

Shakespeare, la teatralidad como polifonía literaria

GUSTAVO MANZANAL*

Revista Cultura Económica

Año XXXIV • Nº 91

Junio 2016: 72-76

Resumen: Este ensayo ofrece al mismo tiempo las reflexiones de un estudioso y el testimonio de un intérprete de distintos personajes shakesperianos. Para Manzanal, la maestría del autor inglés reside en la vastedad de su obra, que refleja todas las experiencias humanas en un gran coro polifónico. En una perfecta fusión de artes y ciencias, acercarse a la obra de Shakespeare es un camino hacia la sabiduría.

Palabras clave: Shakespeare – teatralidad – polifonía – dramaturgia

Shakespeare: Theatricality as Literary Polyphony

Abstract: *This essay offers at the same time the reflections of a scholar and the testimony of a performer of different Shakespearean characters. To Manzanal, the mastery of the English author resides in the vastness of his work, which reflects all the human experiences in a great polyphonic choir. In a perfect fusion of arts and sciences, approaching Shakespeare's work is a path to wisdom.*

Keywords: *Shakespeare – theatricality – polyphony – theatre art*

I. Corpus

En absoluto intento esgrimir en este breve despliegue de ideas en torno a la obra de William Shakespeare, como homenaje por los 400 años de su fallecimiento, que en la misma escasee la acción. En absoluto me propongo hablar de un teatro para ser leído o de un discurso hecho para producir su anclaje entre figuras retóricas y desvíos conceptuales. Todo eso está a la vista y late desde hace centurias, toda vez que el poeta no ha podido escabullirse de los tratados de Literatura que se prosternan ante sus voces y no disimulan valoraciones superpuestas con cualquier tipo de discernimiento sobre géneros o sobre recursos utilizados.

Lo que sí quiero acentuar es que el carácter inmensamente teatral que dispara cada una de sus piezas no esquiva el bulto a la palabra, en un torbellino de decires que son su dinámica y se presentan inobjetablemente como argumentales; digo argumentales en sus dos sentidos: como acumulación de episodios cuyos encadenamientos transcurren en el devenir sólido y preciso que

elige para ellos, y en tanto posiciones férreas respecto de la realidad que asumen sus personajes y el propio desencadenante dramático que se puede extraer de cada historia.

Esto explica que la obra shakespeariana se haya convertido, con su deambular por toda geografía conocida, en una mitología flamante, en un anal de conductas siempre cambiantes —como además los perfiles de la composición se abren a los perfiles de composiciones ajenas—, en un documental actuado de glorias y vergüenzas, de honores y simulacros, de requiebros y envenenamientos, conglomerado el cual no se ha vuelto a conocer desde él y sólo se supone pudieron haber producido los trágicos anteriores a la era actual —cosa no confirmada por la no persistencia de todo su quehacer.

Tampoco estoy tentado en estos discurrirres de sumar un libelo apologético, de los que ya abundan y, diría, a estas alturas, con tamaña cantidad de atravesamientos que nos ha legado su dramaturgia polivalente, sobran. Brego más bien por destinar la dirección de mis miramientos hacia el sitio que incluso propongo como

* TeTeBA (Teatro Terciario de Buenos Aires) - gfmanzanal@gmail.com

“su” meta para este escritor de comedias y melodías: el de ser un paradigma de época y de circunstancias.

Pero con agravantes: su extensión temporal desborda totalmente el momento en que escribe. Ejemplifico: es romántico —movimiento artístico surgido en el siglo XIX— en virtud de su colocarse en medio de notables asimetrías de juicio, desde donde el hombre en solitario avizora y denuncia la existencia de poderosos y apoderados, de tratados injustamente o melancólicos tenaces, de exaltación como ideología contra giros inflexivos de la personalidad o de la peripecia; es socrático —lustró de siglos antes de Cristo—, aunque no se puede decir que no haya algo de platónico también en la elevación de su credo y de aristotélico en su tratamiento de la lógica de los hechos; es industrial mucho antes de la era victoriana —con Shylock como estandarte se mete en el manejo de las economías populares y en la administración de los bienes terrenos—; es barroco algo tardío —por estilo, por estrategias de solapamiento y avizoramiento en dialéctica constante, por climas sórdidos, por atmósferas angelicales, por encuadres doctrinarios en discusión pero doctrinarios al fin —; es posmoderno —y aquí mi tesis: la vida no tiene remedio (se proyecta el cisne a lo largo de este dictamen tanto en los finales felices: a Próspero ya se le dilapidó su hora, como en sus tragedias más elocuentes, que el idiota esté contando el cuento sobre Macbeth desapega aún de la elocuencia del desastre personal de sus protagonistas)— y, por instantes, la libertad incontenible de su pluma parece abrir las compuertas a las vanguardias del siglo XX y sus ejercicios de transformaciones y transmutaciones sucesivas.

