

EL PREFACIO A SHAKESPEARE DE SAMUEL JOHNSON

Isaac Morales Fernández (Traducción)

Venezuela

¿QUIÉN FUE SAMUEL JOHNSON?

Samuel Johnson, hijo de un editor y magistrado, nació en Lichfield en 1709. En la escuela, pronto se distinguió como un escolar talentoso y, a la edad de dieciocho años, regresó a casa, donde estudiaba y leía.

La familia Johnson no estaba en capacidad de enviar a Samuel a la universidad, pero mediante la generosidad de un amigo, él fue enviado a Oxford, donde permaneció sólo dos años, cuando llegó a lo último de sus escasos recursos. Pasó los siguientes cinco años viviendo cerca de su casa, esforzándose por hacer una vida de escritor. En 1735 se casó con Elizabeth Porter, quien le proveyó de una pequeña dote. Luego de su matrimonio, él trató de asegurarse discípulos, pero durante año y medio sólo tres acudieron a él. Uno de ellos fue David Garrick. En 1737 se fue a Londres, y luego de muchas privaciones, al siguiente año fue empleado para escribir en la revista *Gentleman's Magazine*, para la que reportó procedimientos parlamentarios.

Su primer trabajo de gran importancia fue *Londres* (1738), un poema satírico en el que imitaba a Juvenal. El libro fue publicado anónimamente, pero el nombre del autor pronto sería conocido. Como resultado, el Papa trató de darle a Johnson un puesto de profesor, pero Johnson no estaba en condiciones para ello. Johnson volvió a trabajar como antes. Había logrado que Savage fuese conocido, y a la muerte de éste en 1743, él escribió su biografía, que fue publicada anónimamente. A partir de entonces, la reputación de Johnson creció, tanto que en 1747 fue empleado por un grupo de editores para que escribiera un *Diccionario de la Lengua Inglesa*, que fue el más grande monumento de su vida. Apareció en 1755. Mientras tanto, buscó relajarse con otro trabajo y publicó *La vanidad de los deseos humanos* y luego *Juvenal*, en 1749. El mismo año, Garrick produjo su tragedia *Irene*, en la que Johnson escribió una parte antes de su llegada a Londres. Aunque la obra no tuvo casi éxito, Johnson cosechó una considerable ganancia. En 1750 comenzó a publicar artículos a forma de ensayos en *El Espectador*, y continuó en eso durante dos años más. El libro *El paseador* fue, al principio, fríamente recibido, pero después de los ensayos que habían sido

compilados a manera de libro, fue uno de los más populares trabajos de la época. La señora Johnson murió en 1752, y su muerte dejó a Johnson en un gran estado de melancolía fuera de lo usual. La publicación del *Diccionario* ayudó mucho para su fama, pero poco para su bolsillo, y dos veces en 1755 fue enviado a prisión por una deuda.

Escribió varios ensayos para la revista *Literary Magazine* y planeó su edición de Shakespeare, y en 1758 imprimió a manera de libro su otra colección de ensayos, *El ocioso*. Durante ese tiempo escribió *Rasselas* en una semana, y lo vendió por mil libras para cubrir los gastos del funeral de su madre. En 1762, Jorge III le ofreció a Johnson una pensión de tres mil libras, que el necesitado autor aceptó, y que lo capacitó de ahí en adelante para trabajar de naturaleza más agradable. Pero tuvo una deuda que pagar: por nueve años había estado planeando la edición de Shakespeare y gastado el dinero enviado por los subscriptores. En 1765, el trabajo apareció. La *Introducción* y las *Notas* fueron muy desiguales, y Johnson fue severamente criticado por los descuidos y lo inadecuado de su trabajo. Su supuesta negligencia fue tanta que entre 1765 y 1775 no produjo nada excepto tres tratados políticos. Pero la influencia de su persona fue creciendo, y dirigió el famoso grupo de literatura de Goldsmith, Burke, Reynolds, Gibbon, Garrick, entre otros. Boswell estuvo siempre presente, y se debe a su asiduidad que poseamos la celebrada *Vida de Johnson*. En 1773, Boswell lo acompañó a una fiesta en las Hébridas¹, que resultó en la publicación de su *Viaje a las Hébridas*, dos años después. En 1777 se comprometió a escribir breves noticias biográficas para una edición de los poetas ingleses que sería próximamente publicada. Las pocas notas que había propuesto originalmente incluir, crecieron a una considerable cantidad. Los primeros cuatro volúmenes aparecieron en 1779, y los últimos seis, dos años después. Sus últimos años se le gastaron entre pena y ansiedad, y luego de un largo período de enfermedad, murió en 1784.

Johnson es el crítico ortodoxo representativo del siglo XVIII, y con todo y su ortodoxia, tan lejana como sus opiniones sobre el drama, son interesantes. No era tan exclusivo o rígido. Mientras continuamente insistía en la necesidad de una moral en las obras de arte, y juzgaba la poesía por el sentido antes que por la musicalidad, no era intolerante con los autores que violaban las reglas aceptadas.. En su *Prefacio a Shakespeare* (1768), menciona la mezcla poética de lo trágico y lo cómico en una sola pieza, diciendo que “*Esta es una práctica contraria a las reglas de la crítica que no está lista para ser permitida*”, aunque

¹ Hébridas: Archipiélago de islas al oeste de Inglaterra.

agrega algo de gran importancia: *“pero hay siempre un interés abierto de la crítica hacia lo natural”*. Esta oración está relacionada con la más famosa, en la página 156 de *El Paseador*, en *Tragi-comedia*: *“este debiera ser el primer esfuerzo de un escritor para distinguir naturaleza de costumbre; o lo que está establecido porque es correcto, de lo que es correcto sólo porque está establecido; que él no puede violar principios esenciales por un deseo de novedad, ni prohibirse el logro de bellezas dentro de su visión por un innecesario miedo a romper reglas que ningún dictador literario tiene autoridad de decretar”*. El profesor Saintsbury declara que *“con esta expresión, esta sencilla expresión, todas las doctrinas preestablecidas de los siglos XVI, XVII y XVIII de la crítica, reciben una carta de renuncia”*.¹

EL PREFACIO A SHAKESPEARE¹ (1765)

Nada puede satisfacer más, ni satisfacer tanto, como las puras representaciones de la naturaleza en general. Las formas particulares pueden ser conocidas por unos pocos, y por lo tanto, sólo esos pocos pueden juzgar qué tan parecidas pueden copiarse. Las combinaciones irregulares de invenciones fantásticas pueden deleitar por un momento debido a esa búsqueda de novedad a la que la normal saciedad de vida nos manda; pero los placeres por súbitos sueños son prontamente extinguidos, y la mente sólo puede reposar en la estabilidad de la realidad.

