público fuese muy diferente, ni que el actor representase a Shakespeare de forma distinta a como lo haría con un personaje cualquiera de Banks o Lillo. Hamlet continuaría siendo el joven

y talentoso príncipe y sería graciosamente representado en escena; podría estar confundido en su interior, mostraría una conducta vacilante, sería aparentemente cruel con Ofelia, podría ver un fantasma y dirigirse a él amablemente al descubrir que era su padre; todo esto en el más pobre y ramplón de los lenguajes del más servil de los aduladores que solo busca halagar el gusto del público; y sin necesidad de molestar a Shakespeare para tal cosa; y no alcanzo a ver otro motivo que no sea un pretexto para que un actor despliegue todo su poder. Toda la pasión, los movimientos y las transformaciones en la obra podrían tal vez permanecer, porque son mucho menos difíciles de escribir o representar de lo que se piensa; es un truco fácil de realizar: es cuestión de elevar o dejar caer la voz una nota o dos, de emitir un susurro unido a una mirada premonitoria. Y tan contagiosa es la falsa apariencia de una emoción, que sean las que sean las palabras, el aspecto y el tono la elevará, haciéndola pasar por una profunda habilidad y conocimiento de las pasiones humanas.

Es corriente escuchar que las obras de Shakespeare son tan naturales que todo el mundo puede entenderle. Son naturales, desde luego, pues sus fundamentos están hondamente arraigados en la naturaleza, tan hondo que su profundidad va más allá de lo que muchos de nosotros podemos alcanzar. Oiréis decir a las mismas personas que *George Barnwell* es muy natural y que *Otelo* es muy natural y que ambas son muy profundas; para esa gente las dos obras son de la misma clase. Ante la primera se sientan y derraman lágrimas porque un joven es tentado por una mujer caprichosa a cometer un *peccadillo* sin importancia, el asesinato de su tío o algo así,<sup>23</sup> eso es todo y así llega un final intempestivo, que es *tan conmovedor*; y ante la otra, porque un moro negro, en un ataque de celos asesina a su inocente esposa blanca: las posibilidades son de que noventa y nueve entre cien espectadores considerará de buen grado que la misma catástrofe ha ocurrido a ambos héroes, si bien pensarán que la horca es más apropiada para Otelo que para Barnwell. Pero de la textura de la mente de Otelo, de su construcción interna maravillosamente expuesta en todas sus fortalezas y debilidades, de sus heroicas confianzas y sus recelos tan humanos, de sus agonías de un odio que surge de las profundidades del amor, de todo eso contempla tanto el público como esos espectadores que pagan una moneda por mirar

---

<sup>23</sup> Si esta nota llegase a conocimiento de cualquiera de los directores teatrales, yo les suplicaría y rogaría, en nombre de la galería, que este insulto a la moralidad de la gente de Londres dejase de ser eternamente repetido durante la temporada teatral. ¿Por qué son los jóvenes de esa famosa y bien gobernada ciudad obligados a atender un nauseabundo sermón de George Barnwell en lugar de asistir a un espectáculo divertido? ¿Por qué hemos de colocar la horca como *final de sus perspectivas*? Si yo fuese tío, no me gustaría que un sobrino mío tuviese semejante ejemplo ante sus ojos. Es realmente demasiado trivial hacer que el asesinato de un tío se pueda cometer por motivos tan insignificantes; es atribuir demasiado a personajes como Millwood; es introducir en las cabezas juveniles cosas que, de otra manera, nunca se les habría ocurrido. Los tíos que aprecien en algo sus vidas deberían hacer una petición al Parlamento en contra de esta obra teatral.

a través del telescopio de un feriante en Leicester Fields pueden ver del terreno, las capas y la topografía de la luna. Alguna cosa u otra borrosa perciben, ven a un actor personificando una pasión, dolor o cólera, por ejemplo y lo reconocen como una copia de los efectos externos comunes a tales pasiones; o al menos como esa *señal de la emoción que generalmente en el teatro pasa por ella*, porque con frecuencia no es más que eso. Ahora bien, en cuanto a la pasión y a su correspondencia con una naturaleza grande o heroica, que es el único objeto de valor de la tragedia, de eso el público común no logra entender nada, únicamente llega a atisbar algunas nociones por la mera fuerza de los pulmones del actor; esas percepciones que les resultan tan ajenas solo pueden infundírseles a gritos. No alcanzo a creer ni comprender que tal cosa sea posible.

