

EL PERSONAJE DRAMÁTICO: ASCENSION Y CAIDA DE UN CONCEPTO A TRAVÉS DE LA CRÍTICA SHAKESPEAREANA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX



INMACULADA GARÍN

INTRODUCCIÓN

Desde hace años hemos investigado el concepto de «personaje». María Moliner lo define como «persona (también animal) que interviene en la acción de una obra literaria, particularmente de una obra teatral». Nos interesábamos sobre todo por el tipo de relación que se establecía en la conciencia entre «personaje» y «persona». Dado que nuestro objetivo consistía en averiguar qué es y cómo funciona el personaje femenino en las comedias shakespearianas, acudimos a ensayos que trataban el problema del sujeto, de la persona y de la conciencia. Paralelamente aislamos el concepto de «personaje» dramático con tal de llegar a una metodología adecuada que permitiera abordar el tema desde criterios científicos. Una vez aislado, comprobamos la imposibilidad de acercarnos a él desde una sola ciencia. Se trataba de elaborar una metodología interdisciplinar que tuviera que ver con la lingüística, el psicoanálisis, la filosofía, la antropología, etc. No era cuestión de introducir cambios estrictamente terminológicos, sino de llevar a cabo una lectura total que diera cuenta de los aspectos paradigmáticos y sintagmáticos del personaje desde una perspectiva sincrónica y diacrónica a la vez.

Dada la ambigüedad que encierra el término «personaje» y la variedad de discursos que lo contienen —no sólo en el terreno de lo literario, sino en el teatral—, nos parecía necesario desbrozarlo, desnudarlo, para ver después qué quedaba de él. Si el personaje es la «persona» que actúa en la obra dramática, sería inadecuado aproximarse a él sin clarificar primero qué se entiende por «persona», observando luego, mediante el análisis, qué es lo que realmente ocurre en la ficción del drama; es decir, cuáles son las leyes que rigen al personaje, cómo está construido, qué es y qué significa en una obra concreta, etc.

La consideración de los múltiples problemas que conlleva cualquier crítica del personaje hoy, cuando la existencia misma de la noción de «persona» ha sido puesta en tela de juicio por el marxismo y el psicoanálisis, nos llevaron a canalizar lo que en un principio era una metodología interdisciplinar a través de una ciencia nueva: la semiótica. Esta ciencia, cuya aplicación al teatro está todavía en sus comienzos, nos permitía realizar un estudio transdisciplinar del personaje en cuanto «haz» de signos y signo a su vez de un «mensaje», elaborado por un «emisor» y que comunica algo a un «receptor», evitándose así la dispersión a que hubiera abocado un estudio multidisciplinar carente de una organización interna estructurada.

EL CONCEPTO DE PERSONAJE

Dado que al concepto de «personaje» preexiste el de «persona», y que este último ha sido desbancado por el de «sujeto», tomado de la sintaxis, no tendrá sentido ya hablar de una biografía de los personajes ni de la historia que traen consigo ni de su currículum.

Si aceptamos que el «personaje» es el lugar de las incertidumbres textuales y metodológicas, el lugar mismo de la batalla que libra la crítica tradicional contra la nueva, y que constituye un arma ideológica de la crítica literaria conservadora¹, veremos la necesidad de llevar a cabo un estudio histórico que sitúe los diferentes discursos sobre el personaje shakespeariano en el ámbito socio-histórico e ideológico en el que se producen, con tal de evitar la preexistencia del sentido; es decir, los pre-juicios que impiden que la lectura y/o el montaje de un drama, por ejemplo, sea en sí mismo productor de sentido, y no mera copia desfigurada de sentidos avalados por titulaciones académicas de prestigio.

DISCURSO Y METADISCURSO

La multiplicidad y variedad de los textos que discurren en torno al personaje shakespeariano ponen de relieve un hecho significativo: la ausencia de tales personajes tal como se los entiende; la adulteración a que todo personaje dramático, principalmente clásico, se ve sometido. El personaje, precisamente por la cantidad y cualidad de los discursos que se emiten sobre él, se nos aparece como un «no-man's land» o tierra de nadie, dispuesta a ser colonizada por cualquiera. Más que ningún otro, el personaje shakespeariano —ya no se sabe muy bien si por su

¹ UBERSFELD, Annes: *Lire le Théâtre*, E. Sociales, París, 1978. Ver cap. sobre «Le Personnage».

popularidad o por su atractivo o porque, como la piedra filosofal, enriquece al que da con ella— ha sido el panal de rica miel al que todos han acudido para expresarse a sí mismos. La incidencia ideológica del metadiscurso en la construcción textual encabezada con el nombre propio del personaje lo desfigura, enmascarándole con ideologías, atributos o connotaciones que en ningún caso posee. Hoy, el lector o espectador del drama clásico ya no es el ser inocente del siglo XVII; sin embargo, las ideas moralistas y románticas de épocas pasadas siguen habitando las mentes de los escolares, universitarios y, sobre todo, las de actores y directores de teatro. Esta peligrosa confusión que se instala desde el principio en el inconsciente colectivo nos desarma frente a una lectura verdaderamente comprensiva de la obra. Desembarazarnos, pues, de las cargas que esa anquilosada crítica nos ha impuesto es una tarea urgente; no olvidemos que los aciertos de una época pueden ser los errores de la siguiente.

