

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

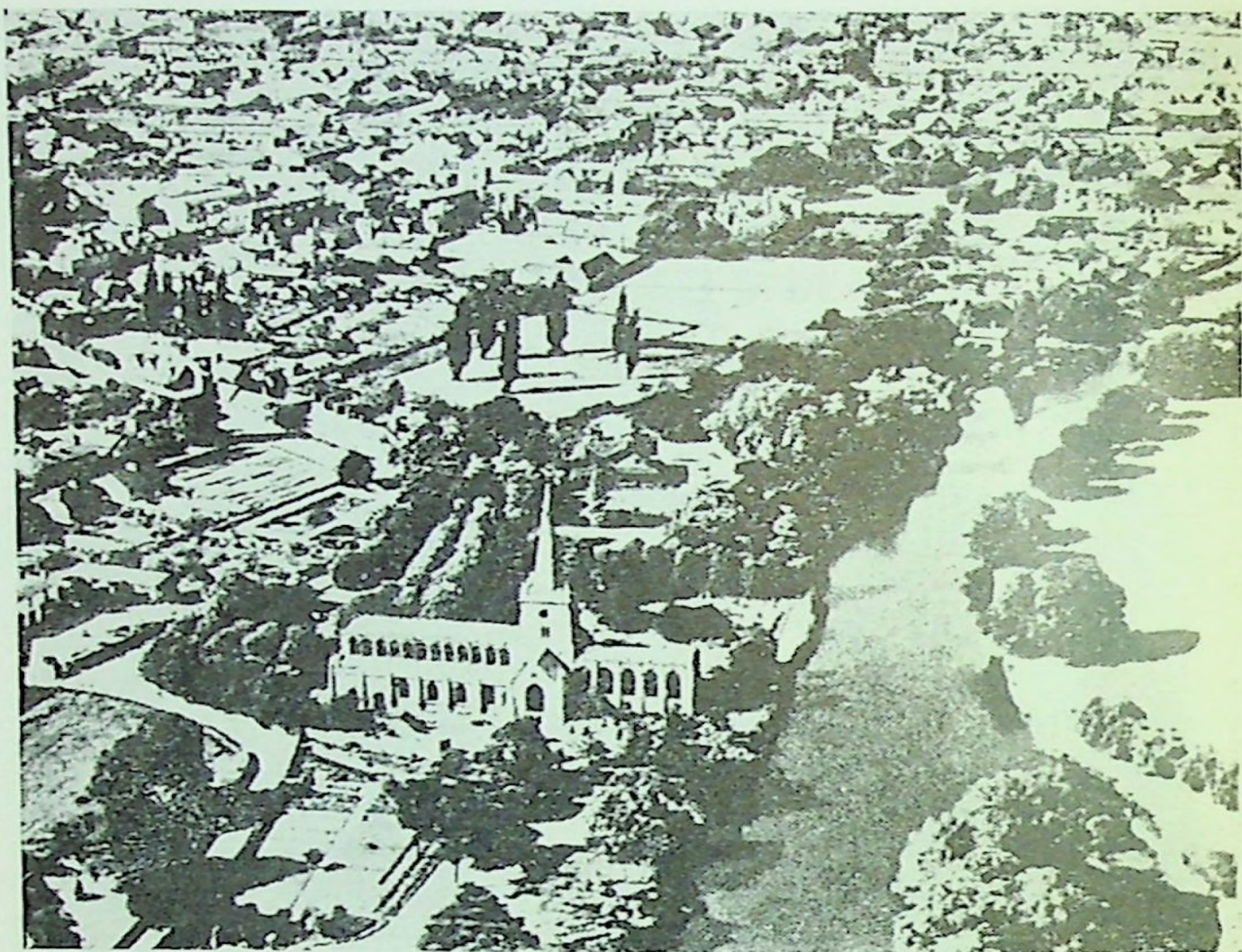
Published according to the True Originall Copies.