Hablamos de la admirable observación que Shakespeare tiene sobre la vida; deberíamos entender que no la obtuvo mediante la nimia observación de esos personajes baratos y cotidianos que lo rodearon, como nos rodean a nosotros, sino gracias al poder reflexivo de su propia mente, que era, tomando prestada una frase de Ben Jonson, la misma "esfera de la humanidad". Shakespeare reunió esas imágenes de virtud y conocimiento que cada uno de nosotros, reconociéndolas en parte, consideramos que conforman el conjunto de nuestra naturaleza. Más, con frecuencia, confundimos el conocimiento que Shakespeare hace surgir en nosotros con nuestras propias facultades, que únicamente estaban a la espera de recibir las virtudes del autor para devolver, a su vez, un claro y pleno eco de las mismas.

Volvamos a Hamlet. Entre los rasgos distintivos de este maravilloso personaje, uno de los más interesantes (aunque dolorosos) es esa amargura suya que le hace tratar las intrusiones de Polonio con severidad y esa aspereza que exhibe en sus encuentros con Ofelia. Estas expresiones de una mente desquiciada (si acaso no están mezcladas con un profundo artificio amoroso, para alejar a Ofelia de sí mediante descortesías fingidas y, de ese modo, preparar la mente de la joven para la ruptura de su noviazgo, que ya no puede tener lugar en medio de un asunto tan serio como es el que le ocupa) son aspectos de su personaje que, para lograr reconciliarlos con nuestra admiración hacia él, hemos de soportar con la más paciente de las consideraciones a su situación; esos exabruptos son lo que *olvidamos después de todo* y lo que explicamos tomando en cuenta al personaje en su conjunto, aunque *en el momento* sean duros y desagradables. Pero es tan grande la necesidad del actor de dar sacudidas al auditorio que no he visto nunca un intérprete que no exagerase y tensase al máximo estos rasgos ambiguos, estas deformidades pasajeras en el personaje. Hacen que Hamlet exprese un desdén tan vulgar hacia Polonio que degrada totalmente su gentileza, sin que ninguna explicación pueda hacerlo digerible; le hacen mostrar desprecio y torcer el gesto ante el padre de Ofelia, una ofensa en su forma más odiosa y grosera; y, sin embargo, obtienen el aplauso del público por semejante actuación: es natural, dice la gente; así es, las palabras son despreciativas y el actor

expresa desprecio y así juzgan. Pero por qué tanto desprecio y de qué clase, eso ni piensan en preguntárselo.

Lo mismo con Ofelia. Todos los Hamlet que he visto se dirigen a ella con palabras ásperas y tono destemplado, como si la joven hubiera cometido algún delito grave. Y la audiencia parece complacida con ello, porque las palabras del papel son satíricas y se las fuerza con la mayor de las expresiones de indignación satírica que el rostro y la voz sea capaz. Pero de nuevo, nunca se piensa en cómo es posible que Hamlet finja actuaciones tan brutales con la mujer que amaba con todo su corazón. La verdad es que entre todos los sentimientos de afecto que aún existen entre Hamlet y Ofelia, hay un remanente de *amor supererogatorio* (si puedo atreverme a usar la expresión), que en los momentos de gran dolor, especialmente los que atormentan la mente y que no se pueden comunicar, confiere a la parte sufriente una especie de indulgencia para que se exprese, incluso a la amada de su corazón, en el contexto de una separación temporal. Pero no es separación de verdad, sino desconsuelo y así lo siente siempre su destinataria: no es ira, sino dolor que asume el aspecto de la ira; el amor disfrazado de odio, como aquellos de semblante dulce que resuelven fruncir el ceño. Sin embargo, esa severidad y disgusto fiero de Hamlet representado en el escenario no es una falsificación, sino el verdadero rostro de la aversión absoluta, de la separación irreconciliable. Se puede decir que él finge estar loco, pero en ese caso, solo debería fingir su falsa locura hasta donde su verdadero desconsuelo le permitiese; esto es, de forma incompleta, imperfecta; no de esa manera rotunda y práctica, como un maestro en su arte, dicho vulgarmente "a la manera de uno de esos procaces actores".