El propósito del presente trabajo no consiste en averiguar qué es o cómo funciona el personaje shakespeariano, ya que en realidad esas cuestiones entrarían dentro de una discusión más amplia sobre el funcionamiento del personaje en la obra dramática. En consecuencia, la recopilación de discursos sostenidos durante los siglos XVIII y XIX sobre el personaje shakespeariano sólo pretende tomar conciencia del problema crítico que se plantea al intentar distinguir entre el personaje y los «discursos» sobre él. A partir de ahí, se podrá abordar esa herencia literaria desde presupuestos distintos, al mismo tiempo que se comprenderá la necesidad que una época determinada tiene de descodificar desde sus propios conocimientos lingüísticos, literarios, filosóficos e ideológicos los mensajes literarios que le llegan.

EL SIGLO XVIII

Los puritanos consiguieron cerrar los teatros públicos al subir al poder, y ya no se volverían a abrir hasta 1660, año en que Carlos II restauraría ambas: la monarquía y la actividad teatral pública. La introducción de las modas francesas (incorporación de las actrices al escenario, el amaneramiento de las costumbres, junto a cambios en la sensibilidad, lingüísticos, etc.) de la mano de los nobles que acompañaron al nuevo monarca influye directamente en la apreciación de los dramaturgos isabelinos, que ahora se comparan con los españoles y franceses, principalmente. El teatro pasa a ser competencia absoluta de la corte, hecho que explica las nuevas interpretaciones y adaptaciones (por ejemplo, la ampliación de los papeles femeninos o la reescritura de los finales de las obras). Existe un criterio generalizado que censura los dramas shakespearianos porque no responden a la sofisticación de la comedia de costumbres o de la tragedia erótica, que son los géneros preferidos. Este estado de opinión era ya dominante cuando John Dryden,

en su ensayo «Sobre poesía dramática» (*On Dramatic Poessie*), 1668, sienta las bases de un tipo de crítica decididamente favorable al dramaturgo isabelino como reacción contra la extendida afirmación que acusaba al autor de ser un iletrado. Este es el caso del contemporáneo Thomas Rymer², que llamaba a *Othelo* «La tragedia del pañuelo», pues de ella se sacaba la conclusión de que las esposas deben cuidar con esmero de su ropa interior. Sin embargo, es la opinión de Dryden, en lo que se refiere a la caracterización de los personajes, la que inspira toda la literatura crítica de los dos siglos siguientes.

En el XVIII ésta se va organizando como disciplina autónoma, protegida y alentada desde la aristocracia. El patronazgo literario es una práctica usual que orienta el saber hacia la lectura y traducción de los clásicos (*Ars poetica*, de Horacio; *De lo sublime*, de Longinus, etc.), invistiendo de una finalidad moral los discursos, que desde ahora van a ir encaminados a educar al gran público lector, el cual aumenta considerablemente como resultado de un sinfín de publicaciones. La prensa, principal vehículo de opinión filosófica, moral y literaria, no será una realidad efectiva hasta 1709, año en que ve la luz la revista *The Tatler*, dirigida por R. Steele. Pero, a partir de esta fecha, se produce la eclosión: *The Spectator*, *The Guardian*, *The Gentlemen's Magazine*, *Mirror*, *The Rambler*, etc. Hasta ahora, los discursos no habían sido didácticos; emanaban del «yo», confirmándose ahí la identidad personal. No iban dirigidos, no pretendían enseñar nada. En este momento se trata ya de mensajes con un destinatario, y es la necesidad de incidir en él la que estimula la escritura. Es el hombre corriente de la calle al que hay que sacar de su ignorancia, al que hay que convencer en política y guiarle según unos principios morales comúnmente aceptados. La crítica, entonces, debe servir de puente entre el ciudadano y la obra literaria, reconociendo a uno en la otra.

A la muerte de Shakespeare, sus contemporáneos habían escrito poemas de elogio a la persona del autor, pero los juicios y comentarios sobre los dramas no empezaron hasta mucho más tarde. Además, las ediciones críticas no aparecen hasta que Alexander Pope no se propone mejorar los textos extremadamente corruptos que había en circulación. La importancia de esta edición y de las siguientes (Samuel Johnson, 1765; Capel, 1790; Steevens, 1773; y Malone, 1790, 1821) radica en el hecho de que constituyen las primeras opiniones sobre temas y personajes, además de pretender cierto grado de objetividad. Pensemos que cuando Pope publica el prólogo, en 1725, la crítica literaria no era una disciplina independiente, pues aún estaba en sus comienzos. Incluso él admira la obra shakespeareana de una forma no muy diferente a como lo había hecho ya Dryden, es decir, siguiendo el modelo de la crítica encomiás-

² SMITH, Nichol: *Shakespeare Criticism 1623-1840*, Oxford Univ. Press, London, 1973, Introducción, pág. ix.

