



W. SHAKESPEARE ANTE SAMUEL JONSON

Isaac Morales Fernández (Venezuela)



Introducción.-

Si bien hoy en día reconocemos las obras de William Shakespeare como clásicos de la literatura inglesa, europea y mundial, es necesario saber que no siempre Shakespeare fue un clásico, y que antes de ser un clásico, fue un poco más que un poeta dramático del montón.

En vida –independientemente de que algunos digan que Shakespeare como persona, realmente, no existió–, Shakespeare tuvo que enfrentar punzantes críticas en contra de su obra, se sabe que fue ya hacia sus cincuenta años de edad cuando se le empezaron a reconocer sus méritos como poeta, pocos años antes de que muriera. Shakespeare fue atacado por presentar diálogos nada embellecidos, por ser demasiado crudo para el público, por complacer a las masas de la gente que se agolpaba a ver sus obras sin detenerse a reflexionar estéticamente sobre

su arte... hoy, ya sabemos que ese tal Shakespeare puede ser acusado de cualquier cosa, menos de esta última acusación.

Muerto Shakespeare en 1616, a la edad de cincuenta y dos años, dejó un importante legado que la crítica pasaría por alto. Hubo algunos atisbos de intentos individuales y poco fuertes para la revalorización de la obra shakespereana, y fue en 1765, siglo y medio después de su muerte, cuando la crítica realmente volaría los ojos y se asombraría ante el fenómeno Shakespeare. Este logro se debió a Samuel Johnson, importante crítico ortodoxo, y uno de los principales de la segunda mitad del siglo XVIII británico. Al principio, Johnson fue despreciado, ya que era muy duro ir en contra de los prejuicios tan férreos que caracterizaban a la academia de entonces. Sin embargo, la obra de Johnson *Shakespeare*, con contenía una antología de varias obras, presentadas con un largo ensayo titulado *Prefacio a Shakespeare*, fueron en menos de dos décadas, alrededor de la muerte de Johnson, seriamente tomadas en cuenta, por intermedio de otro crítico y poeta que había sido alumno de él algún tiempo atrás, David Garrick (1717-1779), que antes de morir había publicado la biografía de Johnson, dejando en evidencia el gran conocimiento que tenía éste sobre la shakespereana.

Morían así Garrick y luego Johnson, el primero especializado en actuar y montar las obras de Shakespeare, y el segundo especializado en la crítica y la lectura ávida de Shakespeare, ambos grandes amigos y dejando, al momento inmediato de su muerte, un gran status para la crítica de la obra shakespereana, y donde se colocaba a Shakespeare en la posición más alta de la literatura inglesa, casi como el Homero griego –siguiendo las afirmaciones de Johnson. Fue a partir de entonces, entre las dos penúltimas décadas del siglo XVIII, cuando Shakespeare alcanzó a tener la gran importancia que se le adjudica hoy y que lo coloca, sin generar mucha polémica, realmente como el segundo después de Homero, por su capacidad de generar obras que atañen a lo universal, a lo meramente emocional, a lo más hondo de la psique y del comportamiento humano, y por su perenne actualidad *mítica* que llega hasta nuestros días y se le supone prolongado hacia el futuro, al igual que Homero, y no es locura suponerlo así.

Esta la labor, pese a los altos grados de moralismo que se le pueden perdonar con comprensión, de Samuel Johnson, y por extensión, a David Garrick también. Johnson se enclaustró a estudiar a Shakespeare y a todos los clásicos de su época, así como también a los nuevos poetas que iban surgiendo, y no encontró en ninguno tanta sagacidad existencial como en Shakespeare. Conocer a fondo la obra de su más admirado poeta, fue capaz de doblegar sus prejuicios críticos sobre el arte y abrirse a las nuevas interpretaciones, a las posibles nuevas maneras de entender el drama, y dejó de lado, sin darse cuenta, o quizá sí, toda la crítica y la teoría que le precedía, fundando sus propias ideas sobre el arte dramático, y todo inspirado en Shakespeare y, además, en un deliberado interés por el estudio del público, del espectador, cuyo fenómeno

hipnótico a que se somete ante el teatro, le llamó profundamente la atención, tanto como para escribir dos libros (*La vanidad de los deseos humanos* y luego *El ocioso*), en donde estudió, desde un punto de vista literario, el modo de ser y los misterios del comportamiento humano; influenciado mayormente no sólo por Shakespeare, sino por su otro preferido, el poeta latino Juvenal.

Pero vayamos ahora al estudio de las *teorías dramáticas* de Shakespeare y de Samuel Johnson.