No quiero parecer irrespetuoso con ningún actor, pero la clase de placer que las obras de Shakespeare proporcionan al ser representadas me parece que no difiere en absoluto de aquellas que las audiencias reciben de otros autores; y *siendo ellas tan esencialmente diferentes de todas las otras*, debo concluir que hay algo en la naturaleza de la representación que nivela todas las distinciones. Y, de hecho, ¿quién no habla indistintamente de *Gamester* y de *Macbeth* como de estupendas obras de teatro y alaba el personaje de la señora Beverley de la misma forma que el de Lady Macbeth o el de la señora S.? ¿Gustan menos Belvidera y Calista e Isabella y Eufrasia que Imogen, Julieta o Desdémona? ¿No se habla de ellas y se las recuerda de la misma manera? ¿No está tan sublime (como dicen) la actriz en una que en otra? ¿No brilló Garrick y no tuvo la ambición de lucirse —arrastrando las palabras— en cada una de las tragedias que en su día se representaron, aquellas producciones de los Hills y Muphys y los Browns? ¿Y tendrá él el honor de permanecer en nuestras mentes para siempre en inseparable compañía de Shakespeare? ¡Mentes análogas! Quién puede leer este conmovedor soneto de Shakespeare que alude a su profesión como dramaturgo:

Si en algo me apreciáis, culpad a la Fortuna,

diosa responsable de mis dañinos actos,  
por no saber dotarme de otra forma de vida  
que de medios vulgares que engendran lo vulgar.  
De ahí la mancha que lleva mi nombre  
y así mi naturaleza está teñida  
de la sustancia en que se afana, como la mano del tintorero,

o esta otra confesión:

Ay, cierto es que he vagado de un lugar a otro,  
convertido en el hazmerreír de todos,  
derrochando mis propios pensamientos, vendiendo barato lo que más  
caro es,

quién puede leer estos ejemplos de celosa auto-observación en nuestro dulce Shakespeare y soñar con que exista semejanza alguna entre él y aquél que parece ser un simple comediante que se ha mancillado con los vicios más bajos del actor: envidia, celos y miserables ansias de aplauso. Uno de tal especie, que en el ejercicio de su profesión llegó a estar celoso de las actrices que se interponían en su camino, un director hábil en trucos, estratagemas y astucias: ninguna semejanza entre él y Shakespeare se podría ni tan siquiera soñar. Shakespeare, que en la plenitud y conciencia de sus propias capacidades, con noble modestia que ninguno podemos ni imitar ni apreciar por completo, se expresó del siguiente modo acerca de sus propios defectos:

Deseando ser como aquel que es abundante en esperanza,  
como él destacar, como él ser rico en amigos:  
deseando *el arte de éste y las capacidades de aquél.*

