ACTUALIDAD DEL CONCEPTO SHAKESPERIANO DEL TEATRO

Por Derek Traversi

DEREK TRAVERSI *es el representante en Chile del British Council. Habiéndose revelado como uno de los más serios estudiosos de la literatura inglesa, sus trabajos sobre Shakespeare gozan de merecida fama en varios idiomas. En el presente artículo, especialmente escrito para "TEATRO", con motivo del estreno de una nueva versión de "Twelfth Night", Mr. Traversi nos habla de cómo Shakespeare es siempre un autor actual.*

ES conocido que el escenario usado por Shakespeare procedía directamente de la plataforma usada en la Edad Media para representar los *milagros*. Como esa plataforma, y muy diferente del escenario moderno con su efecto de caja de cuatro costados con un lado abierto hacia el auditorio sentado a cierta distancia de él, se hallaba rodeado por tres lados por el público, dentro del cual se hallaba proyectado de manera deliberada. Era, además, a pesar de su apariencia primitiva, en cierto sentido un instrumento más complejo y flexible para la presentación dramática que el escenario que hoy conocemos. Estaba dividido en tres distintas secciones. La plataforma principal sobre la que se desarrollaban los episodios en que intervenían un número considerable de actores se hallaba ahora prolongada, adentrándose en el público que la rodeaba por tres partes, formándose así una pequeña plataforma, a la que los estudiosos han dado el nombre descriptivo de *apron stage* ("escenario del delantal"). Detrás de la plataforma principal había también un escenario pequeño y cerrado, normalmente separado del principal por cortinas echadas y coronado por un balcón. El lugar de entrada usual para los actores eran dos puertas colocadas detrás de la plataforma principal, una a cada lado del balcón.

No hay duda de que los arreglos dramáticos así muy brevemente descritos nos tienen que parecer, a primera vista, intolerablemente primitivos. Considerándolos más detenidamente, sin embargo, nos daremos cuenta de que tenían una serie de ventajas muy grandes, cuya pérdida en el teatro actual ha contribuido en cierto grado a la situación crítica en que ahora se encuentra. Ciertamente, ninguna representación moderna de Shakespeare puede hacerse sin tener en cuenta el teatro para el que se escribieron las obras. En primer lugar, era un escenario en el que el contacto entre los actores y el público era extremadamente íntimo y directo. En ningún otro momento pudo ésto haber sido más evidente que en la representación de los famosos soliloquios, en que los personajes de Shakespeare —y muy especialmente Hamlet— revelan sus motivos y reflexiones cuando están solos en el escenario. Hoy, estos soliloquios producen a veces una perturbadora sensación de irrealidad, de interrupción antinatural de la acción que, a veces, ni su calidad poética puede dominar. En tiempo de Shakespeare no era así. Cuando llegaba el momento en que Hamlet, solo sobre la escena, expresaba sus pensamientos más íntimos, salía del escenario grande donde hasta entonces había estado actuando mezclado con los demás personajes, y se colocaba sobre el pequeño escenario saliente, dirigiéndose al auditorio, al que, por decirlo así, hablaba en confianza, en una relación que era verdaderamente íntima. El público *participaba* de la lucha espiritual de Hamlet, de la misma manera que, estando situados prácticamente alrededor de la plataforma saliente, tomaba parte en el desarrollo total de la acción. Es al menos probable que esta íntima compenetración sea un rasgo necesario de cualquier teatro viviente y que la tendencia a reducir al espectador a una posición distanciada y separada explica, en parte, algunas de las dificultades mayores de nuestro teatro.

Si la intimidad era la primera ventaja ofrecida por el teatro isabelino, la segunda, no menos importante, era su grado superior de flexibilidad. La división tripartita del escenario, unida a la ausencia de objetos y del telón que contribuye tan efectivamente al aislamiento del espectador teatral de hoy de la acción que está presenciando, ofrecieron a Shakespeare ventajas fundamentales en cuestiones de técnica dramática. Le permitieron, en primer lugar, mantener una acción continua e ininterrumpida. Romeo se dirigía a Julieta, en las famosas escenas de amor, desde el escenario grande, mirando hacia el balcón sin necesidad de bajar el telón ni de cambiar la decoración; Otelo, que tenía que estrangular a Desdémona al final de la tragedia, era presentado al público en este momento crucial descorriendo las cortinas que hasta entonces habían escondido el escenario interno, que acabo de describir, de la vista del público. El mantenimiento de la tensión dramática, tan fá-

cilmente rota por la introducción de pausas frecuentes para cambiar la decoración, quedaba de esta manera fácilmente asegurado.

