

# De este lado de la idolatría

Joaquín Gutiérrez

El presente artículo se incluirá como prólogo en la edición próxima a aparecer, de la traducción directa del inglés al español del "Rey Lear", realizada por el escritor D. Joaquín Gutiérrez, que editará la UNED.

Hemos tenido oportunidad de co-

nocer este trabajo de traducción, y debido a su excelencia y riqueza, solicitamos a Don Joaquín nos hiciera entrega para la revista "ESCENA" de sus reflexiones sobre el proceso que supuso tanto su aproximación a "El Rey Lear" como la supración de su esfuerzo de traducción.

Aún cuando Ben Jonson nos lo advirtió, y de esto hace ya más de tres siglos, que frente a Shakespeare había que mantenerse de este lado de la idolatría, no es un consejo fácil de seguir y cada vez que penetramos en el mundo shakespeareano nos estremece el mismo deslumbramiento que debe sentir un arroyo al adentrarse en el océano.

Para explicárnoslo —y para tratar de explicárselo a los lectores— es por lo que escribimos estas líneas.

\* \* \* \*

Shakespeare escribió todas sus obras entre 1590 y 1612: de ellas sus grandes tragedias al iniciarse el siglo XVII, comenzando por "Hamlet", tres o cuatro años después "Otelo", y luego, en rápida sucesión, "Macbeth" y "El Rey Lear". Esta última corresponde así al momento en que había alcanzado la cima de su experiencia vital, de su experiencia como dramaturgo y de su potencia creadora, por lo que no es de extrañar entonces que, al buscársele un parangón, se hable de

"La Divina Comedia" del Dante, "El Juicio Final" de Miguel Angel o la "Novena Sinfonía" de Beethoven. Se afirma además, y esto es casi consenso general, que la tragedia del anciano Rey y sus tres hijas la pueden superar: "Antonio y Cleopatra" por la brillantez de sus diálogos, "Macbeth" por su mayor hondura psicológica, "Hamlet" por la plurivalencia misteriosa que hace tan atrayente el alma del Príncipe de Dinamarca, u "Otelo" por su construcción dramática tan perfecta, pero que "El Rey Lear" las supera a todas en *pathos*, grandiosidad, riqueza de contenidos y siempre viva contemporaneidad\*.

Es cierto que no es la obra de Sh. que ha gozado del mayor favor del público y que no han faltado quienes señalen que es mejor leída que representada, ya que su 'encarnación' en actores y decorados constriñe el vuelo de la imaginación —en particular en las escenas de la

\* Jan Kott, en sus penetrantes "Apuntes sobre Shakespeare" llega a afirmar que "El Rey Lear" alcanza una "cumbre frente a la cual hasta "Macbeth" y "Hamlet" aparecen tímidos y sin relieve".

tempestad— que la lectura tan fértil y abundantemente provoca. Pero quienes tales cosas han afirmado se apresuran a proclamar acto seguido que, si bien puede no ser su máxima creación para el teatro, es en cambio el más grandioso poema dramático de toda la literatura universal.

La obra nos muestra la vida de un Rey octogenario que, voluntariamente, impulsado por un corazón desbordado y espumeante de vanidad, se despoja de todas sus riquezas y todo su poder, con el que venía gobernando despóticamente su Reino, con lo que desencadena la tragedia. De cómo la cascada de sufrimientos a que ello da lugar lo enloquecen. Y de cómo, después de cruzar por los túneles de la locura, emerge del otro lado convertido en Hombre. Y esta 'humanización' se convierte en el tema central de la obra, y toda la acción de la misma se refleja y concentra en la mente de Lear.

Al despojarse de toda su vida anterior, con sus cegueras y vanidades, —como simbólicamente lo ejecuta al arrancarse sus vestiduras durante la tempestad— de lo que se desprende Lear en realidad es de su falsa conciencia, adquirida en su medio y en su clase, y al hacerlo así logra entender todos los males del cuerpo social de su época como no lo consigue, en ese grado, ningún otro personaje shakespeareano.