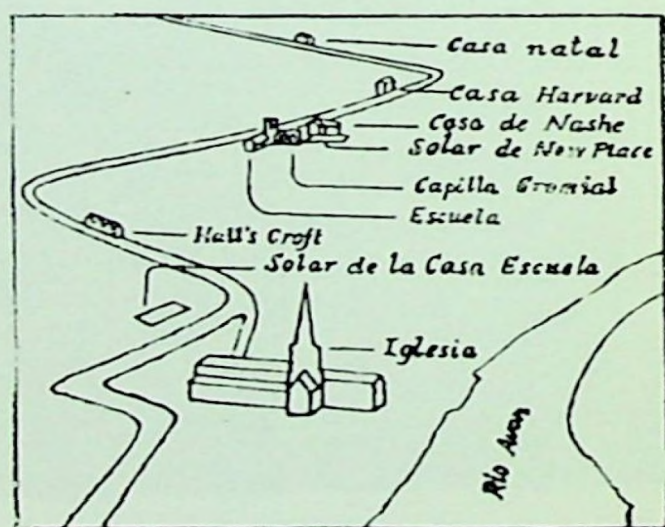
Martin Droghda sculpsit Londini

LONDON

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.



Stratford-Upon-Avon, la ciudad donde nació y está enterrado Shakespeare



ARTURO TIENKEN

PERFIL DE ROMEO Y JULIETA

EN EL transcurso de este año, una verdadera fiebre shakespeariana se ha apoderado del mundo. Organismos artísticos, grupos intelectuales, festivales europeos y norteamericanos han rendido su homenaje al genial autor de *Hamlet*. En Chile, las universidades y los más importantes conjuntos de teatro han dedicado una buena parte de sus esfuerzos a recordar sus extraordinarias creaciones dramáticas.

No debe pensarse, sin embargo, que es éste un fenómeno súbito, motivado por una efemérides. El análisis y la investigación a que se somete anualmente toda la producción shakespeariana arroja como resultado una cantidad enorme de libros y ensayos, cuya lectura total se hace humanamente imposible. Tres publicaciones de circulación mundial —*Shakespeare Jahrbuch*, *Shakespeare Quarterly* y *Shakespeare Survey*— se dedican exclusivamente a trabajos relativos al bardo de Avon. La literatura en torno a *Hamlet* sobrepasa los límites de lo creíble, epíteto que podría aplicarse también a algunas de las teorías a que ha dado lugar la figura del príncipe. Confrontado con tanta abundancia erudita, el lector estudioso deberá a menudo renunciar a la lectura de los críticos para enfrascarse nuevamente en las obras, las que pueden leerse una y otra vez sin que pierdan jamás su vital encanto, ni entreguen para siempre su esencia tan rica en matices y perenne contenido. Porque los críticos a menudo hacen tal alarde de ingenio que ofenden el sentido común, mientras que Shakespeare vive a través de sus creaciones, en las que bullen los sentimientos más diversos, personificados en una síntesis de psicología y lenguaje sin parangón en la historia del teatro. No debe, por tanto, buscarse el “secreto” de Shakespeare en los escritos ajenos; el aparato erudito deberá considerarse como un apéndice valioso, pero no podrá reemplazar el conocimiento personal de la producción shakespeariana. La lectura

del dramaturgo nos pondrá frente a frente con las preguntas trascendentales que todos nos hemos hecho. Leer a Shakespeare constituye una educación humanista y un acto de autorrevelación polifacética que es tanto más completa por comprometer nuestra más íntima capacidad subjetiva.

Transmuta todo lo que toca, hasta darle un contorno esencialmente propio e inconfundible. Su verso se amolda a las circunstancias y expresa en forma certera la vivencia y el rasgo, el dramatismo, la ironía y el claroscuro de determinada situación.

