

CATALOGADO

EN EL IV CENTENARIO DE SHAKESPEARE

UNA CALA EN LA OBRA DE SHAKESPEARE

POR MATILDE ELENA LÓPEZ

El pensamiento de Shakespeare se trasluce nítidamente en sus obras. Su dramaturgia es el espejo donde su conciencia se refleja y es hermoso espectáculo ver al hombre en lucha consigo mismo. A través de sus pensamientos y sentimientos se siente el clamor social hijo de su época, y su teatro, como una alta antena, recoge ese mundo bullente.

Que había un hondo desencanto en Shakespeare por ese "orden burgués" que se abría paso en su época, es evidente. Y que Shakespeare tenía plena conciencia de ello, es innegable. Su pensamiento liberal de buen burgués a tono con la Revolución Industrial, tiene a ratos el sentido conservador de la clase que ha alcanzado el poder (1). Pero en Shakespeare hay algo más; en su madurez hay la amarga decepción de

(1) Shakespeare era hijo de un labrador de Stratford pero se revela como un burgués desencantado; a ratos como un snob de la más pura cepa inglesa con ciertos gustos aristocráticos



M. B. 1900

quien amó un ideal de libertades y dignidad del hombre y vio opacarse en la realidad tan hermosos propósitos.

No le eran tampoco desconocidas las críticas al capitalismo naciente que se hacían en obras como *La Utopía de Tomás Moro*. De él tomó el argumento de Ricardo III, magistral pieza trágica y uno de los caracteres mejor diseñados de toda su obra (2). Tampoco desconocía la política ambigua de la doble faz aconsejada por Maquiavelo. Ricardo III expresa que podría enseñar al propio Maquiavelo al trazarse su plan siniestro de derribar todo obstáculo para alcanzar el trono: "Un trono o una tumba" es su consigna. El cetro en sus manos es el premio del crimen.

Shakespeare se propone "enseñar la historia de Inglaterra". ¿Enseñar solamente la historia inglesa, o mostrar la sangrienta huella que dejaron los reyes en su lucha por el poder?

No puede acusar claramente. Pero su obra misma es una acusación. La propia Isabel que ignoró su grandeza de dramaturgo, no escapa a su ojo penetrante y sagaz. Y si pudo hablar tan claro de los horribles crímenes de la monarquía, lo hizo porque denunciaba a la casa rival de Isabel. Y aún Ricardo III debió esperar largo tiempo para su publicación auténtica. Bajo el pretexto de la presentación de una de sus obras, se fraguaba un complot contra la Reina. . . Y esto dice claramente que la lucha no había cesado. . . La mano de Isabel firmó, por la estabilidad del reino, la sentencia de muerte de María Estuardo. . . Sus antecesores no vacilaron en el asesinato por la centralización de la monarquía. . . ¿Qué más podía esperar Shakespeare? El teatro fue siempre protesta. La tradición popular nos trae la máscara que encubre una denuncia. . . Shakespeare es fiel a la tradición popular. Cuán amargamente veía el mundo y cuál era su concepción personal, o mejor, la conclusión a que había llegado por su experiencia, nos lo dicen mejor sus personajes. A través de ellos se nos hace clara y nítida la posición de Shakespeare y su propia actitud hija de su época.

Profundicemos las extrañas y misteriosas semejanzas entre Macbeth y Hamlet. Sigamos el proceso melancólico de los dos personajes en ambas obras. Es Shakespeare mismo, a no dudarlo, el que ofrece su conclusión amarga de la vida, su espíritu que se transparenta en los instantes estelares. Oigamos a Macbeth, viendo venir su derrota, en el momento en que le agobia la muerte de la Reina:

Macbeth: "¡Debiera haber muerto un poco después! ¡Tiempo vendrá en que pueda yo oír palabra semejante! . . . El mañana y el mañana

(2) Hemos consultado la Enciclopedia Británica y la Tragedia de Ricardo III se ciñe exactamente a la Crónica Histórica. Sobre este personaje escribió Marlowe y Tomás Moro.

y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte. . . ¡Extinguete, extinguete, fugaz antorcha! . . . ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más. . . ; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa! . . .

Y ahora, oigamos a Hamlet en su monólogo desesperado:

Hamlet: ¡Ser o no ser; he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu; ¿sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir. . . dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir. . . dormir! ¡Dormir! . . . ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! He aquí la reflexión que da existencia tan laiga al infortunio! Porque, ¿Quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno— temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes.

En la tercera parte del Rey Enrique VI, volvemos a encontrarnos esta secuencia agónico-existencial. Es Warwick, herido de muerte, es el gran hacedor de reyes, quien estalla:

Warwick “ . Estos ojos, ahora recubiertos con el negro velo de la muerte, han sido tan perforantes como el sol del mediodía para penetrar las secretas traiciones del mundo. Estas arrugas de mi frente, por donde corre ahora la sangre, fueron con frecuencia comparadas a los sepulcros reales; porque ¿qué rey existía a quien yo no pudiese cavar la fosa? ¿quién osaba sonreír cuando Warwick fruncía el entrecejo?

¡Ay, aquí está ahora mi gloria salpicada de barro y de sangre! Mis parques, mis paseos, mis mansiones, me abandonan en esta hora, y de todas mis tierras, lo único que me queda es lo preciso para medir el largo de mi cuerpo. . . ¡Ah! ¿qué son la pompa, el mando, la autoridad, sino tierra y ceniza? Vivamos como podamos, siempre habiá que morir.

Notemos —siguiendo el pensamiento de Shakespeare en su obras de madurez— la recurrencia del pesimismo desencantado del mundo, esa manera escéptica y dolorosa de mirar las glorias de la tierra y una fe desangrada de quien quisiera creer y se le ha roto algo por dentro. Hay tal insistencia en estos pensamientos desesperados, que tendríamos que aceptar que tal es la cosmovisión de Shakespeare. Oigamos a Lear donde resuena su experiencia amarga por los golpes terribles recibidos:

Lear: “El usurero hace prender al ratero; los vicios pequeños se ven a través de los andrajos; pero la púrpura y el armiño lo ocultan todo. Cubre con planchas de oro el crimen, y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él; ármalo con harapos, y, para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pigmeo. . . “ . . . Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos”.

Este grito desencantado culmina en Timón de Atenas con sus terribles imprecaciones contra el oro corruptor de la humanidad. Este drama, poco citado por sus críticos, nos servirá para demostrar de qué manera era consciente Shakespeare al acusar la codicia y la ambición de la nueva clase desenfrenada y ávida de fortuna: “Pero me percató —dice Timón— de que los hombres deben aprender desde ahora a prescindir de toda piedad, pues el interés se entroniza sobre la conciencia”. “La moneda de cien francos está incrustada en las conciencias” —repetiría siglos más tarde, Balzac.

Y no citamos las imprecaciones contra el oro pronunciadas por el misántropo que en su epitafio dejó escrito su odio a todos los hombres, porque nuestro ensayo utilizará como pruebas, esas imprecaciones que contienen la fuerza mortal del rayo en la conciencia humana. Concluyamos con el epitafio de Timón de Atenas: “Aquí yace un cadáver miserable privado de un alma miserable. No busquéis mi nombre. ¡La peste os consuma a todos! ¡infames esclavos! Aquí duermo yo, Timón, que, viviendo, detestaba a todos los hombres. Pasa y maldice con toda tu alma; pero pasa y no detengas aquí el paso”.

Permitidnos una cita más que comprueba nuestra tesis. En El Mercader de Venecia —que para nuestro análisis sociológico nos servirá de base al igual que Timón de Atenas— volvemos a encontrarnos el mismo sentimiento desencantado, el pensamiento descreído y escéptico que en mares internos ahogaba a Shakespeare:

Bassanio: “Las más brillantes apariencias pueden encubrir las más vulgares realidades. El mundo vive siempre engañado por los relumbrones. En justicia, ¿qué causa tan sospechosa y depravada existe que una voz persuasiva no pueda, presentándola con habilidad, disimular su odioso aspecto? En religión, ¿qué error detestable hay cuya enormidad no pueda desfigurarse bajo bellos adornos un personaje de grave continente, bendiciéndolo y apoyándolo en textos adecuados? No hay vicio tan sencillo que no consiga dar en su aspecto exterior alguno de los signos de la virtud. ¡Cuántos cobardes cuyos corazones son tan falsos como gradas de arena y a quienes cuando se los escruta interiormente se encuentra el hígado blanco como la leche. . .” El ornamento no es, pues, más que la orilla falaz de una mar peligrosa; el brillante velo que cubre una belleza indiana; en una palabra, una verdad superficial, de la que el siglo, astuto, se sirve para atrapar a los más sensatos. *Por eso te rechazo en absoluto oro, alimento de Midas*, y a ti también, pálido y vil agente entre el hombre y el hombre. . .” (ver impresiones contra el oro de Timón de Atenas).

Y aún más. Esta frase lapidaria de Antonio (El Mercader de Venecia), denunciando la usura capitalista: “Pero esta historia (se refiere a la Biblia), se ha estampado jamás en la Escritura para justificar la usura? ¿Vuestro oro y vuestra plata son ovejas y moruecos?”

Nuestro análisis seguirá hito por hito, el pensamiento social de Shakespeare, particularmente en Timón de Atenas y El Mercader de Venecia. Y sus concepciones en torno a la monarquía, a través de sus dramas históricos: La Vida y Muerte del Rey Juan, El Rey Ricardo II, La Primera Parte del Rey Enrique IV, la Segunda Parte del Rey Enrique IV, La Vida del Rey Enrique V, la Primera Parte del Rey Enrique VI, la Segunda Parte del Rey Enrique VI, la Tercera Parte del Rey Enrique VI, La Tragedia de Ricardo III, hasta llegar a la famosa Historia de la Vida del Rey Enrique VIII, —padre de Isabel de Inglaterra reinante en la época de Shakespeare—. Centraremos nuestra atención en Hamlet, Macbeth, El Rey Lear y Oteló, columnas del teatro shakespeariano. Pero antes de seguir adelante, con pruebas y documentos en

la mano, permitidnos diseñar el cuadro histórico-social en que se enmarcan estas tragedias y esbozar, aunque sea rápidamente, la estratificación social en ese extraordinario proceso histórico, arrancando de la profunda Edad Media feudal, hasta llegar a la Revolución Industrial cuya crítica encomendaremos a Tomás Moro.

Bajo el imperio de la Gran Reina se perfila el teatro de Shakespeare. La época isabelina alcanza su grandeza por el desarrollo de las nuevas fuerzas productivas que se orientan a la industria y que representan un nuevo orden en el mundo. Isabel se apoya en la burguesía y su poder culmina con esta nueva fuerza de la historia.

La obra de Shakespeare no podría comprenderse plenamente si no es desde el ángulo de la lucha de la monarquía por mantenerse en el poder. Bajo los Tudor esta monarquía se había convertido en despotismo. La alta nobleza, al fin de la guerra de las *Dos Rosas* que duró treinta años, estaba aniquilada casi por completo. La nobleza territorial inferior, los campesinos propietarios de tierras y la burguesía ciudadana querían ante todo paz y orden. Isabel representaba la estabilidad por cuanto se apoyaba en la nueva fuerza de la burguesía en contra de la alta nobleza. La iglesia protestante —baluarte de Isabel— era la expresión religiosa de una burguesía ávida de riquezas que necesitaba mayor tolerancia para la expansión de los negocios. La reforma cumplía este propósito. Isabel favoreció en todos los aspectos a la economía capitalista. Sus dificultades monetarias —al igual que las de los príncipes de su época y aún eran mayores en la época feudal— hallaban salida en las empresas de los Drakes y Raleigh. Por eso Isabel brindó su protección sin precedentes a la empresa privada que floreció sin trabas alcanzando una prosperidad elevada que abarcó a la nación entera. La burguesía rica y la nobleza terrateniente o dedicada a la industria formaron la nueva clase señorial. En la alianza de la corona con ella se expresó la estabilización de la sociedad.

La Corte se compone ya de elementos que se ennoblecen bajo los Tudor y que han ascendido gracias a la riqueza. La antigua nobleza está en decadencia y sólo puede salvarse algún descendiente mediante enlace matrimonial con la burguesía. Se realiza una *burguesización de la nobleza*, en oposición ante todo con Francia, donde es fenómeno característico la ascensión de la burguesía a la clase nobiliaria. Recordemos que aun Balzac, que en su Comedia Humana fue el más amargo detractor del capitalismo, buscó afanosamente un título nobiliario y se casó al final con una princesa rusa, justificando así el pomposo nombre: Honorato *de Balzac*. Eso, a la distancia apreciable de

la Revolución Francesa, a la época del desarrollo capitalista en Europa, en el siglo XIX.

Decíamos pues, que este proceso sociológico inglés, explica el pensamiento liberal de Shakespeare, y sus opiniones políticas cercanas a los derechos humanos. Esto explica también su crítica a los abusos del poder y a la opresión del pueblo por parte de la monarquía, pero colocándose dentro de los límites del orden burgués que garantiza la estabilidad. El pensamiento de Shakespeare está más cercano al de la burguesía conservadora. En la lucha entre la corona, la burguesía, la nobleza inferior de un lado, y la alta nobleza feudal del otro, Shakespeare se colocaba del lado de la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y *aburguesada*, y en contra de la antigua nobleza feudal. Estas caracterizaciones son de Arnold Hausser, en su *Historia Social del Arte y la Literatura*. El teatro de Shakespeare apunta ciertamente contra la antigua nobleza feudal —tal *El Rey Lear*, *Macbeth*— que en su lucha por el poder no vaciló en el crimen político bajo el signo de Maquiavelo.

Si Dante es el último poeta de la Edad Media y anuncia el advenimiento de la Edad Moderna, Shakespeare concentra todos los valores del Renacimiento y su obra es síntesis de una época. Si el teatro religioso medieval culmina en la Divina Comedia, en su inmensa arquitectura se encuentran las marejadas de pasión y de vida, los personajes dramáticos que han de vivir intensamente en el teatro de Shakespeare. Así como en la *Ilíada* y en la *Odisea* de Homero está la materia trágica del teatro griego, en los círculos del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, se crea la pasta de los hombres que han de alentar e infundir vida en la obra de Shakespeare. Y así la historia y la política y el patriotismo y las luchas de partido se mezclan en el infierno dantesco; en Shakespeare han de desfilar las luchas monárquicas, los reyes infatuados, la intriga política que culmina en el crimen de Estado según el credo maquiavélico. Los fines justifican los medios, es el santo y seña de la monarquía abriéndose paso históricamente en Inglaterra y en toda Europa. La centralización de la monarquía hacia el poder absoluto la realiza Iván El Terrible en Rusia, a sangre y fuego. No es menos trágico ese proceso de la antigua nobleza feudal en su lucha por el poder en la gran Albión, centro del teatro de Shakespeare. Tal el perfil sangriento de *Macbeth*; detrás del trono el puñal del asesino. Tal el oscuro Ricardo III ciñéndose la corona sobre tumbas abiertas. Esta centralización del poder hacia la monarquía absoluta se inicia en la

historia inglesa con Enrique II y culmina con Enrique VIII. Su gran henedera, Isabel de Inglaterra no vacila en sacrificar a "su querida hermana" María Estuardo, por "razones de Estado". En las manos de Jacobo I, hijo de María Estuardo, se reúnen las coronas de Inglaterra y Escocia. La violenta centralización del poder hacia la monarquía absoluta, es la que resuena apasionada y trágica en el teatro de Shakespeare.

LA GUERRA DE LAS DOS ROSAS, O LAS CONTIENDAS DE LAS CASAS DE YORK Y DE LANCASTER

Las dos casas rivales, York y Lancáster, descendían, por Eduardo III, su abuelo común, de Enrique Plantagenet, padre de la Estirpe. Eduardo III tuvo siete hijos: el primero, Eduardo, el príncipe negro, príncipe de Gales; el segundo Guillermo de Hatfield; el tercero, Lionel, duque de Clarence; el cuarto, *Juan de Gante, duque de Lancáster*; el quinto era *Edmundo Langley, duque de York*; el sexto, Thomas de Woodstock, duque de Gloucester; Guillermo de Windsor era el séptimo y último. Eduardo, el Príncipe Negro, murió antes que su padre, dejando un hijo único, Ricardo, quien después de la muerte de Eduardo III, reinó hasta el día en que Enrique Bolingbroke, duque de Lancáster, hijo mayor y heredero de Juan de Gante, coronado bajo el nombre de Enrique IV, se apoderó del reino, despojó al rey legítimo, envió a su reina a Francia, de donde había venido, y le mandó a él a Pomfret, donde Ricardo fue asesinado (Ricardo II en el drama de Shakespeare).

La Casa de Lancáster, había usurpado la corona por la fuerza y no por el derecho, pues muerto Ricardo, heredero del primer hijo, la descendencia más cercana del hijo es la que hubiese debido reinar. Pero Guillermo de Hatfield murió sin heredero. El tercer hijo, el duque de Clarence, por cuya sangre la casa de York, pretendía la corona, tuvo un vástago, una hija, Felipa, que casó con Edmundo Mortimer, conde de las Marcas. Edmundo tuvo un retoño, Roger, conde de las Marcas, y éste, como descendencia, a Edmundo, Ana y Leonor. Este Edmundo, bajo el reinado de Bolingbroke, elevó pretensiones a la corona, y hubiera sido rey sin Owe Glendower, que lo tuvo en cautividad hasta su muerte. La hermana mayor de Edmundo, Ana —madre del duque de York— heredera de la Corona, casó con Ricardo, conde de Cambridge, que era hijo de Edmundo Langley, quinto hijo de Eduardo III. Por ella, la Casa de York, reclamaba el reino. Era heredera de Roger, conde de las Marcas, a su vez hijo de Edmundo Mortimer, que

contrajo matrimonio con Felipa, única heredera de Leonelo, duque de Clarence. De suerte que la Casa de York, se consideraba legítima descendiente del hijo mayor, y por tanto, con derechos legítimos a la corona.