Tomando partido en la ya larga polémica de si ésta —la más terrible de las tragedias del autor— es o no pesimista, nos alineamos con quienes creen que no lo es. En efecto la obra genera un optimismo, que atenúa su desgarrador impacto, al mostrarnos como un hombre puede elevarse hasta su cima más alta —su humanización— aún en las circunstancias más adversas. Y a quienes objetan, desde un ángulo escatológico, que el amor y la bondad, tan patéticamente inermes ante sus enemigos, no obtienen por sus actos ninguna recompensa, ni terrestre ni celeste, les recordamos que ese amor y esa bondad se convierten al final en victoriosos por el mero hecho de haber podido pervivir en un mundo tan cruel, mientras la maldad se retuerce alre-

dedor agónica después de haberse envenenado a sí misma. Como culminación, el propio Lear no muere de dolor sino de la alegría indecible de creer en el último instante que Cordelia ha revivido.

La obra nos pone así en contacto directo con una indagación en los misterios del mundo y de la vida, y nos ofrece una respuesta poética a las más inquietantes preguntas que la humanidad se hace sobre sí misma, convirtiéndose en la más totalizadora y deslumbrante visión que ninguna creación artística antes de ésta había alcanzado. Visión que cubre la vida del hombre en todas sus relaciones: con su familia, con la sociedad y con el universo. Visión que sigue todos los pasos de este "pobre, bípedo y desnudo animal" mientras cruza por este "gran teatro de locos"; visión que cubre de la violencia más carnicera a la ternura más alada, desde el infortunio y la agonía hasta el frenesí y desde la ceguera hasta la clarividencia. Visión que además trastorna todas las teodiceas y hace empalidecer todos los sistemas filosóficos concebidos hasta entonces, y que, si no somos capaces de acompañar a Sh hasta esas alturas a donde se remonta en su vuelo, nos deja al menos el convencimiento claro y simple de que es mejor vivir —y morir— como Lear, Cordelia o Kent, que no como Goneril, Regan, Edmundo, Cornualles u Osvaldo.

\* \* \* \*

Pero sería injusto continuar sin iluminar, al menos con unas pocas citas, a este estremecedor personaje.

En el parlamento más hermoso de la obra, cuando Lear, bajo la furia de los elementos, decide rezar, no lo hace por sí mismo sino que, olvidando su propia agonía, implora por los seres más desventurados de la familia humana, seres en quienes anteriormente no había puesto jamás ni los ojos ni el pensamiento:

"Oh pobres y desnudos desgraciados, dondequiera que estéis sopor-

tando los golpes de esta cruel tempestad, ¿cómo os protegeréis, la cabeza sin techo, con el vientre vacío y vestidos de andrajos agujerados y raídos, de momentos como éste? ¡Cuán poco hasta hoy me he preocupado de esto! Bébetes, Pompa, esta medicina, expónete a sufrir lo que los pobres sufren para que puedas derramar sobre ellos lo superfluo y mostrar más justos a los cielos".

O cuando, frente a las inmundicias que va descubriendo por doquier, levanta el látigo de su iracundia justiciera:

"Mira como ese Juez abusa con un simple raterillo, intercámbialos, por arte de birlibirloque, ¿y quién pasa a ser Juez y quién ladrón?"

Y descarga ese látigo contra los abusos de la autoridad:

¿No has visto acaso al perro del granjero ladrándole a un mendigo y a la pobre criatura huyendo del mastín? Pues allí puedes ver la gran imagen de la autoridad: un perro al que obedecen por su cargo"

Y frente a los llamados "pecados mortales", como el adulterio, no sólo no lo condena sino que lo exalta, y azota en cambio a la hipocrecía de quienes lo cometen; (y no olvidemos que cuando escribió esto la Reina Isabel, la Reina

"Virgen" de los cien amantes, a baba de morir) y clama:

"A ese hombre le perdono la vida. ¿Su delito cuál fue? ¿Un adulterio? ¡No morirá! ¿Morir por un adulterio? ¡No! Si el colibrí lo es, la pequeña mosca tornasolada comporta como una libertina ante mis ojos. ¡Que florezcan las cosas! El bastardo de Glóster se portó mejor con su padre que mis hijas procreadas entre sábanas legítimas. ¡Lujuria, desenfrenate, que me mates tan soldados!

"Y contemplad en cambio a esta dama de sonrisa fingida cuyo rostro entre peinetas ya presagia la nieve que afecta ser casta y sacude la cabeza si mientan los placeres por su nombre: pues ni la gata en celo ni el garañón rijoso corren contra ella a lo mismo con un apetito tan desenfrenado".

Y, por último, cubriendo con su nueva sabiduría a todas las debilidades y comprendiendo todas las flaquezas humanas, exclama:

"Nadie es culpable, nadie. Nadie digo. ¡Yo los absuelvo a todos!