Shakespeare es, por sobre todos los escritores, o al menos por sobre todos los modernos escritores, el poeta de la naturaleza, el poeta que sublima ante sus lectores un espejo fiel de las conductas y la vida. Sus caracteres no son modificados por las costumbres de sociedades particulares, no practicadas en el resto del mundo; por las particularidades de estudios o profesiones que sólo muy pocos realizan; o por las accidentales modas pasajeras u opiniones temporales: ellos son una genuina progenie de la humanidad común, tal y como las que el mundo siempre renueva, y la observación siempre descubre. Sus personas actúan y hablan bajo la influencia de esas pasiones y principios corrientes por las que todas las mentes son agitadas y hacen que todo el sistema de vida continúe en movimiento. En los escritos de los otros poetas, cualquier personalidad es demasiado rara para ser la de un individuo; en éstas de Shakespeare, se hallan las tipologías comunes.

¹ Muchas de las expresiones de Jonson han sido traducidas más por su sentido actual que por su verdadero significado (sintáctico o semántico) de la época en que lo escribió; para hacerlas más aprensibles hoy en día. *N. del T.*

¹ Extractos del *Prefacio* a la edición de Johnson *Las obras de William Shakespeare*. Londres, 1765.-Ed. *N. del Ed. orig.*

Esto se debe en parte al profundo desarrollo del diseño que se deriva de un gran conocimiento. Esto es lo que llena las obras de Shakespeare de axiomas hábiles y de sabiduría doméstica. Se dice de Eurípides que cada uno de sus versos tenía un precepto; y lo mismo se puede decir de Shakespeare, ya que sus trabajos pueden recoger un sistema de prudencia civil y administrada. Aún su verdadero poder no ha de mostrarse en el esplendor de fragmentos particulares, sino por el perfeccionamiento de su fábula y el tenor de sus diálogos; aquel que intente recomendarlo por una cita es especial le sucederá como al pedante de Heracles, quien, cuando salió a ofrecer su casa en venta, se llevó como muestra un ladrillo en un bolsillo.

No es fácil imaginar cuánto Shakespeare se excedió en ajustar esos sentimientos a la vida real, a menos que se le compare con otros autores. En las antiguas escuelas de declamación se observaba que a quien más diligentemente estudiaban, era a quien el estudiante más descalificaba para el mundo, porque no acertó en nada allí algo que debiera al menos conocerse de algún otro lugar. El mismo comentario puede hacerse de cada escenario, excepto del de Shakespeare. El teatro, cuando está bajo cualquier otra directriz, está poblado de unos caracteres como nunca se han visto, conversando en un lenguaje que nunca fue oído, acerca de tópicos que nunca llegarán a las relaciones interpersonales. Pero los diálogos de este autor son, raramente, tan evidentemente determinados por el incidente que producen, y están concatenados con tanta facilidad y simplicidad, que apenas se ven apelar al mérito de ficción, excepto por haber sido escogidos mediante una selección meticulosa sacada de la conversación común y las ocurrencias comunes.

Por sobre cualquier otro estado, el regidor universal es el amor, por cuyo poder todo lo bueno y lo malo se expande y toda acción se acelera o se retarda. Así, traer a un amante, una dama, y un rival dentro de la fábula; enredarlos en compromisos contradictorios, dejar que se confundan en una rivalidad de intereses, y acosarlos con la violencia de los deseos frágiles por cualquier otro; para hacerlos encontrarse entre el éxtasis y la agonía, llenar sus bocas con una alegría hiperbólica y un dolor atroz, angustiarlos como ningún humano nunca se angustió, descargarlos como ningún humano fue descargado: he allí el tema de los dramáticos modernos. Para esto, la casualidad es violada, la vida es falsificada, y el lenguaje es licencioso. Pero el amor es sólo una de muchas pasiones; y como no tiene gran influencia sobre el total de la vida, tiene poca acción en los dramas de un poeta que ha atrapado sus ideas del mundo vivo y exhibido sólo lo que ha observado delante de sí. Él supo que

cualquier otra pasión, así fuese regular o exorbitante, era una causa de la felicidad o de la calamidad.

Los caracteres, así de amplios y frecuentes, no fueron fácilmente seleccionados y preservados, aún quizás ningún poeta haya destacado la diferencia entre unos y otros de sus personajes. No diré, con el Papa, que todo lenguaje puede ser asignado al habla particular, porque muchos lenguajes de los que existen no tienen nada de característico; sin embargo, tal vez, si bien algo puede ser igualmente adaptado por toda persona, va a ser difícil encontrar alguno que pueda ser propiamente transferido del sucesivo presente a cualquier otra cosa que se pretenda. La elección es correcta cuando hay una razón para elegirla.