Enrique VI, hijo de Enrique V —gran monarca a su vez hijo de Enrique IV que despojó del reino a Ricardo II— poseía la corona en virtud de los títulos de Juan de Gante, el cuarto hijo de Eduardo III. Ricardo de York, las reclamaba en virtud de las prerrogativas del tercero. La descendencia de Juan de Gante no debía haber reinado antes que la de Leonelo estuviese extinguida. Pero esa descendencia se había enraizado en la Casa de York. Por tanto, el legítimo heredero era Ricardo, duque de York, y no Enrique VI que entonces reinaba en Inglaterra y había perdido todas las tierras conquistadas por su padre Enrique V en famosísimas guerras. Ricardo de York, tenía a su vez tres hijos: El primero, Eduardo, alcanzó el trono al ser depuesto Enrique VI, como heredero de Ricardo de York, en una de las batallas de la Guerra de las Dos Rosas que duró treinta años. El segundo hijo del duque de York, era Jorge, más tarde, duque de Clarence. El tercer hijo, era Ricardo —que llevaba su nombre— y que fue premiado con los títulos del duque de Gloucester al ser éste asesinado cuando era Protector del Reino de Enrique VI, por órdenes de la Reina Margarita. Este Ricardo, hijo del duque de York de su mismo nombre, reinó al morir Eduardo su hermano, bajo el nombre de Ricardo III, personaje inmortalizado por Shakespeare. En la sangrienta batalla que finalizó la Guerra de las dos Rosas, Ricardo III murió como soldado valiente que era, y así volvió a reinar la Casa de Lancáster al tomar en sus manos el cetro de Inglaterra, el conde de Richmond, (cuyo abuelo, Owen Tudor, era del país de Gales), bajo el título de Enrique VII Tudor. Este monarca casó con Elizabeth, hija de Eduardo IV (hermano de Ricardo III), magnífica combinación lograda por la madre de Richmond. Así se unieron en las manos de Enrique, las dos rosas de la Casa de Plantagenet: La rosa blanca de York, y la rosa roja de Lancáster. Enrique VIII, genialmente pintado por Shakespeare, era el hijo de Enrique VII, y a su vez, padre de Isabel de Inglaterra, bajo cuyo imperio vivió y escribió su extraordinaria obra, William Shakespeare.

La historia de Inglaterra es llevada a la escena magistralmente por Shakespeare, a partir del Rey Juan, hasta Enrique VIII, al igual que otros dramaturgos de su tiempo, entre ellos la ilustre figura de

Marlowe, digno de los honores que ahora se le conceden a Shakespeare. Pero veamos cómo surge el símbolo de las dos rosas en Enrique VI de Shakespeare:

Plantagenet.—Ricardo, duque de York): “. . .el que sea un caballero bien nacido y se apoye en el honor de su nacimiento, si supone que he defendido la verdad, coja conmigo una rosa blanca de estos zarzales.

Somerset.—Que el que no sea ni un cobarde ni un adulator, pero que tenga el valor de sostener el partido de la verdad, coja conmigo una rosa roja de espinoso tallo.

Warwick.—No gusto de colores y, sin ningún color de baja e insinuante adulación, cojo esta rosa blanca con Plantagenet.

.....

Somerset.—¡Afuera, afuera, mi buen Guillermo de Pole! Nosotros hacemos demasiado honor al burgués al conversar con él.

Warwick.—Verdaderamente, y por la voluntad de Dios, lo ultrajas, Somerset. Su abuelo era Leonelo, duque de Clarence, tercer hijo de Eduardo III, rey de Inglaterra. ¿Es que los burgueses sin blasón salen de una raíz tan profunda?

Plantagenet.—Se autoriza del privilegio del lugar en que estamos; sin eso no osaría, con su cobarde corazón, hablar así.

Somerset.—Por Aquel que me creó, mantengo mis palabras en cualquier sitio de la Cristiandad. ¿Es que tu padre, Ricardo, conde de Cambridge, no fue ejecutado por traición en los días de nuestro último rey? Y, por su traición, ¿no te hallas tú desposeído, despreciado y excluido de tu antigua nobleza? Su crimen vive todavía en tu sangre, y hasta que se te restituyan tus derechos eres un burgués.

Plantagenet.—Mi padre fue acusado pero no convicto; fue condenado por traición, pero no fue traidor, y eso lo probaré ante mejores personas que Somerset cuando llegue el tiempo propicio para mis deseos. En cuanto a vuestro partidario Pole y a vos mismo, os anoto a los dos en el libro de mi memoria para castigaros por este insulto. Acordaos de él y sabed que estáis bien advertidos.

Somerset.—¡Bah! Siempre nos encontrarás dispuestos a responderte; y reconócenos como tus enemigos por estos colores que mis amigos aquí presentes llevarán, a pesar tuyo.

Plantagenet.—Pues, por mi alma, esta pálida y colérica rosa,

como demostración de mi odio inextinguible, siempre la llevaremos yo y mi partido, hasta que me acompañe a la tumba o florezca en las alturas de mi jerarquía.

Warwick.—Esa mancha que os reprochan en vuestra cara será lavada en el próximo Parlamento, convocado para señalar una tregua entre Winchester y Gloucester, y si entonces no eres declarado duque de York, consentiré en no ser considerado ya como un Warwick. Mientras tanto, como señal de mi amor por ti, llevaré esta rosa como partidario tuyo contra Somerset y el orgulloso Guillermo de Pole. Y aquí profetizo que esta querrela de hoy, que ha acrecido esta facción hasta el jardín del Temple, enviará, tanto de la rosa roja como de la rosa blanca, millares de almas a la muerte y a la noche eterna.

Luego de explicar la contienda de las dos casas de York y de Lancáster, en la misma obra Enrique VI, se entabla un diálogo entre Ricardo Plantagenet y Edmundo Mortimer, Conde de March, y tío de Plantagenet.

Mortimer —Ricardo Plantagenet, mi pariente, ¿ha venido?

Plantagenet —Sí, mi noble tío, que estáis tan innoblemente tratado; ved aquí llegar a vuestro sobrino Ricardo, tan despreciado recientemente.

Mortimer —Ahora, explicame, dulce retoño del gran árbol de York, ¿por qué has dicho que habías sido estado recientemente despreciado?

Plantagenet —“... Hoy, en la discusión de un asunto de derecho, se han cambiado algunas palabras entre Somerset y yo; y en el curso de la discusión desató su lengua y me reprochó la muerte de mi padre, este reproche me cerró la boca, que, de otro modo, le hubiese devuelto lo que me daba. Así, mi buen tío, en nombre de mi padre, en nombre del honor de un verdadero Plantagenet, en nombre de nuestro parentesco, dime por qué causa mi padre, el conde de Cambridge, perdió la cabeza.

Mortimer.—La misma causa, bello sobrino, porque me aprisionaron a mí, y me ha hecho pasar todo el tiempo de mi floreciente juventud en un calabozo infecto, para consumirme en él, fue el maldito instrumento de su muerte.

Plantagenet —Explicame más claramente cuál fue la causa, pues la ignoro y no la puedo adivinar.

Mortimer.—Voy a hacerlo, si mi respiración, que se agota, me lo permite, y si la muerte no me coge antes de haber acabado mi narración. Enrique IV, abuelo de este rey, destronó a su primo Ricardo, hijo de Eduardo, el primogénito y legítimo heredero del rey Eduardo, el tercero de esta línea de descendencia. Durante el reinado de Enrique, los Percys del Norte, encontrando muy injusta su usurpación, se esforzaron por hacerme subir al trono. La razón que impulsó a este acto a aquellos lores belicosos fue que (desposeído el joven rey Ricardo sin dejar herederos engendrados de su sangre) yo era el primero por mi nacimiento y mi parentesco; pues por mi madre, desciendo de Lionel, duque de Clarence, tercer hijo del rey Eduardo III; mientras que él, Enrique, no arrancaba su origen más que de Juan de Gante, el cuarto solamente de esta línea heroica. Pero fijate: al esforzarse por establecer sobre el trono al heredero legítimo, perdieron sus vidas, y yo perdí mi libertad en esta grande y alta empresa. Bastante después, cuando Enrique V, al suceder a su padre, Bolingbroke, comenzó su reinado, tu padre, el conde de Cambridge, que descendía del ilustre Edmundo Langley, duque de York, al casarse con mi hermana, que fue tu madre, movido a su vez de piedad por mi dura desgracia, levantó un ejército, pensando liberarme y colocarme en el trono; pero el noble conde sucumbió, como los otros, y fue decapitado. Así es como los Mortimers, en quienes residía este derecho, fueron suprimidos.

Plantagenet.—De cuyos Mortimers, Milord, Vuestra Excelencia es el último.

Mortimer.—Esa es la verdad; y ya ves que no tengo descendencia y que mi voz desfalleciente anuncia de seguro mi muerte próxima. Tú eres mi heredero; deseo que recojas mis derechos; pero, sin embargo, sé circunspecto en tu difícil situación.

Plantagenet.—Tus graves advertencias me hacen impresión. Pero, después de todo, la ejecución de mi padre no fue otra cosa que un acto de tiranía sangrienta.

Mortimer.—Guarda silencio, sobrino, por política. La casa de Lancáster está sólidamente situada y no puede ser desarraigada como una montaña. Ahora tu tío está a punto de dejar este mundo...

Se ha dicho que Shakespeare coge el hilo de la historia de Inglaterra en el mismo punto en que Marlowe —cuya influencia en William es indiscutible— y él trabajando de consuno, la han dejado en la tercera parte de Enrique VI. Así traza Shakespeare, su Ricardo

III, “esa encarnación del egoísmo y del despotismo”, según expresión de Schiller. Ricardo III adquiere tal relieve en las manos de Shakespeare, tal intensidad de vida, al pintar en él al soldado audaz y valiente, al enamorado fementido, al político hábil que podía dar enseñanzas al propio Maquiavelo, al cínico criminal en sus maniobras por alcanzar el poder. Personaje histórico que rebasa la categoría de héroe real para convertirse en una de las creaciones más portentosas del príncipe de los poetas —como señala Luis Astrana Marín. Para la posteridad, el único Ricardo III será el de Shakespeare, aunque se pretenda rehabilitar la memoria del más sanguinario y monstruoso de los monarcas ingleses.

Ricardo III no pudo publicarse en vida de Shakespeare sino en ediciones clandestinas que corrieron sin su autorización, en 1597 con la siguiente explicación (y sin el nombre del autor): “La tragedia del rey Ricardo III conteniendo sus pérfidos complots contra su hermano Clarence, el lamentable asesinato de sus dos inocentes sobrinos, su tiránica usurpación, al mismo tiempo que su odiada vida y su bien merecida muerte, tal como fue representada últimamente por los servidores del muy honorable Lord Chambelán. Impresa en Londres por Valentine Sims, para Andrew Wise, habitante en el cementerio de San Pablo, a la señal del Angel”.

Otra edición apareció después, en 1598, y finalmente, en 1602, salió a luz la tercera con el nombre de Shakespeare.

RESEÑA DE LA GUERRA DE LAS DOS ROSAS. ESCENARIO DE LOS DRAMAS HISTORICOS DE SHAKESPEARE

1º—La familia de Lancáster se había apoderado violentamente del trono a fines del siglo XIV, cuando Enrique IV (Bolinsbroke) depuso al rey legítimo, Ricardo II. Enrique V consolida el poder con sus victorias en el exterior. Pero su hijo, Enrique VI, perdió la Normandía casi sin resistencia. Los ingleses se irritaron con los desastres sufridos en el Continente por el hijo de Enrique V, quien además, se casó con una francesa, Margarita de Anjou, y que, en fin, llegó a no conservar en Francia más que Calais perdiendo todo lo conquistado por su padre.

2º—Ricardo Plantagenet, duque de York, se puso a la cabeza de los descontentos y reivindicó la corona, pues a los derechos de su casa, descendiente del quinto hijo de Eduardo III, añadía, por su madre, los derechos de los Clarences, que venían por línea directa del tercer hijo de este príncipe, en tanto que los Lancáster no descendían sino del cuarto vástago.

3º—Los dos partidos escogieron por emblema: York, *La Rosa Blanca*, y Lancáster, la *Rosa Encarnada*, según las armas de cada una de las casas rivales.

4º—El asesinato del duque de Gloucester, protector del reino y tío de Enrique VI, cuyo crimen fue ordenado por Suffolk, Ministro favorito de la Reina Margarita, hizo reaccionar al rey, quien lo desterró siendo después decapitado sobre una de las naves de la flota, iniciándose así la revuelta y la insurrección contra Enrique VI. El aventurero irlandés, Cade, llegó hasta apoderarse en pocas horas de Londres. El hijo de Enrique VI, Eduardo, era un serio obstáculo entre Ricardo Plantagenet, duque de York, y el trono, puesto que este hijo continuaba la dinastía Lancáster. Así comenzó seriamente la guerra civil apoyada por la nobleza descontenta y que favorecía los derechos de la Casa de York. Encabezaba este partido, un descendiente de la rancia nobleza inglesa, Warwick, de la Casa de los Nevils, a quien se llamaba el “hacedor de reyes”.

5º Un error político de Enrique VI acentuó la crisis entre las dos casas rivales, y Ricardo Plantagenet se hizo nombrar por el Parlamento, Lugarteniente y Protector del Estado, dentro de un clima de violencia y abierta hostilidad. Obtiene la victoria de Saint-Albans (1455), donde hizo prisionero al rey. Este fue el principio de los combates que se libraron en el curso de esta contienda terrible que duró nada menos que treinta años, desde 1455 hasta 1485, durante los cuales se libraron doce grandes batallas y un elevado número de luchas parciales. Ochenta príncipes hallaron la muerte, y junto a ellos, casi toda la rancia nobleza inglesa.

6º—Una nueva victoria conseguida en Northampton, valió a Ricardo de York, el título de heredero presunto de la corona, concesión hecha por Enrique VI bajo la presión de las armas. Pero a Ricardo Plantagenet se le torció la suerte en Wakefield, donde perdió la batalla y la vida.

7º—Su hijo segundo, Rutland, y sus principales partidarios fueron degollados. La lucha tomó entonces un carácter de ferocidad y de venganza.

8º—Eduardo de York, primogénito del difunto Ricardo, apoyado en los condados del sur, Londres, sobre todo, es proclamado rey, bajo el nombre de Eduardo IV (1461).

9º—En marzo de ese mismo año se entabla una lucha encarnizada, en medio de la nieve, en Towton, cerca de York; aquí perecen más

de treinta mil defensores de Lancáster. Enrique VI y Margarita se ven obligados a refugiarse en Escocia. Eduardo, en vez de perseguirlos, vuelve a Londres y hace consagrar su realeza por un acto solemne del Parlamento.

10º—El nuevo rey, que apenas contaba veinte años, era osado, activo, emprendedor e irreductible. Pero era también veleidoso, mujeriego y frívolo. Margarita, recibe socorros de Francia pero es derrotada, primero en Hedgley y después en Hexham. Enrique VI fue cogido y encarcelado. Margarita, huyó con su hijo a través de la selva. (1463).

11º—El casamiento de Eduardo IV con una dama de la casa de Lancáster, Isabel Woodville (Lady Gray), y los favores prodigados a esta familia, desagradaron a la nobleza adicta a la Casa de York. Entre ellos, Warwick, firme apoyo del tronco York, se reconcilia en Francia con su enemiga Margarita. Luis XI les prestó auxilio y desembarcan en Devonshire victoriosos. En Nottingham (1470), los aliados restablecieron a Enrique VI, el tímido rey más deseoso de paz que de realeza. Eduardo, debe refugiarse en el Continente, para tomar la ofensiva con prontitud y energía. Desafía a Warwick, su antiguo amigo, ahora en las filas enemigas, y éste muere en Barnet, (14 Abril 1471). Margarita es tomada como prisionera y asesinado el príncipe de Gales, heredero de Enrique VI, por el hermano de Eduardo, el duque de Gloucester, —más tarde Ricardo III— que inicia así sus terribles crímenes. Enrique VI desaparece en su prisión (Shakespeare señala a Ricardo responsable de su muerte).

12º—La casa de York quedaba, al parecer, triunfante. Todos los príncipes legítimos de la casa de Lancáster estaban muertos. La paz se extendió por el país. El Parlamento confirmó de nuevo la autoridad legal de Eduardo IV. Este invade Francia en 1475, al frente de un poderoso ejército. Pero el astuto Luis XI invita a su adversario a concertar el tratado de Picquigny, que aseguraba al rey de Inglaterra una pensión anual de 50,000 coronas, mediante la concesión de la libertad de Margarita.

13º—El Rey Eduardo IV encarcela a su hermano, el duque de Clarence, acusándolo de alta traición, instigado por los enemigos de este príncipe. En la Torre de Londres es ahogado en un tonel de malvasía (1478). (La escena de este asesinato atribuido a su hermano Ricardo, está bien descrita por Shakespeare). Cinco años más tarde, muere Eduardo IV (1483), el príncipe licencioso y tiránico, dado a los placeres y a la buena vida, pero valiente en el momento de la acción. Su hijo Eduardo V, jamás ocupó el trono. A su muerte, la regencia fue

confiada a su hermano Ricardo, duque de Gloucester, pintado por Shakespeare como el tipo de la deformidad física y moral, de una audacia temeraria, valiente y decidido, incapaz de retroceder ante nada, pero de una crueldad inaudita. Se apodera de sus dos sobrinos, los hijos de Eduardo; se desembaraza de ellos y de sus rivales, los estrangula en la Torre de Londres. Una muchedumbre sobornada le había ya proclamado rey, bajo el nombre de Ricardo III.