tica anterior. Lo que Pope hace de innovador es utilizar la filosofía conservadora imperante en aquel momento con sumo ingenio, hablando así de los personajes: «His Characters are so much Nature her self, that 'tis a sort of injury to call them by so distant a name as Copies of her. Those of Other Poets have a constant resemblance, which shews that the receiv'd them from one another, and were but multipliers of the same image: each picture like a mock-rainbow is but the reflection of a reflection. But every single character in Shakespeare is as much an Individual, as those in Life itself; it is impossible to find any two alike; and such as from their relation or affinity in any respect appear most to be Twins, will upon comparison be found remarkably distinct. To this life and variety of Character, we must add the wonderful Preservation of it; which is such throughout his plays, that had all the Speeches been printed without the very names of the Persons, I believe one might have apply'd them with certainty to every speaker»³. Desde luego, el término «nature» poseía una infinita variedad de significados en el siglo XVIII, ajustándose a cualquier juicio sobre algo creado, ya fuera sobre el mundo vegetal, animal o artístico, ya fuera obra pictórica o literaria; siempre que la obra se explicase a sí misma y no fuera la réplica de otra. Lo que Pope no podía imaginar era que sus opiniones sobre los personajes iban a constituir, por reacción, el punto de partida de la crítica racionalista de la segunda mitad del siglo, siendo reivindicada más tarde por los románticos, amantes de todo lo individual. La afirmación de la individualidad de los personajes era el mayor elogio con que ellos podían calificar unas creaciones perfectas, inimitables y nunca repetidas, ni siquiera por el mismo autor. Para los racionalistas de la segunda mitad de siglo los personajes son, por el contrario, «especies». Así lo aseguraba el doctor Johnson cuando volvió a editar los dramas, cuarenta años más tarde (1765), al retomar a Pope para entroncar con el término «naturaleza» su propia visión del tema. Para él, «Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirrour of manners and of life. His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by accidents of transient fashions or temporary opinions: they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His personas act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species»⁴. Intento de combinar felizmente las corrientes de pensamiento de su época: el recién

³ *Ibidem*, pág. 43.

⁴ *Ibidem*, págs. 79-80.

heredado empirismo con las nuevas corrientes cartesianas que iban entrando en Inglaterra; reforzado por la convención de generalizar cuando se hablaba de literatura o de la vida. Según Johnson, el personaje deja de ser lo particular, no existe el héroe: «Shakespeare has no heroes; his scenes are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks that he should himself have spoken or acted on the same occasion: Even where the agency is supernatural the dialogue is level with life»⁵. Lo fundamental es que a través de Johnson está hablando toda una época. Aparece una generación típica del siglo (1740-1780). Una sociedad, como cuenta Trevelyan⁶, con una actitud mental propia que confiaba en sí misma. Gobernada por la ley, pero sin reformas legislativas. Humanitaria y filantrópica, en la que filósofos como el doctor Johnson tienen tiempo de filosofar sobre el género humano, seguros de que el pensamiento era resultado de la razón y la experiencia, así como de que no se encontraban en una sociedad cambiante. El crítico literario, el filósofo y el moralista todavía se confundían en la misma persona. Los clubs literarios funcionaban con todo su esplendor, y los razonamientos, tan diversificados en otras épocas, se van catalizando en núcleos que, por aglutinar en torno a sí a personas de gran estima social, adquieren una autoridad insospechada.

Johnson profundiza en el estado de la cuestión, sistematizándolo. Señala que el diálogo está determinado por el incidente que lo produce, por lo que se desarrolla con sencillez y naturalidad. Claro que esto ya lo había dicho J. Warton hacia 1753 en *The Adventurer* cuando escribía acerca de Miranda, en *The Tempest*, que expresaba mejor sus emociones ofreciendo ayuda que no mediante falsa elocuencia⁷. Sin embargo, Johnson es también, y por encima de cualquier otra cosa, un moralista para quien la finalidad de la escritura es instruir; por tanto, a pesar de su admiración, está obligado a decir que Shakespeare sacrifica la virtud a la conveniencia, pues buscaba más divertir que educar al público. Al sentar las bases de la crítica del personaje para todo el siglo, éste funciona dentro de discursos morales, en calidad de modelo ejemplar a ser imitado. El concepto de personaje, pues, sigue siendo confuso, precisamente porque cada vez se va cargando de más significaciones ajenas. Esta confusión permanece viva durante todo el siglo XIX, aunque el personaje sea considerado más en detalle por la crítica romántica. En cualquier caso, todos parecen referirse a una esencia más allá de las pasiones manifiestas o de las circunstancias que lo envuelven. Sin

⁵ *Ibidem*, pág. 82.

⁶ G. M. TREVELYAN: *A Social History of England*, Penguin 1974 (44), pág. 355.

⁷ —if you'll sit down

I'll bear your logs the while. Pray give me that,

I'll carry't to the pile.

—You look wearily.