Otros dramáticos sólo pueden ganarse la atención con caracteres ensanchados o desmejorados, con fabulaciones y excelencias inmorales o depravadas, como los escritores de esos bárbaros romances que van debilitándose ante el lector por un gigante y un enano; y él, que debía forjar sus expectativas en los asuntos humanos desde la obra, o desde el cuento, fue igualmente tergiversado. Shakespeare no tiene héroes; sus escenas están habitadas sólo por hombres, que actúan y hablan como el lector piensa que él mismo hubiese hablado o actuado en una ocasión semejante. Aun donde la representación es sobrenatural, el diálogo tiene que estar en el nivel de la vida. Otros escritores disfrazan tanto las pasiones más naturales y los más frecuentes incidentes, que quien los contempla en el libro nunca los verá en el mundo. Shakespeare aproxima lo remoto y familiariza lo maravilloso; el evento que él representa nunca sucederá, pero, si llegara a ser posible, sus efectos serían probablemente justo como él las ha plasmado; y se puede decir que tiene no sólo muestras de hombres naturales en sus actos y reales apremios, sino que serían encontrados puestos a prueba de cosas a las que no se puede ser expuesto.

Esto, por lo tanto, es lo que elogia a Shakespeare, que su drama es el espejo de la vida; aquel que haya intrincado su imaginación persiguiendo los fantasmas que otros escritores vivifican delante de ellos, pueden aquí ser curados de sus éxtasis delirantes mediante la lectura de sentimientos humanos y lenguajes humanos, mediante escenas en las que hasta un ermitaño es capaz de apreciar las interrelaciones del mundo y un confesor predecir el desarrollo de las pasiones.

Su adhesión a la naturaleza genérica lo ha expuesto a la censura de críticos que se conforman con juicios basados en principios reduccionistas. Dennis y Rymer piensan que sus Romanos no son suficientemente Romanos; y Voltaire censura sus reyes por no ser completamente de la Realeza. Dennis se ofende porque Menenio, un senador de Roma,

haga las veces de bufón; y Voltaire aún piensa que la decencia ha sido violada cuando el usurpador danés es representado como un borrachín. Pero Shakespeare hace a la naturaleza predominar sobre la peripecia; y, si preserva el carácter esencial no está muy pendiente de distinciones prefabricadas y ajenas. Su historia requiere Romanos o reyes, pero él sólo piensa en *hombres*¹. Él conoció esa Roma que, como todas las demás ciudades, tenía hombres de todas las cualidades; y queriendo un bufón, se fue al interior de la casa del senado, que ciertamente hubo de proporcionárselo. Estaba inclinado a mostrar un usurpador y un asesino no sólo odioso, sino despreciable; entonces, sumó el alcoholismo a sus otras cualidades, sabiendo que los reyes aman el vino como los demás hombres, y que el vino ejerce su poder natural sobre los reyes. Éstas son las mezquinas cavilaciones de las mentes mezquinas; un poeta pasa por alto las distinciones casuales de país y condición, así como un pintor, satisfecho con la figura, se despreocupa por los disfraces.

La censura de la que él ha sido objeto por mezclar escenas cómicas y trágicas, como se extiende a todos y cada uno sus trabajos, merecen más consideración. Permitan que los hechos sean primero expuestos y luego examinados.

Las obras Shakespeare no son en el sentido riguroso y crítico tragedias o comedias, sino composiciones de tipo distinto; exhibiendo el real estado de la naturaleza sublunar, en donde coexisten lo bueno y lo malo, la alegría y el dolor, mezclados con la infinitas variedades de proporción e innumerables modos de combinación; y expresando el curso del mundo, en el que la pérdida de uno es la ganancia de otro; en el que, al mismo tiempo, el parrandero se arrebató con su vino, y el doliente entierra a su amigo; en el que la malignidad de uno es a veces derrotada por la travesura de otro; y muchos maliciosos y muchos benefactores están hechos y problematizados sin prefabricaciones.

Fuera de este caos de propósitos mezclados y desgracias, los poetas antiguos, de acuerdo con las leyes que la costumbre había prescrito, seleccionaron algunos de los crímenes de los hombres, algunas de sus absurdidades, algunas de las vicisitudes momentáneas de sus vidas, algunas de las brillantes ocurrencias, algunos de los terrores de angustias, y algunos regocijos de prosperidad. Así crecieron los dos modos de imitación, conocidas bajo los nombres de *tragedia* y *comedia*, composiciones que intentaron promover diferentes finales por sentidos contrarios, y lo consideraron como una convención tan

¹ La letra ha sido escrita en kursiva para comprender en énfasis con que se expresa Johnson. *N del T.*

estrecha que yo no recuerdo entre los Griegos o los Romanos ni a un solo escritor que intentara con ambas.

Shakespeare ha unido los poderes de la risa excitante y el dolor no sólo en una mentalidad, sino en una composición. Además, todas sus obras están divididas en caracteres serios y ridículos, y, en las sucesivas evoluciones de la trama, a veces produce seriedad y dolor, y otras veces ligereza y risa.

Esta es una práctica contraria a las reglas de la crítica que no está lista para ser permitida; pero siempre hay un interés abierto de la crítica hacia lo natural. El fin de la escritura es instruir; el fin de la poesía es instruir mediante el placer. Que la mezcla del drama puede conducir todas las enseñanzas de la tragedia o la comedia es algo que no puede negarse, porque incluye de ambos la sucesión de sus exhibiciones y provechos más cerca que otra cosa a la apariencia de la vida, mostrando cómo las grandes maquinaciones y los escuetos diseños pueden promoverse u obviarse mutuamente, y lo alto y lo bajo cooperan en el sistema general mediante concatenaciones inevitables.

Se objeta que, por este cambio de escenas, las pasiones son interrumpidas en su progresión, y que el evento principal, no siendo avanzado en su debida progresión de incidentes preparatorios, requiere finalmente el poder de moverse; lo que constituye la perfección de la poesía dramática. Este razonamiento es tan especulativo que es recibido como una verdad perenne por aquellos en quienes la experiencia del día a día se siente falsa. Los intercambios de escenas mezcladas rara vez fallan en producir las deliberadas vicisitudes de la pasión. La ficción no puede mover demasiado a menos que la atención pueda ser fácilmente transferida; y aunque deba ser permitido que la melancolía placentera sea a veces interrumpida por la inoportuna liviandad, aún dejan que sea igualmente considerada esa melancolía si a menudo no place, y que la perturbación de un hombre pueda ser el alivio de otro; que los diferentes auditorios tienen diferentes hábitos; y que, sobre todo, todo el placer consista en la variedad.

