

ENSAYO

.. YA NO ES TAN DIVERTIDO.

por Laura García Moreno E.

“Lo más importante de la tragedia es que ya no es divertida. Es divertida, mas deja de serlo.”

Aplicar tal aseveración de Harold Pinter a la obra de Shakespeare puede resultar menos forzado de lo que parece si se considera que el segundo se esforzó por dar a través de su obra una visión completa de la vida, que incluye tanto lo trágico como lo cómico. Por decirlo así, Shakespeare “hace un comentario sobre la existencia humana en todo su terror y su gloria.” (1) Como L. C. Knights comenta: “. . . las obras de Shakespeare surgen de una actitud progresiva hacia la vida que a su vez expresan. . . en un sentido las tragedias son la resolución de presiones y confusiones que se encuentran ya en las obras que las anteceden.” (2) Debajo de los muy diversos y variados esquemas, tramas y personajes se pueden encontrar nociones, temas o simples sensaciones e imágenes que recurren una y otra vez a lo largo de su obra en las diferentes etapas de desarrollo, ya sea en la comedia, en la tragedia, en la obra histórica o inclusive en los sonetos; lo que refleja después de todo un estilo, una filosofía de la vida. Estas apariciones recurrentes existen dentro de un patrón de desarrollo unido y significativo; constituyen un todo cohesivo que refleja una personalidad en desarrollo y una coherencia de “pensamiento poético.” (3) Porque, como lo expresa Flaubert, “el autor en su obra debe ser como Dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna.” (4) Lo trágico y lo cómico vistos como un todo que no puede existir sin uno de sus componentes, es uno de estos puntos recurrentes. La tragedia entraña a la comedia, así como la verdad a la mentira y la realidad a la ilusión. Sólo el medio de expresión es el que cambia. Después de todo, como Coleridge afirma, una obra de Shakespeare nace de:

un equilibrio siempre variable o de un equilibrio de imágenes, nociones o sentimientos . . . concebidos en oposición . . . en resumidas cuentas, la percepción de identidad y contrariedad . . . los grados infinitos que existen entre estas dos formas constituyen toda la obra y todo el interés de nuestro ser moral e intelectual . . . Porque sólo ahí todas las cosas son simultáneamente diferentes e iguales; sólo ahí, como en el principio de todas las cosas, existe la distinción sin la necesidad de la división-voluntad y razón; sucesión de tiempo y eternidad inamovible, cambio infinito y descanso inefable. (5).

Aún en una comedia temprana, una comedia "resplandeciente", alegre como lo es *La comedia de las equivocaciones*, con el restablecimiento de la armonía, su final feliz y su visión general del mundo como un lugar benigno, la trama burlesca principal está ya teñida de seriedad. La introducción de temas serios a través del resentimiento de Adriana y de su posición crítica como mujer, así como la presentación del episodio de Aegeon dan a toda la acción una sensación y un tono trágicos. A través de ellos vislumbramos ya episodios de verdadero sufrimiento humano. Ha habido una intersección de lo especial y lo fantástico y aun de lo trágico, dentro de la vida cotidiana, dentro de lo normal y lo trivial. La comedia "contiene ya sus propios valores sobre la vida y el individuo. Del artificio y el experimento comienza a surgir una estructura dramática más variada y coherente." (6) "*La comedia de las equivocaciones* nos muestra a un dramaturgo cuya intención es dar una amplia esfera de acción, una mayor variedad de contenido humano al realismo cínico de la farsa romana." (7)