Podríamos afirmar, en averiguada hipótesis, que para lanzar las anteriores quemantes verdades se escudó detrás nada menos que un Rey y, por añadidura, un Rey



demente?

Eran tiempos aquellos en que era muy peligroso coquetear así con el destino y por mucho menos quien se atrevía a ser tan osado debía subir las gradas del patíbulo. Pero de lo único que estamos ciertos es de que William Shakespeare, simple ciudadano de clase media, sin rango ni poder alguno que pudiera ampararlo, sí fue capaz de decir esas verdades, de decirlas en voz alta y de decirlas en la Corte —en donde se estrenó la obra— frente al propio Rey Jacobo en persona!

¿O quizás Sh., al hacer que Lear enloqueciera (y que Edgar se fingiera loco), fue susceptible a algo que flotaba en el ambiente de su mundo, mundo en que todas las escalas de valores del viejo orden se derrumbaban estrepitosamente: la tentación de depositar la única esperanza en la locura? ¿Que creyera que sólo la locura era capaz de moverse sin tropezar entre tantos escombros? Pocos decenios antes Erasmo había titulado su obra "Elogio de la Locura"; y en esos mismos días don Miguel de Cervantes le hacía decir a Sancho:

"Yo tengo a mi Señor Don Quijote por loco rematado aunque algunas veces dice cosas que a mi parecer, y aún de todos aquellos que lo escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas que el mismo Satanás no las podría decir mejores".

Palabras que nos hablan de como los "Sanchos" de entonces, con su cándido sentido común, consideraban a quienes tales cosas decían "locos rematados", sin dejar de sentir al mismo tiempo una magnética atracción por esas verdades, aunque acto seguido se persignaran y las calificaran de satánicas. (¿Y no le ocurre acaso lo mismo a tantos "sanchos" de hoy?

\* \* \* \* \*

Ya dijimos que toda la acción de la obra se refleja en la mente, de gran complejidad y mutabilidad, de Lear. Estos cambios en su conciencia no obedecen a causas externas,

sino, primordialmente, a su contradictoriedad interior. El propio Lear, bajo los truenos y rayos, se lo confiesa así a Kent:

"¿Tú crees que esta tormenta me pasa de la piel?

Y en las mutaciones de esa conciencia no vemos un eslabonamiento acumulativo y mecánico de causas sino, por lo contrario, saltos y retrocesos, reacciones inesperadas y repentinas. Y gracias a esa secuencia —tan privada de 'lógica' mecanicista o naturalista — experimentamos la sensación, de gran inmediatez, de estar presenciando un novísimo encefalograma poético de una mente trastornada, con cuyo auxilio nos internamos en un mundo onírico, al mismo tiempo lóbrego y resplandeciente, magnífico y conculso.

Y obtenemos así extraños derroteros para buscar la respuesta a la pregunta eterna ¿qué es el hombre? Y no el hombre aislado como una entelequia intelectual, sino al hombre entre los hombres, el hombre en su donde y en su cuando. Y la obra se traslada con facilidad de lo singular concreto a lo universal abstracto gracias a la vaga localización de las escenas y a un tiempo histórico deliberadamente difuminado, para que no pensemos que se trata tan solo de un momento histórico preciso, sino de cualquier tiempo, y no tan sólo de un pequeño reino geográfico, sino de cualquier lugar del planeta.

\* \* \* \* \*

Sh. robó, total o parcialmente, todos los argumentos de sus obras. Los tomó de fuentes históricas o legendarias, de novelas italianas, de comedias latinas, de donde fuera. Era la usanza en esos tiempos: nadie se extrañaba por ello y nadie lo reprochaba. Y en literatura y en arte los robos, como bien lo decía Oscar Wilde, se justifican plenamente siempre que vayan seguidos por el asesinato. Como con Sh. y sus fuentes ocurrió.

La historia de un legendario Rey *Leir* de Britania, que habría

existido siete siglos antes de nuestra era, fue transmitida primero por los bardos y recogida más tarde en viejos cronicones \*. Este Rey, al repartir su Reino entre sus hijas, habría desencadenado la tragedia. A esa leyenda Sh. le agregó la locura de Lear, la muerte de Cordelia, el Bufón y varios personajes más y, desde luego, toda su grandiosa significación.

Sh. entrelaza además esta historia con otro argumento —al que le introduce pocos cambios— que encontró en la "Arcadia" (1590) de Sir Phillip Sidney: la historia del Conde de Glóster y sus dos hijos.