14º—Esta usurpación odiosa inflamó de valor a los partidarios de la casa de Lancáster. Un descendiente suyo por la línea materna, Enrique de Richmond, desembarca en el País de Gales. Su ejército aumenta con los descontentos. Ricardo traicionado y abandonado por los suyos en la llanura de Bosworth, se lanza a lo más espeso de la lucha en busca de su rival, es herido de muerte y termina valerosamente su carrera de rey déspota.

15º—Enrique VII, o sea Richmond, recaba el cetro, reúne las dos rosas desposándose con Isabel, la hija de Eduardo IV. Así comienza la dinastía de los Tudor.

16º—La verdadera vencida, al dar fin la guerra de los Treinta Años, fue la aristocracia inglesa, que, arruinada y diezmada por las guerras, se halló a la merced del poder real, cuya autoridad, hasta entonces contenida por las garantías parlamentarias y las libertades individuales, acabó en monarquía absoluta en manos de Enrique VIII y de su hija, la Reina Isabel que reunió las coronas de Escocia e Inglaterra.

De la cantera de la historia toma Shakespeare sus dramas para enseñar a sus compatriotas la historia de Inglaterra, así como lo hiciera Lope de Vega en España.

Pero Shakespeare no se proponía solamente enseñar la historia de Inglaterra. Sus dramas ofrecen una visión del proceso feudal hacia la monarquía absoluta. La lucha de la nobleza en la profunda Edad Media. Las intrigas de la Iglesia favoreciendo el partido triunfante, hasta que Enrique VIII irritado porque Roma trata de estorbar su matrimonio con Ana Bolena y apoya a la virtuosa Catalina, se ampara en el protestantismo.

La sociedad feudal —como es sabido— se escindía en dos clases (1) fundamentales: señores feudales y campesinos. La clase de los seño-

(1) El concepto de clase social propiamente dicha según los modernos tratadistas, se refiere a los super grupos que aparecen en las sociedades globales industrializadas

res feudales no formaba un todo homogéneo. Los pequeños señores feudales pagaban tributo a los grandes y les ayudaban en la guerra, disfrutando, a cambio de ello, de su protección. El protector llamábase *señor* y el protegido, *vasallo*. Los señores, a su vez, eran vasallos de otros potentados feudales más poderosos que ellos. Así se formó la jerarquía feudal.

Como clase dominante, los terratenientes feudales estaban a la cabeza del Estado. Formaban la capa social de la *nobleza*. Los nobles disfrutaban de los honores reservados a la capa social más alta y de grandes privilegios políticos y económicos.

El *clero* (eclesiástico y el monástico) figuraba también entre los más grandes terratenientes. Poseía grandes dominios territoriales, en los que moraba una numerosa población dependiente y muchos siervos, y ocupaba con la nobleza, el puesto de capa social dominante.

La extensa base de la *pirámide feudal*, la formaban los campesinos. Estos se hallaban sujetos a los terratenientes y a la autoridad suprema del más poderoso señor feudal, que era el rey.

Es evidente que Shakespeare había seguido con interés el proceso feudal en Inglaterra. Que había leído a Rogerio Bacon y su diatriba contra el feudalismo, que conocía la insurrección encabezada por el artesano Wat Tyler (1381). Que conocía, además a Maquiavelo, a quien a menudo cita en sus dramas históricos, y que estaba familiarizado con la crítica del naciente capitalismo formulada en la Utopía de Tomás Moro, de quien tomó el argumento de Ricardo III. Sir Thomas More (o Morus como solía llamarse a la manera latina, escribió una obra titulada *The History of king Richard the third* (unfinished) written by Walter Thomas More, literalmente en la edición publicada. Este escritor es más conocido por su libro *LA UTOPIA* en que criticó duramente las contradicciones sociales de su época y dibujó una sociedad más justa.

Trataremos de explicar el proceso de la Revolución Industrial en Inglaterra, cuadro en el que se desarrollan los dramas de Shakespeare. Sin este análisis sociológico, no se entendería el por qué de las terribles maldiciones contra el oro y su poder corruptor, y contra la usura, contenidos en *Timón de Atenas* y en *El Mercader de Venecia*, dramas en los cuales centraremos nuestro enfoque social.

Fue en Inglaterra donde la producción capitalista alcanzó primeramente un grado considerable de desarrollo. En este país se venía operando desde fines del siglo XV, un doloroso proceso de expropria-

ción violenta de los campesinos de sus tierras, condición necesaria de la acumulación originaria del capital que precede al nacimiento de la gran producción capitalista. Este proceso, recibió su impulso directo de la creciente demanda de lana como materia prima para las grandes manufacturas de paños, que habían comenzado a aparecer en Flandes y que más tarde surgieron en la misma Inglaterra. Los terratenientes empezaron a sostener grandes rebaños de ovejas, lo que requería extensos terrenos de pastos. Los señores feudales comenzaron a arrojar en masa a los campesinos de los lugares que habitaban, se apoderaron de las tierras que éstos venían cultivando con carácter permanente, y convirtieron las tierras labrantías en pastizales. Los señores feudales cercaban las tierras de los campesinos, usurpaban las tierras comunales, destruían las viviendas y los expulsaban violentamente. La fuerza armada del rey protegía a los terratenientes de cualquier oposición. Se dictaron leyes de los “cercados de tierras” para proteger la industria textil. Fue la llamada Revolución de las ovejas, contra los productores de cereales. Los campesinos arruinados y despojados pasaron a formar masas innumerables de gentes pobres y desposeídas, que invadían las ciudades y aldeas y pululaban por los caminos de Inglaterra. Carentes de medios de subsistencia, arrastraban una vida mísera. El Estado promulgó contra ellos, leyes crueles. Así, por ejemplo, en el reinado de *Enrique VIII* (siglo XVI) fueron ejecutadas en Inglaterra, como “vagabundos”, 72,000 personas. Más tarde, en el siglo XVIII, los “vagos” y gentes sin hogar, en vez de sufrir la pena de muerte, eran encerrados en “casas de trabajo”, a las que se conocía con el nombre de Casas de Espanto. La burguesía obtenía así mano de obra gratuita para su industria naciente. La respuesta campesina fueron las insurrecciones. En Francia en el siglo XIV, la guerra campesina de la Jacquerie. En Inglaterra, la insurrección encabezada por Tyler que avanzó por todo el país, asaltando mansiones señoriales y monasterios hasta llegar a Londres. Los señores feudales recurrieron, para aplastar la insurrección a la violencia y al fraude. Tyler fue muerto alevosamente. Dando crédito a las promesas del rey y de los señores feudales, los sublevados se disolvieron y se fueron a sus casas. Sobre las aldeas se descargó una feroz represión. En la tercera parte de *Enrique VI*, Shakespeare se refiere a la insurrección similar.

La lucha se gestaba en la propia Universidad de Oxford, y llegaba a sacudir la conciencia de los filósofos. Rogerio Bacon (1214-1294), ya se oponía, desde su época, a las arbitrariedades de los señores feudales y a la corrupción de la Iglesia, siendo él mismo, monje franciscano. La lucha contra la escolástica y por el conocimiento experimental, marcaba además, otras rutas sociales. Era imposible que

Shakespeare, que asimiló la cultura de su tiempo, desconociera el pensamiento de Rogerio Bacon, como no desconoció la filosofía de Francisco Bacon.

Como decimos, a principios del siglo XVI, a raíz del desplazamiento de las principales rutas del Mar Mediterráneo al Océano Atlántico, comenzó a desarrollarse la economía de Inglaterra. El progreso de la manufactura textil exigía cada vez mayor cantidad de lana. La cría de ovejas, para lo cual se daban condiciones naturales favorables en Inglaterra, resultó más ventajosa que el cultivo de cereales. Con este motivo, los terratenientes expulsaron a los campesinos de los lugares donde estaban asentados, y cercaron las tierras libres transformándolas en pastizales.

Contra ese "cercamiento" de tierras, rasgo característico de la acumulación capitalista originaria, surgió la más tremenda diatriba de Tomás Moro (1478-1533). Shakespeare nace en Strafford upon-Avon, en el condado de Warwick, en 1564. Tomás Moro nació en Londres en el seno de la familia de un juez. Hizo sus estudios en la Universidad de Oxford, allá donde se gestaban las revueltas y nacía el pensamiento antiescolástico. En 1504 fue elegido miembro del Parlamento, donde luchó contra las medidas impositivas de Enrique VII. Shakespeare no desconocía este pensamiento ni este proceso de ideas avanzadas.

Durante el reinado de Enrique VIII —sobre este monarca escribe Shakespeare su famoso drama— Moro desempeñó importantes puestos públicos. En 1523 se le eligió Presidente de la Cámara de los Comunes y en 1529 fue designado Lord Canciller, pero después renunció a todos sus cargos a causa de sus divergencias con el rey sobre la política eclesiástica. En 1534 fue encarcelado y en 1535, decapitado. Shakespeare, insistimos, nace en 1564. Frescas estaban las huellas ilustres de Tomás Moro y su pensamiento progresista sería absorbido por el joven Shakespeare.

Su Libro de Oro y La Utopía, no le fueron pues, ajenos y deben haber influido poderosamente en su formación ideológica. Moro critica en su Utopía, el régimen capitalista que a la sazón se estaba desarrollando, y que, según él, sólo traía innumerables calamidades a los campesinos y a los artesanos. Criticó la propiedad privada. Decía que el Estado no era sino una confabulación de los ricos para oprimir a los pobres. Se pronuncia contra el oro. Recordemos a Shakespeare en Timón de Atenas y en El Mercader de Venecia, llamarle, "alimento de Midas, dulce regicida", "puta universal del género humano".

La Utopía pinta una sociedad ideal en la que no existe la propie-

dad privada, donde todo el mundo trabaja y no hay pobres ni ricos. Se refiere a la producción como organización centralizada y su distribución respectiva, muy cercana a la antigua concepción Platónica en La República.

Es en la madurez de Shakespeare —y Timón de Atenas es obra de madurez— cuando aquellas ideas enraizaron fuertemente, convirtiéndose en propia conclusión, después del desencanto de los ideales que como buen burgués sustentaba su corazón liberal. Es el ideal roto, el fraude de un mundo en el que ya no creía, que hizo posible la amargura de Timón de Atenas, el desencanto de ideales fallidos en el proceso de la revolución.

Pero veamos cuáles son las características del libro segundo Utopía, en el que Tomás Moro construye su teoría, y que tan profundamente influyó en Shakespeare: 1º La abolición de la propiedad privada. 2º La división del trabajo según métodos de sentido común y general adaptabilidad. 3º La conservación de la vida familiar como unidad de la organización social —en lo que difiere de Platón—. 4º La abolición del dinero como raíz de todo mal. 5º La reducción de la jornada de trabajo a seis horas, tomándose las medidas adecuadas para asegurar el recreo, la educación y la protección contra lo que Moro consideraba como vicio. 6º Libertad de creencias religiosas. 7º Un Gobierno de forma monárquica, pero que establecía la elección del monarca por el pueblo mediante un procedimiento indirecto.

No se crea, sin embargo, que el pensamiento de Shakespeare tuviere raíces socialistas. Como en el caso de Balzac —realista crítico— su ideología se sustenta en la monarquía constitucional. Balzac era monárquico y criticó el capitalismo arrollador, desde la alta atalaya de un noble. Shakespeare, cercano al pensamiento de un burgués conservador, se volvió hondamente escéptico en su madurez, desengañado del orden capitalista que nacía en parto de sangre y dolor campesinos. Su amarga conclusión surgía de la entraña de su propia experiencia, pero en la búsqueda de la verdad, debía contribuir el extraordinario libro de Tomás Moro cruzado por la filosofía racionalista de su tiempo. El pensamiento de Shakespeare, que puede seguirse a través de su obra, es antifeudal, racionalista, como que escribió lo que Bacon pensó. Pero la euforia del “nuevo orden” bajo el reinado de Isabel, debió opacarse pronto. Demasiado sabía, y sus personajes lo expresan sentenciosamente, cómo la fortuna puede darse vuelta, cómo es inconstante la suerte, y por tanto, no podría creer en la grandeza ni en el poder.

Demasiado conocía el camino trágico de la monarquía y no le fue ajena la suerte de Sir Thomas Morus, bajo Enrique VIII. No tenía, pues, las ilusiones juveniles alimentadas en el "ideal" de la Revolución Industrial que se abría paso victoriosa. Era un desengañado en los albores mismos del capitalismo que enriquecía a una nueva clase social. Mejor aún. Era un burgués desencantado, escéptico, lleno de dudas. Hemos probado que en Macbeth, en Hamlet, en la tercera parte de Enrique VI, sus personajes expresan el desengaño del mundo. Por algo se ha dicho que Shakespeare se vuelca en sus personajes. Es él mismo en Hamlet, es su honda experiencia humana en Macbeth, es su conclusión desilusionada en Timón de Atenas y puede rastrearse su pensamiento a través de algunos monólogos terribles en sus obras.

Pero no es que tuviera la profética visión socialista de las clases populares en el poder. No nos equivoquemos. Muy lejos de eso. *Coriolano*, el altivo héroe de los romanos, pronuncia frases que habían madurado en el corazón de Shakespeare: "...¿Qué necesidad tiene el pueblo de esos tribunos calvos? No le sirven para nada, a no ser de apoyo para negar la obediencia a una autoridad más grave. Fueron elegidos en el origen de una rebelión donde lo que hacía ley no era la razón, sino la necesidad. Que una hora más favorable pronuncie que lo que es razonable debe triunfar, y derribe su poder en el polvo".

Y en la segunda parte de Enrique VI, Jack Cade, encabezando la revuelta popular de Londres, dice: "Has corrompido muy traídoramente la juventud del reino, erigiendo una escuela de gramática, y mientras hasta hoy nuestros antepasados no habían tenido otros libros que la muesa y la tarja, eres la causa de que se haya usado la imprenta, y en contra del rey, de su corona y de su dignidad, has hecho construir una fábrica de papel. Te será probado en tu cara que tienes en tu compañía hombres que hablan habitualmente del nombre y del verbo y otros vocablos abominables que ningún otro cristiano puede escuchar con paciencia. Has nombrado jueces de paz que citasen antes ellos a pobres gentes a propósito de asuntos sobre los cuales no podían responder. Además, has hecho meter a esas pobres gentes en la cárcel y porque no sabían leer, las has mandado colgar, cuando por esa razón solamente hubieran merecido vivir"... No parece Shakespeare, creer en la capacidad del pueblo de dirigir su destino... No hay pues, raíces socialistas en su obra, pero trataremos de probar en Timón de Atenas, cómo su crítica del capitalismo representado en el oro y en la usura, es certera...

RICARDO III

Ya se encuentra el trágico en la plenitud de su talento cuando escribe la tragedia de Ricardo III, obra excepcional, de las más admirables en el Teatro Universal. Como hemos dicho, Shakespeare tomó el argumento de una obra de Tomás Moro, famoso autor de la UTOPIA. Shakespeare consultó igualmente las CRONICAS de Hall y de Holinshed, que ya le habían servido para otras muchas obras. Ello es indudable, pues existen pasajes casi copiados al pie de la letra y puestos en verso libre. La CRONICA de Hall fue impresa por Bertelette en 1542, con este título *The union of the two noble and illustre families of Lancaster and York*. Hacía ya cincuenta y siete años que reinaban los Tudor, lo cual permitía cierta libertad para exponer la trágica contienda entre las dos Casas. Antes que Shakespeare, como hemos visto, habían tratado en el Teatro, el mismo asunto otros autores. Algunas atribuidas a Shakespeare. Se ponen en duda las tres partes de Enrique VI, y es evidente que ello envuelve un hondo problema literario, como hace notar Astrana Marín.

El estilo de Ricardo III es claro y puro, el lenguaje, digno de la tragedia griega. Suprime la rima e introduce la prosa en algunos pasajes. Shakespeare tiene ya 29 años cuando compuso esta tragedia. Ricardo III es uno de los caracteres en desarrollo más perfectos que haya trazado su pluma. Tiene la grandeza de Hamlet, de Macbeth y de Lear.

La unidad del carácter de este extraño monarca, puede seguirse a través de las tres partes de Enrique VI, escritas cuando Shakespeare contaba 26 y 27 años. Y esta es una prueba irrefutable de la paternidad que le es negada por algunos críticos, de las discutidas tres partes de Enrique VI.

Parece que existió un antiguo drama sobre Enrique VI y la Historia de la contienda de las dos casas de York y de Lancáster, cuyo autor se ignora. Los críticos mencionan a Marlowe, a Greene, a Peele, a Lodge, etc. La Historia de la Contienda dividíase en dos partes: una, la primera parte de la contienda entre las dos famosas casas de York y de Lancáster, con la muerte del buen duque Humphrey etc.; la segunda, la verdadera tragedia de Ricardo, duque de York, y la muerte del buen rey Enrique, etc. Ambas fueron inscritas sin nombre de autor, por Millington, en 1593 ó 94 e impresas en 1600. Al respecto, dice Astrana Marín: "No se cree, desde luego, que estas obras puedan pertenecer a Shakespeare totalmente, aunque algunos de sus rasgos lleven su marca. Lo que se discute es si las tres partes de Enrique VI —segura refundi-

ción de las anteriores— salieron íntegras de la pluma del dramaturgo. Naturalmente, lo primero que habría que probar, es que el primitivo drama anónimo y la Historia de la Contienda proceden de su invención”. Pero ésto, como decimos, pertenece más bien, a un profundo estudio estilístico. Tal método es certero cuando se trata de dilucidar problemas de autenticidad. Ha sido utilizado con feliz éxito en autores discutidos como Platón. No quisiéramos aventurar, sin prueba irrefutable, nuevas conjeturas.

Shakespeare, en Ricardo III se halla evidentemente muy influido por Marlowe. Pero le sobrepasa en el trazo genial del carácter del monarca medieval, uno de sus estudios psicológicos más completos. Esto a pesar de las proclamas reales que prohibían —y fue así desde los albores de la escena— que los dramaturgos tocaran materias de religión y de Estado.