Pero hay más agravantes: las circunstancias de que se mune resultan un pretexto para una pintura del mundo que es mucho más que un punto de vista sobre el acontecer fortuito; describe los actos, los intereses y las consecuencias de las relaciones entre los hombres dentro de marcos contextuales que bien podrían ser otros si las fuerzas que interactúan se equilibrasen de modos proporcionales. Quiero decir, no hace falta que Otelo sea Moro, que los amantes vivan en Verona, que el destierro de Pericles ocurra

fehacientemente empujado por su percepción de la malicia imperial: todas son concomitancias, todas son franjas que se cruzan y en sus puntos de unión estallan por encima de la coyuntura, de la eventualidad. Shakespeare parece un conjunto de varios grandes autores reunidos en el foco al que han arribado casi por naturaleza sus redacciones individuales. ¿Cuál es el tono shakespeareano: el que musita sobre la virtud, el que clama por el decoro, el que muestra la influencia de los astros en las categorías humanas sin más científicidad que la gota de una hoja que pende de la rama que da sombra al guerrero capaz de asolar a una nación entera? ¿Y su temática: es la venganza, el remordimiento, la fuga, la templanza, la usura? Sus témpanos son septentrionales, sus pajonales helénicos, sus antorchas viajan encendidas de foro a foro. Usa voces para extraer greda de ellas —si no, le hubiera bastado con la narración. Y no busca caer acorde: se lastima con las vicisitudes del cielo, se alarma con los latidos del horizonte, es aficionado a cuanto nutre, vuela o desaparece, las canalladas y los actos heroicos son sus predilectos: y detrás de todo ello siempre se esconde un antecedente o un consecuente que se sube a la pira de los sueños. Los axiales acentos suenan incluso, me parece, a su pesar. Se le escapan. Más bien resuenan, como si viniesen de otra parte, allende sus páginas.

Más que por mi condición de ávido lector y público de toda su órbita, me permito sacar algunas conclusiones por haber tenido el privilegio de tocarlo, de asociarme a él como si pudiese formar parte de la compañía de *The Globe* cuando nada se sabía sobre el método actoral o sobre las disposiciones arquitecturales de la puesta en escena. He sido personaje de Shakespeare, y he conducido también montaje de algunos de sus materiales. Pero el traerlos a colación aquí no es indicio de jactancia sino de teorización anatómica, somática. Vivenciar desde una creencia *a priori* ese mundo plagado de submundos y sobremundos, permite desandar los límites y enfrentarse a la propia decisión de la teatralidad: ¿para qué uno puede estar subido a un escenario si no es para reproducir —y entonces volver a producir por primera vez— un estado psíquico y corporal —psicofísico— que devenga en situación

reconocible pero no obstante sorprendente? Y todo está soldado en su colección. Por eso digo que cada personaje es en sí mismo una tesis que se empuña frente a los secretos de la vida, cada frase un desafío que se inocular como fantasma dentro del misterio, cada entrada/salida un movimiento curvilíneo que se inscribe en el espacio estelar y dibuja las marcas de lo acaecido, cada emoción, cada grito, cada enfrentamiento, un acometer contra el milagro, ponerlo de bruces, exponerlo y sonsacarle su estro, sus motivos de inspiración, su sagrada proclama. No se puede encarar Shakespeare de a pedacitos: Shakespeare va entero, con toda la voluntad enhiesta tras sus pasos y guía de los pasos aledaños y encendidos. Entonces no importa si vamos a ver o a leer a Shakespeare: inclina el espíritu de quien se le aproxima hacia su problema, hacia su satisfacción, hacia lo que inspira pero también, sin hesitar, hacia lo que degrada. Es muchas voces (polifonía), es literatura (polifonía), es teatralidad pura (polifonía). Que los cuerpos se muevan, se suspendan o se instalen, no es su responsabilidad. Su polifonía, justamente, es cosa de cuerpos, actantes o ajustados a volumen, de carne o celestes, letra ínclita o transcurrir deliberado.