Con ambas historias —lo que no hace en ninguna otra de sus obras— construye dos acciones paralelas que se entretajan y contraponen, lo que no deja de significar una dificultad adicional para la construcción dramática, pero gracias a lo cual obtiene un recurso excelente: la acción subordinada, al encarnarse de manera más asequible —verbal y visualmente— vuelve más aprehensible la acción principal.

En la acción secundaria los personajes actúan en un terreno moral tradicional, y ésta nos habla así, casi en forma didáctica, de un mundo de valores convencionales, lo que nos aclara los contenidos de la trama principal y nos ayuda a penetrar, tanto en el mundo interior de Lear, tan reñido con cualquier convención, como en el trasfondo sociológico y filosófico de la tragedia.

En cuanto a la cronología, de la que Sh. se preocupaba tan poco, cumple tan sólo al situar la acción en tiempos de un vago paganismo, con frecuentes invocaciones a los dioses griegos (y no a los celtas\*).

\* El primero en recogerla fue Geoffrey de Monmouth, en 1135, en su historia, escrita en latín, de los Reyes de Britania. Más tarde lo hace Raphael Holinshed en sus "Crónicas" (1587) John Higgins en su "Espejo para Magistrados" (1547) y Spencer en "La Reina de las Hadas" (1590).

\* Entre éstos existió un tal dios *Llyr* o *Ler*, nombre que probablemente designaba el Océano. Su epíteto, *Llediaith* ("el de la media

En todo lo demás los personajes, al mismo tiempo que universales, son transparentes representantes de su propia época, época escindida por una fractura histórica entre dos mundos: el del feudalismo en franca descomposición y el de la burguesía en acelerado ascenso\*\*

\* \* \* \*

Del destino de la obra podemos brevemente señalar que, si bien continuó representándose, durante todo el siglo XVII gozó de poco favor del público, y que, en 1681, un tal Nahum Tate se permitió hacerle una insípida revisión a fondo, adulterándola al extremo de añadirle un final feliz: ¡el matrimonio de Cordelia con Edgar! Así se representó ¡ay! durante 140 años, y fue sólo gracias a otro actor, Edmund Kean, que en 1823 se vino a restablecer su texto original. Desde entonces su éxito ha venido creciendo en forma ascendente, en particular durante nuestro siglo.

\* \* \* \*

Daremos ahora algunos brochazos —la falta de espacio no nos permite más— sobre ese siglo XVI tan deslumbrante y desgarrado, ese mundo en el que Sh. creció, se formó y creó.

Alrededor de 30 años antes del nacimiento de Sh. —ocurrido en 1564— habían fallecido Maquiavelo, Tomás Moro y Erasmo, y, dieciocho años antes, Lutero.

Montaigne era treinta y tres años mayor que Sh., y Miguel Angel dio término al "Juicio Final" trece años antes de que Sh. naciera.

Casi coetáneos suyos fueron Francisco Bacon (n.1561), Lope de

---

lengua") deja entrever que no se le entendía bien lo que hablaba!

Este dios habría adquirido a lo largo de los siglos cualidades humanas, convirtiéndose en el Rey Leir o Lear.

\*\* Tan acelerado que, apenas tres décadas después de la muerte de Sh., Oliver Cromwell encabeza la primera revolución burguesa de la historia y funda la "República Británica".

Vega (n.1562) y Galileo Galilei, que nace con sólo pocos meses de diferencia.

En el año en que se estrenó "Hamlet" (1600) la Inquisición quemaba vivo en Roma a Giordano Bruno. Y en 1605, año en que se escribió "El Rey Lear", apareció en Madrid la I Parte de "El Quijote". (Y otra coincidencia notabilísima: Shakespeare y Cervantes mueren el mismo año, mes y día: el 23 de abril de 1616).

Como vemos el XVI era un siglo de titanes y en la formación de Sh. se mezclaron así el humanismo de Erasmo, el escepticismo de Montaigne, la nueva visión realista y descarnada de la historia de Maquiavelo, las ideas "subversivas" de Giordano Bruno, los sueños, que darían nacimiento al socialismo utópico, de Tomás Moro, más el método científico, con el que le acababa de dar el tiro de gracia a la escolástica medioeval, de Francis Bacon. Y añádase una característica del humanismo temprano, la ausencia casi total de un sistema filosófico de apoyo, característica que se prolonga en toda la obra de Sh.