Casi estoy tentado a negar que Garrick haya sido admirador de Shakespeare. Ciertamente no fue un verdadero amante de sus excelencias; porque, de serlo, ¿habría admitido introducir en sus incomparables escenas una procaz basura tal como la que Tate y Cibber y el resto, que *con su oscuridad se atreven a afrentar su luz*, han endosado en las obras teatrales de Shakespeare? Creo imposible que Garrick pudiese tener el apropiado respeto por Shakespeare. He revisado esa escena intercalada en *Ricardo III* en la que Ricardo intenta romper el corazón de su esposa diciéndole que ama a otra mujer y dice: "Si sobrevive a esto es inmortal". Sí, no me cabe duda de que despachó este material prosaico con el mismo énfasis que empleó en cualquier otra parte original de la obra: y en lo que a la actuación respecta, ha estado bien calculado. Porque hemos visto que, últimamente, el papel de Ricardo conlleva una gran fama para un actor a causa de su forma de representarlo y esto nos conduce al interior del secreto de la actuación y del juicio popular sobre Shakespeare que se deriva de la representación de sus obras. Ninguno de los espectadores que

haya contemplado los esfuerzos del señor C. en este papel habrá dejado de entender que Ricardo es un hombre muy malvado que mata a niñitos en su cama con el mismo placer que los ogros y gigantes en los cuentos infantiles parecen obtener de semejante práctica; además, es muy sigiloso, hábil y endemoniadamente astuto, como se puede ver en su mirada.

Pero ¿realmente es esa la impresión que tenemos al leer el Ricardo de Shakespeare? ¿Sentimos esa repugnancia que experimentamos en esa representación carnicera de él, que pretende pasar por él, en el escenario? En la lectura, el horror ante sus crímenes se mezcla en nosotros con el afecto que sentimos por el hombre. Entonces, cómo se interpreta, cómo se transmite el rico intelecto que él despliega, sus recursos, su ingenio, su espíritu optimista, su vasto conocimiento y penetración en el personaje, la poesía que todo ello contiene. Ni un átomo de todo esto se percibe en la forma que el señor C. tiene de representarlo. Nada es visible más allá de sus crímenes, sus acciones, que son destacadas y evidentes; el asesino sobresale, pero, ¿dónde está el noble genio, el hombre de amplia capacidad, el profundo, ingenioso, el consumado Ricardo?

Lo cierto es que los personajes de Shakespeare son mucho más objetos de meditación que de interés o curiosidad por sus acciones. De ahí que, cuando leemos cualquiera de estos personajes de grandes criminales —Macbeth, Ricardo, incluso Yago— no consideramos tanto los crímenes que cometen como la ambición, las aspiraciones, la actividad intelectual que les impulsa a saltar sobre las barreras morales. Barnwell es un asesino de la peor calaña y hay cierta afinidad entre su cuello y la cuerda que le legitima para heredar la horca; nadie que reflexione lo más mínimo encontrará en su caso circunstancias atenuantes que le puedan hacer acreedor de piedad. O, para tomar un ejemplo de la tragedia más elevada, ¡qué otra cosa más que un mero asesino es Glenalvon! ¿Pensamos en algo más que en el crimen que comete y el potro de tortura que merece por ello? Eso es realmente todo lo que pensamos de él. Mientras que en los correspondientes personajes de Shakespeare, muy poco de las acciones nos afecta, solamente los impulsos, el interior de la mente en toda su perversa grandeza semejan reales y a ellos prestamos atención; mientras que el delito es relativamente poca cosa. Pero cuando vemos estas cosas representadas, los actos que estos personajes realizan son todo, sus impulsos nada. Consideremos el estado de sublime emoción al que nos elevan esas imágenes de la noche junto al horror que nos producen las palabras que Macbeth pronuncia: ese solemne prelude con el que entretiene el tiempo hasta que suene la campana que ha de llamarle a matar a Duncan. En cambio, cuando no leemos esto en un libro, cuando hemos abandonado las ventajas de la abstracción que posee la lectura por la mera contemplación y ante nuestros ojos tenemos a un hombre en su forma humana preparándose para cometer un crimen, si la representación es verídica e imponente, como he visto que lo es la actuación del señor K., la dolorosa angustia por el acto que ha de venir, el natural deseo de evitarlo mientras aún sea posible, la presión de un

realismo tan próximo, todo ello genera en el espectador una consternación y una incomodidad que destruye por completo cualquier deleite contenido en las palabras del libro, donde el acto que se comete nunca nos presiona con un doloroso sentido de presencia, sino que más bien parece pertenecer a la historia, a algo pasado e inevitable, si acaso tiene algo que ver con el tiempo. Las imágenes sublimes, la poesía en sí misma, eso es lo que en la lectura se nos presenta a la mente.