No puedo escapar a citar algunas experiencias concretas en mi trabajo con Shakespeare, porque es más bien fruto de ellas que me animo ahora a desenvolverme en derredor de su significación fuera de clasificaciones y rótulos: fui Macbeth en la versión que hizo aquí en nuestro país el entrañable dramaturgo Somigliana, Somi, como su obra póstuma. En ella, el guerrero, ya rey, sentado en trono, con un movimiento de manos se encaramaba sobre las apariciones-obstáculo y las destrozaba o mandaba a hacerlo, para luego él mismo, apenas bajando la cabeza, resignarse a esa condición patética de cazador cazado, lo que a lo largo de la pieza parece un imposible pero que ha de llegar inexorablemente —como muestra de que todo llega. Es decir, los grandes parlamentos encuentran su síntesis en el movimiento, éstos se encastran como partículas en el derrotero establecido, y tal derrotero es la explicación que ocupa siempre lugar en toda su labor, volviéndose prototipo en el seno de cualquier crónica de literatura universal.

Fui, entre títeres de gran tamaño y una puesta arriesgadísima del bien reconocido Grupo Libertablas, en la llamada “En... sueño” —por *Sueño de una noche de verano*— Egeo, el dios Oberón y Filostrato —jefe de cómicos que en la versión se llamó Pepe Ceto, y era carnicero. Los tres mundos bien diseñados eran aquí el asunto, la proposición: mundo de reyecía, mundo de superiores, mundo de hombres. Tres obras en un solo espectáculo: color, ritmo y decir, envueltos cada uno y ensamblándose, como partes in-desprendibles de un discurso que nos pone al aviso de nuestra pertenencia a las decisiones de los otros —eso es lo simpático en el trayecto, pero asimismo su marca doctrinaria y su posición frente a la realidad y sus avatares.

Luego acometimos con un querido equipo de trabajo un muestrario de fragmentos que se tituló *SHAKEESP... eramos*: ahí nos plantamos en la lectura y análisis de piezas menos frecuentadas —*Comedia de los errores*, *Cuento de invierno*, *Vida y muerte del rey Juan*—, pero principalmente nos la tomamos con el tema generacional del tiempo. Para ello envolvimos los fragmentos que decidimos montar de las piezas aludidas en un manto —literalmente los actores trabajaban estas transiciones envueltos en colores transparentes— que personificaba a Cronos y del cual se desprendía cada integrante, como tentáculos, hacia sectores del público donde cada uno y a la vez recitaban un soneto shakespeariano sobre la caducidad, el fin de la belleza, el temor a la llegada de la muerte, el paso inevitable de la inocencia al dolor, todos sustratos del asunto que elegimos entre la inmensa gama de semblantes filosóficos que ofrece. Nuestra estética estuvo influida por esa filosofía que trasunta la palabra de Shakespeare y así llevamos agua para nuestro molino —un teatro que sirva de pretexto para el afrontamiento de la realidad, y una realidad que volviéndose teatral diga más y con mayor precisión sobre sus subyacencias y sus pormenores más genuinos.

En todos los casos me traspasó el alma con la congoja, con la risotada, con la duda, con el entusiasmo o la desazón. En todos los casos navegué entre imaginaciones de todo orden, fuesen palabras —palabras susurradas apenas, gritadas inclusive—, gestos —la mayoría de ellos voraces, aun los más sutiles—, desplazamientos

muy resueltos —hasta los que conducen al infierno, al vacío o a lo irreconocible—, contactos nuevos —en un paisaje establecido muy por encima de su identidad con palacios, cuevas, playas o parajes solitarios. El descubrimiento —o la confirmación, diría, por mi procedencia lectora—, fue que allí no había rivalidad entre literatura y teatro: allí, acción y texto se dieron la mano. Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare, ésa es la cuestión.

II. Derivationis

Es, entonces, la convivencia de mundos, la potencia de los hechos, la poética fuertemente acendrada y precisa, lo que nos permite justificar nuestra noción de que Shakespeare representa tal vez como muy pocos la fusión exacta entre todas las artes y todos los principios. Pues la faceta plástica deviene de los ámbitos en que encuadra las acciones y la musicalidad —fíjese que en todas las puestas la música asume roles reveladores— merodea tanto en el sonido de las voces y las estructuras lingüísticas que usa —el verso y los términos en consonancia— como en el desatarse del clímax y las tensiones cuya amalgama se presenta con carácter sinfónico y altisonante. La ópera wagneriana, en búsqueda del arte total, remite sin más a este antecedente de un autor abocado a toda proposición y a toda prédica. Shakespeare sabía que la dialéctica no es blanco/negro, sino más blanco/menos negro, o viceversa, o igual para ambos bandos en dimensiones oblongas. Divertirse o angustiarse es la misma cosa: un solo fenómeno nos gobierna, y el tiempo en que transcurrimos es demasiado exiguo como para transformar ese fenómeno.