Y suma y sigue: en el campo de las ciencias, Copérnico ("De Revolutionibus orbium coelestium" aparece en 1543) acababa de hacer volar en pedazos, con su sistema heliocéntrico, la cosmogonía ptolemeica, estremeciéndolo con ello la

concepción religiosa del universo estaban naciendo muchas ciencias modernas: la Dinámica, con Galileo, la Anatomía, con Vesalio, Patología, con Frascatori, etc.

Pasando a los hechos históricos, con los descubrimientos españoles y portugueses la tierra había convertido de "un pequeño plato" en un "globo", globo habido por cientos de millones de hombres "cuya sombra caía hacia el sur"; que adoraban extraños dioses, hablaban cien veces más lenguas distintas que en la Torre de Babel, dormían bajo constelaciones viciales que con sus guiños se burlaban de Aristóteles, quien había afirmado categóricamente la imposibilidad de que existiera un cielo distinto al de los europeos.

Con la conquista de América, África y parte de Asia, nacía una larga y horrenda noche histórica de colonialismo, con lo que afluirían a Europa ríos de riquezas jamás soñadas por las mentes más codiciosas, riquezas que impulsaban poderosamente los cambios económicos del viejo continente.

Por otro lado se habían consolidado ya las primeras Monarquías Constitucionales y, con ellas nacían los "Estados" tal como los conocemos. Y con la Reforma crecían vigorosas las Iglesias Nacionales, socavando el mayor poder feudal de todos, el Papado, que



había impuesto su poderío incontrarrestable durante todo el milenio anterior.

Con el desarrollo del comercio y de la manufactura pre-capitalistas, el poder económico cambiaba rápidamente de manos y el crecimiento económico provocaba el auge de las ciudades y, al mismo tiempo, el caos en los campos. En estos, los nuevos cultivos textiles arruinaban a masas enormes de campesinos que se convertían en "trabajadores libres" y afluían como tales a las urbes, o se morían de hambre por los caminos.

En Inglaterra especialmente, diezmada la nobleza por la Guerra de los Cien Años y, luego, por la guerra civil de "Las Dos Rosas", del poderío de la vieja aristocracia feudal, con sus pétreos guerreros, ya no quedaba ni la sombra, y todo el viejo orden, hierático y férreamente organizado, se caía en pedazos. Todo el Reino hervía en desórdenes, contradicciones y dislocamientos.

En suma, en el ambiente intelectual de Londres, donde Sh. se formó, imperaba el furor renacentista de vivir (mezclado con el escepticismo angustioso de quienes calaban más hondo en la realidad); se desbordaba la llamada entonces "libertad interior" (mientras en la Torre de Londres menudeaban las ejecuciones); se le rendía culto a la

nueva diosa, la Naturaleza —Sh. la menciona 44 veces en esta obra— (mientras crecía amenazante la reacción puritana); los humanistas se refán sin tapujos del cielo y del infierno (mientras, sin que nadie se preocupara mucho de ello, se ahorcaba, en forma alternada, a centenares de miles de católicos o de protestantes en nombre de la Fe); y algunos visionarios utópicos soñaban con una sociedad mejor (mientras la Reina Isabel le concedía títulos de nobleza a sus corsarios, como premio por haber reducido a cenizas las nuevas ciudades de Iberoamérica).

Cabe entonces preguntarse: ¿supo Sh. descubrir esas convulsiones y contradicciones ocultas bajo la radiante superficie? Sí, y hasta lo más hondo. Veamos, como ejemplo, como nos las describe por boca del Conde de Glóster:

"Se enfría el amor, se agrieta la amistad y los hermanos se dividen: surgen motines en los burgos, en los campos discordias, traición en los palacios y los lazos carnales entre padres e hijos despedazados saltan. Y vimos lo mejor de nuestras vidas. Desórdenes ruinosos, intrigas y traiciones y perfidias nos van a perturbar hasta la tumba".

Y no sólo en esa cita, y en muchas otras que podríamos hacer, sino en el contenido total de la tragedia. Esta constituye un enfrentamiento constante entre las dos concepciones del mundo: la vieja, obsoleta o ineficaz, por la que siente una leve nostalgia, y la nueva, 'racional' y rapaz, por la que expresa un franco repudio.

\* \* \* \*

Para dar por lo menos un ejemplo de ese entrecruzado tejido ideológico en que Sh. se movía, tomaremos el caso de Maquiavelo.