Lo mismo ocurre ante un Lear representado; ver a un viejo tambaleante en el escenario, ayudándose con un bastón, arrojado a la calle por sus hijas en una noche de lluvia, no produce nada más que vergüenza y repugnancia. Querríamos proporcionar refugio a este hombre y consolarlo. Este es todo el sentimiento que la representación de Lear ha producido siempre en mí. En cambio, el Lear de Shakespeare no se puede escenificar. El inconsistente mecanismo por el que se imita la tormenta en el escenario en la que el personaje se interna, no es más inadecuado para representar los horrores del elemento real de lo que lo es cualquier actor para representar a Lear. Podría, con más facilidad, proponerse personificar sobre el escenario al Satán de Milton, o a alguna de las terribles figuras de Miguel Ángel. La grandeza de Lear no se mide en dimensión corporal, sino intelectual: sus explosiones pasionales son terribles como las de un volcán: hay tormentas surgiendo y desatándose en el fondo del océano que es su mente con todas las vastas riquezas que contiene. Es su mente lo que queda expuesto y al desnudo. Por lo que respecta a la carne y la sangre, resulta tan insignificante pensar en ello, que incluso él mismo lo desatiende. En el escenario no vemos más que padecimientos y debilidad, la impotencia de la cólera. En cambio, cuando leemos no vemos a Lear, somos Lear, estamos en el interior de su mente, somos sostenidos por una grandeza que escapa a la maldad de hijas y tormentas; en las aberraciones de su razón descubrimos un poderoso aunque irregular poder de razonamiento, carente de método para los asuntos ordinarios de la vida, pero que ejerce sus poderes a voluntad propia, como el viento sopla a su antojo, sobre las corrupciones y abusos de la humanidad. ¿Qué tienen que ver las miradas o el tono con esa sublime identificación de su edad con la de los *cielos mismos*, cuando les reprocha a esos mismos cielos su complicidad en la injusticia de sus hijas y les recuerda que también ellos son viejos? ¿Qué gesto será apropiado para esto? ¿Qué tienen que ver la voz o la mirada con estas cosas? Pero, en el teatro, la representación está más allá del arte, como evidencian las manipulaciones que en ella se realizan: puesto que la obra original es demasiado dura y fría, la suavizan con escenas de amor y un final feliz. No es suficiente que Cordelia sea hija, ha de brillar como amante también. Tate ha puesto el anzuelo en el hocico de este Leviatán para que Garrick y sus seguidores, los hombres del espectáculo, arrastren a la poderosa bestia con más facilidad por el escenario. ¡Un final feliz! Como si el martirio que ha sufrido Lear, el despellejamiento en vivo de sus sentimientos, no hiciesen de una digna desaparición del escenario de la vida la única cosa decorosa que le queda. Si después de todo va a ser feliz,

si finalmente puede sostener el pesado fardo de este mundo, ¿a qué viene este empaste y esta preparación? ¿Por qué motivo atormentarnos con toda esta compasión innecesaria? Como si el placer infantil de recuperar sus doradas vestiduras y su cetro le tentase a volver a recuperar su malversada posición, como si a sus años y con su experiencia, le quedase algo más que la muerte.