El teatro para Shakespeare y para Samuel Johnson.-

Repasemos un poco, aún sin ahondar en interpretaciones nuestras, esos pasajes de Shakespeare en los que se puede extraer un claro objetivo estético puesto en boca de algunos personajes; mientras mencionamos lo que opina Johnson al respecto.

- La importancia del concepto de *ilusión* para entender el teatro:

La opinión más interesante y completa sobre la ilusión teatral que Shakespeare en sus obras de teatro, nos ha dejado para la posteridad, se halla en el monólogo final, a manera de epílogo, de *Sueño de una noche de Verano*, por parte del mítico personaje Puck: (dirigiéndose al público). *Amigos, fantasmas somos,/ y si os hemos ofendido/ pensad esto solamente/ y todo se arreglará:/ que os habéis adormecido/ y en sueño os han visitado/ estas frágiles visiones./ Y nuestro pobre argumento/ indeciso como un sueño,/ amables, no censuréis;/ perdonad, y nuestras faltas/ otra vez enmendaremos./ Por mi fe de honrado Puck,/ si la suerte inmerecida/ alcanzamos de escapar/ a los silbidos de las serpientes, / antes de poco veréis,/corregidas nuestras faltas;/ y si no fuese verdad/ llamad embustero a Puck./ Buenas noches, pues, a todos./ Aplaudid, si amigos somos,/ Y Robín agradecido /Muy pronto os lo premiará."*

Esta cita nos recuerda a Hamlet en la primera escena del acto tercero de la obra que lleva su nombre, *Hamlet*, cuando éste llama al teatro con los epítetos de *ficción* y *pasión soñada*. De manera, entonces que para Shakespeare, en primera instancia, el teatro es una representación de algo inexistente, es decir, como diría Samuel Johnson, se trata de aproximar lo remoto y familiarizar lo maravilloso, "el evento que él representa nunca sucederá, pero, si llegara a ser posible, sus efectos serían probablemente justo como él los ha plasmado"; frase que nos introduce otra premisa: la de *imitación*.

- El concepto de *imitación* como premisa de todo poeta:

Para Shakespeare, la labor creativa de todo escritor, e incluso, todo actor, debe estar sostenida y sustentada por una idea de la *naturaleza* en tanto formas, maneras, y así como la pintura muestra la naturaleza de los cuerpos, las texturas, los diseños; el teatro muestra o *imita* las acciones humanas, lo cual nos recuerda mucho a la idea aristotélica de *mimesis*. Así recomienda a los actores, Hamlet, en la segunda escena del acto tercero: HAMLET.(...) "*no rebases la moderación de la Naturaleza, pues cualquier cosa que así se exagere, se aparta del propósito del teatro, cuya fin, al principio y ahora, era y es por decirlo así, sostener el espejo a la Naturaleza, mostrando a la Virtud su propia figura, al Vicio su propia imagen, y a la época y conjunto del tiempo, su forma y huella."*

De esta manera podemos ver cuan importante es para el teatro el mantenerse fiel a la imitación de la Naturaleza, lo cual interpreta Samuel Johnson expresando que lo que importa en las obras de Shakespeare no es mostrar héroes como hasta ese tiempo se venía haciendo, sino mostrar *hombres* "que actúan y hablan como el lector piensa que él mismo hubiese hablado o actuado en una ocasión semejante", y luego agrega, "su drama [el de Shakespeare] es el espejo de la vida". Es importante para ambos, entonces, la idea de *sostenerle el espejo a la naturaleza*, lo cual no deja de cumplir funciones instructivas, esto es, enseñar con el teatro, o como decía Johnson al afirmar que el deber de todo escritor es hacer al mundo mejor, ¿y cómo lo hace mejor?, pues mostrando a los hombres en sus reales pasiones, sólo que mostradas en vicisitudes extremas, pero siempre manteniendo un contacto con la realidad, que es la que mantiene al hombre en equilibrio. "Shakespeare hace a la naturaleza predominar sobre la peripecia", apunta luego Johnson y el énfasis en la idea de presentar *hombres* y no *héroes* es fundamental para la *imitación de la naturaleza*.