Warton comenta: «it is by selecting such little and almost imperceptible circumstances, that Shakespeare has more truly painted the passions than any other writer», Nichol Smith, *op. cit.*, pág. 57.

embargo, es definiendo la circunstancia como se llegará a un conocimiento más apropiado, aunque todavía sea muy pronto para distinguir entre personaje textual y personaje representado, ya que la persona que se pronuncia sobre el tema posee, por regla general, una imagen mental única. Después, al observar la circunstancia lingüística, se irá entrando verdaderamente en el personaje, al mismo tiempo que se abandonan conceptos ya caducos, inservibles para definir realidades, ni tan siquiera literarias. El estado general de la cuestión sigue estando en un marco filosófico casi exclusivamente: los personajes son representaciones de la naturaleza o creaciones, tal como las hay en ella. De momento, todavía carecen de una especificidad dramática o teatral que los identifique. Sin embargo, es siguiendo la dialéctica aristotélica, que considera personaje y acción separadamente, cómo Johnson abre el camino de un nuevo tipo de crítica del personaje. En esa dirección aparecen tres ensayos en un breve espacio de tiempo: los de T. Whateley, *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* (1785); W. Richardson, *A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable Characters* (1784), y el de M. Morgann, *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777). Al aumentar los puntos de vista desde los que se considera al personaje, el análisis se diversifica. Todo cabe dentro del análisis, todas las opiniones son válidas si están desarrolladas de una manera lógica o si defienden la moral dominante. Whateley parte de un concepto del personaje tomado del examen exhaustivo de la conducta humana. Como Morgann, asume la humanidad propia del personaje shakespeariano —producto de las corrientes religiosas del mundo—, pero con resultados de mayor interés, debido al método comparativo que utiliza con la intención de demostrar que personajes como Ricardo III y Macbeth, colocados en situación muy parecida, son absolutamente distintos, pues, aunque poseen las mismas cualidades, difieren por el grado, las causas y los efectos de sus acciones. «Richard is able to put on a general character, directly the reverse of his disposition; and it is ready to him upon every occasion. But Macbeth cannot effectually conceal his sensations, when it is most necessary to conceal them; nor act a part which does not belong to him with any degree of consistency»⁸. Richardson, por el contrario, utiliza los personajes con un objetivo moralista que hoy queda muy antiguo: «It is my intention to examine some of his remarkable characters, and to analyze their component parts»⁹. Por último, Morgann, rompiendo con los esquemas anteriores, se propone defender al personaje Falstaff de sus puritanos detractores. Para ello lo descompone en dos elementos: la personalidad —extrínseca al drama—, lo que el personaje-persona es desde un punto de vista moral, y las acciones (aquello que se ve obligado a hacer en la dinámica de la obra, pero que no sirve para

⁸ *Ibidem*, pág. 141.

⁹ *Ibidem*, pág. 151.

caracterizarlo). De ahí pasa a prescribir que la crítica debe únicamente preocuparse de lo primero, ya que «the union of character and action not seen in nature, is the principal defect of such compositions, and what renders them but ill pictures of human life, and wretched guides of conduct»¹⁰. El método empleado por Morgann será el que más influirá en la crítica romántica, dado su interés personal por el carácter individual del personaje. De este modo, la crítica dramática va perfilándose a favor del personaje con psicología propia, independiente de las acciones o circunstancias en las que se encuentra dentro de la obra.

EL SIGLO XIX

Al analizar los escritos del siglo XIX sobre el personaje shakespeariano llama la atención el hecho de que lo que se afirma de él refleja bastante fielmente los presupuestos e ideas que esta época sustenta sobre la experiencia humana. Si al finalizar el siglo anterior se empieza a considerar al personaje como elemento autosuficiente, en éste la independencia del personaje respecto a la obra se lleva a sus últimas consecuencias. El «star system» se pone en marcha, dando entrada al «gran actor» o «actriz» que llena el escenario con su encanto personal, hechizando al público, que acudirá a los teatros más a ver a su actor favorito que a una representación concreta. En realidad, la obra elegida es lo secundario; lo que se va a ver es a Garrick, Kemble, Kean, a los Barry, a Mrs. Siddons o a la Pritchard. La crítica empieza a plantearse las diferencias entre la lectura de un drama y su representación concreta; pues una cosa es el teatro visualizado en la imaginación y otra muy distinta es ver lo imaginado por otro. El estilo de interpretación romántico era declamatorio y, lógicamente, las escenas íntimas y los soliloquios perdían toda verosimilitud. Charles Lamb, gran conocedor de la obra shakespeariana, escribía en *On the Tragedies of Shakespeare* (1811), «... the plays of Shakespeare are less calculated for performance on the stage, than those of almost any other dramatist whatever. Their distinguishing excellence is a reason that they should be so. There is so much in them, which comes not under the province of acting, with which eye, and tone, and gesture, have nothing to do... the practice of stage representation reduces every thing to a controversy of elocution. Every character, from the boisterous blasphemings of Bejazet to the shrinking timidity of womanhood, must play the orator. The love-dialogues of Romeo and Juliet, those silver-sweet sounds of lovers' tongues by night; the more intimate and sacred sweetness of nuptial colloquy between an Othello or a Posthumus with their married wives, all those delicacies which are so delightful in the reading, ... how are these things sullied and turned from their very nature by being exposed

¹⁰ *Ibidem*, pág. 159.

to a large assembly; when such speeches as Imogen addresses to her lord, come drawling out of the mouth of a hired actress, whose courtship, though nominally addressed to the personated Posthumus, is manifestly aimed at the spectators, who are to judge of her endearments and her returns of love»¹¹. A pesar de la conclusión errónea a la que llega Lamb, su poder de observación es tal que merece un estudio aparte especialmente dedicado a la distinción texto-representación.