Los representantes, que en sus ediciones dividieron los trabajos de nuestros autores en comedias, dramas históricos y tragedias, se les nota que no han distinguido los tres tipos mediante ningunas ideas muy exactas o definidas.

Una acción que termina felizmente para el personaje principal, ya sea que haya atravesado serios o angustiantes incidentes intermedios, en su opinión constituye una comedia. Esta idea de la comedia se perpetúa aún entre nosotros; y las obras escritas que cambian la catástrofe, habrán sido tragedias ayer y comedias mañana.

La tragedia no era en aquellos tiempos un poema de dignidad ecuménica o elevación más que la comedia; sólo requería una calamitosa conclusión, con la que el común de la crítica de la época quedaba satisfecha, cualquier brillantez que complaciese lo que se producía en su progreso.

La historia es una serie de acciones, con nada más que una sucesión cronológica, independientes unas de otras, y sin ninguna tendencia a introducir o regular la conclusión. Esto no es siempre agradablemente distinguido en la tragedia. No hay mucho más ventaja cercana a la unidad de acción en la tragedia de *Antonio y Cleopatra* que en la historia de *Ricardo II*. Pero una historia podría ser continuada a través de muchas obras: como no tiene ningún plan, no tiene límites.

A través de todas estas denominaciones del drama, el modo de composición de Shakespeare es el mismo: un intercambio de sobriedad y felicidad, mediante el cual la mente es enternecida a un tiempo y excitada a otro. Pero cualquiera que sea su propósito, ya sea para agradar o deprimir, o conducir la historia, sin vehemencia o emoción, a través de lapsos de diálogo fáciles y familiares, él nunca falla en lograr su propósito; según él nos mande, reímos o nos lloramos, o nos sentamos en silencio con una quieta expectativa, en una tranquilidad sin apatía.

Cuando el plan de Shakespeare es entendido, la mayoría de los críticos como Rymer y Voltaire se esfuman. La obra de *Hamlet* abre, sin impurezas, con dos centinelas; Yago vocifera delante de la ventana de Brabancio sin alterar el esquema de la pieza, utilizando términos que la audiencia moderna fácilmente no toleraría; el carácter de Polonio es oportuno y útil; y los sepultureros pueden oírse a sí mismos con los aplausos.

Shakespeare emplea la poesía dramática con el mundo abierto delante de sí; las reglas de los antiguos ya fueron conocidas por unos pocos; el juicio del público no estaba formado; él no tiene un patrón tan famoso que seguir que lo pueda forzar a caer en la imitación, ni críticos con una semejante autoridad como para refrenar su extravagancia; por lo tanto, se abandona a su disposición natural; y su disposición, como Rymer ha remarcado, conduce su comedia. En la tragedia rara vez escribe, con gran apariencia de afán y estudio, lo que está escrito al fin con una pequeña felicidad; pero, en sus escenas cómicas, se le ve producir, sin mucho esfuerzo, lo que ningún otro esfuerzo puede superar. En la tragedia está siempre rabiando luego de alguna ocasión de ser cómico; pero en la comedia se le ve reposar, o ser ameno, como en un modo de pensamiento congenial a su naturaleza. En sus escenas trágicas, siempre hay algo que uno desea, pero en su comedia rara vez sobrepasa

la expectativa o el deseo. Su comedia place por los pensamientos y el lenguaje, y su tragedia por la parte más grande del incidente y la acción. A su tragedia siempre se le ve la destreza, a su comedia se le ve el instinto.

La fuerza de sus escenas cómicas han sufrido una pequeña disminución, debido a los cambios hechos durante un siglo y medio, en recursos o en palabras. Así como sus personajes actúan basados en principios que nacen de la genuina pasión, muy menudamente modificados por formas particulares, sus placeres e irreverencias son comunicables a todos los tiempos y todos los lugares; ellos son naturales, y por ello perdurables. Las extrañas peculiaridades de hábitos personales son sólo matices superficiales, brillo y placer por un pequeño instante, ya prontamente bajados a un tenue tinte, sin ninguna insistencia en ilustres formas; sino que las discriminaciones de pasión verdadera son los colores de la naturaleza; ellos se esparcen por la multitud total y sólo pueden perecer con el cuerpo que los exhibe. Las composiciones de modos heterogéneos se disuelven al momento de combinarlos; pero la simpleza uniforme de cualidades primitivas no admite ni crecida ni sufre el decaimiento. El polvo se amontona mientras una inundación es esparcida por otro, pero la roca siempre continúa en su lugar. El fluir del tiempo, que está continuamente lavando las fabricaciones disolubles de otros poetas, pasa por estas joyas de Shakespeare sin dañarlas.

Si en cada nación hay, y yo sí creo que existe, un estilo que nunca se vuelve obsoleto, un modo certero de fraseología tan consonante y característico a la analogía y principios de su respectivo lenguaje que se mantenga establecido e inalterado; este estilo es, probablemente, el que se ha hallado en el común intercambio de la vida, entre aquellos que hablan sólo para ser entendidos, sin ambición de elegancia. Los eruditos están siempre atajando elegantes innovaciones, y lo aprendido se les muere desde las establecidas formas de habla con la esperanza de sentirse o hacerse superiores. Aquellos que desean distinción desechan lo vulgar, cuando lo vulgar es lo que está correcto; pero hay una conversación por encima del grosero y bajo refinamiento, donde reside lo apropiado, y donde a este poeta se le ve tener todo eso reunido en sus diálogos cómicos. Él es, por tanto, más agradable a los oídos de la presente época que cualquier otro autor igualmente remoto, y entre sus otras excelencias merece ser estudiado como uno de los maestros más originales en nuestra lengua.