Su maestría verbal está subordinada a las exigencias de la obra de teatro que le ocupa —no son las tablas un simple pretexto para hilvanar poesía— “the play’s the thing”, nos dijo a través de Hamlet. Y en este sentido, Shakespeare posee un dominio de la técnica estructural que denota al profesional del teatro, al dramaturgo plenamente consciente de su oficio. Utiliza el contraste, mide sus entradas y salidas, calcula los efectos, subordina el detalle a la concepción total, aumenta la tensión dramática en forma paulatina, sabe agrupar a sus personajes, conduce la trama por cauces lógicos y —para terminar este breve paréntesis, aunque habría mucho que agregar— logra una integración feliz y genial mediante la utilización de símbolos e imágenes reiterativas que refuerzan la temática de la obra. Es así por ejemplo, como las constantes alusiones a las dolencias físicas, a la pobredumbre del cuerpo, en *Hamlet*, subrayan la corrupción en que se encuentra postrado el reino de Dinamarca en la figura del usurpador Claudio y de la reina, cuasiadúltera en su intempestivo matrimonio. La tormenta en el yermo inhóspito es la correspondencia física de la angustia, de la frustración y de los estados de locura y lucidez que consumen al rey Lear. Y en *Romeo y Julieta* es extraordinaria la profusión de imágenes alusivas al sol y la luna, que simbolizan la naturaleza pura y sencilla del amor de los amantes, el lirismo arrollador de la obra y la inocencia juvenil de Julieta.

Para Wolfgang Clemen “la delineación de carácter, el argumento, la atmósfera y la estructura dramática de una obra shakespeariana no existen como esferas independientes, distintas las unas de las otras. Sólo existe una cosa: la obra como un todo, como una sola unidad”.

Estas consideraciones tienen, por cierto, especial validez cuando es posible aproximarse a las obras en su idioma original, en que se funden acción, temática y lenguaje, este último tan rico en connotaciones y expresividad metafórica y simbólica. Es justamente la indocilidad del lenguaje shakespeariano la que ha decretado el fracaso de tantos intentos de traducción. Sin embargo, la profundidad y

la belleza de las obras constituyen un desafío constante para todo admirador bilingüe; y Chile, con su conocida tradición poética unida a un fuerte movimiento teatral de jerarquía continental, cuenta también con traductores de calidad dispuestos a internarse por aquellas difíciles regiones. Entre los homenajes al dramaturgo sobresalen los estrenos de *Otelo* y *Romeo y Julieta* en versiones de Jorge Elliott y Pablo Neruda, respectivamente.

En esta oportunidad nos limitaremos a comentar algunos de los aspectos de la segunda de las obras nombradas, que guardan relación con las observaciones más arriba señaladas, para examinar posteriormente ciertos rasgos estilísticos de esta tragedia que indica el término de una etapa en la evolución artística del dramaturgo.

Romeo y Julieta es una de aquellas historias que han pasado a formar parte de la mitología moderna. Representa ella una situación arquetipal en su universalidad, reflejando la naturaleza intrínsecamente trágica del hombre en su lucha contra fuerzas imprevistas y desconocidas que se interponen entre él y la realización de sus sueños. A través de Masuccio, Bandello, Pierre Boistreau y Arthur Brooke, la leyenda fue adquiriendo su forma definitiva.

La versión shakespeareana, basada en la traducción inglesa de Brooke, contiene los elementos dramáticos que la convierten en un monumento perdurable al amor de juventud. En efecto, mientras que Brooke no demuestra simpatía o compasión alguna por los amantes, Shakespeare despierta nuestro afecto haciendo resaltar la calidad palpitante y afectiva de las circunstancias. Brooke dice textualmente que "los amantes son esclavos de una pasión deshonesta". Desprecian la autoridad y los consejos de los padres y amigos, "abusando del sagrado rito matrimonial para encubrir la vergüenza de un contrato clandestino". Brooke sostiene una tesis de evidente intención moralista. Shakespeare, por el contrario, no olvida jamás que su tarea primordial como dramaturgo isabelino consiste en entretener a su público. Alrededor de la infortunada historia, Shakespeare crea una serie de episodios que agradarán a los diversos grupos que forman los espectadores. Deleitará a los más toscos con numerosas escenas en que priman la violencia y la muerte: la movida escena inicial, los duelos entre Tibaldo y Mercucio, Romeo y Tibaldo, Romeo y Paris, y la muerte de los amantes. Pueden los espíritus menos sensibles gozar también con el rústico humor de la servidumbre, y con los gestos y el sabor popular de la Nodriza de Julieta. Los elegantes petimetres italianizados de la época se vieron, sin duda, reflejados en Mercucio, quien fuera una sátira de ellos mismos, mientras que los cul-

tores del verso y la sensibilidad estética quedaron extasiados con el lirismo de los parlamentos.