Es así como se siente en Shakespeare la idea de que el teatro no puede imitar sólo la imaginación, o lo que está en la imaginación del poeta, sino en utilizar la imaginación de las ilusiones, que es limitada, para imitar a la naturaleza, porque, como escribe Johnson: "*los placeres por súbitos sueños son prontamente extinguidos, y la mente sólo puede reposar en la estabilidad de la realidad*", es decir, aunque el poeta, Shakespeare específicamente, se vea embrujado por las manifestaciones oníricas de la imaginación, su trabajo de imitación consiste en controlar esa imaginación y convertirla en personajes muy cercanos a lo humano, si no en aspecto físico (porque hay hadas, minotauros, brujas, duendes, etc.), sí en la manera de comportarse y hablar, lo cual constituye el mayor logro de Shakespeare según Johnson.

• El teatro como arte del *decir poco* sobre lo *indecible*:

El amor es uno de los principales temas en la obra general de Shakespeare, por lo tanto es de suponer que él tuvo una manera particular de pensar acerca del tratamiento de un tema como éste, que es uno de los principales en toda la historia de la literatura, como sabemos. Pues, para Shakespeare, por más que una persona intente expresar la idea del *amor*, esta "buena voluntad" nunca logrará "decir" qué es el amor, pero no sólo el amor, sino todos los otros temas que se tratan en el teatro, es decir, todos los temas que constituyen el divertimento del teatro, en tanto arte hecho para el público más que cualquier otro. Así se expresa Teseo en *Sueño de una noche de Verano*: *TESEO. Nos mostraremos, pues, más generosos al darles las gracias por nada. Nuestra diversión consistirá en sobreentender lo que ellos son incapaces de decir; y lo que la buena voluntad impotente no llega a realizar.*" (...) "*El amor y la balbuceante simplicidad dicen mucho con pocas palabras, a mi sentir.*"

Tenemos en este parlamento una idea que se desprende de la primera. Teseo está diciendo que le aplaudirán a los actores por nada. Aunque parezca una crítica a los actores "malos", en realidad podemos notar que, apoyado en la idea de imitación y de imaginarse lo indecible para poder imitar la realidad, de lo que está hablando Teseo es de la ironía que significa el hecho de imitar la indecible y, de todas maneras, no poder alcanzar la imitación *pura*, sino que el teatro es una imitación incapaz, y luego agrega que por esta misma razón, por su incapacidad para *decir* la realidad, la idea es *sugerir*, más que atreverse a intentar *decir*. De ahí que el público tenga que "sobreentender", pues, volviendo al punto anteriormente expuesto sobre la *imitación*, se trata de crear realidades para la mente, realidades verosímiles, no "verdaderas", aunque, por supuesto, Shakespeare jamás utilizara la palabra "verosímil", de manera que estamos hablando de lo que hoy entendemos por "verosímil" y que Shakespeare lo llamó en *Hamlet* "la realidad que atrapa a la consciencia". Sin embargo, el intentar *sugerir* la Naturaleza es un intento de buena voluntad, al que todo poeta puede atreverse.

De todo esto se desprende la segunda parte la cita de Teseo en *Sueño de una noche de Verano*: si el teatro trata sobre lo indecible, quiere decir, ambiguamente adrede por parte de Shakespeare, que *dice mucho con pocas palabras*; de manera que, en el teatro, y quizás en la vida misma (como parece sentirse en el diálogo escrito por Shakespeare) decir poco es decir más, y mucho más si se habla específicamente sobre el amor, que parece ser lo más indecible para Shakespeare.

Por otro lado, en *La primera parte del rey Enrique IV*, Shakespeare apunta en el diálogo de Falstaff que se habla "*no solamente con palabras, sino también con gestuaciones*", de manera que, mientras por un lado Shakespeare introduce la idea de la actuación como parlamento con acción (lo cual ya se veía muy claro en *Hamlet* y que será explicado en siguiente punto), también se intuye que, de alguna forma, el complemento de lo indecible se halla en el gesto, en el cuerpo, es expresar con el cuerpo aquello que las abstractas palabras no podrán nunca alcanzar, aquellas emociones o sentimientos que sólo el cuerpo expulsa mediante gestos y movimientos, sobrepasando en gran medida a la palabra. Debido a esto, Shakespeare comienza a introducir la idea del actor como mediador entre lo dicho y lo hecho, entre la palabra y la acción.

• El papel del actor ante este trabajo *decible e indecible*:

El trabajo del actor constituyó para Shakespeare una de sus principales preocupaciones. Desde sus primeras obras, como *Sueño de una noche de Verano*, de 1595; pasando por *Enrique IV* de 1597; luego *Hamlet*, de 1601; y más tarde *La tempestad*, en 1609, halló en todas alguna manera –aparentemente– de expresar lo que pensaba él acerca de la actuación, de lo que diferenciaba la mala actuación de la buena actuación.