Estas observaciones están por ser consideradas no como una constante frecuente, sino como un contenedor de verdades generales y predominantes. Se afirma que los

diálogos sencillos de Shakespeare son fluidos y claros, aunque no totalmente carentes de rebuscamientos o dificultades; así como un condado puede ser eminentemente fructífero, aunque tenga terrenos inhábiles para el cultivo; sus caracteres son elogiados como la naturaleza, aunque sus sentimientos sean a veces forzados y sus acciones improbables; así como la Tierra es sobre todo esférica, aunque su superficie varía entre protuberancias y hundimientos.

Shakespeare, con sus excelencias, tiene también fallas, y fallas suficientes como para oscurecer y arrollar cualquier otro mérito. Las demostraré en la proporción en que me parecen ser, sin malignidad envidiosa ni veneración supersticiosa. Ninguna cuestión puede ser más inocentemente discutida que las pretensiones de renombre que haya podido tener un poeta ya muerto; y debe echarse una pequeña mirada a esas intolerancias que ponen la inexperiencia por sobre la verdad.

Su primer defecto es ése que puede atribuirse más a la maldad de los libros o de los hombres. Él sacrificó la virtud a la conveniencia y está tan mucho más preocupado por dar placer que por instruir que se le nota que escribe sin ningún propósito moral. De sus escritos, puede distinguirse la realidad de un sistema de compromiso social, hecho por él, que piensa razonablemente y debe pensar moralmente; aunque sus preceptos y axiomas, casualmente, se le caigan. Él no hace una justa distribución de bondad y maldad, ni está siempre cuidadoso de mostrar virtuosamente una desaprobación del malvado. Él agita a sus personajes indiferentemente a través de lo correcto y lo equivocado y al cierre los despide sin importarles y deja sus ejemplos actuar sólo durante un pequeño instante. Esta falla en la barbaridad de su época no se agota; por esto es que siempre el deber de un escritor es hacer al mundo mejor, y la justicia es una virtud independiente del tiempo y del lugar.

Los argumentos son a menudo tan liberalmente formados, que una muy ligera consideración puede mejorarlos, y tan descuidadamente repetidos que se nota no siempre dedicado a interpretar su propia obra. Omite oportunidades de instruir o deleitar lo que el transcurso de la historia se ve forzada a colocar sobre él, y aparentemente rechaza esas exhibiciones que serían más emotivas, por el bien de aquellos que son más sencillos.

Se puede observar que en muchas de sus obras la última parte es evidentemente desatendida. Cuando se encuentra a sí mismo cerca del fin de sus escrituras, y con su recompensa a la vista, recorta la labor a trocitos para su provecho. Por esto mismo, él cede en sus esfuerzos donde debería ejercerlos más vigorosamente, y su catástrofe es inverosímilmente producida o imperfectamente representada.

No tiene consideraciones con las distinciones de tiempo y lugar, sino que da a una época o a una nación, sin remordimientos, las costumbres, y opiniones de otro, a costa no sólo de credibilidad, sino de probabilidad. Éstas son las faltas que el Papa se ha empeñado, con más celo que juicio, en transferir a su hermética imaginación. No necesitamos soñar con encontrar a Héctor citando a Aristóteles, cuando vemos que los amores de Teseo e Hipólita combinan con la mitología gótica de la mujer amada. Shakespeare, de hecho, no fue el único violador de la cronología. Por la misma época, Sydney, quien despreció las ventajas de la lectura, tiene en su *Arcadia* mezclados los tiempos pastorales con los tiempos feudales, los días de la inocencia quieta y la seguridad con aquellos de turbulencia, violencia y hazañas.

En sus escenas cómicas él rara vez es consecutivo cuando engrana sus caracteres en intercambios de astucia y respuestas sarcásticas; sus chistes son comúnmente groseros, y su bromas libertinas; ni sus caballeros ni sus damas tienen mucha delicadeza ni son lo suficientemente distinguidas de sus payasos en algún aspecto en cuanto a refinados modales. Si representaba una conversación real de su tiempo, es algo nada fácil de determinar. El reinado de Isabel I, comúnmente, se supone que debió haber sido un tiempo de majestuosidad, formalidad y reserva; aunque quizás los desahogos de esa severidad no eran muy elegantes. De cualquier manera, siempre han de haber existido algunas maneras de regocijarse más preferibles que otras, y un escritor debe escoger la mejor.

En la tragedia, su representación se ve constantemente peor mientras que su esfuerzo es mayor. En las vehementes pasiones, la exigencia está forzosamente despojada de la parte más sorprendente y energética; pero cuando solicita de su inventiva, o agota sus facultades, la sucesión de sus penosos esfuerzos es cancerígena, insensata, tediosa y oscura.

En la narración se aficiona por la pompa desproporcionada de dicción y la aburrida hilera de circunloquios, y cuenta el incidente imperfectamente en muchas palabras que pueden ser más llanamente recitadas con pocas. La narración en la poesía dramática es naturalmente tediosa, así como inanimada e inactiva, y obstruye el progreso de la acción; debería ser, por tanto, siempre rápida y avivada por interrupciones frecuentes. Shakespeare le encontró un impedimento y, en lugar de dejarla entredicha con brevedad, se empeña en enaltecerla con dignidad y esplendor.

Sus declamaciones o secuencias de parlamento son normalmente frías y débiles, ya que su poder es el poder de la naturaleza; cuando se esfuerza, como otros escritores trágicos, en atrapar oportunidades de amplificación y, en lugar de indagar en lo que la

ocasión demanda, para mostrar que tanto sus áreas de conocimiento podrían compensar, él rara vez termina sin la piedad o el resentimiento de su lector.

Es un imprevisto para él estar ahora y entonces enredado en un sentimiento apesadumbrado, que no puede expresar bien y que no puede expulsar; enfurece con éste durante algún tiempo, y si continúa obstinado, lo abarca con tantas palabras como se le ocurra y lo abandona para que su pesar sea aliviado y envuelto por quienes están más desocupados como para dedicarse a eso.

No siempre el pensamiento es sagaz donde el lenguaje es intrincado, o la imagen siempre grandiosa donde la línea es opulenta; el equilibrio entre palabras y objetos es a menudo muy puesto de lado, y los sentimientos triviales y las ideas vulgares dispersan la atención de aquello que ellos enaltecen con sonoros epítetos y protuberantes figuras.