Sin embargo Shakespeare, junto con ser un dramaturgo atento a las exigencias de su público, fue también un genio cuya inspiración se nutrió en las raíces mismas de las pasiones humanas. El amor, el orgullo, los celos, el odio, se encuentran en la médula de sus obras; pero en ningún caso podemos asegurar que Shakespeare nos está inculcando una enseñanza moral en forma deliberada. En *Romeo y Julieta*, por ejemplo, no sentimos que la muerte de los amantes haya sido causada por la pasión excesiva y que, en consecuencia, sea recomendable una mayor prudencia o moderación.

Otra gran diferencia entre las versiones de Brooke y de Shakespeare consiste en la creación de personajes imbuidos de vitalidad, y que obedecen también a razones evidentemente dramáticas. Es el caso de Mercucio, uno de los más bienamados seres shakespeareanos. Cuando entra en escena, se convierte en el centro de atracción. Su ingenio inagotable unido a su natural elegancia le invisten vida propia; pero constituye a la vez, como ya hemos indicado, un retrato satírico de la exagerada influencia italiana entre la juventud inglesa, y más aún, su espontánea personalidad contrasta notablemente con la introversión de Romeo, su amigo inseparable. Arthur Brooke lo describe simplemente como un cortesano cualquiera, poseedor de "una mano fría como el hielo", es decir, superficial y parco de afecto. El inmortal Mercucio de Shakespeare actúa de acuerdo con su ánimo: la vida para él es el presente, no el pasado ni el futuro. Pero es leal amigo, y muere en defensa del honor de Romeo, cuya actitud sumisa ante Tibaldo es, para el espadachín, intolerable.

La exuberancia de Mercucio no se acalla ni en los portales de la muerte. "Ask for me tomorrow and you will find me a grave man", nos dice, ingenioso hasta el último momento.

Mercucio cumple también otra finalidad: su actitud hacia el amor es de orden puramente sensual, sus alusiones a las mujeres y a la pasión de Romeo impregnadas de un erotismo indicador de su absoluta incomprensión del amor que Romeo siente por Julieta. El contraste entre ambas concepciones enaltece al joven Montesco, cuyos sentimientos aparecen, así, plenos de vastas y nobles dimensiones. Igual sucede con el Ama, para quien aquella pasión pareciera resumirse en el acto carnal.

Edward Dowden anota que "para el viejo Capuleto las pasiones del corazón han de ser determinadas por la autoridad paterna. Para la señora Capuleto el matrimonio es un asunto de mundana convenien-

cia. Para el Ama es la satisfacción de un instinto agradable. Mercucio... es demasiado brillante en su ingenio para ser capaz de una pasión en la cual el corazón demuestra ser superior a la mente. Se burla del amor, no porque lo desdeñe sino porque está muy distante de él, y aprecia ante todo su libertad. El concepto de la pasión humana que sostiene el Fraile es el que se adquiere en la quietud del claustro o entre los campos cubiertos por el rocío de la mañana. Pero la botánica no es la ciencia de la vida..."

Nadie, en suma, comprende a los amantes. Cada acontecimiento los apartará un poco más del mundo familiar hasta colocarlos en una situación de angustiosa soledad. El sentimiento trágico de la obra emana, justamente, de la impotencia de Romeo y Julieta ante fuerzas hostiles tan gigantescas como inmerecidas. La soledad, el odio, la incompreensión, se conjugan contra la pareja, a quien sostiene solamente la fuerza de su amor. Desde los comienzos de su carrera, Shakespeare imprimió a sus criaturas rasgos psicológicos bien definidos, a la vez que entregó a cada uno de ellos una función específica en la trama.

Así como los personajes recién aludidos representan diversas actitudes ante el amor, ellos están imbuidos de vida propia, la que en ocasiones asume proporciones gigantescas. Se ha dicho, incluso, que Shakespeare se vio obligado a matar a Mercucio antes de que él matara a la obra, pues su personalidad amenazaba con empequeñecer al propio Romeo. En esta doble función de sus creaciones reside otro motivo que explica la eterna vigencia de las obras, como lectura y como espectáculo.