The Life and Death of king Richard III, es una de las creaciones trágicas más bellas de Shakespeare y en donde su pensamiento se expresa de manera cabal en la apreciación de los monarcas infatuados por el poder, y que mareados por las alturas, se vuelven inhumanos y crueles déspotas. En un ataque a fondo contra las casas reales europeas que en su lucha por alcanzar el poder, no vacilaron en urdir vastas redes de intrigas que culminaban en guerras devastadoras en las que moría el pueblo defendiendo intereses que no eran suyos. Y ese mismo pueblo desangrado quedaba aún más hundido en la miseria después de las desastrosas campañas bélicas de los reyes. En tanto, los príncipes concertaban la paz mediante enlaces matrimoniales por razones de Estado.

Ricardo III se casa con la viuda del rey que acaba de matar y más adelante la suprime en una tentativa desesperada por lograr una conveniente alianza mediante el matrimonio con Isabel, su sobrina. La discordia de las dos casas rivales termina con el matrimonio entre la joven princesa, hija de Eduardo de York, y Richmond, de la casa Lancáster.

El enérgico trazo de Ricardo III es, decimos, uno de los mayores logros psicológicos de Shakespeare. Y una prueba evidente de que los dramas históricos son suyos. Ricardo III surge con un carácter inconfundible desde Enrique VI —cuyas tres partes se hallan en el debate shakespeariano— y le reconocemos inmediatamente en los diálogos audaces como un muchacho valiente hasta la temeridad, irreductible y

osado. En la batalla es un soldado heroico que en muchas ocasiones salva la vida de Warwick y demás partidarios de su padre. Estamos prestos a admirarle desde el principio, como una personalidad heroica, que no sabe ceder ni sabe de concesiones cobardes. Imperturbable, no vacila un segundo en la acción valerosa. Sagaz, hábil político y consejero sensato de su padre, es el que empuja su brazo para recuperar la corona puesta en las débiles sienes de Enrique. El Duque de York presenta a sus hijos como garantía en el momento en que quieren prenderle por orden del rey Enrique:

York.—(A la reina Margarita). ¡Ah, napolitana de sangre corrupta, proscrita de Nápoles, plaga sangrienta de Inglaterra! Los hijos de York, tus superiores por nacimiento, serán la garantía de su padre; y ¡desgraciados de los que recusen a mis muchachos por mi garantía! Ved por dónde vienen. Responde de que serán buena prenda. "... No la daréis, hijos míos?

Eduardo.—(Más tarde rey). Sí, mi noble padre, si nuestras palabras pueden bastar.

Ricardo.—(Más tarde Ricardo III). Y SI NUESTRAS PALABRAS NO SON SUFICIENTES, NUESTRAS ESPADAS BASTARAN.

.....

Ricardo.—(Retando a Clifford). He visto a menudo un dogo ardiente y presuntuoso revolverse y morder porque se le hacía frente; pero desde que sintió la cruel zarpa del oso, escondía la cola entre las patas y gritaba. Y ésa es la misma figura que váis a hacer, si tratáis de mediros con Lor Warwick.

Warwick.—La hora de uno de nosotros ha llegado.

York.—(Ricardo de York, padre del más tarde Ricardo III). Detente, Warwick; busca alguna otra caza, pues quiero yo mismo cazar a muerte este venado.

Warwick.—Entonces, anda ahí valientemente, York; es por una corona por lo que combates. Clifford, tan verdad como espero triunfar hoy, siente en el alma abandonarte sin combatir.

... Shakespeare nos presenta a Ricardo Plantagenet tan valiente como su padre York.

Salisbury.—... Te doy las gracias, Ricardo. Dios sabe cuánto me queda todavía por vivir, y a él le ha sido grato que tres veces en la jornada me haya defendido contra una muerte inminente.

York —Ricardo es, de todos mis hijos, el que se ha portado mejor. Pero ¿está Vuestra Gracia muerto, milord de Somerset?

Ricardo.—Espero sacudir igualmente la cabeza del rey Enrique

Warwick —Y yo también. Victorioso príncipe de York, juro por el Cielo que no se cerrarán estos ojos antes de verte sentado en el trono que la casa de Lancáster usurpa actualmente. Hemos en el palacio del rey tímido, aquí está el trono real. Toma posesión de él, York porque es tuyo y no de los herederos del rey Enrique.

Ricardo III es una de las caracterizaciones más profundas de Shakespeare, aunque se hallara en la tragedia histórica hondamente impresionado por el Ricardo de Marlowe. En realidad, Shakespeare utilizó a Marlowe para describir el carácter de Ricardo. Pero este rasgo, si bien era importante, no lo llevó muy lejos y pronto se vio obligado a valerse de su propia experiencia de la vida. La audacia de Ricardo, rasgo característico, partía de Marlowe: *I am myself alone*. El orgulloso grito de *Sólo soy yo mismo*. De este trazo va a partir Shakespeare para el diseño apasionante del extraño personaje. Pone en sus labios un lenguaje claro, osado, a ratos descoités —cuando insulta a Margarita— A ratos en la claridad del lenguaje hay una máscara hipócrita, sutil del tenebroso político y siniestro intrigante que hay en Ricardo. Shakespeare, cuando lo escribe, es ya un dramaturgo y en sus manos hábiles el lenguaje claro de Ricardo se alía con su inteligencia incisiva, del refinado discípulo de Maquiavelo.

Muy pocos han visto en Ricardo III uno de los caracteres psicológicos en desarrollo más perfectos de Shakespeare. El osado muchacho lleno de valor temerario de la tercera parte de Enrique VI, ha ido paulatinamente cambiando —en sucesivas máscaras de hipócrita, de la desvergüenza innata— y así la caracterización dinámica gana en profundidad y en misterio. Shakespeare no describe —como Marlowe— al diabólico monarca, aunque la fuerza y la intensidad demoníacas del primitivo Ricardo, le habían impresionado inmensamente. Marlowe no habría sido capaz de llegar a la profundidad de la conciencia del personaje que se revela en esa frase terrible:

*Conscience is but a word that cowards use,
Devised at first to keep the streng in awe.*

La conciencia es nada más una palabra que emplean los cobardes

inventada para infundir pavor al hombre fuerte. Esta frase tiene la hondura de Gorgias de Platón; conlleva al horror del “todo está permitido” de Dostoiewski.

Pero veamos cómo se ha realizado el proceso psicológico en Ricardo III: En la tercera parte de Enrique VI, tropezamos con el mozo audaz, temerario, que hace decir a su padre, Ricardo Plantagenet, Duque de York: “De todos mis hijos, Ricardo es el que se ha portado mejor” en la batalla. Es el menor de los hijos del noble duque, pero en la batalla el más valiente, osado y lleno de ardor bélico. Ha salvado tres veces la vida de Salisbury, y es quien aconseja a su padre llegar hasta el final. Nos simpatiza el personaje como un héroe de acción, como un valiente caballero medieval. Pero después, en una extraña similitud con Macbeth, la ambición empieza a corroerle el corazón. La conciencia le estorba en el grito tremendo de “todo está permitido al monarca” —aprendido de Maquiavelo. La conciencia es instrumento de cobardes— se dice así mismo. Pero cuando cae de crimen en crimen —proceso terrible de una minusvalía física en busca de compensación por el poder— el afán de poderío de Jung— Las minusvalencias que se manifiestan en el delirio del poder. Y recordemos que Ricardo III se sabía deforme, “engendro horrible de la naturaleza”. Esa deformidad física, explica la transformación del mancebo aguerrido, convertido en monarca criminal. Pero la conciencia “estorbo del cobarde”, según sus palabras, se está abriendo paso en la noche de su alma: Oigámosle:

¡Ven aquí, Catesby! Has correr el rumor de que Ana, mi esposa, está gravemente enferma. Daré orden de que permanezca encerrada. Búscame por cualquier medio un hidalgo pobre con quien pueda casar inmediatamente a la hija de Clarence. El chico es idiota y no le temo. ¡Mira, cómo te duermas...! Te repito que hagas correr el rumor de que Ana, mi esposa, está enferma y a punto de morir. Todo esto, sobre la marcha, pues me importa mucho poner término a todas las esperanzas que, aciecentadas, puedan perjudicarme. (Sale Catesby). Es preciso que me case con la hija de mi hermano o mi trono tendrá la fragilidad del vidrio. ¡Degollar a sus hermanos y luego casarme con ella! ¡Incierto camino de ganancias! Pero he ido tan lejos en la sangre, que un crimen lavará otro crimen. ¡Las lágrimas de piedad no habitan en mis ojos”.

El monólogo de la última parte, es espantoso. La conciencia ilumina el sombrío corazón —como en el caso de Macbeth— pero ya no puede retroceder en su carrera de crímenes. Las tétricas palabras: “Pero he ido tan lejos en la sangre, que un crimen lavará otro crimen”, recuerda el pavor de la Orestíada. Y sin embargo, esa conciencia que tímidamente aflora en el criminal, va a sobrecogerlo de horror, en la

escena final, cuando los espectros de los que ha asesinado, se le aparecen en la tienda de campaña, procedimiento utilizado por Shakespeare en varios dramas: Julio César, Macbeth.

Espectro.—(Al Rey Ricardo). ¡Mañana pesaré con fuerza abrumadora sobre tu alma! ¡Medita cómo me apuñalaste en la flor de mi edad en Tewkesbury! ¡Por tanto, desespérate y muere! (A Richmond) ¡Sé venturoso, Richmond! ¡Las irritadas almas de los príncipes degollados luchan en tu favor! La estirpe del rey Enrique, Richmond, viene a alentarte.

(Aparece el espectro del Rey Enrique VI)

Espectro.—(Al Rey Ricardo). ¡Cuando era yo mortal, mi unguido cuerpo fue atravesado por ti con saña mortífera! ¡Medita en la Torre y en mí! ¡Desespérate y muere! (A Richmond) ¡Virtuoso y santo, sé tú el vencedor! ¡Enrique sexto que te profetizó que serías rey, viene a confortarte en tu sueño! ¡Vive y triunfa!

(Aparece el espectro de Clarence)

Espectro.—(Al Rey Ricardo). ¡Mañana pesaré con fuerza abrumadora sobre tu alma! ¡Yo, el que fue ahogado en un vino nauseabundo, pobre Clarence, por tu perfidia entregado a la muerte! ¡Medita en mí mañana, durante el combate, y que tu espada caiga inerte! (A Richmond) ¡Vástago de la Casa de Lancáster! ¡Los ultrajados herederos de York ruegan por ti). ¡Que los ángeles buenos protejan tus tropas! ¡Vive y triunfa!...

(Aparecen los espectros de los dos jóvenes príncipes)

Espectros.—(Al Rey Ricardo). ¡Sueña en tus sobrinos estrangulados en la Torre! ¡Que pesemos en tu corazón, Ricardo, con la pesadez del plomo, para conducirte a la ruina, a la infamia y a la muerte! ¡Las almas de tus sobrinos te desean que te desesperes y mueras! (A Richmond) ¡Duerme, Richmond, duerme tranquilo, y que sea alegre tu despertar! ¡Los ángeles buenos te protejan contra los ataques del jabalí! ¡Vive y engendra una raza dichosa de reyes! ¡Los desgraciados hijos de Eduardo te desean el triunfo!

(Aparece el espectro de la Reina Ana)

Espectro.—(Al Rey Ricardo). ¡Ricardo, tu esposa, tu infortunada esposa, que nunca durmió una hora tranquila contigo, viene ahora a colmar tu sueño con perturbaciones! ¡Medita en mí mañana, durante

el combate, y que tu espada caiga inerte! ¡Desespérate y muere! (A Richmond) ¡Tú, alma apacible, duerme un apacible sueño! ¡Reposa en el éxito y en la feliz victoria! ¡La esposa de tu enemigo ruega por ti!

(Aparece el espectro de Buckingham)

Espectro.—(Al Rey Ricardo). ¡El primero fui en elevarte a la corona y el último en sentir tu tiranía! ¡Oh...! ¡Acuérdate de Buckingham durante la batalla, y muere en el terror de tus culpas! ¡Sigue soñando en acciones sangrientas y de muerte! ¡Desespérate delirando! ¡Entrega, desesperándote, tu último suspiro! (A Richmond) Perecí en la esperanza antes de que pudiera prestarte la ayuda! Pero anima tu corazón y no desmayes. ¡Dios y los ángeles buenos luchan al lado de Richmond: y caiga Ricardo de la altura y de su orgullo! (Los espectros se desvanecen. El Rey Ricardo sale de su sueño.

Rey Ricardo.—¡Dadme otro caballo! . . . ¡Vendadme las heridas! . . . ¡Jesús, tened piedad de mí! . . . ¡Calla! No era más que un sueño. ¡Oh, cobarde conciencia, cómo me afliges! . . . ¡La luz despide resplandores azulescos! . . . ¡Es la hora de la medianoche mortal! ¡Un sudor frío empapa mis temerosas carnes! ¡Cómo! ¿Tengo miedo de mí mismo? Aquí no hay nadie . . . Ricardo ama a Ricardo . . . Eso es, yo soy yo . . .

¿Hay aquí algún asesino? No . . . ¡Sí! ¡Yo! . . . ¡Huyamos, pues! . . . ¡Cómo! . . . ¿De mí mismo? ¡Valiente razón! ¿Por qué . . . ¡De miedo a la venganza? ¡Cómo! ¿De mí mismo sobre mí mismo? ¡Ay! ¡Yo me amo! ¡Ay de mí! ¡Más bien debía odiarme por las infames acciones que he cometido! ¡Soy un miserable! Pero, miento, eso no es verdad . . . ¡Loco, habla bien de ti! ¡Loco, no te adules! ¡Mi conciencia tiene millares de lenguas y cada lengua repite su historia particular, y cada historia me condena como un miserable! ¡El perjurio, el perjurio en más alto grado! ¡El asesinato, el horrendo asesinato, hasta el más feroz extremo! Todos los crímenes diversos, todos cometidos bajo todas las formas, acuden a acusarme gritando todos: ¡Culpable! ¡Culpable! ¡Me desesperaré! ¡No hay criatura humana que me ame! ¡Y si muero, ninguna alma tendrá piedad de mí! . . . y ¿Por qué había de tenerla? ¡Si yo mismo no he tenido piedad de mí! Me ha parecido que los espíritus todos los que he asesinado entraban en mi tienda y cada uno amenazaba en la cabeza de Ricardo la venganza de mañana!

¿Y no decía Ricardo que la conciencia era estorbo del cobarde? Ese monólogo extraordinario muestra la lucha de un hombre contra su

conciencia, y precipita el proceso psicológico del más extraño de los personajes de Shakespeare, el más contradictorio y paradójal. La mano que escribió los monólogos magníficos de Hamlet y de Macbeth, escribió este sombrío retrato de la conciencia en lucha contra el hombre ¿Quién podría negar la paternidad de Shakespeare de tan excelente tragedia?

Todas las palabras memorables que hay en ella son indudablemente tuyas. Suyo es el galanteo magistral de Ana, que algunos críticos han puesto en duda, aunque la crítica contemporánea universal, ha aceptado e incluido esta bellísima tragedia, como del acervo de Shakespeare. Puede ser que la estructura del drama, tenga mucho de Marlowe, mucho de su método de concentrar el interés en el protagonista. Puede ser que no haya en esta obra, el fino humorismo que Shakespeare pone habitualmente en sus tragedias para aliviar la tensión dramática y la intensidad de la tristeza, aunque asoma aquí y allá la ironía característica del dramaturgo.

Es de hacer notar que en la tercera parte de Enrique VI, aparece Ricardo haciendo chanzas a su hermano Eduardo —el Rey Eduardo— cuando éste dice que pondrá tres soles en su escudo —por una visión que acaba de tener. Ricardo le dice: “Debías poner mejor tres lunas, puesto que tú amas más a las hembras que a los varones”. Con lo cual nos pinta de una pincelada el poeta, el carácter sensual y lujurioso de Eduardo. Y más tarde, Clarence y Ricardo, —entonces duque de Gloucester— escuchan la escena amorosa entre el Rey Eduardo y Lady Gray— futura Reina Isabel. Y al notar cómo esquivaba la dama los requiebros rudos del rey, exclama: “Es el amante más inexperto de la cristiandad”. Las burlas que hace Ricardo de su hermano, son incisivas, crueles a veces y en cada rasgo, surge el carácter del personaje con su nitidez que le vuelve subyugante.

Y en el proceso de esta conciencia culpable ¡hermoso espectáculo es la lucha del hombre contra su propia conciencia!, Ricardo abrumado por ella la noche que precede al combate, se despierta, como el personaje que vimos en las primeras escenas de Enrique VI, el valeroso héroe incapaz de retroceder: “¡Que no turben nuestro ánimo sueños pueriles, pues la conciencia es una palabra para uso de los cobardes, inventada en principio para sujetar a los fuertes! ¡El ímpetu de nuestros brazos sea nuestra conciencia: nuestras espadas, la ley”. ¡Adelante! ¡Lancémonos bravamente unidos en la mezcla! ¡Si no al cielo, de la mano todos al infierno...!

“... ¡Al combate, hidalgos de Inglaterra! ¡Al combate, bravos milicianos! ¡Tirad, arqueros! ¡Apuntad vuestras flechas a la cabeza! ¡Hundid la espuela en los flancos de vuestros caballos, y galopad entre la sangre! ¡Que retumbe de espanto la bóveda celeste con los destellos de vuestras lanzas!”.

Shakespeare hace morir a Ricardo III como un héroe. Algo así como la reivindicación del criminal, tal como lo hace con Macbeth en aquella maravillosa escena final.