Pero los admiradores de este gran poeta tienen más razón de acongojarse cuando él se aprovecha de lo más cercano a su alta excelencia y se ve totalmente resuelto a hundirlos en la decadencia y apaciguarlos con tiernas emociones por la caída de la grandeza, el peligro de la inocencia, o los enredos del amor. Lo que él mejor hace, pronto deja de hacerlo. No es largamente dulce y patético sin algún concepto ocioso o equivocación despreciable. No tan pronto comienza a mover tanto como a contrariar, y el terror y la piedad, así como van creciendo en la mente, son detenidos súbitamente y arruinados por fragilidades repentinas.

Una sutileza es para Shakespeare lo que las luminosas quimeras son para el viajante; él la sigue en todas las aventuras; es seguro que la siga saliéndose de su camino y seguro se sumerja en el lodo. Tiene algún maligno poder sobre su mente, y sus fascinaciones son irresistibles. Cualquiera que sea la dignidad o profundidad de su disertación, si él ha incrementado su conocimiento o exaltado su afición, si él ha entretenido la atención con incidentes o encadenado un suspenso, sólo deje que, delante de él, una sutileza salte a la vista, y él dejará su trabajo sin terminar. Una sutileza es la manzana dorada por la que él siempre echa a un lado su carrera o se inclina de su elevación. Una sutileza, pobre y estéril como es, le dio cada deleite que estaba contento por comprarla con el sacrificio de la razón, lo apropiado y la verdad. Una sutileza fue para él la fatal Cleopatra por la que él perdió el mundo y estuvo contento con perderlo.

Se pensará que es extraño que al enumerar los defectos de este escritor no haya mencionado su negligencia con las unidades, su violación de esas leyes que han sido instituidas y establecidas por la autoridad conjunta de poetas y críticos.

En cuanto a sus otras desviaciones del arte de escribir, lo entrego a la justicia crítica, sin hacer ninguna otra demanda en su favor que aquella que debe ser indulgenciada a toda la excelencia humana: que sus virtudes sean calificadas junto con sus fallas. Pero de la censura que esta irregularidad puede atraer sobre él, haré la debida reverencia a esa lectura a la que debo oponerme, aventurándome a intentar ver cómo lo defiendo a él.

Sus historias, sin ser tragedias ni comedias, no están sujetas a ninguna de las leyes de ellos; nada más es necesario, para todos los elogios que ellas esperan, que esos cambios de acción sean tan preparados y tan entendidos, que los incidentes sean varios y emotivos, y los caracteres consistentes, naturales y distintos. Ninguna otra unidad es intentada, y por lo tanto no hay ningún descubrimiento.

En sus otros trabajos él tiene suficientemente bien preservada la unidad de acción. De hecho, él no ha creado una intriga regularmente confusa y regularmente desencadenada; él no se ha esforzado en esconder su diseño sólo para descubrirlo, para esto está rara vez en el orden de los eventos reales, y Shakespeare es el poeta de la naturaleza; pero su plan tiene comúnmente lo que Aristóteles requiere: un comienzo, una mitad y un fin; un evento está concatenado con otro, y la conclusión prosigue mediante una sencilla consecuencia. Hay, quizás, algunos incidentes que podrían ahorrarse, como en otros poetas hay mucho hablar que sólo está haciendo tiempo sobre el escenario; pero el sistema general avanza gradualmente, y el final de la obra es el final de la expectativa.

Por las unidades de tiempo y lugar, no ha demostrado consideración; y quizás una visión más cercana de los principios sobre los que ellos se erigen disminuirán su valor, y retira de ellos la veneración que, desde los tiempos de Corneille, han recibido comúnmente, por descubrir eso que le dio más problemas al poeta que complacer al auditorio.

La necesidad de observar las unidades de tiempo y lugar crece del supuesto necesario de hacer al drama creíble. Los críticos hallan imposible que una acción de meses o años pueda ser posiblemente creída que suceda en tres horas; o que el espectador pueda suponerse sentado en el teatro mientras los embajadores van y regresan entre distintos reyes, mientras los ejércitos se levantan y huyen asediados, mientras un exiliado vagabundea y regresa, o hasta por quienes ven al que le hace la corte a su amada y lamentará la inoportuna caída de su hijo. Las mentes se revuelven desde la evidente falsedad, y la ficción pierde su fuerza cuando fallece su semejanza con la realidad.

Del límite estrecho del tiempo, necesariamente crece la reducción del lugar. El espectador, que sabe que vio el primer acto en Alejandría, no puede suponer que ve el

siguiente en Roma, a una distancia que ni siquiera los dragones de Medea podrían, en tan corto tiempo, haberlo transportado; él sabe con certeza que no ha cambiado su lugar; y sabe que el lugar no puede cambiarse solo; eso que era una casa no puede convertirse en una explanada; eso que era Tebas no puede convertirse en Persépolis.

Así es el triunfo del lenguaje con el que un crítico se regocija en la miseria de un poeta original y se regocija usualmente sin resistencia o réplica. Es tiempo, por lo tanto, de decirles por la autoridad de Shakespeare, que asuman, como un incuestionable principio, una posición en la que, mientras su ánimo se esté formando dentro de las palabras, su entendimiento se declare falso. Es falso que cualquier representación es derivada de la realidad; que cualquier fábula dramática en su materialidad fue siempre creíble, o, por un pequeño instante, fue fidedigna.