Veamos primeramente en *Sueño de una noche de Verano*, donde Ovíllo propone, para el montaje de la comedia que será representada ante Teseo, que alguien actúe o haga el papel de un pared. Aunque parezca una tontería, y presentado en medio de un escena sumamente cómica (la escena del ensayo de la comedia) Shakespeare se está planteando, desde un principio, el problema de la capacidad actoral, de lo que un actor es capaz de hacer con cuerpo, su gesto y su palabra. Entra también, por supuesto, el problema de la verosimilitud, pero ahora desde el punto de vista de lo que puede *sugerir* un actor con su cuerpo. Ovíllo dice: *Pues que alguien deberá representar la pared; y deberá llevar encima un poco de adobe, o de arcilla, o de cal, para figurar la pared; y que ponga los dedos así, y a través de la rendija, Píramo y Tisbe hablarán en voz baja.*

Esta idea atrevida de la actuación, no sólo como imitación de acciones, sino como imitación de objetos, halla una relación directa con el teatro dadá de principios del siglo XX, lo cual es, realmente, un adelanto a su época y una de las cosas, quizás, que lo hacen ser "el segundo después de Homero", según palabras de Samuel Johnson. El simple hecho de que a finales del siglo XVI alguien dijese que un actor podía representar un pared, era una locura que sólo a Shakespeare se le podía haber ocurrido. Esta idea precoz sobre la actuación quedó puesta de lado en todas las producciones posteriores de Shakespeare, ya que su preocupación tomó otros rumbos.

Por ejemplo, en *La primera parte del rey Enrique IV*, continuamente hay lecciones sobre actuación, impartidas por el propio príncipe Enrique, por parte de Falstaff, Bardolf, entre otros. Desde las exhalaciones correctas para interpretar bien un estado de cólera, de manera que no se exagere provocando confusión; también en las gestuaciones y el licor para enrojecer los ojos de manera que se simulen los sollozos hábilmente y generar una potente afección en el público; además de hablar con la debida emoción cada palabra; y, finalmente, aclara que hablar con afección y emotividad, no quiere decir que se exageren tales, si no que no deben perecerse "al galope forzado de un potro que se maneja", es decir, no se debe recargar la emoción en la pronunciación de las palabras. Como vemos, es una constante instrucción a la que recurre Shakespeare, sugerente a partir de los propios textos de su obra.

La inquietud por problema de la actuación parece haberse resumido de manera sumamente ingeniosa, según la gran mayoría de la crítica, en *Hamlet*. En la segunda escena del acto segundo de *Hamlet*, el mismo Hamlet dice con cierta inquietud casi existencial: *¿No es monstruoso que este actor, sólo en una ficción, en una pasión soñada, pueda sujetar de tal modo su alma a su propio concepto, que, por obra de ella, palidezca todo su rostro, con lágrimas en los ojos y agitación en su aspecto, con voz rota, y toda su actitud en sus formas a su concepto; y todo ello por nada, por Hécuba?*" (...) "El drama es la realidad en que atraparé la consciencia del Rey.

Lo que se mueve bajo las líneas de Hamlet aquí, es lo que hoy conocemos con el término de *desdoblamiento del actor*, es decir, la capacidad del actor en transformarse en otro sobre la escena, en capturar el alma de una *pasión soñada* o *ficción* dentro de su *concepto* o técnica de actuación. Este *desdoblamiento* es, ni más ni menos, la capacidad *monstruosa* de ser otro, de alterar los matices de su rostro, de su voz y de su cuerpo bajo una manera específica de actuar, y *todo ello por nada*, o bien, por intentar imitar las acciones reales de los hombres, cosa que nunca logrará en completitud. Ser otro y, por lo tanto, ser nadie, debido a que tales personajes dramáticos nunca existirán tales cuales en la realidad, es a lo que Hamlet llama "monstruosidad". La salvedad que da el porqué de todo este pensamiento sobre la actuación, está al final de ese mismo parlamento de Hamlet, como cierre del segundo acto. Cuando Hamlet manifiesta que el drama será la realidad en la que atraparé la consciencia del Rey, está manifestando algo que luego Samuel Johnson interpretaría muy bien: "Las imitaciones producen dolor o placer, no porque sean derivaciones de la realidad, sino porque nos dan realidades para la mente" y podemos completar la idea citando algo que Jonson escribe cuatro párrafos antes de éste: "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". Aunque Johnson, claramente, está hablando de la fábula, desde Shakespeare intuimos que este proceso de no-derivación sino lo que conocemos hoy por *verosimilitud*: la actuación no apunta hacia la realidad *per se*, sino hacia la realidad captada por la imaginación, y esto es importante tomarlo en cuenta cada vez que se hable de imitación, realidad, actuación como monstruosidad y verosimilitud el universo dramático shakespeariano.