Consideremos ahora una obra histórica como *Enrique IV*. Podemos advertir que Shakespeare requiere de un patrón más elaborado, de un constante entrelazamiento de lo cómico y lo burlesco con lo dramático y lo serio para construir a sus personajes de una manera más completa y compleja. Existe una interrelación de material, una coexistencia de escenas cómicas y serias efectivamente alternadas como paralelos y contrastes, para lograr el mismo objetivo. Las escenas cómicas que coinciden con los personajes de los estratos sociales más bajos no sólo existen por sí solas, sino que cumplen el fin de reflejar y de reforzar el tema principal político y serio - la situación general de caos, desorden y revuelta que reinaba en el país en aquél entonces. Shakespeare no sólo nos retrata con detalle a los reyes de Inglaterra (su gloria y su caída) a través de sus obras históricas, como Dryden lo advierte, sino que también nos ofrece comedia, a través de la cual la historia se ve precisamente revitalizada. Aún más, como Bayley observa: "Shakespeare transforma a la historia en drama popular." (8) Aún si consideramos a Falstaff, el bufón, el burlón por excelencia, encontramos esta dualidad. Para muchos críticos una figura como ésta es la encarnación de la comedia misma. Ciertamente su vitalidad consumada, su jovialidad y gozo por la vida, su ingenio, agudeza y dominio de sí mismo, su capacidad inventiva y su destreza con las palabras al igual que la agudeza y la mordacidad de sus observaciones y su conocimiento del comportamiento humano resultan cualidades notables, cómicas y atractivas. Pero Falstaff es sin duda más que esto; como la mayoría de los grandes personajes de Shakespeare, está constituido de profundas paradojas. No sólo existe con una finalidad cómica, como una figura que nos hace reír y a la cual vemos bromear, mentir, apostar, jugar, comer, beber, engañar y abusar de otros. Hay algo en Falstaff que es a la vez trágico, patético y repugnante. Por un lado lo ordinario y prosaico de su persona y su vejez contribuyen, junto con su evidente oportunismo y su capacidad para mentir, a hacer de él una figura a la vez despreciable y enternecedora. Por otro lado, Falstaff se revela no sólo en contra de toda fuerza oficial, sino que su ser moral consiste en revelarse en contra de toda moralidad, en contra de sí mismo; es la encarnación del caos: "I live out of all order, out of all compass." (9) Paradójicamente, nos vemos seducidos por el encanto de Falstaff a través de su franco cinismo y realismo. Sin embargo, si consideramos que su falta de escrúpulos en realidad no es sino el reflejo de la necesidad de sobrevivir en tiempos difíciles, Falstaff deja de ser tan cómico como parece. Bernard Shaw afirma; "Toda proposición revolucionaria sería comienzo como una broma" (10) y sugiere que lo mismo sucede con la creación literaria, señalando a Falstaff como ejemplo:

Falstaff se transforma en una gran broma y en un tipo humano exquisitamente imitado. Sólo al final esta broma desaparece . . . Falstaff, reprochado y humillado, muere miserablemente. A sus seguidores los cuelgan. ¿Es acaso esto gracioso?(10).

Frecuentemente esta dualidad, esta complicidad entre lo trágico y lo cómico crea una tensión que aumenta gradualmente al acercarnos a las grandes tragedias, donde esta relación paradójica produce una tensión casi insoportable. Es interesante notar que lo anterior está relacionado con el hecho de que los personajes generalmente sufren de la tergiversación de los hechos, (11) al no reconocer el abismo que existe entre el ser y el actuar, entre lo que es y lo que parece ser o entre lo que es y lo que no es.

De esta manera, Falstaff nos puede parecer gracioso cuando en realidad es mucho más que esto. El príncipe Hal puede ser un gobernador adecuado y eficaz, poseedor de toda una serie de cualidades como político sagaz, pero como Shaw también observa:

El humor del príncipe Hal está sazonado con una crueldad deportiva y con la insolencia del dominio consciente y del desprecio, al punto en que nos hace temblar ocasionalmente. (12).

lo cual podemos notar a través de sus propias palabras cuando rehúye a Falstaff cerca del final de la segunda parte: "I Know thee not old man. . . Presume not that I am the thing I was." (13) De la misma manera, Iago no es quien es; parece honesto mas no lo es, ya que su éxito depende de su falsa reputación, de la noción falsa que el mundo sostiene con respecto a su honestidad. Por lo mismo, podemos apropiarle las palabras del siguiente soneto:

*For I have sworn the fair and thought thee bright
Who art as black as hell, as dark as night. (14)*

Es interesante darnos cuenta aquí que un personaje "cómico" como Falstaff comparte, con un personaje trágico y maquiavélico como Iago, la misma visión cruda y realista de la vida:

Falstaff: What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. . . a mere scudgeon. (15)

Iago: Virtue? A fig! tis in ourselves that we are thus or thus. (16)

Por otro lado Otelo no es tan celoso, cruel u orgulloso como Iago nos quiere hacer creer; más bien es bastante ingenuo y romántico. Igual que al Rey Lear las apariencias lo engañan, y como Bayley observa: ". . . sus imperfecciones, a diferencia de aquellas de Macbeth o Hamlet, están estrechamente ligadas a emociones de amor." (17) Su gran error, como el mismo lo reconoce es amar demasiado-"loving not wisely, but too well", sufre de su propia inseguridad y de su falta de conocimiento en las cuestiones de la vida, y nuevamente, como Lear, sufre más de lo que peca.