El drama shakespeareano nos introduce en un mundo poblado por hombres y mujeres a quienes arrastran fuerzas tempestuosas, desconocidas en el seno de la vida cotidiana. Hablamos de sus tragedias en general.

Con el propósito de acentuar la violencia de las fuerzas en pugna, Shakespeare a menudo introduce algún personaje que representa a la normalidad; en otras palabras, un personaje que sirva como índice para juzgar los excesos pasionales o emocionales de los demás partícipes. En *El Rey Lear*, Kent representa la actitud de lo que podríamos llamar el hombre común. En *Otelo* está Casio, en *Hamlet* es Horacio el indicado, y en *Romeo y Julieta* es Fray Lorenzo quien representa a la medida. Un paroxismo de pasión consume a los amantes, mientras que los otros personajes de importancia representan el odio existente entre las dos casas. Romeo, Julieta y Paris acuden al buen fraile para solicitarle su consejo, dada su calidad de *punctum indifferens* y de agente moderador.

El Ama ejerce también un doble papel —es la compañera de Julieta así como Mercucio lo es de Romeo, e ilustra una actitud de contraste notable en el concepto del amor—, pero se levanta además con contornos propios como mujer popular, de sabroso decir, egoísta y dominante, prototipo de la vieja doméstica que muchos hogares han conocido.

El estudio de las acciones y palabras de los personajes pondrá al descubierto una vasta gama de tensiones, conflictos y contrastes indicadores de su riqueza y complejidad internas, cualidades más abundantes en las obras de madurez que en las de su producción temprana. En la tragedia que nos ocupa, los amantes poseen gran vitalidad, característica de la juventud, pero que pareciera emanar más bien del lenguaje poético que de una compleja estructura espiritual. *Romeo y Julieta* no alcanza los contornos grandiosos de *Otelo*, o *Macbeth*, porque en aquella obra temprana la acción física o externa excede a las manifestaciones de conflicto interno, de acción en el seno del individuo. El moro de Venecia adquiere su trascendencia como personaje trágico debido a la pugna que se suscita entre su natural nobleza y el sentimiento pasional. Es la cualidad esencialmente subjetiva de su propio conflicto la que nos interesa y nos compromete en forma tan íntima. Shakespeare enriquece su producción trágica de madurez con este recurso que Bradley denominó "la voluntad dividida". En *Romeo y Julieta* prima la pasión; pero ésta no basta para convertir a la obra en tragedia insigne. Es su pasión exaltada la que arrastra a Romeo a la tumba de Julieta y, en consecuencia, a su propia muerte. No hay otros factores psíquicos concomitantes; Romeo no ofrece aquella complejidad consubstancial que emana, por ejemplo, del Rey Lear. La mente de Romeo es una sola, carente de discordias internas. Su lucha no es en ningún sentido contra sí mismo, sino que contra su suerte adversa y la sociedad. Sentimos conmiseración por los amantes, víctimas inocentes de su mala estrella y de coincidencias demasiado fraguadas, pero la obra no desprende aquellos destellos metafísicos peculiares a las tragedias de una etapa posterior.

Se observa, sin embargo, y dentro de los límites recién apuntados, cierta evolución en el carácter de Romeo, como así en el de Julieta. Conocemos al joven Montesco cuando es presa de un amor pasajero, en el curso del cual son dignas de nota su rica imaginación y su *savoir faire* en los asuntos del corazón.

En un lenguaje pletórico de imágenes y figuras de orden literario, manifiesta su infatuación por Rosalina:

... "¡Pluma de plomo! ¡Humo que ilumina!

¡Salud enferma! ¡Fuego congelado!
 ¡Sueño de ojos abiertos, que no existe!

Este amor siento y no hay amor en esto" (trad. Pablo Neruda).
 Sus exclamaciones reflejan la artificialidad de su pasión. Sus próximas exclamaciones dramatizan aún más su estado de ánimo:

...“El amor es una nube
 hecha por el vapor de los suspiros.
 Si se evapora brilla como el fuego
 en los ojos que aman, si se ataca
 hacen un mar de lágrimas de amor.

¿Qué más es el amor? Una locura
 benigna, una amargura sofocante,
 una dulzura que te da consuelo...” (trad. Pablo Neruda).