Rapidez y flexibilidad en obtener efectos dramáticos eran, entonces, las ventajas incalculables creadas por estas condiciones. Esto se acentuaba aún más gracias a lo que a nosotros nos puede parecer a primera vista una desventaja intolerable, es decir, la ausencia casi total de decoración. En ésto tampoco debiéramos de apresurarnos a imponer nuestro punto de vista. En el siglo pasado, y aún hoy (aunque en menor grado), existió un peligro muy real de confundir el concepto de acción dramática sobre el que he insistido a lo largo de esta charla, con el de espectáculo. Una obra teatral no es en sentido alguno un espectáculo, y menos aún una imitación fotográfica de la vida. Es más bien una acción hablada de tipo irrealista y convencional, en la cual se requiere una participación del público como una necesidad positiva; la concepción de decorado y escenografía como algo semejante a un arte subsidiario que se le añade al drama para darle mayor atractivo visual, es contrario a cualquier concepto serio del teatro. La exigencia moderna de ayudas visuales para la representación dramática hace casi imposible una representación convincente de algunas de las obras de Shakespeare. Las grandes escenas de la tormenta en *El Rey Lear*, en las que el viejo protagonista pierde la razón, han estado, por ejemplo, hasta hace poco casi enteramente excluídas del teatro, debido al desarrollo de maquinarias complicadas que pueden simular las circunstancias físicas de una tempestad tan a lo vivo que los grandes parlamentos poéticos, en los que se sigue el proceso, mediante el cual el rey pierde la razón y después recobra su cordura espiritual, corren el peligro de encontrarse ahogados por puro ruido. Shakespeare, que no disponía de tales "adelantos", tuvo que crear su tormenta por métodos poéticos; usando, con este fin, los parlamentos de Lear, pudo unir los desórdenes externos y los internos, la crisis espiritual en la mente del viejo y la explosión material que, en parte, la ocasiona y la acompaña completamente, en una complejidad poética maravillosa. Ejemplos similares se podrían sacar de casi cualquiera otra de las obras maduras de Shakespeare. Presente en todas partes, detrás de la aparente escasez de medios puestos en las manos del dramaturgo, hay una riqueza de oportunidades para los efectos poéticos profundos, que la complicación escenográfica posterior ha ayudado a destruir. Si creemos, como hay razón para creer, que el arte teatral es esencialmente poético por su naturaleza y que el realismo constituye su muerte, hallamos esto ampliamente confirmado en la historia de tres siglos de producción teatral shakesperiana.

De este breve resumen del teatro de Shakespeare y de sus antecedentes históricos, podemos sacar, en conclusión, ciertas consecuencias de gran importancia para una comprensión apropiada del arte del teatro. En primer lugar, como las de sus predecesores medievales, las obras de Shakespeare se basan en una concepción popular y social del teatro. En el siglo XVI la participación de los gremios, que había sido el signo más claro de esta concepción, había sido reemplazada por un nuevo espíritu más individualista; pero la tradición, que consideraba la representación dramática como un acto colectivo del cual no se podía excluir ningún sector de la sociedad, por iletrado y falto de pretensiones sociales que fuese, se encontraba aún lo suficientemente vivo para ser expresado en las obras de Shakespeare. No podremos comprender plenamente a *Hamlet*, si no vemos en la tragedia, además de los sutiles análisis de los motivos espirituales que indudablemente encierra, la historia melodramática de la venganza que tanto atraía al público isabelino. No podremos sentir toda la fuerza de *Macbeth* si nos fiamos tan sólo en el drama de los impulsos contrarios que se desarrollan en la mente del héroe ante un fondo universal, y no hacemos caso de la sencilla historia de crimen y tentación y castigo del mal que es una parte esencial de la tragedia. Las grandes tragedias, en realidad, atraen de diversas maneras, relacionadas, pero no idénticas, a diferentes niveles del entendimiento, hay en ellas algo tanto para el vulgo como para el intelectual, y es parte de su grandeza el que el amplio campo de la experiencia que se le ofrece a este último estuviera relacionado orgánicamente con las emociones primarias que constituyen el mayor atractivo popular del dramaturgo.

En segundo lugar, y quizás aún más importante, la construcción misma del teatro en que se representaban las obras era tal, que todo el énfasis no se concentraba en el espectáculo o en la actuación aislada de un actor de personalidad, sino en *la acción*, en la que tomaban parte los artistas en la plataforma elevada del escenario, como intermediarios entre la concepción del autor y el público y exigiendo del auditorio no sólo observar, sino participar en cada etapa del desarrollo que está presenciando. Este sentido de participación, tan presente en el teatro medieval como parte de un acto francamente religioso, sobrevive en una forma más indirecta en las grandes obras del teatro isabelino; en el caso de Shakespeare se nos invita a participar en las fortunas del protagonista central, bien directamente o mediante las actitudes de los que le rodean, produciendo así un efecto emocional similar al que Aristóteles, en

su tratado básico sobre la poesía dramática, denomina *Kathársis* o purificación.