En general todo el lenguaje en *Othello* está imbuido de verdad y falsedad, de elementos opuestos, pero estrechamente ligados en su oposición. Lo mismo sucede con los elementos cómicos en relación a la tragedia. Las situaciones aparentemente risibles sólo vienen a incrementar la lástima y el horror provocadas en el lector, al funcionar dentro de un contexto dramático. "La farsa entre el lecho matrimonial de los amantes en *Othello*" (18) pero lo que podría haber sido la presentación de un esposo engañado se convierte en la presentación de un gran héroe noble y trágico. "Othello nos coloca frente a un nuevo problema en lo que se refiere a la distinción entre lo trágico y lo cómico." (19)

En *Othello*, como en *La comedia de las equivocaciones*, la ignorancia de los personajes de sus verdaderas posiciones y situaciones los lleva a malentendidos y confusiones. Sin embargo, este artificio de la comedia se eleva a alturas dramáticas en el momento en que nos vamos ante la caída y muerte de

personajes inocentes, lo que naturalmente aumenta la tensión de la obra. "Mientras que la comedia extrae sentido del caos y armonía del conflicto, la tragedia es el catalizador de la discordia." (20) Es Iago quien se esfuerza por borrar los límites entre la realidad y la apariencia del resto de los personajes, y a quien vemos guiarlos gradualmente a la confusión y a la pérdida de su identidad; hacia el caos absoluto. La verdad se convierte en la mentira, o mejor dicho, una falsedad tomada erróneamente como la verdad, se reconoce finalmente por lo que es.

Es interesante notar que lo que observamos en Iago a lo largo de la obra es su astucia e intelecto puestos en marcha, a pesar de que la verdadera naturaleza de sus motivos deriva de sus pasiones más recónditas. Hay una aparente paradoja en la racionalización de un crimen, de un acto irracional; por lo que podemos decir que "Iago es destruido por una lógica que reduce a lo absurdo su raciocinio cínico y tenaz" (21)- la lógica de la razón y la justicia. Con Otelo ocurre lo contrario, ya que lo conocemos a través de sus reacciones pasionales e instintivas, que sólo destruyen su serenidad y su posición de comando. Las reacciones extremas de ambos personajes (seres a la vez incompatibles y complementarios) aparentemente brotan de meras pequeñeces. Los celos de Iago parecen surgir del deseo por un rango militar superior o de la envidia sexual; su venganza aparentemente se lleva a un nivel trivial y común al hacer creer a su general que su esposa le ha sido infiel. Un crítico lo considera una provocación mezquina (22) y quizás lo sea. Pero lo que debemos ver es lo que yace detrás de todo esto, aquello que hace de los personajes y de la tragedia misma algo mucho más complejo. Iago no sólo busca su promoción militar (podríamos considerar esto como un mero pretexto), sino que mediante un consumado y cuidadoso conocimiento y manipulación de sus títeres, busca descorazonar y denigrar a Otelo. Iago no se sacia ni se satisface con su primer engaño y mentira- la supuesta infidelidad de Desdémona-, sino que se aprovecha de la fragilidad de su víctima para conducirla a su destrucción, al aniquilamiento de la seguridad y de la esfera moral de Otelo. Iago le comprueba a Otelo que Desdémona la ha sido infiel con algo tan trivial e insignificante como un pañuelo, un simple artificio aparentemente cómico y ridículo. Sin embargo, éste adquiere significado porque aumenta el sentimiento de lástima y horror en el lector precisamente por la trivialidad de la causa de la cual brota la tragedia, y además porque, después de todo, viene a representar las raíces culturales de Otelo. El elemento mágico del mismo nos conecta a su sangre, a su raza y a las verdaderas bases culturales de Otelo. De cualquier manera, lo que es más doloroso es que los personajes sufren una pérdida. "La pérdida de Otelo ocurre en una gran escala que le es apropiada; la pérdida de un estado mental del cual el amor acababa de nacer." (23)

Insistiendo en el tema principal de este ensayo, Shakespeare combina un desenlace trágico con uno romántico. El suicidio de Otelo puede considerarse como un acto final de amor: "I kissed thee ere I killed thee . . . Killing myself to die upon a kiss." En un sentido la obra pierde tensión después de su muerte, pues el caos se abandona para permanecer en Iago y en el mundo terreno, mientras que Otelo y Desdémona, a pesar de su trágico y sangriento fin, permanecen ilesos en su reino idealista y romántico. Tomando esto en cuenta, podemos aceptar el siguiente enunciado:

Shakespeare engendra el desastre a partir de la característica más común y corriente; la oscilación de la mente normal hacia adelante y hacia atrás entre el sueño romántico y la ilusión, ya la realidad.
(24).