El "Príncipe" se había convertido ya en libro de cabecera de todos los 'políticos' de la época, fueran estos nobles feudales o grandes burgueses. Y Sh. incorpora sus enseñanzas, ya sea "adornando" con ellas a los llamados personajes "malos" de la obra, ya sea demos-



trando lo que les costó ignorarlas a los "buenos".

El trágico error inicial de Lear, al quedarse voluntariamente con solo un cascarón de poder, se lo debe a su ignorancia de uno de esos apotegmas:

"Dicen los sabios —se lee en "El Príncipe" —que no hay nada más débil e inestable que la fama de un poder que no se cimenta en fuerzas propias".

Edmundo, en cambio, a quien no le faltaba el valor personal, como lo demostró en la batalla, ni la astucia, de lo que se vanagloriaba, sí sigue al pie de la letra otro de esos consejos:

"El Príncipe debe preferir ambos procedimientos, el del león y el de la zorra, porque el primero no sabe defenderse de las trampas y la segunda no sabe defenderse de los lobos. No entienden bien sus intereses los que únicamente imitan al león".

La misma obediencia a esos consejos nos demuestra Cornualles:

"No debe cuidarse el Príncipe de la reputación de su crueldad, siempre que trate de imponer obediencia y fidelidad a sus vasallos".

Y Goneril y Regan, cuando violan el compromiso de honor con su padre, de hospedarlo con sus cien caballeros, única condición para haberles regalado éste a cada una la mitad de su reino, aplican otro



más de esos apotegmas:

"Cuando le perjudiquen, el Príncipe debe faltar a sus promesas. Y este precepto sería discutible si todos los hombres fueran buenos, pero como son malos y desleales contigo, no es justo que tú seas leal con ellos".

Y así decenas de ejemplos más.

\* \* \* \*

¿Era ése, por ventura, un mundo propicio a la creación? ¿Capaz de producir esa época áurea del teatro inglés, época en la que Sh. no está solo sino bien acompañado por muchos otros dramaturgos, algunos de ellos de la estatura de un Marlowe o de un Jonson?

Lo era. Por la misma razón que hizo estallar luminosa la pintura italiana o que fecundó la literatura española de los Siglos de Oro: la comunicación entre el pueblo y sus creadores era íntima, constante y fecunda. El arte se inspiraba en el pueblo y le llegaba al pueblo. En Londres el teatro era tan popular como puede serlo un deporte de masas hoy día. Y en ese pueblo, en todas sus capas, el teatro encontraba sus raíces y su sustento.

Al "Globo", el más famoso de los teatros londinenses —pero no el único, pues llegaron a funcionar simultáneamente catorce teatros para una población de cien mil habitantes —asistían diariamente de dos a tres mil espectadores. Y allí aplaudían o bramaban o silbaban al unísono, en el "patio" (nuestra actual "platea") en donde veían la función apiñados y de pie, los herreros, sastres, bodegueros, matorifes, aprendices o posaderos, mientras que en los "palcos" lo hacían, cómodamente sentados, los nobles con sus damiselas de grande o mediano calado. Y en ese mismo teatro el mismo público presenciaba los martes, jueves y sábados luchas sangrientas de perros contra osos o jabalíes, y, los miércoles y viernes, representaciones de "Romeo y Julieta" o del "Sueño de una Noche de Verano".

Era un público difícil de complacer y fácil de emocionar. Al que no le impresionaba mucho ver una escena tan cruenta como cuando

Cornualles le revienta los ojos a Glóster con sus botas mientras vociferaba: "¡Fuera, vil gelatina! ¿Qué se hizo tu luz?"; o que al final de una tragedia el escenario quedara, como en "Hamlet", cubierto de cadáveres y los sobrevivientes bañados en sangre. No le impresionaba mucho si pensamos que ese mismo público asistía los domingos, como una manera de refrescar el espíritu, a los degollamientos que organizaba oficialmente la Corona.

Pero era un público leal, fervoroso, que pagaba con gusto "el penique" de la entrada (lo que para muchos no era poco), que debía, para llegar hasta "El Globo" —mu-



chos de ellos, por lo menos— caminar varios kilómetros; que, como ya lo dijimos, presenciaba la función de pie y ésta duraba a veces hasta cuatro horas; y, lo más admirable de todo: que no sólo comprendía y disfrutaba los meandros del argumento, sino que se deleitaba con el lenguaje, florido de imágenes y de los más barrocos arabescos. Era así, además, un público educado y exigente.