RICARDO II

En cuanto a Ricardo II, personaje complejo, interesante, es, en cierto modo, el embrión de Hamlet como estudio de la debilidad e irresolución. Había un viejo drama con el mismo título, una obra que se ha perdido. Este drama histórico abarcaba más de veinte años del reinado de Ricardo. Shakespeare lo centra en el último año de su reinado. En el drama antiguo, Ricardo II era un rey malvado y falso, una criatura vil en cuya debilidad se alimentaba el crimen. Shakespeare lo toma de la historia y de la tradición y lo presenta como un monarca criminal a quien se atribuye el asesinato de Gloster. Este Ricardo se revela en su perversidad cruel, con una mezcla de vehemencia y de fría crueldad revestida de expresiones blasfemas. Pero en el propio drama, Shakespeare, lo muestra en la derrota, destronado y amargo, y entonces su pintura se acerca a la desdicha de Hamlet. Encontramos el mismo sentimiento melancólico de Hamlet, la meditación filosófica, predilecta de Shakespeare, que se identifica en sus personajes tristes y se mira así mismo como objeto de su drama interior:

“Porque en el círculo hueco que ciñe las sienas de un rey tiene la muerte su corte, y allí triunfa la macabra burlando su poder y ridiculizando su pompa, concediéndole un soplo, una corta escena para jugar al monarca, hacerse temer y matar con la mirada, ilusionándose con su egoísmo y sus vanos conceptos, como si esta carne que sirve de antemural a nuestra vida fuera inexpugnable bronce; y tras haberse divertido así, viene a la postre y con pequeño alfiler atraviesa las paredes de su castillo y ¡adiós rey!”.

¿No es el tono melancólico, desencantado de que ya hemos hablado?

Oigamos ahora a Ricardo II:

“Así, yo, en una sola persona, represento el papel de muchos actores, de los cuales ninguno hay contento. A veces, soy rey; entonces la traición me hace desear ser un mendigo, y eso es lo que soy; más poco a poco vengo a reflexionar que he sido destronado por Belingbroke, e inmediatamente ya no soy nada. Pero quienquiera que sea, ni yo ni hombre alguno, si sólo es hombre, se verá satisfecho con nada hasta que sea reducido a nada”.

¿No es el mismo pensamiento agónico existencial, que después se vuelve desesperado en Hamlet, Macbeth y Lear? Y aún Hotspur: O, Gentlemen! The time of life is short; to spend that shortness basely were too long”. La vida es, caballeros, *breve pero fuera harto* larga empleándola vilmente”.

HAMLET

Hamlet es el personaje más profundo y complejo de todos sus dramas. Goethe, quien dedicó páginas enteras al análisis del personaje, le llamó “el incomparable”. Se ha dicho que Hamlet revela los rasgos más característicos de Shakespeare. Coleridge dice: “El carácter de Hamlet es la preponderancia del hábito de abstraer y generalizar sobre el práctico. No carece de coraje, habilidad, voluntad u oportunidad; pero cada incidente le hace pensar: y es curioso, y al mismo tiempo estrictamente natural, que Hamlet, quien durante todo el drama parece la misma razón, sea impulsado al final por un mero accidente a realizar su propósito”. “En Hamlet vemos una actividad intelectual grande, casi enorme, y una aversión proporcionada a la acción real consiguiente”. El profesor Dowden llama a Hamlet “el hijo meditativo” de un padre de firme voluntad y añade: “Ha entrado en los años de plena virilidad siendo todavía un frecuentador de la universidad, un estudiante de filosofía, un amante del arte, un escudriñador de las cosas de la vida y de la muerte que nunca ha tomado una resolución ni ejecutado un acto. Este largo período de pensamiento apartado de toda acción ha destruido en Hamlet la misma capacidad para creer. . . En presencia del espíritu, él mismo es “un espíritu” y cree en la inmortalidad del alma. Cuando queda abandonado a sus pensamientos se muestra irresoluto; la muerte es un sueño; un sueño perturbado quizá por los ensueños. . . Es incapaz de certidumbre. . . A su manera (la de quien se alivia a sí mismo hablando más bien que obrando) desahoga su corazón con palabras”. Irresoluto, aficionado al pensamiento y no a la acción, de temperamento melancólico y dispuesto a desahogar su corazón con palabras. ¿No hay en Romeo rasgos parecidos? Hazlitt declaró que

Romeo es Hamlet enamorado". Las últimas palabras de Romeo son también características de los monólogos de Hamlet:

*How oft when men are at the point of death,
Have they been merry? which their keepers call
A lightening before death.*

(ya próximo a su fin el moribundo —se suele reanimar; quienes lo asisten—a eso llaman relámpago de vida; —ya es mi vida relámpago tan solo).

También hay signos melancólicos en Jacobo, de Como Gustéis. Las famosas palabras de Jacobo; Todo el mundo es un escenario", podía haberlas dicho Hamlet, o más bien Hamlet —Shakespeare— como señala Frank Harris.

Veamos ahora el problema de Hamlet y el significado de su locura, en una cala más hondamente social. Es cierto que Hamlet es el personaje más poético y esencialmente lírico del Teatro de Shakespeare. Contiene una filosofía triste y honda, acaso la propia visión melancólica, escéptica y descreída del mundo, del Shakespeare ya vivido y desengañado.

Pero enfoquemos a Hamlet como príncipe feudal en esa lucha terrible por el poder —cuyo análisis centra nuestro ensayo—.

Turguenev ha escrito un precioso estudio de Hamlet y don Quijote, como dos contrapolos; la duda y la acción. El desencantado dice: to be or not to be. Es el tema de Shakespeare que ve la vida con los ojos escépticos de un burgués que no cree en la grandeza de los reinos. Don Quijote, por el contrario, es el símbolo de la fe, de la acción heroica, de la afirmación de la vida. Hamlet piensa demasiado, analiza pero no actúa. Cada una de sus frases lleva la experiencia amarga de Shakespeare: FRAGILIDAD, TU NOMBRE ES MUJER".

Don Quijote exclama reivindicador: "POR LA LIBERTAD ASI COMO POR LA HONRA, SE PUEDE Y DEBE AVENTURAR LA VIDA". Opuesta es la actitud de Hamlet; PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS.

Hamlet no tiene fe en el trono, se burla del cetro, desconfía del palacio donde se urden los más siniestros crímenes. Hamlet es el parricidio posible que no llega a ejecutarse y se disuelve en vacilaciones

y en dudas. El sutil Hamlet no está seguro de existir y se plantea los mismos problemas que Segismundo. Su tragedia es una filosofía en donde toda flota, se aplaza, oscila se dispersa y disipa. Una nube envuelve el pensamiento de Hamlet. ¿Por qué? Para ocultar un designio que puede ser peligroso si se descubre. ¿Será que Hamlet se finge loco para su seguridad personal? —piensa Víctor Hugo en su buen estudio de Shakespeare. Hamlet corre peligro por el sólo hecho de *SABER* por la revelación del espectro de su padre, el crimen del rey Claudio, su tío. Y aquí se perfila la grandeza de Shakespeare sagaz en el análisis de la monarquía. El aro de oro corona cabezas criminales. El historiador y el poeta penetran profundamente a través de las antiguas tinieblas feudales, allá donde el trono ocultaba un oscuro foso de cadáveres.

En la Edad Media, en el Bajo Imperio, descubrir un asesinato por orden del rey, significaba la muerte misma. Y aún más. Los reyes solían ser ambiguos en sus órdenes criminales, a fin de que, ya perpetrado, dan la apariencia inocente y vengadora.

Enrique IV (Bolingbroke) es revelador:

—¿No has notado las palabras que ha pronunciado el rey? ¿No tendrá un amigo que pueda librarme de ese viviente miedo? ¿No fue así?

—Y al decirle, me miraba de una manera interrogativa, como si hubiera querido significar: “Quisiera que fueses tú el hombre que me librara de este terror de mi corazón, sobreentendiendo el rey que está en Plomfiel. Ven, partamos —soy amigo del rey y le desembarazaré de su enemigo”

Y cuando Ricardo II (rey derribado por Enrique) ha caído bajo el golpe criminal, el nuevo rey, Bolinsbroke, retrocede:

—“No te doy las gracias, pues con tu mano fatal has cometido una acción que recaerá sobre mi cabeza y sobre este glorioso país.

—Por vuestra propia boca, milord, he cometido este acto.

—Los que necesitan veneno no aman por ello el veneno, ni, por lo mismo, yo a ti. Aunque lo desease muerto, odio al asesino y amo al asesinado. Recibe por tu trabajo los remordimientos de tu conciencia, pero nunca tendrás de mí una palabra buena ni un regio favor. Ve a errar con Caín a través de las sombras de la noche y no muestres jamás la cabeza al día ni a la luz. Lores: protesto que mi alma desborda dolor con el rocío de esta sangre vertida para engrandecerme. Venid, llorad

conmigo sobre el que deploro y vestíos inmediatamente de luto. Haré un viaje a Tierra Santa para lavar de esta sangre mi culpable mano. Marchad con recogimiento tras mí y honrad mi duelo siguiendo con vuestras lágrimas este féretro intempestivo”.

Y la misma Isabel de Inglaterra, que reinaba en la época de Shakespeare, señala de manera ambigua el decreto de muerte de María Estuardo, a fin de que, al cumplirse, pueda ella mostrar “sorpresa” de tan cruel precipitación. Así actuaban los reyes y Shakespeare lo sabía muy bien. Acaso la ambigüedad de Isabel le sirviera —como experiencia vivida— para trazar las escenas en las que los reyes ordenaban la muerte de sus enemigos.

En el caso de Ricardo III, no necesitaba ambigüedades, pues tenía rufianes a su mando para perpetuar sus crímenes inconcebibles.

Lope de Vega señala el abuso de poder de los señores feudales en sus grandiosas obras FUENTEOVEJUNA y *Peribáñes*. Y en LA ESTRELLA DE SEVILLA, acusa al propio monarca de un crimen nefasto.

Voltaire sospecha que Ovidio fue expatriado de Roma por haber visto algo inconveniente en la casa de Augusto. Entonces era peligroso saber que el rey había ordenado un crimen. Era mejor no ser testigo, porque la cabeza del que “había visto” debería caer víctima de nuevo asesinato. La sola sospecha de algún testigo oculto era fatal para éste. Entonces se podría refugiar en la locura, como Hamlet.

El Océano así aconseja a Prometeo en el símbolo de Esquilo:

—“Parecer loco es el secreto del sabio”.

Y Tiresias en Edipo Rey —de Sófocles— al ser interrogado por el rey sobre los enigmas de su nacimiento, responde:

—“Funesto es el saber cuando no aprovecha al hombre. Yo sabía muy bien todo ésto, y se me había olvidado. No debía haber venido”.

Y ante la insistencia de Edipo, le increpa:

—“Desdichado, ¿para qué? ¿Por qué quieres saber?”

(Y ya que mencionamos a Sófocles, ¿no tiene profunda similitud el coro de Edipo —signo del desencanto de la vida— donde resuena el “mejor no haber nacido” —grito desesperado que viene desde Job? ¿No es el mismo grito de los grandes desesperados de Shakespeare: Macbeth, Hamlet, Lear y sus reyes desdichados? ¿No resuena este clamor terrible en Segismundo, hermano doloroso de Hamlet? y como secuencia calderoniana, ¿no se halla en la literatura española hasta

llegar a Vicente Aleixandre cuando exclama: "Humano, no nazcas?" ¿No vuelve a repetirse en los minutos fatales de Darío y de Vallejo?).

Pero sigamos. Cuando el chambelán Ugolino encontró la varilla de hierro con la cual Edrich, el usurpador, había empalado a Edmundo II, "se hizo de repente loco" —dice la crónica sajona de 1016.

Hamlet también se finge loco, a pesar de lo cual Claudio intenta repetidas veces librarse de él por el hacha, el puñal y el veneno.

También el hijo del conde de Glócester se refugia en la demencia para salvarse de las intrigas del bastardo, en ese drama sublime, EL REY LEAR. Esta es la clave para descubrir y comprender el pensamiento de Shakespeare en torno a la monarquía.

Pero repitamos con Hamlet: ¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu? sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir. . . , dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir. . . , dormir! ¡Dormir! . . . ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en que el sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así, los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de mayores alientos y consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción. . . "

En la literatura universal no ha resonado nunca un grito más doloroso y desesperado. Hamlet, por su grandeza literaria y filosófica, es una de esas obras trágicas sublimes. Hamlet se ha salido de la antigua narración islandesa, para convertirse en Shakespeare mismo. En

la humanidad doliente que gime bajo el peso terrible de su alma Hamlet tiende el brazo como un inmenso puente y debajo pasa la Humanidad. En el otro extremo del puente, el brazo de Prometeo —dice Astrana Marín. Y del jugo de la tiranía del Destino, en que aquel interroga y éste se burla encadenado, sólo acude a libertarlos don Quijote. Orestes lleva la fatalidad, Hamlet el sino, el terrible sino de la vida; desgarrado símbolo existencial. No se trata sólo del personaje de la leyenda que se fingió loco y fluctuó entre la demencia y la filosofía. Hamlet es la amarga experiencia de Shakespeare. Sus pensamientos resuenan como un eco en todos sus personajes desdichados. Es el inconmensurable símbolo de Shakespeare, porque Hamlet nace de su alma después del calvario y de las espinas. Aquel que vivió más intensamente de lo que los libros pudieron enseñarlo, fue capaz de crear un símbolo inconmensurable en cuyo dolor la humanidad como un cristo, se mira a sí misma crucificada.

Hamlet, una de las concepciones poéticas más grandes del género humano, nos habla “desde la otra orilla”, desde la margen opuesta del río, y la reflexión nace de la entraña misma de la filosofía.

Los dramas Julio César, Hamlet, Lear, Macbeth, Timón de Atenas, son profundamente tristes. Emerge en esos cuadros el desencanto, la decepción amarga de Shakespeare. Para estudiarlos en su grandeza humana, ya no basta el método sociológico. La cala ha de ser más honda en el alma misma. El artista se halla en la plenitud de sus fuerzas, en la madurez de su genio pero también en la culminación de su experiencia humana.

MACBETH

Shakespeare había escrito ya sus dramas históricos. Había trazado sus extraordinarios Ricardos II y III. Había esculpido el mármol de Julio César para la eternidad. Y en la cumbre más alta de su genio, había colocado sobre el infinito, su Hamlet conmovedor, ángel de la profunda tristeza y de la desesperación. Las hondas reflexiones de la vida, habían culminado en el cristo-Hamlet de todos los dolores, cuando Shakespeare, concibe su magistral Macbeth. La tragedia de Macbeth se levanta del peso agobiador de su alma, que aún no habían aliviado los terribles monólogos de Hamlet. El torrente interno del hombre que conocía las veleidades de la fortuna, del amor y del poder, necesitaban un cauce aún más violento y desgarrador: Macbeth. Después va a llorar el Rey Lear y maldecirá Timón de Atenas con lo que le queda de amar-

guía. Después gritará su pasión destrozada y el poder arrollador de las tempestades eróticas con Antonio y Cleopatra. Y aún Coriolano tendrá oportunidad de lanzar su reto orgulloso a la multitud, en la expresión más individualista de Shakespeare. Coriolano no va a ceder cuando todos le persiguen. Shakespeare resiste las tempestades sobre una roca milenaria. La eternidad se ha detenido para atisbar la conciencia del hombre, y en el corazón de Shakespeare se han abierto portillos de sangre. ¿Qué más podía darnos Shakespeare, el hombre infinito en cuya alma el hombre eterno mira sus dolores? ¿Qué más que ese promontorio de gloria desdichada: Hamlet, Macbeth, Lear?

Macbeth nos habla con las palabras de Hamlet. Aún no se ha agotado el manantío doloroso de donde emergió Hamlet. Las mismas dudas, las mismas vacilaciones, la propensión triste a pensar más que actuar, hay en el héroe que se ha batido valientemente por su rey. El veneno de la ambición tiene la forma de mujer en Lady Macbeth, pero era preciso que Macbeth la llevara latente para que se manifestara en la voz tentadora de su mujer.

Su voluntad imperiosa maneja el brazo del héroe, todavía inseguro.

Shakespeare utiliza esta tragedia —como en Hamlet para alcanzar la expresión lírica suprema;

*Methought I heard a voice cry. "Sleep no more:
Macbeth does murder sleep", —the innocent sleep.
Sleep, that knits up the ravelled alceve of care.*

(Pensé oír una voz que me decía "Macbeth, no duermas que mataste el sueño. Al inocente sueño que entreteje del dolor la madeja enmarañada

Hazlitt en su ensayo *Characters of Shakespeare's Plays*, 1877, dice. "Macbeth está compuesto siguiendo un principio de contraste más violento y sistemático que ninguna otra obra de las de Shakespeare. Los personajes se mueven al borde de un abismo, es una lucha constante entre la vida y la muerte" Los últimos límites de la naturaleza y de la pasión

La escena primera en que intervienen las brujas —recurso teatral magnífico— es difícil de traducir en prosa porque se pierde el efecto poético. Para el diálogo de las brujas, Shakespeare elige el verso de cuatro pies, mezclado de yambos y troqueos, ritmo conveniente para expresar lo sobrenatural. Recurso que utiliza en la *Tempestad* y *Sueño de una Noche de Verano*:

*When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?*

*When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.*

*That will be ere the set of sun.
Where the place?*

*Upon the heath,
There to meet with Macbeth.*

*Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air.*

Y luego en la escena tercera al ver a Macbeth quien las invita a hablar:

*All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawder!
All hail, Macbeth! that shalt be king here after.*

Maeterlinck advierte que las palabras de las brujas, grotescas al hablar entre sí, adquieren un tono grave, misterioso y profundo cuando un extraño las interroga.

El carácter de Macbeth lo dibuja magistralmente Shakespeare en la escena V, por boca de Lady Macbeth en el Inverness, al recibir la carta de Macbeth donde le relata el encuentro con las brujas y sus extrañas predicciones:

Lady Macbeth.—“Eres Glamis y Cawdor, y serás cuanto te han prometido! . . . Pero desconfío de la naturaleza. Está demasiado cargada de la leche de la ternura humana, para elegir el camino más corto. Te agradaría ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal, que debe secundarla. Lo que apetece ardientemente lo apetece santamente. No quisieras hacer trampas; pero aceptarías una ganancia ilegítima. ¡Quisieras, gran Glamis, poseer lo que te grita: “Has ésto para tenerme”! y esto sientes más miedo de hacerlo que deseos de no poderlo hacer. ¡Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarse el Destino y las potestades ultraterrenas! . . .