La abundancia de conceptos indica que la obra es de temprana producción; pero el uso continuado de antítesis puede justificarse por dos motivos. Primero, ella revela el estado indeciso de Romeo desde el punto de vista emocional (ama, pero su amor no es correspondido); y en segundo término la yuxtaposición de opuestos se justifica dramáticamente porque refleja la temática de extremos que comprende esta tragedia: amor y odio, ternura y violencia, paz y conflicto, y el choque de generaciones. Cuando Romeo conoce a Julieta la vena lírica fluye por cauces más profundos y serenos, sin vulnerar la personalidad apasionada del amante. A Fray Lorenzo le dice con palabras sencillas:

*Sabrás entonces que amo sin medida
 a la hija del rico Capuleto.
 Como es suyo mi amor, su amor es mío
 y para nuestra unión sólo nos falta
 que nos unas en santo matrimonio...* (trad. Neruda).

Pero la escena central de la obra —Acto tercero, escena primera— nos muestra al veronés en una crisis que él es incapaz de superar. Comienza por predicar perdón a sus antiguos enemigos, los que han pasado ahora a ser sus parientes. Intenta calmar los ánimos de Mercucio y Tibaldo, con tan mala fortuna que, al interponerse entre ellos para evitar la riña, causa la muerte de Mercucio, su mejor amigo. Obligado por las circunstancias —el honor así lo exige— mata a Tibaldo y destruye para siempre sus esperanzas de felicidad conyugal. La violencia se impone al amor, y establece una primacía indiscutida que terminará inexorablemente con la destrucción de los amantes. Recordamos aquí las palabras de Romeo en su primera apa-

rición en escena. Al observar que Montescos y Capuletos se han trezado en una gresca de proporciones, exclama:

... "¡Ah! ¿una gresca

hubo aquí? No respondas. Lo comprendo.

Hay que hacer mucho por el odio aquí
y hay mucho más que hacer por el amor".

Romeo ha traicionado sus propias intenciones. El vuelco de los acontecimientos nos muestra un Romeo frenético, dispuesto a suicidarse. Solamente puede detenerle el fraile con sus buenos consejos.

De esta parte al final de la obra Romeo no cambia substancialmente. Demuestra valentía y serenidad, entregando su vida como testimonio de su amor, ahora inquebrantable. Puede decirse que Romeo, entonces, carece de la hondura que observamos en otros héroes shakespearianos, debido a la ausencia de aquel dramatismo interno, de naturaleza subjetiva, propio de Hamlet, Macbeth, Oteló, o Lear.

Romeo posee una mayor experiencia, o madurez, que Julieta, cuando empieza la trama. Ello es explicable si pensamos que la joven ha pasado su corta existencia en el seno de su hogar, adorada por todos los que la rodean. Cuando su madre le habla de un posible matrimonio, sus palabras no despiertan en ella a la mujer. Presenta una actitud de filial aquiescencia; pero una vez prendida la llama del amor, cuando los acontecimientos la tocan íntimamente, Julieta demuestra mayor serenidad que el hombre. Mientras Romeo habla de suicidio, ella encara su papel con realismo. La personalidad de Julieta sufre una evolución más de acuerdo con los hechos, de tal modo que los acontecimientos la convierten en mujer madura. Desde su inicio, el amor que siente por Romeo la conduce por senderos difíciles y la somete a una prueba tras otra. Finalmente queda sola, sostenida por la fuerza de su amor. Julieta emerge como una de las heroínas más conmovedoras y abnegadas en toda la vasta galería de creaciones shakespearianas.

Dentro de las limitaciones de una obra cuyo "acabado diseño verbal corresponde a consideraciones que son principalmente literarias y retóricas" —como señala Derek Traversi— Julieta constituye uno de los más felices aciertos de caracterización femenina.

El diseño formal que hemos tratado de indicar en este esbozo de los personajes, y que corresponde tanto a su personalidad como a sus actitudes contrastantes y a la temática misma, tiene también su correspondencia en la estructura de la obra, la que está muy bien construida. A riesgo de aburrir al lector, haremos un brevísimo resumen de los tres primeros actos.

Toda obra de Shakespeare puede dividirse formalmente en cinco partes, a saber: La exposición; la complicación (o acción ascendente); el clímax; la resolución (o acción descendente) y la conclusión.