En cuanto a la actuación en sí misma, como técnica, la cita directa en *Hamlet* es siempre la misma, la que abre la escena II del acto tercero, en que Hamlet indica a sus actores cómo actuar: *Di tu parlamento, por favor, como te lo he recitado, como brincando en la lengua: pues si lo voceas, como hacen muchos actores, me daría igual que el pregonero dijera mis versos. Y no cortes el aire demasiado con la mano, así, sino trátalo con toda suavidad, pues aun en el mismo torrente, en la tempestad, y, como quien dice, en el torbellino de la pasión, debes lograr y producir una templanza que le dé suavidad. Ah, me hiere hasta el alma oír a un tipo robusto y empelucado hacer jirones y andrajos una pasión, partírles los oídos a los de la platea, que, en su mayor parte, no entienden nada sino inexplicables pantomimas y ruido (...)* Tampoco seas demasiado manso, sino que tu propia discreción sea tu guía. Acomoda la acción a la palabra, la palabra a la acción, con este cuidado especial; que no rebases la moderación de la Naturaleza (...)

Lo que se aprecia aquí es el equilibrio entre sobreactuación y actuación pobre (y deberíamos decir que la sobreactuación también es pobre, pero en sentido irónico). La instrucción es clara: hablar sin grandilocuencia exacerbada ni con una actitud escasa; no caer en tal grandilocuencia ni siquiera en las escenas más emocionantes; no creer que con movimientos exagerados de brazos y de vestuario se alcanza la verdadera actuación, es decir, no caer en la simple pantomima y el *ruido* de la voz demasiado dramatizada. Todo esto se resume en "ajustar la palabra a la acción" y viceversa, por que en tal equilibrio se haya la naturaleza humana.

Finalmente, en *La tempestad*, Shakespeare parece concluir acerca del desdoblamiento del actor, de ser otro y por lo tanto nadie, o nada. En la tercera escena del acto cuarto, es representada la comedia que ven estos personajes de *La tempestad* y, una vez terminada, Próspero le dice a su yerno y a su hija (y por cierto, parece que nos lo dijera a todos los espectadores de todas las épocas): *Hijo, advierto que miras con asombro, como si tuvieras miedo. Nada temas, la fiesta terminó. Nuestros actores eran fantasmas todos, como te dije; y en el aire se han desintegrado, como aire leve. Y así como de esta visión fundada se dispó la fábrica ilusoria con un hábito, las altas torres coronadas de nubes, los espléndidos palacios, los templos sagrados, y el planeta mismo, se acabarán, y todos aquellos que de él disfrutaban; y al igual que este artificio hueco y mustio, no dejarán ni rastro. Estamos formados de la misma materia que están los sueños, y un sueño es lo que rodea nuestra breve vida (...)*.

Es aquí donde notamos, definitivamente, la íntima relación que, para Shakespeare, guardan la

actuación y la vida; o la actuación como metáfora de la vida, y de ahí su imitación. Si bien una metáfora consiste en el encuentro de dos cosas distintas mediante una semejanza simbólica o abstracta, podemos decir que existe cierto intento de imitación de una metáfora por el objeto metaforizado, y específicamente, la vida es metaforizada por la actuación cuando esta la imita. Es una especie de "filosofía" de la actuación lo que inquieta a Shakespeare ya en sus últimas obras, como en *La tempestad*. Ya Hamlet había entredicho (según nuestra interpretación) que el actor se convertía en nada y en nadie al momento de actuar, y ahora Próspero "cierra" la idea relacionando al actor con el fantasma, que no es nada, no es nadie, pero pudo o podría haber sido, tal y como las realidades para la mente, que no son, pero pudieron y podrían haber sido.