La objeción creciente de la imposibilidad de pasar la primera hora en Alejandría y la siguiente en Roma, supone que cuando la obra comienza el espectador realmente se imagina que está en Alejandría y cree que su ida al teatro ha sido un viaje a Egipto, y que él vive en los días de Antonio y Cleopatra. Seguramente, quien puede imaginar esto, puede imaginar más. Aquel que puede tomar el escenario a un momento como el palacio de Ptolomeo puede tomarlo a la media hora como el promontorio de Actio. La mentira, si la mentira es aceptada, no tiene límites certeros; si el espectador puede ser persuadido una vez de que sus viejos conocidos son Alejandro y Cleopatra, que una estancia iluminada con velas es la planicie de Farsalia o el banco de Granicio, él está en un estado de elevación más allá del alcance de la razón o de la verdad, y desde las alturas de la celestial poesía puede abandonar lo que está circunscrito a la naturaleza terrestre. No hay razón para que una mente así de aventurada en el éxtasis deba contar las horas, o para que un hora no pueda ser un siglo en el clímax de los cerebros que pueden hacer del escenario un paisaje.

La realidad es que en los espectadores está siempre en la sensatez y el entendimiento de que desde el primer acto hasta el final el escenario es sólo un escenario, y que los actores son sólo actores. Ellos vienen a escuchar un cierto número de líneas recitadas con gestos ajustados y elegantes modulaciones. Las líneas relatan alguna acción, y la acción debe darse en algún lugar; pero las diferentes acciones que completan la historia pueden estar en lugares muy remotos el uno del otro; y allí es donde está la absurdidad de admitir que el espacio que representó primero Atenas y luego Sicilia, siempre se supo que no eran ni Sicilia y ni Atenas, sino un drama moderno.

Se supone que así como el lugar es introducido, el tiempo debe ser extendido; el tiempo requiere que la fábula transcurra, en su mayoría, entre los actos; ya que en la mayor parte de la acción que ha sido representada, la duración real y poética es la misma. Si en los preparativos del primer acto para la guerra en contra de los Mitridates son representados para hacerse en Roma, el evento de la guerra puede, sin absurdidad, ser representado en la catástrofe que sucede en el Ponto; sabemos que allí no hay ni guerra ni preparación para la guerra; sabemos que no estamos ni en Roma ni el Ponto; que ni Mitridates ni Lóculo están ante nosotros. El drama exhibe sucesivas imitaciones de sucesivas acciones; ¿y por qué no puede la segunda imitación representar una acción que sucedió años antes que la primera, si se hallan bien conectados con aquello en lo que nada excepto el tiempo se supone que pueda intervenir? El tiempo es, de todos los modos de existencia, el mayor obsequio de la imaginación; un lapso de años es tan fácilmente concebido como un pasaje de horas. En la contemplación fácilmente reducimos el tiempo de las acciones reales y, asimismo, gustosamente le permitimos ser reducido cuando sólo vemos su imitación.

Se preguntará cómo el drama se mueve si éste no es creíble. Se cree junto con todos los créditos que se le dan al drama. Se cree, cuando sea que se mueva, como una justa pintura de la realidad original; así como representa ante el auditorio lo que él mismo sentiría si fuese a hacer o sufrir lo que está allí fingiendo ser sufrido o hecho. La reflexión que abate al corazón no es que los malos delante de nosotros sean realmente malos, sino que son lo malo que de nosotros mismos puede salir. Por si hay alguna mala interpretación, no es que nos imaginemos a los actores, sino que nos imaginemos a nosotros mismos infelices por un momento; pero primero lamentamos la posibilidad antes de suponer la presencia de la miseria, como una madre que llora por su bebé cuando recuerda que la muerte puede llevárselo. El deleite de la tragedia precede de nuestra concientización de la ficción; si pensamos en asesinatos y traiciones verdaderas, ellos no nos placarán más.

Las imitaciones producen dolor o placer, no porque sean derivaciones de la realidad, sino porque nos dan realidades para la mente. Cuando la imaginación es recreada por un pintor paisajista, no se supone que los árboles nos puedan dar sombra, o las fuentes frescura; sino que consideramos como seríamos complacidos con tales fuentes fluyendo cerca de nosotros y tal viento soplándonos. Somos agitados en la lectura de *Enrique V*, y aún ningún hombre a tomado su libro por el campo de Agincourt. Una exhibición dramática es un libro recitado con recitantes que aumentan o disminuyen su efecto. La comedia tradicional es a menudo más poderosa en el teatro que en la página; la tragedia imperial es siempre

menos. El humor de Petrucho puede ser aumentado con las muecas; pero ¿qué voz o gesto pueden esperar sumar dignidad o fuerza al soliloquio de Cato?

Una obra leída afecta la mente tanto como una obra actuada. Por lo tanto, es evidente que la acción no se supone que sea real; y de allí que, en los actos, un tiempo más corto o más largo pueda admitirse que pase, y que ninguna otra cuenta de espacio o duración es para ser tomada por el auditorio de un drama más que por el lector de una narración, a quien se le puede pasar una hora en la vida de un héroe o en las revueltas de un imperio.

Tal vez Shakespeare conoció las unidades y las rechazó por su diseño, o las descartó por una feliz ignorancia, esto es, pienso yo, imposible de decidir e inútil de averiguar. Podemos suponer razonablemente que, cuando él se convirtió en una celebridad, no quiso los consejos y amonestaciones de los académicos y críticos, y al fin, deliberadamente, persistió en la práctica, con lo que pudo haber comenzado por un tiempo. Como nada es esencial a la fábula excepto la unidad de acción, y como las unidades de tiempo y lugar progresan evidentemente de las asunciones falsas y, por circunscribir la extensión del drama, disminuyen su variedad, no puedo pensar mucho en lamentarme porque ellos no las conocieran, o no las observaran; tampoco, si algún otro poeta creciera, yo debería vehementemente reprocharle que su primer acto pasase en Venecia y el siguiente en Chipre. Todas las violaciones de las reglas meramente positivas transforman al comprensivo genio de Shakespeare, y todas las censuras son acomodadas al minuto y la crítica insuficiente de Voltaire:

*Non usque adeo permiscuit imis
Longus summa dies, ut non, si voce,
Metelli
Serventur leges, malint a Caesare tolli.²*