Y vea, cómo Lady Macbeth prepara la horrible escena del crimen cuando Macbeth anuncia la llegada del Rey Duncan:

“Oh, jamás verá el sol ese mañana! . . . Vuestro rostro, thane mío, es un libro donde los hombres pueden leer extrañas cosas. . Para engañar a el mundo, pareced como el mundo. Llevad la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos, y presentaos como una flor de inocencia; pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor. . Ocupémonos del que viene; y el gran negocio de esta noche, a todas nuestras noches, a todos nuestros días futuros dará pujanza y dominación soberanas. . dejadme a mí ese encargo. . .

Macbeth.—Ya hablaremos luego.

Macbeth, duda, como Hamlet ante la acción próxima. Ladi Macbeth, que lo conoce bien, sabe que es ambicioso, pero el héroe, que acaba de batirse valientemente en una batalla que le ha colmado de honores del rey Duncan, no será capaz del crimen si no interviene la terrible decisión de su esposa. Es interesante seguir el proceso psicológico en Macbeth, quien, iniciado el primer crimen, ya no se detiene en el camino del horror. Precisa aquí el enfoque psicológico, para seguir el personaje. No lo intentamos, porque sobrepasa las intenciones de este ensayo. Una profunda cala psicológica, amerita este personaje apasionado de Shakespeare.

Pero sigamos las crónicas de Holinshed para comprender esta tragedia. El rey Duncan, habiendo logrado dos hijos de su mujer, que era hija de Siward, conde de Northumberland, hizo al primogénito, llamado Malcom, príncipe de Cumberland, queriendo con ello designarle por sucesor del reino. Hasta entonces no fue hereditaria la corona de Escocia, cuyo rey poseía el Cumberland como feudo independiente del cetro de Inglaterra. El título, pues, de príncipe de aquel nombre era, el derecho de sucesión.

Macbeth, que ha sido honrado por Duncan con el título de Thane de Cawdor, siendo pariente del rey, podría tener igualmente derecho al trono, y lo hace, asesinando al confiado monarca y usurpando el reino:

“Estoy resuelto! Voy a tender todos los resortes de mi ser para esta terrible hazaña. ¡Vamos! Y que se trasluzcan los más risueños semblantes a los ojos del mundo. . . ¡Un rostro falso debe ocultar lo que sabe un falso corazón”.

“Hasta este momento —escribe Steevens— el espíritu de Macbeth ha estado en pugna con la incertidumbre y la irresolución. No se había mostrado al presente ni resueltamente bueno ni resueltamente malo. Aunque una idea criminal surgiese en su alma, el oír la predicción de

las brujas, abandonó voluntariamente al azar la realización. En seguida de su entrevista con Duncan, se inclina a precipitar los proyectos del Destino y sale de la escena con la resolución aparente de matar a su sobrino. Pero mientras el rey permanece bajo su seguridad, reflexiona en las particularidades de su situación; no puede decidirse a violar, a romper las leyes del vasallaje, del parentesco y del agradecimiento... Estas fluctuaciones han sido apreciadas por determinados críticos como poco naturales y como estableciendo contradicciones en su carácter. No se han acordado de que *nemo repente fuit turpissimus*". Steevens concluye diciendo, con razón, que estas fluctuaciones son, precisamente, las que prestan a Macbeth un carácter verdaderamente humano.

Macbeth prefiere perderse en sus pensamientos, como su mujer le reprocha, a considerar cara a cara su crimen, aún cuando ya ha sido perpetuado. Frank Harris explica esta propensión a meditar más que a actuar, como rasgos que emparentan a Macbeth con Hamlet. Aquella reflexión, por demás, bellísima, podría haber sido de Hamlet:

"Me pareció oír una voz que gritaba: "No dormirás más. Macbeth ha asesinado el sueño!" ¡El inocente sueño, el sueño, que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados"!...

Y también aquella exclamación: "¡Conocer mi acción! ¡Mejor quisiera no conocerme a mí mismo!"

Toda la obra gira alrededor de los estragos que causa la ambición, de que son víctimas también los que la consienten. Tal es el pensamiento de Shakespeare. Por eso, en Macbeth —donde esta pasión domina todo sentimiento— no podía haber personaje de arraigado afecto; la misma ambición, que corre por toda la tragedia —y que es otra forma humana de la falta de afecto entre unos y otros—, lo impediría. El país se halla corrompido, y todos los personajes son, en mayor o menor medida, ambiciosos. Duncan es igualmente ambicioso —de la posesión que se le escapa—, y su dulzura no es más que signo de debilidad: carece de condiciones de mando, como lo prueban las constantes rebeliones que tienen que sofocarle sus generales. Lady Macbeth no siente afecto por Macbeth, ni Lady Macduff por Macduff: una se burla de su esposo y la otra desprecia al marido. Banquo es otro ambicioso —del bien que espera de las circunstancias— y Macduff, de la conservación de su seguridad, por la que no vacila en abandonar a su mujer y a sus hijos. La ambición es el signo bajo en el reinado de Inglaterra. Así, Malcolm y Donalbain, educados en una corte corrompida. Su afecto al rey, su padre, es el afecto frío de los vástagos de los monarcas me-

dievales, de quienes sus hijos antes parecían vasallos, y que hasta en la intimidad les guardaban todos los honores y títulos. Basta hojear cualquier historia para ver cuán poco o ningún afecto existía en la Edad Media entre los reyes y sus hijos y cómo se trataban. Por eso Malcolm y Donalbain, huyen al ver al rey asesinado, previendo la traición de su pariente y en un castillo hostil. Huyen sin detenerse ante la cámara real. Y cuando al final, Malcolm conquista el reino de Escocia, no le acompaña Donalbain. . .

Pero Shakespeare, sabía como buen dramaturgo, que aún cuando la crónica le daba el apoyo real que necesitaba para construir sus dramas históricos, de cuenta suya quedaban los efectos patéticos en sus tragedias, y son extraordinarios en Ricardo III, en los violentos contrastes de sus personajes. Pero aún conoce el secreto de llevar una emoción a su clímax hasta que todas las cuerdas del corazón estallen. Uno de esos *crescendos* magistrales, es la escena de Ladi Macbeth:

El médico y una dama de servicio observan a Ladi Macbeth pasearse sonámbula por el aposento:

Ladi Macbeth.—¡Fuera, mancha maldita! . . . ¡Fuera, digo! . . . Una, dos (recordando las campanadas siniestras de la noche del asesinato de Duncan), vaya, llegó el instante de ponerlo por obra. . . ¡El infierno es sombrío! . . . ¡Qué vergüenza, dueño mío, qué vergüenza! ¿Un soldado, y tener miedo? . . . ¡Qué importa que llegue a saberse, si nadie puede pedir cuenta a nuestro poder! Pero, ¿quién hubiera imaginado que había de tener aquel viejo tanta sangre! “. . . ¿No he de poder limpiar estas manos?

“. . . Siempre aquí el hedor de la sangre! . . . ¡Todas las esencias de Arabia no desinfectarían esta pequeña mano mía! . . . ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! . . .

Médico.—¡Qué suspiro! El corazón está dolorosamente cargado. . .

Dama.—¡No querría llevar un corazón semejante en mi pecho ni por todas las dignidades que pudiera tener el cuerpo! . . .

.

Ladi Macbeth.—Lavaos vuestras manos: poneos vuestro vestido de noche: no estéis tan pálido. . . Os lo repito. . . ; Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba. . .

Médico.—¿Es posible?

Ladi Macbeth.—¡Al lecho, al lecho! Lllaman a la puerta. Venid, venid, venid. Dadme vuestra mano. ¡Lo hecho no se puede deshacer! ¡Al lecho! ¡Al lecho!

“¿Quién, más de una vez —exclama Maeterlinck—, no ha admirado este diamante, uno de los más puros de la corona del poeta? Shakespeare, no pudiendo ser comparado más que con él mismo, no tiene tal vez sino una escena en su obra que iguale a ésta, tan perfecta, tan pura, tan limpia, tan inalterable: es el reconocimiento de Lear y Cordelia. No se hallaría ninguna que en la representación alcance hasta tal grado el milagro de una fuerza suprema. Estamos más allá de la literatura. El instinto del poeta sintió tan bien, que rebasa aquí los límites de la poesía, y en el momento principal de su poema abandona la forma poética. ¿No es digno de notarse que la escena más bella, la más profunda y la más significativa del drama esté escrita toda entera en una prosa rítmica, pero sencilla y familiar. No cabe duda que el vuelo del verso, por ligero, por alado, por transparente que fuera, se interponía entre las palabras y los movimientos de un alma que agoniza en manos de la gran justicia invisible”.

De allí en adelante, la tragedia va a precipitarse, y el método del dramaturgo es poner en tensión el arco hasta que estalle y se rompa en el corazón de Macbeth, quien se prepara para el combate:

Macbeth.— . . . ¡Este ataque me glorifica para siempre, o me lanza del trono! He vivido bastante; el camino de mi vida declina hacia el otoño de amarillentas hojas; y cuanto sirve de escolta a la vejez; el respeto, el amor, la obediencia, el aprecio de los amigos, no debo pretenderlos. En cambio, vendrán maldiciones ahogadas, pero profundas, homenajes de adulación, murmullos que el pobre corazón quisiera reprimir y no se atreve a rehusar . . .

.....

Macbeth.—¡Combatiré hasta que la carne se desprenda de mis huesos! Dame mi armadura . . .

Macbeth.—“ . . . Cómo va vuestra paciente, doctor? (pregunta por su mujer, víctima de dolencias del alma agobiada).

Macbeth.—¡Cúrala! . . . ¿No puedes calmar un espíritu enfermo, allanar de su memoria los arraigados pesares, borrar las angustias grabadas en el cerebro y con un dulce antídoto olvidador arrojar de su seno oprimido las peligrosas materias que pesan sobre el corazón?

Médico.—En tales casos, el paciente debe ser su mismo médico.

Macbeth.—¡Arroja a los perros la medicina; no la necesito! . . . Ven, ponme mi armadura. Dame mi bastón de mando . . . ¡Doctor, los thanes me abandonan! . . .

Luego, Dunsinane se prepara para resistir el ataque. Shakespeare ha utilizado casi los mismos términos de la crónica de Holinshed.

Macbeth.—¡Desplegad nuestras banderas, sobre los muros exteriores. Se grita siempre: “¡Ahí vienen!”; pero la fuerza de nuestro castillo se reirá con desprecio de su asedio. ¡Que permanezcan aquí, hasta que los devoren las fieras y el hambre! Si no estuvieran reforzados por los que debían ser nuestros, podríamos salir a su encuentro, osadamente, cara a cara, y lanzarlos batidos, hacia sus hogares” . . .

La voz de Macbeth, es la voz del soldado heroico de las primeras escenas, a quien Duncan, agradecido, concede los más altos honores. Cubierto, como un héroe, espera ahora la batalla decisiva. Las palabras de Hamlet-Shakespeare, que resonaron tristes y reflexivas, suenan hoy osadas, en la acción misma. Ahora reconocemos al personaje. Este es Macbeth, el soldado, el hombre de acción. ¡Fuera el miedo femenino de los cobardes! Macbeth ha de terminar como un héroe y lavar así sus culpas infames, al igual que Ricardo III.

Macbeth.—¡Casi he olvidado el sabor del miedo! Hubo un tiempo en que un grito nocturno helaba mis sentidos y en que el relato de un suceso pavoroso erizaba mis cabellos, que se enderezaban y estremecían como si los animara la vida. ¡Me he saciado de horrores! La desolación, familiar a mis pensamientos de muerte, no me produce ya emoción alguna. .

Y cuando le anuncian que la reina ha muerto, se rompe el arco demasiado tiempo tendido:

Macbeth.—¡Debiera haber muerto un poco después! ¡Tiempo vendrá en que pueda yo oír palabra semejante! . . . El mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte. . . ¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha! . . . ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pasea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más. Un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa” . . .

Extrañas y misteriosas semejanzas volvemos a encontrar entre Macbeth y Hamlet, si se considera el pasaje anterior y si se ha seguido con atención el proceso melancólico y especulativo de los dos personajes en ambas obras. La reflexión anterior, nace del alma de Hamlet, o mejor, de Shakespeare que se vuelca en los instantes líricos culminantes. El héroe, que no conocía el miedo, en el parlamento que ha prece-

dido a éste, estalla ahora en un monólogo terrible que no alcanzó Hamlet en forma tan desesperada.

Pero sigue la acción violenta, y ya Macbeth, no se puede detener, no hay por dónde retroceder, está acosado, sitiado, y el asedio es pintado admirablemente por Shakespeare:

Macbeth.—Me han amarrado a un poste, no puedo huir; pero, como el oso, debo hacer frente a la embestida. . . ¿Dónde está el que no ha sido dado a luz por mujer? ¡A ese es al que debo temer o a ninguno.

*(They have tied me to a stake; I cannot fly,
but bear-like I must fight the course.)*

No resistimos la tentación de transcribir el texto inglés en la admirable escena del parlamento de Macbeth al anunciarle la muerte de la reina, lleno de un pesimismo desesperado, reflejo de un estado de ánimo más amargo que el que conoció nunca Hamlet. La lírica de Shakespeare se desborda:

*She should have died hereafter:
There would have been a time for such a word.
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

Ni el Dante llega jamás a una hondura semejante.

Y por último, el orgulloso desprecio de la vida, propio del héroe.

El último desafío desesperado a la veleidosa fortuna. El héroe ha reivindicado al déspota al precio de su vida:

Macbeth.—¡No me rendiré para besar la tierra hollada por el joven Malcolm y para ser perseguido por las maldiciones de la canalla! ¡Aunque el bosque de Birnam haya venido a Dunsinane y tú no seas dado a luz por mujer, lo arriesgaré todo! ¡Ante mi cuerpo extendiendo

mi escudo de guerra! ¡Hiere, pues, Macduff, y maldito quien grite el primero: ¡Gracia, basta!

Macbeth es la tragedia por excelencia, sólo comparable a las sombrías creaciones de Esquilo cuya línea continúa su Teatro. Sus calidades pueden sintetizarse en perfecta unidad de los caracteres, nervio dramático, acción, relieve inmortal. Shakespeare utiliza la *Chronicle of England Scotland and Ireland 1577* al escribir su grandiosa tragedia de la ambición que adquiere proporciones épicas.

Pero la mayor de todas las producciones, al lado del mármol de Hamlet y de Macbeth, es el Rey Lear, sólo comparable a las obras maestras de Esquilo, por su fuerza patética insuperable.

De sus dramas históricos, Enrique V es una obra de tesis, —y de tesis son las tragedias históricas de este estupendo realista— trazada para presentar un modelo de monarca, un género de política, la línea del engrandecimiento inglés. En este canto supremo del rey guerrero, Shakespeare alcanza las alturas de la épopeya. Está tomado el argumento de las crónicas de Holinshed.

Enrique VIII es el trazo del rey inflexible, absoluto, cruel y arbitrario, violento, injusto, tiránico y testarudo, arrogante y lujurioso. Uno de esos caracteres vivos, en desarrollo de Shakespeare, es el retrato genial del monarca que logró la monarquía absoluta iniciada por Enrique II.

EL REY LEAR

La más sublime de las tragedias de Shakespeare, es sin duda, *El Rey Lear*, hermano profundo de *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*, de Sófocles. Edipo es agobiado por el destino, Lear por la ingratitude de las hijas. Shakespeare escribe esta tragedia dominado por la amargura y el dolor pero se suaviza al trazar el retrato dulcísimo de Cordelia, estampa del amor filial como la Antígona, el arquetipo femenino por excelencia, el germen de la mujer nueva de la tragedia antigua. La mano de Shakespeare traza el contraste entre Gonerila, Regania, y esta dulce muchacha, despreciada primero por su padre y después recogido por ella, guiado por ella, como la adolescente Antígona conducía a su padre ciego en Colono. La ingratitude de las hermanas, realza la bondad de Cordelia, como la indiferencia de Ismena, realza la magnificencia del carácter de Antígona.

La escena del reconocimiento de Cordelia por su padre, no tiene parangón en la literatura universal:

Lear.—Habéis hecho mal en arrancarme de la tumba. Tú eres un alma en la bienaventuranza; pero yo estoy atado a una rueda de fuego y mis propias lágrimas me escaldan como el plomo fundido.

Cordelia.—¿Me conocéis, señor?

Lear.—Sois un espíritu. Lo sé. ¿Cuándo moristeis?

.....

Lear.—¿Dónde estuve? ¿Dónde estoy? ¿La bella luz del día? Estoy en una grave confusión; moriría de lástima de ver a otro como yo me hallo.

.....

Lear —“ Me parece que os conozco; y que conozco a este hombre, pero estoy confuso, pues ignoro en absoluto en qué lugar estoy, y por más que recorro mi memoria, no recuerdo haber traído puestos estos vestidos, ni dónde he pasado la última noche. Vais a reiros de mí; pero, tan cierto como soy hombre, creo que esta dama es mi hija Cordelia . . .

Cordelia —Lo soy, lo soy

Lear.—¿Están húmedas vuestras lágrimas? Sí, a fe. ¡Por favor, no lloréis! Si tenéis un veneno para mí, me lo beberé. Yo sé que no me amáis; vuestras hermanas —lo recuerdo bien— me han hecho ultraje: vos tenéis alguna razón: ellas, ninguna.

Lear recuerda cómo expulsó de su lado a Cordelia sin ningún motivo, y entregó su fortuna a sus otras hijas desheredando a la dulce Cordelia y le remuerde la conciencia. Esta sí tiene razón para ultrajarlo y despreciarlo, las otras no. Pero Cordelia se apresura a perdonar llena de bondad:

Cordelia.—Ninguna, ninguna razón.