Como podemos ver, el problema de la actuación como ese fenómeno ilusorio, de pasión soñada, inquieta más a Shakespeare que la actuación como técnica, y parece ser, o quizás es, que la técnica de actuación shakespereana no nace del cuerpo, sino de la mente; no consiste en dominar tanto el cuerpo, sino en tener clara esto que hemos llamado "filosofía" de la actuación, y en este aspecto, Shakespeare antecede a todas las vanguardias teatral-actorales de los siglos XIX y XX. El actor como fantasma y la actuación como realidad imaginaria, es la gran conclusión que da Shakespeare, que no la dieron ni Goethe, ni Goldoni, ni Racine, sino que comenzó a surgir con el posromanticismo, ni siquiera con Víctor Hugo. Esta relación actor-vida, en los términos en que la hemos entendido de Shakespeare aquí, surge, según la historia, bordeando el siglo XX con Zola, pero para Zola, inocentemente, la actuación sí puede imitar a la realidad tal cual, así que no será sino hasta Artaud y el surrealismo cuando los actores serían considerados como *fantasmas que hacen las veces de nadie o de nada para dar realidades para la mente de cosas indecibles*, y lo de "pasión soñada" nos evoca ahora directamente a las concepciones artaudianas de la actuación, basada en las teorías freudianas y junguianas del sueño y de las pasiones.

• La idea del montaje (de un clásico) según Shakespeare y Johnson:

Para Shakespeare es importante la organización del grupo de teatro a la hora de hacer un montaje, ya sea de un clásico o una obra cualquiera. Desde el simple hecho de hacer un lista ("*Alcornoque*.- [...] *Mientras tanto voy a hacer una lista de todo lo que nos hará falta para representar nuestra obra*. [...]"; en *Sueño de una noche de Verano*), hasta el otro simple hecho de asumir la responsabilidad de no faltar a los ensayos ("*Alcornoque*.- [...] *Se los ruego, no falten*"). Aparte de los problemas de producción y ensayos, también los problemas de iluminación, escenografía, vestuario y maquillaje están planteados muy sucintamente en *Sueño de una noche de Verano*, a la mitad del acto tercero.

Sin embargo, más explícito es Shakespeare con el problema de cómo montar un autor clásico en el teatro. Así lo muestra en *Hamlet*, cuando Polonio dice: "*Séneca no puede ser demasiado pesado, ni Plauto demasiado ligero para la ley de reglamento y para la licencia*..." (...). En segundo término, ha planteado la relación del teatro con las leyes municipales de prohibición de ciertas obras de teatro que, como en todos los países, existió alguna vez. Pero lo más importante es que revela una inquietud de director acerca de cómo montar una obra trágica sin representarla de manera demasiado patética, y cómo montar una obra cómica sin representarla de manera demasiado atontada.

Sumado a esto, recordemos que para la época de Shakespeare los clásicos eran de uno u otro género (comedia o tragedia), y no había una obra que fuese las dos cosas al mismo tiempo. Así, lo que hizo inmortales a las obras de Shakespeare fue haber sido las primeras en mostrar en una misma obra situaciones tanto trágicas como cómicas. Samuel Johnson lo explica muy bien: *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, conocidos bajo los nombres de tragedia y comedia, composiciones que intentaron promover diferentes finales por sentidos contrarios, y lo consideraron como una convención tan 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.*

Idea que se completa con la que expone un párrafo antes de éste:

Las obras de 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 las 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 arrebatara 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.

Lo que expresa Johnson es que no se puede ser totalmente fiel a los clásicos. Tanto Shakespeare como Johnson muestran su inquietud ante las posibilidades de renovación que puede tener el teatro, y que tales actitudes no deben despreciadas por los críticos, sino estudiadas y aceptadas. Johnson nota en Shakespeare una rebeldía sensata en contra de la idea reduccionista de *género teatral* que existía para el momento, y así,

Shakespeare estableció una especie de nuevo género: la tragicomedia en sus diferentes niveles de proporción entre tragicidad y comicidad. No puede haber una tragedia pura en la vida, ni tampoco una comedia pura, tales cosas no se ven en estado puro en la vida, sino que la "pérdida de uno es la ganancia de otro", o la tragedia de uno es la comedia de otro.

En contra de la instauración "dictatorial" de los clásicos, que los críticos defendían a capa y espada, Shakespeare tendrá una actitud en sus obras y Johnson fácilmente detectará, y tendrá la misma actitud, inclusive. Hablamos de las unidades aristotélicas de tiempo, acción y lugar. Y decimos la "misma actitud" porque tanto Shakespeare como Johnson no le dan mucha importancia, lo ven como algo irrelevante, y que puede ser fácilmente alterado sin causar ningún problema en el entendimiento de la acción e incluso del lugar para los espectadores.