Descriptivo como Lamb, Coleridge añade su gran sensibilidad poética al estudio psicológico. Estudia a los personajes como seres de carne y hueso. Al aplicar a la obra dramática sus teorías sobre la imaginación procedentes de la poesía, encuentra un principio organizador del personaje que llama «la pasión dominante», que proporciona a la obra su «unidad de interés», descartando las unidades de tiempo, lugar y acción por considerarlas desfasadas. La crítica de Coleridge llama la atención sobre todo por la perspicacia de sus intuiciones sobre el carácter y motivaciones de los personajes.

A veces, el temperamento se manifiesta sencillamente en un verso que concentra en sí toda la carga psicológica necesaria para dibujar al personaje, ya que responde a estímulos de comportamiento típicamente humanos. La falta de distinción entre personaje dramático y persona real le llevó a afirmar que lo más maravilloso era que uno sentía deseos de casarse con uno de ellos. Los románticos descubrieron aspectos nuevos del personaje. Al constatar las diversas lecturas que podían hacerse del mismo personaje por diferentes personas, Coleridge estaba avanzando un paso más en el conocimiento científico del personaje dramático. Veamos: «It is well worth remarking that Shakespeare's characters, like those in real life, are very commonly misunderstood, and almost always understood by different persons in either case. If you take only what the friends of the character say, you may be deceived, and still more so, if that which his enemies say; nay, even the character himself sees himself through the medium of his character, and not exactly as he is»¹². Aunque Coleridge dé más importancia a los rasgos psicológicos que a la naturaleza dramática del personaje, la considera a la hora de descubrir el carácter. Los críticos románticos tienen como objetivo encontrar, a través de la lectura, la puesta en escena «ideal», aquella que tiene lugar en el «teatro de la imaginación», para luego contrastarla con las representaciones de la época. Consideran que el actor ideal debe desaparecer tras el personaje y no poseer una identidad separada, de modo que le dé vida gracias a su vitalidad e imaginación, pues los caracteres de los personajes, según Coleridge, se infieren de la lectura, recordémoslo. En realidad, la semántica actual y las teori-

¹¹ *Ibidem*, págs. 193-194.

¹² *Ibidem*, págs. 242-243.

zaciones de semióticos como Eco en *Lector in Fabula* no hubieran existido sin esta duda ¹³.

La singularidad de W. Hazlitt, coetáneo de Coleridge, reside en el hecho de combinar la crítica textual con la propiamente teatral: lector y espectador. Admiraba a ambos profundamente, personaje y actor. Admiración a la que había llegado a través de la filosofía. El tratado *Principles of Human Action* sostiene la tesis de que el ser humano sale de sí mismo cuando siente que existe un bien futuro que puede alcanzar (lo que hoy se llama «consecución del deseo» en psicoanálisis lacaniano). Ahí reside el principio de acción por el cual la persona sale de sí y se enfrenta al mundo exterior. Según esos principios, Hazlitt elabora la teoría del héroe trágico.

El bien futuro no es importante en sí mismo, lo que importa sólo se percibe cuando hay un estímulo exterior (el fantasma del padre en *Hamlet* o Lady Macbeth en *Macbeth*). El personaje trágico fascina dramáticamente por el egoísmo base que lo conforma. No es sorprendente, pues, que más tarde señale la habilidad que poseía nuestro dramaturgo de transmitir al público un momento dramático apasionado. La crítica hazlittiana, limitada en gran parte al éxito o fracaso de la «estrella» de turno, descansa en el supuesto de que una obra dramática está compuesta de una serie de «momentos climáticos» en los que el personaje principal está incitado a responder imaginativamente a fuertes influencias externas, lo que suponía una revisión de su concepción de cierto bien futuro último. *Characters of Shakespeare's Plays*, donde el tema del personaje se trata monográficamente, es considerada más un tratado sobre la filosofía de la vida y la naturaleza humana que crítica dramática. El objeto de la obra, según el prólogo, es ilustrar la tesis de A. Pope que afirma que en Shakespeare cada personaje es un individuo. Haciendo referencia a cada obra por separado, refuta la tesis del doctor Johnson de que cada personaje es una especie. Apunta que el propósito didáctico le impidió observar los rasgos individuales.

Examinemos una muestra referente a las heroínas: «It is the peculiar characteristic of Shakespeare's heroines, that they seem to exist only in their attachment to others. They are pure abstractions of the affections. We think as little of their personas as they do themselves, because we are let into the secrets of their hearts, which are more important. We are too much interested in their affairs to stop to look at their faces, except by stealth and at intervals. No one ever hit the true perfection of the female character, the sense of weakness leaning on the strength of its affections for support, so well as Shakespeare—no one ever painted so well natural tenderness free from affectation and disguise—no one else ever so well showed how delicacy

¹³ Eco, Umberto: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981

and timidity, when driven to extremity, grow romantic and extravagant; for the romance of his heroines (in which they abound) is only an excess of the habitual prejudices of their sex, scrupulous of being false of their vows, truant to their affectations, and taught by the force of feeling when to forgo the forms of propriety for the essence of it. His women were in this respect exquisite logicians; for there is nothing so logical as passion» ^{13 bis}. En ella se aborda el problema ético-filosófico del carácter femenino que no había dejado de preocupar a los pensadores desde el renacimiento. Shakespeare se hace eco de la tradición judeocristiana en el diseño de las heroínas románticas. Hazlitt lo único que hace es alabar dicha tradición sin apreciar el elemento diferenciador que hubiera surgido de la comparación entre normativa ética por un lado y configuración dramática de situaciones por otro.