Es esencialmente imposible representar *Lear* en el escenario. Pero, cuántos otros personajes dramáticos hay en Shakespeare, que, si bien más abordables y factibles (si puedo decirlo) que *Lear*, por alguna circunstancia, por alguna particularidad de su carácter, resulta impropio que sean presentados a nuestros ojos físicos. *Otelo*, por ejemplo. Nada puede ser más dulce, más halagador para la parte más noble de nuestra naturaleza que leer acerca de una joven dama veneciana de la más alta extracción social que, por la fuerza del amor y por un sentido del mérito de aquél a quien ella amaba, dejando a un lado cualquier consideración de origen y país y color, se casa con un *moro negro* como el carbón (porque así se le representa, dado el imperfecto estado de conocimiento respecto a países extranjeros que se tenía en aquellos días comparado con el que tenemos actualmente, o de conformidad a nociones populares, aunque hoy en día se entiende que los moros no son menos dignos del interés de una mujer blanca). Es el triunfo perfecto de la virtud sobre las circunstancias, de la imaginación sobre los sentidos. Ella ve el color de *Otelo* en la mente de él. Pero sobre el escenario, cuando la imaginación ya no es la facultad rectora, quedamos abandonados a nuestros pobres y desasistidos sentidos. Apelo a cualquiera que haya visto *Otelo* representado que diga si tiñe o no a *Otelo* con su color negro; si no encuentra el cortejo y caricias matrimoniales de *Otelo* y *Desdémona* extremadamente repulsivos y si la vista de tal cosa no supera todo el hermoso compromiso que sobre el asunto realizamos en la lectura. Y la razón es obvia, puesto que la incómoda realidad que se presenta a nuestros sentidos es excesiva, sin que al tiempo tengamos la suficiente percepción de los motivos internos del personaje, que permanecen ocultos, como para que no logremos sobreponernos y reconciliar los primeros y obvios prejuicios.<sup>24</sup> Lo que vemos sobre el escenario es cuerpo y acción física; sin embargo, cuando leemos somos conscientes de la mente y sus movimientos: y esto, creo, es razón suficiente para explicar la

---

<sup>24</sup> El error de suponer que, porque el color de *Otelo* no nos ofende en la lectura, tampoco debe molestarnos en la representación, es la misma falacia que suponer que un Adán y Eva en pintura nos afectarán igual que lo hacen en el poema. Pero en el poema por un instante se nos otorgan sentidos paradisiacos, que se desvanecen cuando vemos a un hombre y su mujer desnudos en un cuadro. Los pintores mismos sienten esto, como se evidencia en los extraños recursos de los que echan mano para que parezca que no están completamente desnudos, empleando una suerte de anacronismo profético anterior al descubrimiento de las hojas de higuera. Así, en la lectura de la obra vemos con los ojos de *Desdémona* y lo que ella contempla se nos obliga a contemplarlo con nuestros propios ojos.

diferente forma de placer con la que la misma obra nos afecta según sea leída o contemplada.

Requiere poca reflexión percibir que esos personajes de Shakespeare que, aun estando dentro de los límites de la naturaleza, poseen algo en sí mismos que apela exclusivamente a la imaginación, no pueden ser objeto de los sentidos sin sufrir cambios y menoscabo. Y todavía esta objeción es más poderosa en lo que se refiere a la representación de otra línea de personajes que Shakespeare introduce para trasladar a sus escenas una impresión de lo indómito o de elevación sobrenatural, con el fin de alejarlas de una vulgar asimilación a la vida común. Cuando leemos los encantamientos de esos seres terribles, las Brujas en *Macbeth*, a pesar de que algunos de los ingredientes de su infernal composición tienen el sabor de lo grotesco, ¿acaso no ejercen sobre nosotros el más serio y atractivo de los efectos? ¿No nos sentimos hechizados como le pasó a Macbeth? ¿Puede su presencia ir acompañada de algún regocijo? Lo mismo nos podríamos reír sabiendo que el principio del Mal mismo estuviese real y verdaderamente presente entre nosotros. Pero, prueba a traer a estos seres al escenario e inmediatamente los conviertes en viejas de las que se ríen hombres y niños. Al contrario de lo que dice el antiguo dicho *ver es creer*, la vista en realidad destruye la fe: y el alborozo en el que nos complacemos cuando vemos a estas criaturas sobre un escenario, semeja una suerte de compensación por el terror que nos infunden cuando la lectura las hace creíbles, cuando rendimos nuestra razón al poeta, como niños se confían a sus cuidadores ya sus mayores. Pero nos reímos de nuestros miedos, como críos que, creyendo que han visto algo en la oscuridad, se sienten valientes cuando la llegada de una vela les descubre lo vano de sus terrores. Porque esta representación de los agentes sobrenaturales sobre el escenario es verdaderamente como traer una vela que descubre el engaño. Son la solitaria luz de la vela y el libro los que hacen que demos crédito a esos miedos. Un fantasma que puede ser medido por la vista y cuyas dimensiones humanas se distinguen con facilidad, un fantasma contemplado a la luz de los candelabros y en compañía, no engaña a los espectadores. Un local bien iluminado y una audiencia bien vestida protegerán al niño más nervioso contra cualquier clase de aprensión: como dice Tom Brown de la impenetrable piel de Aquiles cubierta con su impenetrable coraza, "Bully Dawson habría combatido contra el diablo con semejantes ventajas".