Shakespeare, sólo en *Sueño de una noche de Verano* hace mención deliberada de su desprecio por la unidad de tiempo, que consiste, según Aristóteles, en no hacer obras que rebasen el período de un día porque tal es la duración de una obra de teatro, y es imposible rebasar ese límite de tiempo real. Shakespeare no sólo menciona el tema en esta obra, sino que además es la única unidad aristotélica que menciona, dejando totalmente de lado las de lugar y acción. Sospechamos que Shakespeare sí conoció las unidades aristotélicas, y más aún sospechamos que no menciona ni la de acción ni la de lugar porque Aristóteles no las llama literalmente *unidades*, sino sólo a la *Unidad de Tiempo*. Leamos lo que expresa Shakespeare mediante el personaje de Teseo en *Sueño de una noche de Verano* en cuando al descrédito en la utilización del tiempo establecida para entonces por la crítica ortodoxa:

Vamos a ver, pues: ¿qué mascaradas, qué danzas tendremos para engañar este largo siglo de tres horas que media entre la cena y la cama? (...) ¿Cómo engañaremos la lentitud de las horas, sino con algún pasatiempo?

Aquí, Shakespeare había relativizado totalmente la concepción que se tenía de *tiempo dramático*, y no sólo esa, sino también la concepción de *tiempo real*. Si bien para todas las culturas, hacer metáforas en cuanto a la duración exagerada de algo para denotar ya sea una suspensión de tiempo o una aceleración de situaciones en la que parece que el tiempo pasara muy rápido, no se habían puesto realmente en duda las nociones que pretendían hacer del tiempo algo real en algún momento. La frase "largo siglo de tres horas" parece aludir a una tragedia, en la que las cosas pasan lento, como un agonizar, como una muerte lenta en la que a la víctima le parece que el tiempo pasara con extrema lentitud; y por otro lado, lo referente a "engañar la lentitud de las horas con algún pasatiempo" parece aludir a la comedia, en que las escenas cómicas y dinámicas parecieran ir tan rápido que cuando terminan no se siente el haber pasado tres horas frente a tal comedia. Esta relativización del tiempo que hace Shakespeare, le da la concesión de poder alterar la unidad de tiempo, por carecer un valor *netamente* real, y, por consecuencia, la unidad de lugar puede ser también alterada, ya que la relación espacio-temporal va siempre unida, y si una varía, la otra puede o debe –según el caso– variar con la otra. Johnson logró interpretar esto acertadamente con las siguientes palabras: *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 dos 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 en el Ponto; que ni los 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.*

Entonces, todo termina en el problema de la verosimilitud otra vez. Lo que Johnson explica a partir de lo que él ve en Shakespeare es exactamente que el problema de que una obra sea *creíble* o no, no es algo que obligatoriamente pertenezca a la estructura de la obra, sino a la fábula, más allá de lo representado en la escena. Independientemente de las unidades de tiempo y de lugar, la unidad de acción puede librarse de ellas dos fácilmente, sin perjudicar el entendimiento de la obra, ya que, repetimos, se trata de una *realidad para la mente*, y lo que debe entender la mente es que hay una historia, un *mito*, más allá de que se represente todo en una igualdad realidad/diégesis, más allá de que la noción de lugar dependa fielmente de la unidad de tiempo. En pocas palabras, siguiendo con Johnson: *"Aquel que puede tomar el escenario a un momento como el palacio de Ptolomeo, puede tomarlo a la media hora como el promontorio de Acteo. La mentira, si la mentira es asumida, no tiene límites certeros"*.

Allí, entonces, entra el problema del espectador.

- El espectador ante el rompimiento *espacio-tiempo / lugar*:

¿Cómo el espectador podía comprender esto que se ha explicado acerca de la posibilidad de

abandono de las unidades de lugar y tiempo? Es muy fácil, y Johnson lo explica más fácil aún, inmediatamente después de la anterior cita: (...) *"si el espectador puede ser persuadido una vez (...), 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 una hora no pueda ser un siglo en el clímax de los cerebros que pueden hacer del escenario un paisaje.*

Este el mecanismo mediante el cual, según Johnson, cualquier espectador puede entender las obras de Shakespeare, con esos saltos temporales y espaciales que lo caracterizan. Y, aunque parezca ya muy repetitivo, todo esto se ve derivado de la idea del teatro como imitación de realidades imaginarias, como imitación de lo que podría suceder, en vez de imitar exactamente las cosas como suceden, utopía que mantuvo la crítica hasta ese tiempo.

Un punto importante que destaca Johnson, por otro lado, en cuanto a cómo el espectador recibe y percibe una obra de teatro, es que tales realidades imaginarias afectan gracias a las "enseñanzas" o "instrucciones" que pueden plantearse en toda fábula, sin caer en el deseo de imponer una cosmovisión. Johnson, siguiendo un poco la tradición griega, apoya su concepto de "realidad para la mente" en la idea de la "reflexión" provocada por todo mito. Él expresa que *"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. (...) no es que nos imaginemos a los actores, sino que nos imaginemos a nosotros mismos infelices por un momento"*. Por supuesto que se refiere enfáticamente a los personajes trágicos y los villanos de las historias.