Thomas de Quincey, por su parte, comparando el personaje femenino shakespeariano con el griego, afirma que hasta que Hermione, Perdita, Ofelia o Miranda no fueron creadas, no se habían visto las posibilidades que presentaba su belleza. Para él, los personajes femeninos griegos, por condicionamientos históricos, aparecen únicamente en su semejanza al masculino; en cambio, los shakespearianos no son un eco de los masculinos «but female characters that had the appropriate beauty of female nature; woman no longer grand, terrific, and repulsive, but woman 'after her kind' - the other hemisphere of the dramatic world; woman running through the vast gamut of womanly loveliness; woman as emancipated, exalted, ennobled, under a new law of Christian morality; woman the sister and co-equal of man, no longer his slave, his prisoner, and sometimes his rebel» ¹⁴. Evidentemente De Quincey se está refiriendo aquí a la moral cristiana progresista y no a aquella otra que afirmaba que la mujer carecía de alma.

Cuando se publicaba esto ya era conocido el ingenioso libro de Mrs. Jameson, *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical*, que luego aparecía con el título de *Shakespeare's Heroines*, uno de los estudios psicológicos del personaje femenino elaborados con mayor perspicacia, intuición y exactitud. Todavía hoy es considerado una de las mejores piezas de literatura crítica romántica por el singular interés que despierta la delicadeza y detalle con que expone cada razonamiento. Al publicarse en 1832 la polémica en torno a la mujer, su identidad y sus derechos como ciudadana, estaba ya sobre el tapete. De hecho la mujer de principios del diecinueve había dado ya su primer paso hacia la independencia; trabajaba en el campo o en la fábrica, o se dedicaba a los placeres de la literatura, la música, la pintura y las fiestas. La «nueva mujer» que estaba emergiendo necesitaba de una identidad distinta que la distinguiese de

^{13 bis} HAZLITT, William: *Characters of Shakespeare's Plays*, Oxford University Press, London, 1975, págs. 2-3.

¹⁴ SMITH, Nichol: *Op. cit.*, págs. 340-342.

generaciones anteriores. Ese interés se manifestó durante todo el siglo en la búsqueda de modelos, que por no encontrarse en la vida, los encuentran en la herencia literaria: los personajes femeninos shakespearianos. Este contexto histórico que comienza con la incorporación de mano de obra femenina al terminar las Guerras Napoleónicas, acaba con el desarrollo industrial posterior, que tiende a deshacerse de ella; da paso también a la «Lady» (mujer desocupada) y al ama de casa (mujer de un trabajador próspero). Las que siguieron en la fábrica ganaron independencia, aunque saliesen perdiendo en otros aspectos, como las hermanas Brontë. Otras, sin oficio, se hacían escritoras de salita de estar, como J. Austin y H. Moore¹⁵. En general el nuevo ideal de la mujer fue el «no tener nada que hacer».

El libro de Mrs. Jameson se inserta en este contexto histórico desde una perspectiva decididamente moral (¿acaso podía haber otra?). La original introducción, escrita como un diálogo platónico, en el que polemizan un hombre y una mujer, justifica la idea de que la nueva mujer debe imitar los modelos femeninos encontrados en las comedias de Shakespeare. No es válido el ejemplo de la historia porque «women are illustrious in history, not from what they have been in themselves, but generally in proportion to the mischief they have done or caused». En cambio los de Shakespeare «combine history and real life». Jameson se disculpa del desequilibrio entre personajes masculinos y femeninos en la obra shakespeariana (muy comentado en aquel momento), aduciendo que eso responde a la realidad. La agrupación de los distintos personajes responde a criterios psicológicos y no dramáticos: «I have divided them into characters in which intellect and wit predominate; characters in which passion and fancy predominate; and characters in which the moral sentiments and affections predominate. The historical characters I have considered apart, as requiring a different mode of illustration. Portia I regard as a perfect model of an intellectual woman, in whom wit is tempered by sensibility, and fancy regulated by strong reflection»¹⁶. En el primer grupo incluye a Portia, Isabella, Beatrice y Rosalind; en el segundo, a Juliet, Helena, Perdita, Viola, Ophelia y Miranda; y en el tercero, a Hermione, Desdemona, Imogen y Cordelia. La penetración psicológica junto a la capacidad de considerar al personaje en situación, hacen de él un libro valiosísimo para el estudio de la psicología femenina y la motivación de la actriz en el escenario.

Si la primera consecuencia del psicologismo es que los personajes salen de las obras, la pieza dramática se convertirá en invitación a la fantasía en manos de autores menos académicos cuya intención es hacer llegar los temas y personajes shakespearianos a un público más extenso. Esto, que ya lo había hecho Lamb en *Tales from Shakespeare*, lo

¹⁵ TREVELYAN: *Op. cit.*, págs. 500-501.