Económicamente es cierto que, por una parte, los dramaturgos recibían apenas unas 6 a 8 libras esterlinas como único pago por sus creaciones (una casa mediana costaba entonces de 40 a 50 libras); en

cambio los actores, con los "peques" de la taquilla, podían hacer economizar y esperar tranquilos la vejez. Sh. mismo, como actor socio de su Compañía —más que como dramaturgo— logró, en dos solas décadas en que se mantuvo activo, reunir una bonita fortuna.

Y así vemos que sin el apoyo y el estímulo de ese público teatro isabelino no habría alcanzado jamás la cumbre que alcanzó Sh. habría sido tan solo un gran poeta autor de unas doce docenas de sonetos.

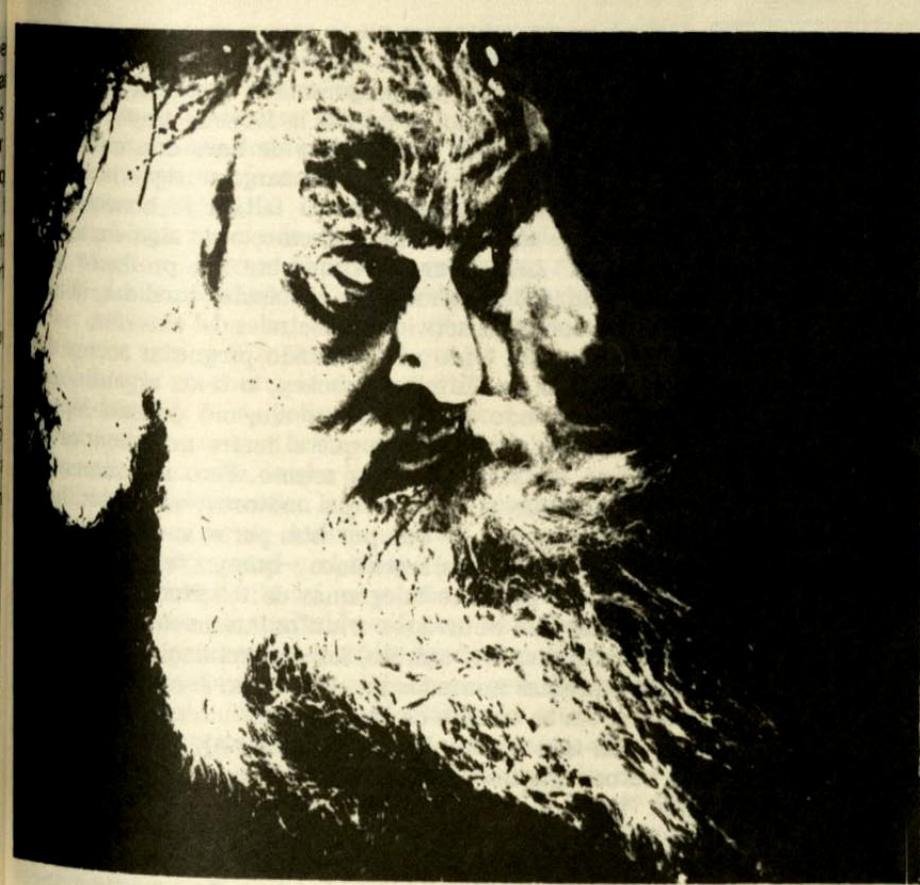
\* \* \* \*

No podemos terminar sin decir algo siquiera sobre el lenguaje de la obra.

En ninguna otra como ésta, Sh. alcanza una correspondencia mayor entre la acción interior —las motivaciones internas— y el lenguaje. Este no es así un simple "valor agregado", sino que forma junto con los contenidos dramáticos y filosóficos la reconocida unidad dialéctica entre contenido y forma que se expresa aquí de una manera particularmente admirable.

Comprendiendo Sh. lo esencial, capcioso y limitado del lenguaje racional o discursivo, lo utiliza en contadas ocasiones y prefiere sustituirlo —o contraponerlo— a un sistema polifónico de lenguajes. Para esto combina en riquísima amalgama el lenguaje dislocado y apariencia incoherente de Lear con el oscuro e incisivo de Edgar cuando finge serlo, con el coloquial (que tan bien utiliza, por ejemplo, el Conde de Kent), con los chocarrerías y refranes tan interesantes del Bufón y hasta con el dialecto campesino al que recurre Edgar. Y gracias a esta "polifonía" logra una mayor ramificación de contenidos implícitos y, lo que es tanto o más importante todavía, conducirnos a un mundo, al mismo tiempo simbólico y real, en donde las verdades de la "razón" le ceden el paso a la "razón" en la locura ("Reason in madness").