Luego, Cordelia persuade a su esposo el rey de Francia a combatir a las hermanas usurpadoras, pero pierde el combate y caen prisioneros Cordelia y su padre. Lear glorificado por el encuentro de su hija bien amada, ya no siente el presidio:

Lear.—Ven, vamos a la prisión: los dos solos cantaremos como pajarillos en su jaula. Cuando tú me pidas la bendición, yo me pondré de rodillas y te rogaré que me perdones. Pasaremos el tiempo orando, cantando y refiriendo antiguas leyendas: reiremos contemplando las

doradas mariposas y oiremos a los necios cómo cuentan nuevas de la Corte; y también nosotros hablaremos con ellos, sabremos quién pierde y quién gana, quién es el favorito y quién cae en la desgracia: y tomaremos sobre nosotros el misterio de las cosas como si fuéramos espías de los dioses. Y en nuestra amurallada prisión veremos sucederse las confederaciones y banderías de los grandes, que están sujetos a los flujos y reflujos como los mares.

El rey se ha redimido por virtud del sacrificio de su hija, como Edipo es glorificado en Colono. Y al morir Cordelia, no encuentra ya razón de existir y muere, doblando simplemente la cabeza como un pajarillo. ¿No había dicho ya: “Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos”. . . ¿Ha resonado, desde Sófocles, tan agudas palabras agónico existenciales?

TIMON DE ATENAS

Es un personaje de Plutarco: hombre perverso y enemigo del género humano. Es Timón, el misántropo ateniense que vivía en la época del Peloponeso. El misántropo de Molière, no se le compara en fuerza dramática.

Pero es en este drama donde puede convenirnos el método sociológico, más que en ninguna otra de las obras de Shakespeare. Es la diatriba más fuerte contra el oro “alimento de Midas” que haya sonado jamás en el teatro. ¿Tendría conciencia exacta, Shakespeare de la fuerza insurgente que despertaría este monólogo terrible?:

Timón.—¿Qué hay aquí? ¿Oro? ¿Oro amarillo, brillante, precioso? ¡No, oh, dioses, no soy hombre que haga plegarias inconsecuentes! ¡Simples raíces, oh, cielos purísimos! Muchos suelen volver con ésto lo blanco, negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente. ¡Oh, dioses! ¿Por qué? Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones, y hacerles sentarse entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. El es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en persona. Vamos, fango condenado, puta común de todo el género humano, que siembras la disensión entre la multitud de las naciones,

voy a hacerte trabajar según tu naturaleza (se escucha una marcha en la lejanía) ¡Oh! ¿Un tambor?... Estás bien con vida, pero, sin embargo, voy a enterrarte. Irás, robusto ladrón, allá donde no puedan mantenerse tiesos tus gotosos guardianes. Sin embargo, dame un poco de muestra...

Timón.—“...Oh, tú dulce regicida, amable agente de divorcio entre el hijo y el padre! ¡Brillante corruptor del más puro lecho de Himeneo! ¡Marte valiente! ¡Galán siempre joven, fresco, amado y delicado, cuyo esplendor funde la nieve sagrada que descansa sobre el seno de Diana! Dios visible que sueltas juntas las cosas de la Naturaleza absolutamente contrarias y las obligas a que se abracen: tú que sabes hablar todas las lenguas para todos los designios, ¡Oh, tú, piedra de toque de los corazones, piensa que el hombre, tu esclavo, se rebela y, por la virtud que en ti reside, haz que nazcan entre ellos las querellas que los destruyen, a fin de que las bestias puedan tener el imperio del mundo!

Y luego, la amarga reflexión de Alcibiades:

—“Estoy más que loco. He rechazado a sus enemigos, mientras ellos contaban su dinero y prestaban sus capitales a grandes intereses. No he ganado otras riquezas sino grandes heridas...”

Mientras el soldado se desangra en la guerra, la usura, corazón de una sociedad mezquina, gana dinero al precio de la sangre. Esto es lo que nos quiere decir, Shakespeare. Y que no le eran ajenas las críticas al naciente capitalismo, hechas de Tomás Moro en su Utopía, lo sabemos muy bien. La Revolución Industrial y la grandeza isabelina, sonaban a sus oídos demasiado escépticos y pesimistas como una moneda falsa, como el fraude de una revolución cuyos ideales no pudo cumplir. Y los ideales marchitos en el corazón de Shakespeare, lloraron su desencanto en la imprecación más terrible contra el amarillo enemigo de la humanidad, símbolo del capitalismo

La tragedia de Timón no es más que un grito de dolor, y, no obstante, reviste un interés más profundo que el artístico, pues señala el límite máximo del sufrimiento de Shakespeare, su experiencia amarga y abrumadora.

Ya en Lear había resonado el más conmovedor acento de comprensión humana, de solidaridad con los pobres del mundo:

*Poor naked wretches, wheresol'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
your looped and windowed raggedness, defend you
From seasons such as these?*

Timón señala el máximo del sufrimiento de Shakespeare. Es Shakespeare quien delira contra el mundo porque no encuentra honradez en los hombres ni virtud en las mujeres, sino mal en todas partes “infinitos robos en limitadas profesiones”. Timón es la verdadera consecuencia del Mercader de Venecia. Pero desde aquel drama a Timón, la ruina es irreparable y alcanza su culminación en el grito del misántropo.

Shakespeare en *Timón de Atenas* pone en evidencia las contradicciones del régimen capitalista, el poder corruptor del oro, mucho antes que Balzac expresara en la Comedia Humana, la más grande acusación contra el régimen burgués. Timón de Atenas —obra de madurez de Shakespeare— tiene ese contenido amargo, escéptico, de profunda decepción humana que habría sentido Shakespeare aun con todo y la Revolución Industrial —y a pesar de ello— y de la grandeza isabelina. Que no creía en los alcances de esa revolución, era evidente, y su voz resuena indignada en Timón de Atenas contra el oro maldito, que corrompe las relaciones humanas. Le llama alimento y maldición de Midas, padre de la usura y rufián de maldades. Y así como Tomás Moro utiliza la Utopía para hacer la crítica más violenta contra la propiedad privada y el orden capitalista, así Shakespeare en Timón de Atenas se pronuncia contra un régimen que se caracteriza por la impiedad, el egoísmo, la codicia y la ambición. Generador de los vicios del género humano. Timón de Atenas se vuelve misántropo debido a su tremenda experiencia cuando se da cuenta de que todo se somete al poder del oro, aquel “poderoso caballero es don Dinero” de Quevedo. La amistad, los lazos de familia, la fraternidad, la noble solidaridad entre los seres, todo se derrumba ante el oro que hace cambiar el rostro del amigo cuando la mano solicita un favor. Demuda los gestos antes alegres, cuando se les pide dinero. El oro, incrustado en las conciencias como decía Balzac: la moneda de cien francos que rueda en las conversaciones. “Tú me darás cuenta de todo esto —grita uno de sus personajes en su lecho de muerte, a su hija, afligido por dejar en este mundo sus monedas de oro apiñadas en sus manos.

Y su diatriba contra el oro resulta en Shakespeare profética y vaticinadora. Es el desencanto frente a un sistema económico que no pudo resolver los problemas de la humanidad, que fracasó en su in-

tento de redención humana, si alguna vez lo tuvo. Y cuando Timón de Atenas dice: Aquí te entierro, oro maldito, —la frase tiene la fuerza de un símbolo. Los lingotes de oro guardados en las entrañas del capitalismo convirtieron en un caos el mundo, provocaron discordias, guerras, luchas cruentas. A las entrañas de la tierra ha de volver de nuevo el corruptor enemigo del género humano, a quien Shakespeare llama “puta universal de todos los hombres”. El becerro de oro ante el que se arrodilla la humanidad. Debe ser aniquilado su poder fascinador sobre el hombre en una sociedad fetichizada que se basa en la usura legal. Tomás Moro se pronuncia contra el oro y el eco de esa imprecación resuena en Timón de Atenas.

EL MERCADER DE VENECIA

Podíamos identificar al personaje de El Mercader de Venecia, Antonio, con Shakespeare. Por Antonio sabremos lo que pensaba Shakespeare de los hombres de negocios y los métodos comerciales y de la orgullosa civilización industrial de nuestros días. Es como si Shakespeare se levantara de su tumba para acusar a nuestra civilización lucrativa. Antonio es el mismo Shakespeare hasta cuando vuelve a repetir las palabras de Hamlet, de Macbeth y de Lear

“Graciano, el mundo me parece lo que es: un teatro en que cada uno hace su papel. El mío es bien triste”. “No estimo las cosas de este mundo —vuelve a decir Shakespeare-Antonio— la vida es demasiado efímera, demasiado irreal para sentir afecto por ella”. ¿No es el tono característico de los personajes con los que identifica su amarga reflexión?

Shakespeare siente extremado desprecio de la riqueza —y eso no lo han notado sus críticos enamorados de su arte poético. “Su aversión del dinero le hace desfigurar la realidad —dice Harris— porque ningún mercader puede decirse con justicia, ni del siglo XVI, ni del XX, amasó o conservó nunca una fortuna basándose en los principios generosos de Antonio. En nuestra época de especulación mundial e inmensas riquezas, es posible que un hombre sea millonario y generoso; pero en el siglo XVI, cuando la riqueza se creaba a fuerza de atropellos y tacañería, mercaderes como Antonio no eran posibles”. Pero es significativo que los personajes enemigos de Shylock, miren el dinero con desdén sincero. Shakespeare trata de realzar con ello la avaricia y mezquinidad de Shylock. Su usurero odioso y odiado, es un hombre apa-

sionado, más que un judío, para los que vean en el drama el grito contra la raza judía. Tomó el personaje arquetipo de la usura. Nada más

El mismo desprecio por el dinero se encuentra en muchas obras de Shakespeare, y aún más, las personas que muestran este desdén con más fuerza, son por lo general las máscaras del mismo Shakespeare. Un monólogo filosófico es apenas más característico de Shakespeare que el desprecio del dinero. Es una actitud en él, razonada con respecto a la vida y sin duda se hace más marcada a medida que Shakespeare envejece. El desprecio de la riqueza es más fuerte en Bruto que en Antonio, en Lear que en Bruto, y en Timón que en Lear. Shakespeare era indiferente, en su vida personal, con respecto al dinero, pródigo, generoso. Ben Jonson nos dice que tenía "un carácter sincero y generoso", dadivoso y liberal con exceso. Por algo su Timón de Atenas prodigaba su fortuna con sus amigos y sufre después el mayor desengaño. Shakespeare se retrató a sí mismo como el generoso Antonio del Mercader de Venecia.

En Ricardo II, nos había dicho: "El mundo es un mundo duro y que todo lo odia y la miseria es el destino natural del hombre. Todos experimentan la derrota: ¿Por qué habría de esperar yo mejor suerte?" Pero sigamos descubriendo las profundas raíces sociales en Shakespeare. Se ha querido ver en El Mercader de Venecia un sentimiento anti-judío de Shakespeare. Muy lejos de tenerlo. Por el contrario. Se adelantó mucho a su época en su reconocimiento de la igualdad, y la fraternidad humanas. Oigamos: (Shylock).

"I am a Jew. Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same feed, hurt with the same weapons, subject to the same disenses, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christians is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh?" (Y todo ¿por qué? Porque soy judío. Y el judío no tiene ojos, no tiene manos, ni órganos, ni alma, ni sentidos, ni pasiones? ¿No se alimenta de los mismos manjares, no recibe las mismas heridas, no padece las mismas enfermedades y se cura con iguales medicinas, no tiene calor en verano y frío en invierno, lo mismo que el cristiano? Si le hieren, ¿no sangra? No se ríe si le hacen cosquillas? No se muere si le envenenan? Si le ofenden, ¿no trata de vengarse?

Para Shakespeare, todos los seres humanos, independientemente de su raza, color y nacionalidad, tienen iguales posibilidades. Reconoce la hermandad humana, pero también desprecia al usurero y al que trafica con las necesidades ajenas. Antonio dice que no es usurero y

ni presta ni pide prestado, pero se ve obligado a recurrir al judío para salvar a su amigo de una dificultad:

*Altheugh I neither lend nor borrow
By taking nor by giving of excess,
Yet to supply the ripe wants of my friend,
I'll break a custom.*

También Polonio —en Hamlet— dice que “no es usurero ni prestamista”. Y cuando Shylock trata de defenderse citando el modo como Jacob engañó a Laban, Antonio responde con desprecio: “El mismo demonio, para disculpar sus maldades, cita ejemplos de la Escritura”. “. . . Pero esta historia, ¿se ha estampado jamás en la Escritura para justificar la usura?”

Una cita más para demostrar el desprecio de Shakespeare por el vil metal, por el “metal estéril e infecundo y por la ruin usura:

*I am as like to eall thee se again,
To spit on the again, to spurn, thee too.
If thou wilt lend money, lend it not
As to thy friend; for when did friendship take
A breed for barren metal of his friend?
But lend it rather no thine enemy
Who, if he break, thou mayset with better face
Exact the penalty.*

(Volveré a insultarte, a odiarte, y escupirte a la cara. Y si me prestas ese dinero, no me lo prestes como amigo, que si lo fueras no pedirías ruin usura por un metal estéril e infecundo. Préstalo como quien presta a su enemigo, de quien puede vengarse a su sabor si falta al contrato)

Aún resuena después de cuatro siglos, la más terrible imprecación de Shakespeare contra el oro maldito; por boca de Timón de Atenas:

*“ . . . Come, dammed earth,
Thou common where manking, that putt'st odds
Among the rout of nations, I will make thee
Do thy right nature. Hal! a drum?
thou'rt quick,
But yet I'll bur thee: theu'lt go, strong thief,
When gouty keepers of thee cannot stand.”*

Y las maldiciones de millares de gentes recogen el eco milenario de algún profeta bíblico, hermanas de aquella frase lapidaria:

“Más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja, que un ciego en el reino de los cielos”.

“Un genio —dice Víctor Hugo— es un promontorio en el infinito” Sobre ese promontorio shakespeariano, se yergue Hamlet, Macbeth, Otelo, El Rey Lear, cuatro columnas que dominan su arquitectura. Si Hamlet es reflexión filosófica, esencia poética, humano clamor desesperado; Macbeth es la ambición cegadora, la codicia, el crimen, la locura. El Rey Lear es un drama vasto, borrascoso, sublime. La trágica lucha del hombre contra la fatalidad que viene de lo alto como en el teatro griego. Lear es el pretexto para que resalte el carácter de Cordelia, la hija pura y abnegada, el retrato de la femineidad por excelencia del teatro de Shakespeare. Flor de ternura y sacrificio como en la leyenda romana de la hija que da su pecho al padre encarcelado para que pueda vivir. Así aparece esta Cordelia —hermana de Antígona— en la prisión abrazando a su desdichado padre. Antígona conduce a Edipo ciego hacia Colona donde la muerte y la glorificación les esperan. Todo ya el nudo ciego de la fatalidad. Cordelia muere en los brazos de Lear, pero el anciano no sobrevive al dolor. Inefable creación de Shakespeare en la más delicada de sus figuras femeninas. Y cuando Lear aparece con el cadáver de la dulce Cordelia en sus brazos, no le es dado alcanzar la glorificación final como a su hermano venerable de Colona. El triste Edipo errante después del incesto, no es más sublime que el desdichado Lear perdido en su locura. Lejos ha quedado el déspota feudal de la primera escena. Ahora le compadecemos y le amamos. Tal es la virtud de Shakespeare, el poeta que resuelve en sus obras las ideas y los problemas de la humanidad

La Edad Media percibe más profundamente que cualquier época la oposición entre existencia corporal y la espiritual, pero la conciencia de esta oposición no engendró en el hombre medieval ningún conflicto trágico. Esta circunstancia explica por qué la Edad Media no tiene tragedia —como no sea la que culmina en la Divina Comedia— y por qué la tragedia clásica es fundamentalmente distinta de lo que nosotros entendemos por drama final trágico. Sólo la época del realismo político descubre la forma del drama trágico a lo grande, trasladando el conflicto dramático al alma del héroe. La transición desde los *misterios* de la Edad Media a las tragedias de la Edad Moderna, la forman las llamadas *moralidades* de la Edad Media tardía. En ellas

se expresa por primera vez la lucha psicológica que en el drama isabelino se eleva a lo trágico, al *conflicto de conciencia*. Shakespeare al describir esa lucha psicológica coloca la victoria moral del héroe en medio de su caída. Lo cual sólo es posible con la concepción de la idea moderna del destino que se diferencia de la antigua concepción del fatalismo trágico. Con todo esto tiene que ver la idea protestante de la predestinación distinta del dogma medieval, y por ello, la reforma que sacude conciencias y hace vacilar en sus cimientos la Iglesia de Pedro, influye en la formación de la tragedia moderna.

En la época del Renacimiento, hay en los países culturales de Europa, tres formas más o menos autónomas de teatro: 1º El drama religioso, que con excepción de España, por todas partes se aproxima a su fin. 2º El drama erudito que se extiende por todas partes con el humanismo, pero en ninguno se torna popular. 3º—El teatro popular que crea formas diversas que oscilan entre la Comedia dell'Arte y el drama shakespeariano, las cuales no pierden del todo su conexión con el teatro medieval.

El drama humanístico introdujo tres novedades importantes: transformó el teatro medieval —que en lo esencial era representación y pantomima— en obra de arte literario. Aisló la escena del público —que en el medievo se mezclaban— y concentró la acción tanto en el espacio como en el tiempo, sustituyendo la “desmesura épica de la Edad Media con la concentración dramática del Renacimiento” —según caracterización exacta de Hausser

Shakespeare fue el primero en adoptar en su teatro estas innovaciones. Pero lo más característico en Shakespeare bajo el aspecto estilístico, es el *enlace de la tradición popular del teatro con el drama moderno*, sin caer propiamente en el drama burgués del sentimentalismo moralista.