¹⁶ Mrs. JAMESON: *Shakespeare's Heroines*, George Bell, London, 1883, págs. 12-23.

hará ahora Mary Cowden Clarke en *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*. La autora toma la obra dramática como si constituyese un corte en la vida de la protagonista, y, basándose en la información biográfica que la obra misma proporciona, traza prolongaciones hacia el pasado, completando así los datos que faltan en el drama con la propia imaginación. Deduce, con lógica, la historia anterior de Julieta (*Romeo and Juliet*): «The (Capulet) had been anxious for an heir, to perpetuate its dignity; and thought he was a little disappointed, when the child proved to be a girl, yet he consoled himself with an heiress rather than with no descendance at all»¹⁷.

Una aportación nada despreciable al estudio del personaje femenino proviene de actrices que los representaron. Sabido es que, sobre todo a partir de la teoría de C. Stanislavski en *La construcción del personaje*, el actor/actriz, a partir de una lectura detenida del drama, se construye su propia biografía del personaje que va a representar. Este, si se nos permite la comparación, es un proceso similar al que había llevado a cabo M. Cowden Clarke. El actor/actriz que para llevar su tarea a buen término debe identificarse con el personaje que representa, adquiere creencias sobre él que nada tienen que ver con las del crítico pero, precisamente por ello, pueden ser refrescantes al no estar viciados por clichés académicos de segunda mano ni por viejas polémicas, que muchas veces no sirven sino de cortapisas, en lugar de favorecer una visión personal que nos presente un personaje original desde la subjetividad que emocione al lector. En esta línea aparece la obra de la actriz Helena Faucit, *Shakespeare's Female Characters*, en 1891. El origen de la obra es doble: por un lado responde a la solicitud de una amiga, y está escrita, por tanto, en forma epistolar; por otro, la alimenta un temor constante a que los personajes femeninos no sean apreciados en su justa medida, y un deseo de que lo sean en el futuro. La bien intencionada obra de Faucit es importante más por los aciertos de sus intuiciones, por el hecho de que paralelamente a la tradición crítica académica, las gentes que practican el teatro participen del discurso dramático en general, proporcionando así informaciones sobre problemas interpretativos (rasgos caracteriológicos del personaje que surgen en la actuación concreta, raccords emocionales, etc.), que ensanchan la panorámica de la muchas veces anquilosada crítica académica oficial. Faucit es capaz de hablar de las relaciones que se establecen entre los personajes de la siguiente forma: «In every way happier than Juliet, Romeo is fortunate in his parents. They are from the first loving, considerate, and sympathetic; and, they know his wishes, they would have spared no pains to gratify them. Not so with Juliet. Although an only child, there has been obviously not much tenderness lavished on her...» «With what bluntness this hard mother brings the sacred subject of marriage before

¹⁷ CLARKE, Mary Cowden: *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, A. C. Armstrong and Son, New York, 1891, pág. 9.

the mind of her undeveloped, yet, as she ought to know, imaginative daughter!»¹⁸. Afortunadamente esta obra no figura aislada; otras actrices y actores lo han venido haciendo (Garrick, Cibber, Siddons), y felizmente hoy existe a ese nivel y por lo menos en Inglaterra, un intercambio de opiniones muy positivo tanto para los que practican el teatro como para los teóricos académicos.

En otros casos el personaje dramático se lee desde el punto de vista de la representación teatral. En 1894, Louis Lewes en *Shakespeare's Women* trata el tema de los muchachos actores (Boy actors) como determinante de la caracterización femenina que lleva a cabo Shakespeare. Califica a los personajes femeninos de «desagradables», algunos «caricaturas», otros «monstruos» como Tamora en *Titus Andronicus*, de mujeres indómitas y masculinas a la reina Margaret o a la duquesa de Gloucester en *Henry VI*; otras son tan débiles que se puede decir que carecen de carácter, como la princesa Ann y la reina Elisabeth en *Richard III*. En su opinión «the women of the comedies have the most unamiable feminine characteristics, by which means they torment the lives of their parents, brothers and husbands, and make a hell of homes that should be rendered the abodes of peace by their lovable womanliness»¹⁹. Lewes demuestra en su trabajo dos cosas: por un lado, que los papeles femeninos, de haber sido pensados para actrices, hubiesen sido cualitativamente distintos. Lo demuestra analizando y comparando los poemas narrativos con los dramas. Por otro, señala el condicionante social y biográfico del autor como posible determinante de la caracterización femenina. Para él, su prematuro matrimonio cuando sólo tenía dieciocho años, con una mujer ocho mayor que él, ejerció una influencia fundamental sobre los personajes femeninos de la primera época. Idea que Frank Harris tomará como punto de partida de su obra *The Women of Shakespeare*. Harris trata de analizar el lugar que ocupan la madre, la esposa, la hija y la amante en la obra shakespeariana. Para ello se basa en el hecho de que Shakespeare tenía que convencer a su auditorio, mediante el lenguaje, de que sus personajes femeninos eran realmente mujeres. Tomando los datos biográficos a su alcance, traza paralelismos entre las mujeres reales que conoció el autor y las que retrató en los dramas, si bien eso le hace despreciar aspectos de los personajes que no encajan con los datos biográficos²⁰. De esta época es también *Shakespeare's Heroines on the Stage*, de C. E. L. Wingate, quien señala el cambio que se produce en la escena inglesa al importar la moda francesa de incluir a las actrices en los repertorios de las compañías. Desde la representación de obras olvidadas hasta la reescritura de otras como

¹⁸ FAUCIT, Helena: *Some of Shakespeare's Female Characters*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 1891, págs. 111-112.