Conforma así Johnson, analizando la obra shakespeariana, un universo de comprensión bien articulado que funciona como una verdadera teoría para entender el teatro. Prácticamente, nada hay, o muy poco, de la teoría de Johnson, que no encuentre su más férreo apoyo en algún pasaje de Shakespeare, y todo termina apuntando hacia las concepciones de imitación, realidad, imaginación y, por lo tanto, la tres-en-una *verosimilitud* que entendemos hoy como tal. Shakespeare toma mucho en cuenta al actor y la técnica actoral, y todo ello reposa sobre esta idea de lo *creíble*,

A manera de conclusión.-

• El trabajo de la crítica teatral según Jonson:

Para cerrar, Johnson, de alguna manera, pretende hacer entender de qué modo ha extraído él toda su teoría basada en Shakespeare. Johnson revela que la actitud de la crítica debe ser siempre abierta a comprender nuevos modos de asumir el arte, y más específicamente, el teatro. Asimismo, este crítico establece una diferencia que opinaba debía ser tomada en cuenta por todos los nuevos artistas de la época: que si están seguros de que una innovación suya será un aporte para el arte, no deben retractarse ante lo establecido, porque lo establecido es también creación del ser humano, no de la naturaleza. Por tanto, en cuanto a la innovación de Shakespeare (y recordemos que Johnson escribe esto a más de un siglo de la muerte de Shakespeare), nuestro crítico opina que *"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"*, y fundándose en ese motivo, Johnson realiza su estudio prolongado de la obra shakespeariana. Se burla de quienes afirman ser "imparciales" ante la crítica, diciendo que él no pretende jactarse de ser imparcial, sino que afirma ser parcial y, sin embargo, es más tolerante que el resto de la crítica ortodoxa de su tiempo. También critica a *"aquel que intente recomendarlo por un cita en especial"* porque *"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"*, es decir, a aquellos que pretenden negar o exaltar el genio de Shakespeare mostrando un simple pasaje de alguna línea de sus obras, porque con eso nunca se podrá tener un criterio certero sobre Shakespeare ni sobre cualquier otro autor. Finalmente se burla de los críticos anti-Shakespeare, infiriendo que aunque ellos lo critiquen por diversas razones, igualmente, de seguro, se sienten más atraídos por las obras de Shakespeare que por las de cualquier otro escritor. Con esto, Johnson lleva la crítica a un lado menos ortodoxo y más "sincero", por llamarlo de alguna manera. He aquí el método de Johnson: *"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."*, lo cual él aplica tanto a la manera que él supone que Shakespeare vio al mundo para interpretarlo en sus obras, como a la manera en que él mismo, Johnson, comparó al mundo con Shakespeare y "descubrió" el gran logro del poeta.

La invitación que hace Johnson, y que provocaría la conversión de la figura de Shakespeare en ese "segundo" gran clásico -idea que ha llegado a nuestros días-, es a ver o leer las obras de Shakespeare desde el punto de vista de la *verosimilitud* y de la "enseñanza", de la *elevación* del público ante la fuerza de sus obras, y de la conciliación entre la crítica y la novedad, que ha sido siempre un problema en toda la historia del arte occidental, a una apertura de la crítica a estudiar el fenómeno que de verdad "engancha" la atención de la gente a una *tragicomedia* de Shakespeare.

• Inmortalidad del teatro shakespeareano según Johnson:

Por muchas razones, es a Johnson a quien se le debe que Shakespeare sea considerado como es considerado hoy, uno de los más grandes poetas de la historia occidental, y quizás, el más grande en su lengua inglesa. Johnson, también a partir de Shakespeare, da una idea de lo que hace a una obra o a las obras de un autor, inmortales en el transcurso de la historia, y esta idea que sirva para cerrar este ensayo, colocando sobre la mesa el mayor atributo de Shakespeare y de cualquier autor que haya logrado inmortalizar su obra: *"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"*; el ser siempre "actual" es lo que hace a una obra "inmortal", no por nada, frases como *"Ser o no ser, ésa es la cuestión"* o *"Mi reino por un caballo"* o *"Sangro, señor, pero no he sido muerto"*, etc., se mantienen aún entre nosotros como frases que han marcado a la humanidad.