Aún más, si consideramos que el medio de expresión del poeta es la lengua misma, nos enfrentamos al hecho de que las palabras pueden aparecer como una cosa mientras que significan otra. El comentario de Casio que se refiere a Desdémona como "general de nuestro general" es cómico en sí mismo. No obstante, encierra una ironía trágica, puesto que Desdémona se en-

trega al amor así como Otelo se entrega a la guerra, y en este sentido será destruida por él. Asimismo las escenas del payaso (ser generalmente cómico) no disminuyen ni alivian la tensión, sino que más bien están impregnadas de ironía. Los juegos de palabras y los equívocos que aparecen en ellas están intrínsecamente relacionadas con el hilo central de la trama, provocando una risa mezclada con horror (la palabra *lis*, que en inglés significa acostarse o mentir, está conectada a la idea de lujuria y codicia que aparece a lo largo de la obra, así como a la idea del sexo y a los temas de falsedad, apariencia y realidad). Después de todo, podemos decir como Koestler que:

La verdad suprema siempre resulta a lo largo una falsedad. Aquél que parezca estar en lo correcto, resultará equivocado y dañino. (25).

Ha hecho un breve examen de tres obras que pertenecen a diferentes géneros y a diferentes etapas en la carrera literaria de Shakespeare, tres obras que señalan hacia el pulimento de una idea. Si tomamos el primer ejemplo, nos enfrentamos a una serie de puntos contrastantes que podemos diferenciar y separar fácilmente. Sabemos que es una comedia porque sigue ciertas reglas convencionales (a pesar de los instantes trágicos que podemos observar aquí y allá). Pero si seguimos el cambio gradual y el desarrollo visto en los otros ejemplos, podemos encontrar que estas esferas de existencia, de ser, de comedia y tragedia que coexisten entre sí, se amalgaman más intrínsecamente, se tejen íntimamente; el grado de complejidad entre ellas alcanza el punto donde difícilmente podemos separarlas y distinguir las. La confusión que existe en los personajes, en estos seres rasgados por la apariencia y la realidad, la verdad y la mentira, por rasgos cómicos y trágicos profundamente entrelazados, se transmite al lector. La obra se vuelve una sustancia química en la cual los elementos una vez combinados se comportan y funcionan de una manera particular, propia sólo de la interrelación que existen entre sus átomos; y aunque podemos aislarlas y separarlas en componentes diferentes, una vez que existen dentro del todo, reaccionan de una manera diferente, y la inmensidad y la diferencia que originalmente yace entre ambas se desvanece para producir un efecto único; se provocan, se nutren mutuamente y existen una dentro de la otra. Todo esto nos lleva al estudio de la mente de un poeta que crece a través de su obra hacia la posesión de una visión más amplia, madura y realista de la posición del hombre, de su ser extremadamente complejo y paradójico, en un esfuerzo constante por unir el abismo entre sus pensamientos, emociones, acciones y palabras.

Notas:

1. Kenneth Muir, *Shakespeare: The Great Tragedies*, Longman Group LTD, Essex, 1966, p.34.
2. L.C. Knights, *Some Shakespearean Themes and an Approach to Hamlet*, Peregrine Books, Middlesex, England, 1970, p.9.
3. *Ibid*, p.135.
4. Flaubert, *Correspondance*.
5. *Coleridge on Shakespeare*, Ed. Terence Hawkes, "On Drama", Penguin Books, Middlesex, England, 1959, p. 35.
6. Derek Traversi, *Shakespeare: The Early Comedies*, Longmans Green & Co., London. 1964, p.7.
7. *Ibid*, p.7

8. John Bayley, *Shakespeare and Tragedy*, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1981, p.5.
9. William Shakespeare, *Henry IV-Part 1*, ACT 3, Scene 3.
10. *Shaw on Shakespeare*, Ed. Edwin Wilson. Penguin, Middlesex, England, 1961, "Henry IV/Part 1", p.119.
11. John Bayley, *op cit.*,
12. *Shaw on Sh...* p.118.
13. Shakespeare, *Henry IV-Part 2*, ACT 5, Scene 5.
14. Shakespeare, *Sonnet 147*
15. Shakespeare, *Henry IV-Part 1*, ACT 5, Scene 1.
16. Shakespeare, *Othello*, Act 1, Scene 3.
17. John Bayley, *op. cit.*, p. 203.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 201.
20. Speaight, *Nature in Shakespearean Tragedy*, London, Hollis & Carter, 1955, p.9.
21. *Ibid.*, "Othello", p.81.
22. Barbara H.C. de Mendonza.
23. John Bayley, *op. cit.*, p.16.
24. Barbara H.C. de Mendonza.
25. Arthur Koestler, *Darkness at Noon*, Middlesex, England, Penguin Books, 1979,