Mucho se ha dicho y con razón en contra de la espantosa mezcolanza que Dryden ha introducido en *La tempestad*: sin duda que, sin tan repugnante aleación, los impuros oídos de la época nunca se habrían contentado con escuchar tanto amor inocente como hay contenido en el dulce noviazgo de Fernando y Miranda. Pero ¿es *La tempestad* de Shakespeare objeto apropiado para la representación teatral? Porque una cosa es leer sobre un mago y creer la maravillosa historia que estamos leyendo y otra muy distinta tener delante a un hechicero vestido con su traje de los conjuros, rodeado de espíritus, que

nadie más que él mismo y algunos cientos de espectadores complacientes ven. Implica tal cantidad de lo *increíble* y *aborrecible* que toda nuestra reverencia por el autor no puede evitar que reparemos en que todos esos asaltos a los sentidos son, en el más alto grado, infantiles e ineficaces. Espíritus y hadas no pueden ser representados, ni siquiera pintados, únicamente se puede creer en ellos. Pero la elaborada y ansiosa escenografía, que el lujo de la época demanda, obtiene en estos casos un efecto contrario al que se pretendía. Eso mismo que en la comedia, o en obras más ligeras, añade vivacidad a la imitación, en las obras que apelan a las facultades más elevadas destroza la ilusión por completo. Un salón o una sala, una biblioteca abierta a un jardín, un jardín con una hornacina, una calle o la plaza de Covent Garden, quedan bien en una escena cotidiana; nos agrada darle tanto crédito como demanden, o, más bien, no pensamos mucho en ello, es poco más que leer al principio de la página "Escena: en un jardín"; no nos imaginamos a nosotros mismos allí pero admitimos fácilmente la representación de objetos familiares. Pero de ahí a pensar que, con la ayuda de árboles y cavernas pintados, que sabemos que están pintados, nos transportaremos a Próspero y su isla y su celda solitaria va un abismo<sup>25</sup> o que, introduciendo hábilmente un violín en ciertos intervalos del diálogo, nos harán creer que oímos esos sonidos sobrenaturales de los que está llena la isla. ¡De igual manera, un charlatán de Orrery en Haymarket podría esperar que mediante el truco de hacer sonar unos cristales musicales cuidadosamente ocultos a nuestra vista, nos hará creer que ese sonido procede de un carrillón, como si así nos fuera a engañar! Milton sostiene:

El tiempo regresaría a la edad de oro  
y el espejismo de la vanidad  
enfermaría y moriría. Y la peste del pecado se derretiría en la vasija de  
barro: también el infierno pasaría  
y abandonaría sus dolorosas mansiones por última vez.