Ya cuando hablo así, ligeramente, sobre las reglas del drama, no puedo más que recibir muchos juicios y lecturas que han de crearse en mi contra; ante esas autoridades tengo recelo de pararme, y no es porque piense que el presente asunto es uno de esos que ya deben ser decididos por mera autoridad, sino porque se sospecha que estos preceptos no han sido bien recibidos sólo mejores razones de las que yo he sido capaz de encontrar. El resultado de mis investigaciones, en las que sería ridículo jactarse de imparcialidad, es que

² LUCAN: *Farsalia*. III, 138-40: “Hace mucho tiempo eran tan confusos / lo mejor y lo peor si/ Metellus/ sirviendo a las leyes no hubiese preferido ser destruido por César”.

las unidades de tiempo y lugar no son esenciales sólo a un drama; que, aunque éstas pueden a veces conducir al placer, ellas deben ser siempre sacrificadas ante las bellezas más nobles de la variedad y la enseñanza; y que una obra escrita con una observación ajustada a las reglas críticas es vista como una elaborada curiosidad, como el producto de un arte superfluo y ostentoso, en él se muestran, tan seguido como es posible, mucho más de lo necesario...

La mente que se ha regocijado en los pensamientos lujuriosos de la ficción no tiene sentido del gusto para detectar lo insípido de la realidad. Una obra que imitó sólo las ocurrencias comunes del mundo, por sobre los admiradores de *Palmerín* y *Guy de Warwick*, debió haber causado una pequeña impresión; ése que escribió para una específica audiencia estaba bajo la necesidad de mirar alrededor los eventos extraños y los sucesos fabulosos; y esa incredibilidad ante la que el conocimiento madurado se ofende fue la principal recomendación de los escritores a la curiosidad inexperta.

El grupo de nuestros autores generalmente es aprehendido por los noveles; y es razonable suponer que ellos escojan al más popular, que así como fue leído por muchos y referido por otros; pudieron no haber seguido sólo oyéndolo a través de los intrincados enredos del drama, no habrían agarrado el hilo de la historia en sus manos.

Las historias que finalmente nos encontramos sólo en los autores remotos, fueron en sus tiempos accesibles y familiares. La fábula de *Como usted guste*, que se supone que fue copiada del *Gamelín* de Chaucer, era un simple folleto en aquellos tiempos; y el viejo señor Cibber recuerda el cuento de *Hamlet* de la narrativa oral inglesa, que los críticos tienen que buscar ahora en la Gramática de Saxo.

Sus historias inglesas él las tomó de las crónicas y baladas inglesas; y como los antiguos escritores las hicieron conocidas para sus compatriotas mediante versiones, la suplieron de nuevos personajes; alargaron un poco la vida de Plutarco dentro de la obra, cuando habían sido traducidos en el Norte.

Sus tramas, ya sean históricas o fabulosas, son siempre arrastradas con incidentes, ya que la tensión de la gente inculta era más fácilmente agarrada por sentimientos o argumentaciones; y tal es el poder de lo maravilloso, incluso mayor que el de quienes lo desprecian, que todos los hombres encuentran sus mentes más fuertemente atrapadas por las tragedias de Shakespeare que por las de cualquier otro escritor. Otros nos placen por particulares diálogos; pero él siempre nos pone ansiosos por lo que pueda suceder y además se ha aventajado a todos excepto a Homero en asegurar el primer propósito de un escritor,

con agitaciones excitantes e insaciable curiosidad y imponiéndole, a quien lee su trabajo, a releerlo.

Los espectáculos y alborotos que abundan en sus obras tienen la misma originalidad. Así es como el conocimiento avanza, el placer pasa del ojo al oído, pero regresa, como si declinara, del oído al ojo. Aquellos por los que nuestro autor labora, que fueron exhibidos, tuvieron más habilidad en el esplendor o en su procesión que en el lenguaje poético además querían algo visible y eventos relegados como comentarios en el diálogo. Él supo como debía complacer más; y aunque su práctica es más agradable a la naturaleza, o aunque su ejemplo ha prejudicado a la nación, aún encontramos que en nuestro escenario algo debe hacerse tanto dicho como hecho, y la declamación inactiva es oída muy fríamente, ya sea musical o elegante, apasionada o sublime.

Voltaire expresa en sus pensamientos que las extravagancias de nuestro autor se mantienen por una nación que ha presenciado la tragedia de *Cato*. Dejen que se le responda que Addison habla el lenguaje de los poetas; y Shakespeare, el de los hombres. Encontramos en *Cato* innumerables bellezas que nos enamoran de su autor, pero vemos que nada de eso nos pone al corriente con los sentimientos humanos o las acciones humanas; lo ubicamos con la más bella y noble generación cuyo juicio propaga la unión con el aprendizaje; pero *Otelo* es el vigoroso y vivaz resultado de la observación impregnada de genio. *Cato* produce una espléndida exhibición de las maneras artificiales y ficticias y acierta justamente, y los nobles sentimientos, por llamarlos de alguna manera, elevados y armoniosos, pero sus esperanzas y miedos no comunican ninguna vibración al corazón. Las composiciones nos refieren sólo al escritor; pronunciamos el nombre de *Cato*, pero pensamos en Addison

El trabajo de un escritor correcto y moderado es formar un jardín con acuarela y plantearlo diligentemente, variado con sombras, y perfumado con flores. La composición de Shakespeare es un bosque, en el que los robles extienden sus ramas, y los pinos se encumbran en el aire, entremezclados a veces con los tabacos y frambuesos, y a veces dando respaldo a la grama y a las rosas; llenando el ojo con majestuosos esplendores y gratificando la mente con la infinita diversidad. Otros poetas hacen un despliegue de cosas incomprensibles y preciosas rarezas, menudamente acabadas, forjadas en moldes, y pulidas brillantemente. Shakespeare abre una mina que contiene oro y diamantes en inalcanzable plenitud, aunque cubierta por incrustaciones, degradada por impurezas, y mezclada con una masa de minerales significativos.

FUENTE:

BARRET H. CLARK (1947), **EUROPEAN THEORIES OF THE DRAMA**, USA, (Págs.180-190).

Rec 06-02/Aprob. 07-02.

(Traducción de Isaac Morales Fernández).

03-06-'02