Finalmente, la unión esencialmente pública y social presentada así mediante la acción dramática, es de naturaleza poética, aunque esto no significa que esté vinculada exclusivamente a cualquier forma de versificación. En las mejores obras del teatro isabelino, la poesía, el vehículo directo de la emoción, y el drama en el que la poesía tuvo su florecimiento natural, constituían un todo inseparable; se hallaban fundidos en una unidad artística que trascendía sus elementos separados, combinándolos en una unidad superior a la que podemos dar el nombre de drama poético. Las emociones personales del poeta se extienden en las emociones públicas del teatro, haciendo contacto con la sociedad a través del medio altamente convencional de la escena. Es difícil exagerar la importancia de esta visión del proceso dramático como el preludio necesario para la regeneración completa del teatro, que hoy tanto se desea. Esta reparación no puede lograrse al desafiar a la novela y al cine en sus propias esferas; la primera será siempre superior en el análisis del carácter y de los motivos, y la gran flexibilidad del último, generalmente (si se emplea de una manera inteligente), le dará ventaja siempre que se trate de una presentación realista. Las posibilidades del arte teatral son otras. De todas las formas artísticas es quizás la más convencional, la que exige del escritor el más alto grado de identificación con las condiciones especiales que implica su misma naturaleza. Sin embargo estas limitaciones aparentes, bien comprendidas y aceptadas, pueden ser una fuente de vitalidad, pues permiten al impulso poético, con el que se encuentran íntimamente unidas, desarrollarse con el más alto grado de intensidad, dotándole de un campo de acción que, siendo inigualado en su profundidad emocional, trasciende la expresión del sentimiento puramente personal. El poeta dramático es tan plenamente poético, tan intenso en sus emociones como cualquier otro escritor en versos y, por añadidura, su elección de forma le obliga a trascender lo puramente personal para crear un mundo que, al estar fuera de sí mismo, está más allá de los accidentes y prejuicios de su propia experiencia. Crear es, hablando artísticamente, traer a la luz una obscura emoción personal, imponiendo sobre ella la apariencia externa de la forma; el ejemplo de Shakespeare nos muestra cómo la necesidad dramática puede estar unida continua y armoniosamente a las necesidades de la experiencia individual, produciendo un arte verdaderamente grande. Las convenciones teatrales de hoy día han cambiado en muchos aspectos, pero la lección permanente del teatro shakesperiano está aún presente y queda, como siempre, para ser aprendida.

DEREK TRAVERSI

LEON FELIPE, CAMINANTE

por Darío Carmona

LE conocí en Madrid, en 1934. Creo que me lo presentó Rafael Alberti. León Felipe tenía entonces 50 años, yo 23. El ya era calvo, con barba, y llevaba una airosa capa española y un sombrero que, cuando hablaba, se solía quitar. Al menos yo lo recuerdo siempre destocado, hablándole a uno con una mirada "desde adentro", perfecta base armónica de su frente pensativa.

En realidad, recordando todo esto con veinte años de espacio, pienso que León Felipe no era solamente lo que suele llamarse *un amigo* y que, cuando me acerqué a él por primera vez, no significó este hecho el añadir un nuevo nombre literario al de las muchas amistades de entonces. No: la cosa era diferente, aunque en aquel momento nos pareciera natural. En medio del florecimiento espiritual de la España republicana —la Poesía, el Teatro, la Pintura...— era muy lógico que a uno le presentaran a León Felipe; era perfectamente natural que *estuviera* allí León —voz, esencia y presencia de España— dándonos esa sensación de vigoroso "tener razón", que nos volvió a ofrecer al hallarle de nuevo en México, como un humilde y singular pastor de la España peregrina.

León Felipe tampoco me trató a mí como un amigo, sino como si yo fuera un niño —un chico con toda la vida por delante— y él un "poeta caminante y ya un poco cansado..." A veces, nos encontrábamos en la calle de Alcalá. Andábamos juntos unos minutos. Es curioso, pero yo nunca le hablé de su poesía ni se la elogié, como si la fuerza y la comunicación de su presencia hicieran todo esto innecesario.

Un día, bajando por los "boulevares" hacia la casa de Alberti, me dijo: "¿Sabes? Yo he sido actor. Aparte de otras cosas, también llevo el Teatro en mi sangre..." Al decir esto, se tocaba el lado izquierdo, como si la sangre la llevara ahí, especialmente concentrada. Sin embargo, a mí nunca se me ocurrió pensar en la riquísima biografía de este hombre. No sabía, ni me