Y hace aún más. Esa multi



idad de lenguajes la apoya o refuerza con un habilísimo uso alternado de la prosa y el verso, blanco o rimado. (Es esta su obra en que la prosa ocupa un espacio relativo mayor).

Veamos, como ejemplo, la Escena I.

Esta se inicia con un breve diálogo en prosa, y con un lenguaje cortesano, de Kent, Glóster y Edmundo; salta al verso blanco apenas entra Lear en escena, subrayando la solemnidad del momento; luego, en un lenguaje casi coloquial, tiene lugar la viva discusión de Lear con Kent, pero cuando éste parte desterrado lo hace despidiéndose con cuatro dísticos rimados sucesivos. Retorna Sh. enseguida al verso blanco y al lenguaje cortesano, pero al final de la escena, cuando se quedan solos Regan y Goneril, recurre de nuevo a la prosa y, esta vez, al lenguaje racional, como corresponde a los asuntos tan terrenales que tratan las hermanas entre sí. Por último, remata la escena con un nuevo dístico rimado. Y así, con esta riqueza sorprendente de modalidades y recursos, que se repiten en toda la obra, nos introduce en un

palacio lingüístico de piedra y cristal, con artesonados de madera y cortinones de damasco, en el que brillan tanto el oro de la corona y el cetro reales como los cueros de las botas de los alabarderos. Y todo hecho con la implacable claridad de propósitos con que el halcón se lanza sobre la paloma.

\* \* \* \*

Dicho todo lo anterior, ¡y no es poco lo que se nos queda por decir! ¿qué podemos añadir sobre esta traducción?

Que las seis versiones en castellano que reunimos de "El Rey Lear", incluyendo entre ellas las de don Marcelino Menéndez y Pelayo (es cierto que la hizo cuando sólo tenía 24 años de edad) y la de don Jacinto Benavente, están hechas únicamente en prosa, empobreciendo, de una manera penosa, ese palacio lingüístico. Que en general las traducciones que circulan en castellano de las obras de Shakespeare son muy deficientes, comenzando por las ñoñas y poco escrupulosas de Astrana Marín. Que eso ha hecho que Sh. haya estado y siga

estando lamentablemente tan alejado de nuestros lectores. Que es justo añadir que, de lo dicho anteriormente, se deben excluir algunas traducciones aisladas, como las magníficas de "Romeo y Julieta" hecha por Pablo Neruda; de "Troilo y Cresida" de José Basileo Acuña; de "Noche de Epifanía", que con el título de "No hay Cordero sin Cordera" realizó León Felipe, o de "Hamlet", lástima que en prosa, de Buero Vallejo, y unas pocas más.

Que para esta traducción trabajamos principalmente con base a las excelentes ediciones de "The Yale Text", "The Cambridge Text" y de la que realizó la "Folger Shakesporean Library". Que tan sólo esas tres nos proporcionaron un total de más de dos mil quinientas notas y comentarios al texto. Por último, que del valor de esta nueva traducción serán naturalmente los lectores quienes dirán la última palabra.

Y, ahora sí, dé el lector vuelta a la página siguiente y sumérjase en el océano shakespeareano, procurando mantenerse, como tan sagazmente lo recomendaba Ben Jonson, "on this side of idolatry".

\* \* \* \*

No podemos dejar de reconocer que para la comprensión a fondo de la obra, en todos sus múltiples planos, nos fueron de gran utilidad los ya clásicos estudios sobre Sh. de Bradley y de Branville-Barker, así como los ensayos recopilados por A. Kettle bajo el título "Sh en un mundo cambiante"; "The Clarendon Shakespeare"; "The Age of Shakespeare", editado por B. Ford; los ensayos sobre "Sh y el idioma" de S. Zitner sobre "La Trama Secundaria", de B. Gellert Lyons, sobre los "Emblemas Teatrales" de J. Reibetanz, sobre "La Crisis de la Aristocracia Feudal" de R.L. Colie, sobre los aspectos éticos de la obra de E. Welsford.

Además, la obra de J. Kott ya citada; las obras de Hauser; la "Historia de la Literatura Inglesa" de H. Taine y varias otras más. \_\_\_\_\_□