¹⁹ LEWES, Louis: *The Women of Shakespeare*, Hodder Brothers, London, 1894, págs. 81-82.

²⁰ HARRIS, Frank: *The Women of Shakespeare*, Methuen and Co., London, 1919, pág. 19.

Much Ado About Nothing o el mantenimiento de los personajes femeninos durante mayor tiempo en el escenario, como es el caso de Cordelia en *King Lear*, que al final no resulta muerta, para poder tener un final feliz²¹.

Junto a esta relación, que por razones de espacio no pretende ser exhaustiva, existen otros no menos curiosos que denuncian la discriminación del personaje femenino. En *The True Ophelia and Other Studies of Shakespeare's Women*, la actriz firmante, de nombre desconocido, afirma con gran sentido del humor que la muerte de Lady Macbeth es prematura por tener que dar cabida en el escenario a todos los demás cadáveres masculinos, pero que, sin lugar a dudas, su muerte es tan importante o más que la de ellos. Al mismo tiempo se lamenta de que personaje tan crucial carezca de nombre propio²².

CONCLUSIÓN

Las cuestiones arriba planteadas, aunque muestra reducida de un conjunto más amplio, representan el estado de la cuestión desde sus comienzos. Una vez A. C. Bradley publique *Shakespearean Tragedy* en 1904²³, realmente las posibilidades abiertas por los estudios psicológicos del personaje como motor prioritario de la obra dramática han sido colmadas, aunque todavía se sigan publicando trabajos sobre los personajes femeninos, producto del interés que hay en estos momentos por todos los temas relacionados con la mujer.

Las distintas visiones que se han tenido del personaje shakespeariano durante los siglos dieciocho y diecinueve permiten ver con distanciamiento cómo el personaje se fue separando de la obra al verificarse, por consenso, que verdaderamente el personaje shakespeariano era excelente. Es decir, que la perfección de su construcción artística hizo olvidar su propia naturaleza de artefacto productor de sentido, y entonces —por esa virtualidad magnética del teatro que produce arte con seres humanos (los actores)— se identificó al personaje con su referente real: el ser humano; pasando a elaborarse una ética de los comportamientos. El personaje, o más bien la noción de éste, servía para confirmar afirmaciones preconcebidas o para enriquecer tesis diversas con un aval incuestionable: William Shakespeare.

La crítica producida durante el siglo xx ha visto el callejón sin salida al que le habían conducido sus predecesores, por lo que se ha enca-

²¹ WINTAGE, C. E. L.: *Shakespeare's Heroines on the Stage*, Thomas V. Crowell and Co., New York, 1895.

²² An Actress, *The True Ophelia and other Studies of Shakespeare's Women*, 1913.

²³ BRADLEY, A. C.: *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, 1976 (1904). En Bradley la historia trágica concierne únicamente al héroe.

minado a nuevas vertientes que generalmente excluyen al personaje. Desde estudios textuales hasta el perfilamiento de las convenciones dramáticas y teatrales de la época isabelina, pasando por estudios humorísticos, lingüísticos, poéticos, de género, psicoanalíticos, temáticos, etc., ya no queda nada por hacer.

Lo que ha descubierto el análisis semiótico de la obra dramática es que el personaje no puede ser considerado aisladamente del resto de los elementos de la obra, a no ser de forma provisional, y que el personaje textual es solamente una virtualidad hasta que el comediante no fije sus directrices con su cuerpo y su voz. Si se quiere evitar el peligro de psicologizar o psicoanalizar a los personajes se tendrá que tener presente el hecho de que en la obra dramática todos los elementos son interdependientes y que se están modificando unos a otros constantemente en el proceso dramático, por lo que sólo despejando las complejas relaciones que mantienen los diversos elementos entre sí se podrá llegar a una verdadera comprensión de lo que supone el personaje como catalizador en una obra dada. Además pensamos que al contemplar la obra shakespeareana en cuanto «mensaje» residual de un autor y una época determinadas se puede perseguir el proceso de significación que llega hasta nosotros hoy, acercando así autor y obra a nuestro tiempo, sin la actitud de veneración que tanto predomina. El proceso es largo, pues teniendo en cuenta las últimas investigaciones semióticas sobre interpretación textual²⁴, se trataría de no sacar a los personajes del entramado del «texto», el cual se analizaría según la teoría textual del «contexto» para, a continuación, partiendo de una teoría de los códigos, analizar su «contexto» y «circunstancia» desde una doble pragmática: aquélla que daría cuenta de los comportamientos de la época isabelina, y la de hoy en día, de forma que el transvase de códigos necesario para su actualización se perfilase en tantos aspectos como fuese posible, aspirando así a no traicionar ni al autor clásico ni a su intérprete actual: el espectador.



²⁴ Véase la obra ya citada de Umberto Eco.