Este tipo de drama que hemos llamado “burgués” coexiste con el teatro de Shakespeare en autores como Heywood, Dekker, Middleton, cuyos temas giran en torno al adulterio, al incesto y a la psicología del pecado y toda la temática burguesa. El teatro de Shakespeare no tiene el ambiente de alcoba cerrada de los dramas burgueses de Heywood, Dekker, Middleton y Ford. Su teatro es histórico, fundamentalmente histórico, épico a veces, con la grandeza de epopeya en la cúspide de la Edad Media y el Renacimiento. Es decir, muchas de sus obras arrancan todavía del medievo, como Macbeth con sus brujas sobrenaturales y algunos de sus recursos y procedimientos estilísticos y teatrales que tienen fuerza poética en la premonición, como los espectros que prece-

den a la caída del héroe. (Ricardo III, Julio César, y aun el espectro del padre de Hamlet).

Estilísticamente, podríamos caracterizar a Shakespeare —aunque no es el intento de este ensayo— como concentración del clasicismo renacentista en donde aún se proyectan formas medievales y apuntan perfiles barrocos, *manieristas*, en la exuberancia desmedida y llena de pasión.

Sobre todo, Shakespeare es un alto creador de caracteres sólo comparable a Sófocles, el clásico pintor de personajes del teatro griego. Las comedias de la primera época de Shakespeare conservan las figuras estereotipadas de la comedia clásica y del *mimo* antiguo. Pero Shakespeare sobrepasa las figuras *fijadas* medievales, para crear caracteres en desarrollo, contradictorios muchas veces, como son los retratos magistrales de sus reyes; Ricardo II, Ricardo III, Enrique V, Enrique VIII. Conoce profundamente la psicología de sus personajes y es por ello el primer gran maestro de la psicología de la personalidad. Sus personajes tienen una verdad íntima tan incontrastable, sustancialidad tan inagotable, que se diría que viven cada minuto librados ellos mismos en la escena.

Magistral es su retrato de Cleopatra tomado del modelo natural de Mary Fitton, la amada infiel del poeta, una mujer de voluntad dominante, caprichosa, audaz y orgullosa (1). La fuerza del carácter de Cleopatra, su astucia diabólica y su fascinación, corresponden a la mágica belleza morena de Mary Fitton. Magistral su retrato de Volumnia, la madre de Coriolano, mujer fuerte y ambiciosa del mismo tipo de Lady Macbeth, otro de sus trazos inmortales. Delicados sus dibujos de mujeres tiernas y femeninas, como Desdémona, Ofelia, Cordelia.

Sus críticos están de acuerdo —entre ellos Voltaire que lo atacó duramente, así como también Ben Jonson, su admirador ferviente— en reconocer que en Shakespeare operaba una fuerza violenta y natural que no se cuidaba de las reglas clásicas y que no podía ser sujetado por éstas. En Macbeth, gracias a los continuos cambios de escena, que están en admirable oposición con la regla de la unidad de lugar de Aristóteles, Shakespeare puede hacernos asistir a todos los detalles de la acción y patentizar a nuestros ojos lo que un poeta clásico, encadenado por tan caprichosa regla, hubiera tenido que describir simplemente con un relato. Tal es el sistema shakespeariano. Su forma dramática es completamente distinta de la tragedia clásica, aunque alcan-

(1) Mary Fitton era dama de honor de la Reina Isabel y se la identifica como la "dama morena" de los famosos sonetos de Shakespeare

za la grandeza ática en sus obras. Pero aquellos críticos no pudieron comprender que la diferencia de estilo dramático era histórica y sociológica.

La comprensión de la peculiaridad estilística de Shakespeare se ha hecho difícil precisamente por el empeño de ver en él sencillamente al poeta inglés del Renacimiento. Si decimos que Shakespeare es el poeta que concentra los valores renacentistas, es cierto, pues en él se hallan los rasgos humanistas esenciales y su pensamiento conlleva la filosofía racionalista de Bacon. Pero además ¿cómo explicar lo caprichoso, desmesurado y exuberante del estilo de Shakespeare? Aquella fuerza barroca de algunas de sus imágenes. La pasión —el pathos— la impetuosidad, la exageración, rasgos estilísticos que ya son del barroco, se encuentran en Shakespeare.

No es un artista del barroco, sin embargo, en la forma que lo fueron Bernini, Rubens, Rembrandt. No se dan en él cabalmente las categorías wölfflinianas del barroco (en lo pictórico): profundidad espacial, falta de claridad, de unidad y la forma abierta. Su imagen expansiva acaso tenga la forma abierta del barroco, pero no llega al adorno excesivo ni al retorcimiento gongorino. El arte de Shakespeare contiene rasgos y elementos barrocos, como los tiene Miguel Angel, pero no podríamos situarlo dentro de esta modalidad.

Lyly con su Euphues (eufemismo) revolucionaba el estilo —tal otro Góngora— en Inglaterra. Shakespeare sufre su influencia, pero después emprendió rumbos propios. Más tarde, en Hamlet, ha de ridiculizar a Lyly, del mismo modo que Moliere ridiculiza en las Preciosas Ridículas, el estilo altisonante del academismo, la voz engolada de los poetas cortesanos.

Más bien, decimos, Shakespeare se encuentra en el tránsito entre el Renacimiento y el barroco, tanto como Cervantés. Ese tránsito estilístico se conoce con el nombre de manierismo. Por eso, lo que no es renacentista en Shakespeare, así como en Cervantes, es manierista. Expresión que designa lo artificioso, ampuloso, exuberante.

En un acucioso estudio sobre Dante, el poeta inglés, Eliot, hace notar que las imágenes poéticas de Shakespeare, son mucho más complicadas que las imágenes del italiano. Shakespeare es, en efecto, creador de imágenes expansivas, en tanto que Dante tiene predilección por la síntesis en sus imágenes profundamente intensivas. La alegoría de la Divina Comedia, es una gran metáfora que no admite juegos metafóricos internos.

Sin embargo, un estudio estilístico de Shakespeare sobrepasa la

intención de estos apuntes en los que hemos tratado de esbozar el significado sociológico de Shakespeare, o mejor aún, una tentativa de análisis sociológico, una cala en su obra, un corte vertical hacia la interpretación del genial dramaturgo.

Y séanos dado presentar un emocionado homenaje a la memoria del poeta que cantó tan alto y tan profundamente como Esquilo y como Dante. En la ciudad de Stratford sobre el Avon, se cierne constantemente la eterna luz símbolo de Shakespeare, poeta de la trágica desesperación

CONCLUSIONES

No quedaría completo este estudio sin mirar hacia adentro del alma de Shakespeare, los cambios profundos que se habían operado en su visión del mundo desde sus primeros dramas, hasta llegar a la epopeya del sufrimiento en Timón de Atenas y el último grito de su dolor en La Tempestad: Timón es Shakespeare que delira contra el mundo porque no encuentra honradez en los hombres ni virtud en las mujeres, sino mal en todas partes “infinitos robos en limitadas profesiones”. Suya es también la tensión erótica que lo exalta en todas sus obras hasta culminar en Antonio y Cleopatra la tragedia de la pasión más desesperada, hija del auténtico amor de Shakespeare en su vida real. De allí que nos sorprenda encontrar en Lear, en Timón y en otras obras, amargos reproches contra las mujeres desde aquel grito de Hamlet: “Fragilidad, tu nombre es mujer”, hasta los despiadados insultos de Antonio a Cleopatra. Los doce años de su pasión por Mary Fitton (1597 a 1608) son el tormento de Ariel, esclavo de una “bruja maldita que le tuvo “aprisionado durante doce años”. (La Tempestad)

Hamlet, Macbeth, Antonio, Timón, son máscaras de Shakespeare, y cuando Timón dice al final:

*Timon hath made his everlastin mansion
Upon the beached verge of the salt flood .*

(Timón edificó su eterna casa, —que cada día con altiva espuma —cubrirá la resaca turbulenta. . .—) Es Shakespeare quien huye a su refugio de Strafford. Y es extraño comparar el epitafio de Timón de Atenas, con el que Shakespeare compuso para sí mismo:

*Here lie I, Timon; who, alive, all living men did hate:
“Seek not my name: a plague consume you wicked caitiffs left!
Pass by, and curse thy fill; but pass and stay not here thy gait”*

Cuando falleció Shakespeare dejó escritos unos versos que debían ser inscritos en su tumba. Son los siguientes:

*Good friend for Jesus sake forbear
To Digg the dust enclosed heare.
Blessed be ye man yt res thes stones
And Curst be ye yt moves my hones.*

(Buen amigo, por Jesús abstente de cavar el polvo contenido aquí. Bendito sea quien respete estas piedras y maldito sea quien mueva mis huesos).

Shakespeare tenía una visión atormentada del mundo y de la vida. Quien sabía “poco latín y menos griego”, tuvo que luchar desesperadamente para abrirse paso en Londres donde triunfaban los ilustrados, los bien nacidos, los favoritos de la fortuna como Tennyson. Quien echó dos miradas en la vida y una a los libros, podría aportar mayor experiencia que Universidad en el acabado retrato de sus personajes. Mr. Theodoro Watts-Dunton en un artículo publicado en *Golbourn's Magazine* en 1873, dice: Shakespeare parece haber llevado una especie de libro de apuntes de Hamlet, lleno de pensamientos de Hamlet, entre los cuales puede ser considerado típico el “ser o no ser”. Estaba agobiado con esos pensamientos y se los atribuyó a Hamlet todo lo que pudo y luego diseminó los otros indistintamente en otros dramas, comedias y relatos, sin tener en cuenta para nada el personaje que los expresaba. Tal es la clave para comprender a Shakespeare. Su pensamiento puede seguirse a través de sus personajes que son máscaras que disfrazan sus propias reflexiones y experiencias acumuladas a lo largo de los años.

Cómo fue tratado Shakespeare por los hombres de su época y cómo afectó ese tratamiento a su carácter, es de gran interés para seguir su proceso. El joven Shakespeare llegaría a Londres lleno de ilusiones, con esa nobleza suya y generosidad que le son tan características, y fue recibido con desprecio, tratado como un adversario sin sangre noble ni educación universitaria. Para Greene era “Maestro en Artes de ninguna Universidad”. Triunfó a pesar de ello y realizó su obra, pero a costa de qué humillaciones, de qué heridas hondas que le dejaron huella terribles en el alma. Es cierto que en el teatro trató con los más altos, Essex, Pembroke y Southampton quienes fueron sus protectores. Pero a costa de qué sacrificios de su personalidad. Tendría que adular, sonreír, fingir, humillarse. Tendría que sentir la ofensa y el escarnio hundirse como daga en su corazón altivo... tendría que sufrir para

adaptarse a los poderosos y serles agradable, a costa de la humillación de su carácter “En la Corte, dice Frank Harris en su *Vida de Shakespeare*, figuró entre los servidores y le trataron con desprecio”. Que nadie me entienda mal: me complacería en pintar el otro cuadro si hubiera alguna verdad en él: me habría gustado demostrar que la aristocracia inglesa, por una vez siquiera, dejó de lado su orgullo insensible y acogió al más grande de los hombres por lo menos como un igual. Federico el Grande habría obrado así, pues hizo que Voltaire se sentase a su propia mesa y declaró a sus chambelanes asombrados que “los espíritus privilegiados están al nivel de los soberanos”. Semejante buen criterio estaba muy por encima de la aristocracia inglesa de ésa o de cualquier otra época. No obstante, podría haberse elevado sobre el nivel común en ese caso, pues Shakespeare no sólo poseía un genio supremo, sino también todas las gracias de los modales, toda la dulzura de carácter, toda la cortesía exquisita en el lenguaje que podía asegurarle el triunfo en la alta sociedad. Sin embargo, su inteligencia imperial constituía un obstáculo demasiado grande. A los hombres de todas las épocas les desagrada la superioridad y sobre todo la inteligencia que no lleva la marca del contraste ni está autorizada. Los Southampton y los Pembrokes encontraron sin duda, intolerable la intuición y la imparcialidad de Shakespeare. Fue a Ben Jonson a quien nombró Pembroke Poeta Laureado, fue el erudito Chapman y no Shakespeare quien fue mirado con veneración”

Es porque los Shakespeare, como no pertenecen a una época, sino a todas las épocas, son acogidos como extraños entre sus contemporáneos. Y cuando se atreven a proclamar alto sus ideas avanzadas son odiados y perseguidos, puestos en la picota, encarcelados y decapitados como Tomás Moro; quemados en la hoguera como Giordano Bruno, Copérnico y Galileo. El carácter de Shakespeare debió templarse con el fuego y el hielo como el acero. Pero no poseía ese carácter tan elevado como su inteligencia preclara. Entonces tuvo que moldearse, hacerse maleable y dúctil. Fue a través de su vida disoluta — lo que no era virtud en él — que pudo llegar a los libertinos Essex y Pembroke. Tuvo que lisonjearlos, aplaudir sus vicios y encubrirlos para ganar sus favores. Por eso sentía una simpatía apasionada por los que habían sido vendidos, por los que, como él, habían fracasado en la vida. Podía identificarse con Bruto y con Antonio, pero no con los Césares. La verdad es que no podían comprender su genio porque carecían de patrón para medirlo.

Cuenta Harris que en marzo de 1604, después de haber escrito Shakespeare *Hamlet* y *Macbeth* —sus obras maestras— fue enviado jun-

tamente con otros actores desde la Torre de Londres hasta Westminster en el cortejo que acompañó al rey Jacobo en su entrada oficial en Londres. “Cada uno de los actores recibió cuatro yardas y media de paño, que debía llevar como capa en la ocasión. La capa de Shakespeare debió ser para él una especie de camisa de Neso o de corona de espinas: la librea del escarnio”.

¿Qué nos puede extrañar que su opinión sobre Inglaterra y su visión del mundo, hubiera cambiado bajo la influencia de la manera cómo lo habían tratado? En su juventud sintió un amor casi lírico a su patria. Son citadas con frecuencia sus palabras en Ricardo II, pero las escribió —observa Harris— antes de tener una experiencia o un conocimiento de los hombres:

*This royal threne of kings, this scepter'd isle,
This happy breed of men, this little World;
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office os a wall,
Or as a moat, defensive to a house,
Ag ainst the onvy of lees happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England.*

(Este trono real de reyes, esta isla sometida a su cetro. . . Este florido plantel de hombres, este pequeño universo, esta piedra preciosa engastada en el mar de plata que le sirve de muro o de foso de defensa alrededor de un castillo, contra la envidia de naciones menos venturosas; este trozo bendito, esta tierra, este reino, esta Inglaterra) . .

Así cantaba Shakespeare en su juventud a la Inglaterra de la Revolución Industrial. Pero sus opiniones fueron cambiando y pronto vio que la prosperidad orgullosa se había alcanzado por la usura legal. A medida que maduraba, sus opiniones se desarrollaban con él, y la visión patriótica fue perdiéndose como muchos caros ideales . . Su desprecio por las ganancias comerciales y la usura es característico de Shakespeare al final de su vida. Ya no creía en la grandeza ni en la virtud. El objeto —la sociedad— cambiaba a sus ojos descreídos y escépticos. El sujeto también se le escurría de las manos. En una época de transición social tan violenta, Shakespeare debió meditar la suerte de Tomás Moro y en su lejana Utopía. . tan diferente del juvenil canto patriótico. . .

De allí nacía el pesimismo desencantado de su obra. Shakespeare nunca pudo comprender las hazañas de los Raleigh ni a los Drakes. No le interesaba la grandeza. Su visión del mundo era más honda. Caló

profundamente en el alma humana, y regresó como Lázaro lleno de pavor. Entonces se volcó en su obra para convertirla en la crónica de su época: *Brief chronicles of the time*. Shakespeare era un ejemplo casi perfecto del artista consciente de sí mismo, en cuanto dijo y en la forma como lo dijo. La obra maestra no se produce al azar o mediante un goce inconsciente. Sólo llega a florecer como consecuencia de un cuidado completo. Shakespeare no sólo corregía una y otra vez sus mejores versos con un cuidado crítico, sino que abonó su obra con su propia sangre. La facultad superior de este estudioso de sí mismo, es extraordinaria. Buscó el profundo enigma de la vida, recogió el velo y lo intuyó en su conciencia. Por eso su poesía dramática es el *substractum* del dolor nacido de la experiencia. Su reflexión filosófica es hija de esta visión desencantada. Por eso dijo:

*Men must obide
Their going hence even as their coming hither.
Ripeness is all*

(El hombre debe salir de este mundo como entró; todo consiste en estar preparado). La gloria, el poder, el éxito, los triunfos y los fracasos no son más que impostores. Pero Shakespeare que se creyó vencido y derrotado, como el Antonio de su predilección, merece ser saludado con sus proféticas y asombrosas palabras:

*Lord of lords,
O, infinite virtue, com'st thou smiling from
The world's great snare uncaught?*

(Oh rey de reyes! Oh! bravura inmensa! —¿Sonriente del fiero lazo tornas que el mundo te tendió?

BIBLIOGRAFIA

- William Shakespeare, *Obras Completas*. Colección Aguilar, Madrid, 1949, (Prólogo de Luis Astrana Marín)
- The Tragedies of Shakespeare. The Modern Library, New York
- Obras Escogidas de Shakespeare, Edit. Ateneo. Prólogo de Víctor Hugo

El Hombre Shakespeare y su Vida Trágica, Frank Harris. Editorial Losada, S A., Buenos Aires, 1947.

Historia Social del Arte y de la Literatura, Arnold Hausser Edit Guadarrama, Madrid

Consultas de la Enciclopedia Británica para el estudio de los dramas históricos de Shakespeare

Manual de Economía Política Academia de Ciencias de la URSS.

Historia de la Filosofía. Dynnik. Edit. Grijalva. México, D. F.