No es más posible mostrar el jardín del Edén, con nuestros primeros padres en él, que una Isla Encantada, con sus no menos interesante e inocentes primeros pobladores.

El asunto de los decorados está directamente conectado con el del vestuario, que con tanto primor y esmero se cuida en nuestros escenarios. Recuerdo la última vez que vi *Macbeth* en escena, la discordancia que observé en el vestuario, los incesantes cambios, como un sacerdote de Roma en misa. El lujo de la escenografía y las exigencias del público lo requerían. Las vestiduras ceremoniales de la coronación del monarca escocés no desmerecían de las que nuestro rey lleva cuando va al

---

<sup>25</sup> Se dirá que estas cosas se hacen en la pintura. Ahora bien, dibujos y decorados son cosas muy diferentes. Pintar es un mundo en sí mismo, mientras que en las escenas pintadas hay un intento deliberado de engañar y en el escenario se produce una discordancia, nunca superada, entre las escenas pintadas y los actores de carne y hueso.

parlamento, así de voluminosas y pesadas lucían, adornadas con armiño y perlas. Y si las cosas han de ser representadas, no veo falta en esto. Pero en la lectura, ¿a qué traje prestamos atención? Algunas débiles imágenes de realeza —una corona y un cetro— pueden flotar ante nuestros ojos, pero ¿quién describirá su estilo? ¿Vemos con los ojos de nuestra mente lo que Webb, o cualquier otro sastre, pudiera diseñar? Esta es la inevitable consecuencia de imitarlo todo, de hacer que todas las cosas parezcan naturales. En cambio, la lectura de las tragedias entraña una fina abstracción. Presenta a la imaginación lo justo para hacernos sentir que estamos entre carne y sangre, mientras que la mayor parte de nuestra comprensión se concentra en los pensamientos y la maquinaria interna que mueve al personaje. Sin embargo, en la actuación, los decorados, los vestidos, las cosas más insignificantes, nos invitan a que las consideremos naturales.

Quizás no sería una mala semejanza, hacer equivaler el placer que obtenemos al contemplar una de estas hermosas obras en el escenario por un lado y ese tranquilo deleite que encontramos en su lectura por otro, con los diferentes sentimientos con que un crítico literario y una persona que no lo es leen un hermoso poema. Los execrables hábitos críticos — juzgar y pronunciarse sobre ello— deben hacer que ese acto de lectura sea muy diferente para uno y para otro. Al contemplar la representación de estas obras, nos colocamos en el lugar del juez. Cuando Hamlet compara los dos retratos del primer y segundo esposo de Gertrude... ¿A quién le interesan los retratos? Ahora bien, en el teatro se ha de sacar una miniatura; que bien sabemos que no es ningún retrato, tan solo una representación. Este mostrarlo todo coloca la mayoría de las cosas al mismo nivel: hace que los trucos teatrales, las reverencias y la cortesía sean importantes. La señora S. obtuvo enorme fama por las maneras con que despedía a sus invitados en *Macbeth*: es muy recordada por sus emotivos tonos de voz y su impresionante presencia. Pero ¿una trivialidad como ésta tiene importancia en la imaginación del lector situado ante esta fuerte y maravillosa escena? ¿No despide la mente a los convidados tan pronto como puede? ¿Le preocupa la cortesía con la que se lleva a cabo esa despedida? Sin embargo, ocurre que mediante la actuación y el juicio sobre la actuación, se otorga a todos estos elementos que no son esenciales una importancia perjudicial para el interés principal de la obra.

He limitado mis observaciones a las partes trágicas de Shakespeare. No sería tarea difícil extender estas cuestiones a sus comedias; y mostrar por qué Falstaff, Shallow, sir Hugo Evans y el resto son igualmente incompatibles con la representación escénica. La longitud de este ensayo ya lo hará, mucho me temo, suficientemente desagradable a los aficionados al teatro, sin que haya necesidad, por el momento, de profundizar más en el asunto.

Traducción de Luz Álvarez