Shakespeare sabía que la duda es tan verdad como mentira, que dudar es un pretexto frente a lo ininteligible. ¡Shakespeare y las olas, Shakespeare y el lodo, o los huracanes, o el mismísimo, recíproco y equivalente traspíe del esclavo y del amo!

Voy a tomar unos ejemplos de alocuciones que llamaron mi atención en su momento, en el sondeo previo al montaje que mencionara, provenientes de la pieza “La vida y la muerte del Rey Juan”. Y la pregunta sería: ¿puede haber

alguna intencionalidad autoral, al hacerle decir a un personaje tales cosas, que no sea salirse de las márgenes de una preceptiva que dictara lo que debe escribirse y cómo?

REFLEXIÓN POLÍTICA

Bastardo: — ¡Estúpido mundo! ¡Estúpidos reyes! ¡Estúpida alianza!... Se dejan seducir los oídos por ese diablo pérfido que hace cambiar las resoluciones, por ese entrometido que perpetuamente asume la buena fe, por ese quebrantador cotidiano de promesas, por el que estafa a todo el mundo: a los reyes, a los mendigos, a los viejos, a los jóvenes, a las doncellas; por el que, no teniendo cosa externa que perder, fuera de la palabra “virgen”, despoja de ella a la pobre virgen; por ese caballero de cara pulida que se llama *Interés*.

¡El interés, ese desviador del mundo! El mundo, por sí mismo, estaba en buen equilibrio, rodaba por un terreno plano, cuando el Interés, esa vil e irresistible pendiente, ese dueño tiránico de nuestros movimientos, le hizo cambiar de frente contra toda lógica, sin devolverle su dirección, su objeto, su curso, su propósito. Y ese mismo obstáculo, ese Interés, ese fullero, ese zurcidor de voluntades, ese vocablo... cambia todas las cosas... Y yo, ¿por qué me burlo de este Interés? Porque no me ha cortejado todavía. No es que yo haya tenido valor para cerrar mi mano cuando sus hermosos ángeles querían saludar mi palma; pero como mi mano no ha sentido aún la tentación, parece un pobre mendigo despotricando contra un rico. Bueno, mientras sea un mendigo, despotricaré y diré que no hay otro pecado sino el ser rico; y cuando sea rico, mi virtud consistirá en decir que el único vicio es la pobreza. Puesto que los reyes rompen su juramento ante el Interés, ¡Ganancia, sé mi diosa, pues quiero rendirte culto!

No hace falta claro está, analizar sus dichos. Epítome clarividente de un estado de cosas que

pone sobre brasas todas las materias y todos, justamente, los intereses. Párrafo nivelador que se sostiene en las reiteraciones enfáticas, en las anáforas impulsoras, en las enumeraciones vastas. Literatura viva en bocas vivas que atestiguan sobre los vivos y dan su veredicto para poner en riesgo la verdad y la excusa que representa un escenario desde donde enunciarla.

Veamos otro ejemplo.

INSULTO

Bastardo: —Si has consentido siquiera en este crudelísimo acto, no te queda otro recurso que la desesperación: si tienes necesidad de una cuerda, el hilo más sutil que haya tejido la araña en su vientre te bastará para estrangularte; un junco te servirá de poste para ahorcarte, y si prefieres ahogarte, no tendrás más que echar un poco de agua en una cuchara, y esta poca agua será todo un océano. Habrá bastante para ahogar a un miserable como tú.

Nos hace recordar a las Maldiciones de Gironde: su sesgo literario es fortísimo pero la recreación escénica lo es aún más.

El último resume un insistente perfil shakespeareano.

DISCURSO AMOROSO

Luis: —[Y] en sus ojos descubro una maravilla, un maravilloso milagro. Mi propia sombra se refleja en sus ojos; y este reflejo, aunque no sea sino la sombra de vuestro hijo, madre, se convierte en un sol y reduce a vuestro hijo al estado de sombra: juro que nunca me amé tanto como ahora, que contemplo mi propia imagen dibujada en el lienzo halagador de sus ojos...

Pero tiene de novedoso que el amante no se lo dice a la amada si no que *relata* el enamoramiento a su madre. Narración y oralidad se entroncan, enjaezan y resuelven una en otra como enfoques disparados desde un mismo prisma, pero encauzados hacia una polivalencia, plurisignificación y variedad, que hacen de la obra completa un testimonio arqueológico, pues supera a su tiempo y cuenta con cariz de hallazgo.

Toda la sociedad está encerrada entre las cuatro paredes de su escenario; el funcionamiento gubernamental, las reacciones sociales, los valores mancomunados y la intimidad de los valores. Literatura, teatro, ciencia, política: *saber*. Afrontar Shakespeare es plantearse la necesidad o no de... saber... o no saber...