En *Romeo y Julieta*, tenemos:

Exposición, I i - IV.

Complicación, I v - II vi.

Clímax, III i.

Resolución, III ii - V ii.

Conclusión, V iii.

ACTO 1º, *escena 1ª*. Hay acción desde el comienzo, la que subraya el clima de violencia que ha de caracterizar a la tragedia.

Obsérvese que Shakespeare no explica la causa del conflicto entre las dos familias, primeramente porque ello no guarda relación con los acontecimientos, y porque se enfatiza de esta manera la pérdida inútil de vidas inocentes, motivada por una total insensatez.

El orden de aparición de los personajes es digno de nota:

1. Partidarios de Capuleto (Sansón y Gregorio).
2. Partidarios de Montesco (Abram y Baltazar).
3. Benvolio (Capuleto).
4. Tibaldo (Montesco).
5. Capuleto y su dama.
6. Montesco y su dama.
7. El príncipe Escalo.
8. Romeo.

I. *ii*. Conocemos más de cerca al viejo Capuleto, y a Paris, pretendiente de Julieta. El diálogo no sólo da impulso a la acción, sino que tiene por objeto describir la juventud y belleza de Julieta, antes de que ella aparezca en persona.

I. *iii*. En la escena anterior hemos escuchado a Paris. Ahora conocemos la reacción de Julieta. El Ama brinda otro contraste en su caracterización, diametralmente opuesta al señorío de sus superiores. En lenguaje realista, compatible con su condición de vieja sirvienta, nos entrega detalles de la niña Julieta que la humanizan, infundiéndole así una nueva dimensión.

- I. *iv.* Romeo, Mercucio, Benvolio y otros enmascarados se aproximan a la residencia de los Capuleto. Hay un evidente contraste entre el estado de ánimo de Romeo y el de sus compañeros. El largo parlamento de Mercucio sobre "la Reina Mab, portera de las hadas", subraya la cualidad insubstancial del amor que Romeo siente por Rosalina. Mercucio se refiere al ensueño y a la fantasía. Romeo está por despertar de un estado análogo para enamorarse de verdad. Nuevamente el contraste —entre sueño y realidad— cuando Romeo "presiente una desgracia que aún está suspendida en las estrellas", agregando:

*Comenzará esta noche con la fiesta
este camino amargo que señala
el fin que cerrará mi pobre vida . . .*

Es la primera premonición de la tragedia que se avecina. Fin de la Exposición.

- I. *v.* Comienza la acción ascendente, o complicación. Shakespeare logra aquí una de sus mejores escenas. Obsérvese la forma en que crea un ambiente de luz y movimiento. Capuleto ordena a la servidumbre, a los músicos, alude al calor de la habitación, insta a los invitados a bailar y rememora su propia juventud en un lenguaje apropiado a su vejez, contra el cual resalta el lirismo de Romeo al contemplar por primera vez a Julieta. De inmediato se escucha la voz iracunda de Tibaldo, cuyo carácter impulsivo contrasta con la hospitalidad de Capuleto y los suaves parlamentos de Romeo y Julieta.

CAPULETO: *¡Bienvenidos, señores! En mis tiempos
también usé antifaz y en los oídos
de más de alguna bella susurré
historias que podían deleitarlas.
¡Aquel tiempo pasó, pasó, pasó!
¡Bienvenidos, señores! Vamos músicos
a tocar ¡Sitio! ¡Sitio! ¡Al baile todos! . . .*

*
* *

ROMEO: *¡Oh, ella enseña a brillar a las antorchas!
¡Su belleza parece suspendida*

*de la mejilla de la noche como
una alhaja en la oreja de un etiope
—para gozarla demasiado rica,
para la tierra demasiado bella!—
¡Como paloma blanca entre cornejas
entre sus compañeras resplandece!
¡Después del baile observaré su sitio
y con mi mano rozaré su mano
para que la bendiga su contacto!...*



TIBALDO: *¡Me parece un Montesco, por la voz!
¡Niño, trae mi espada! ¡Que este infame
se atreviera a venir enmascarado
a escarnecer nuestra solemne fiesta?
¡Por el nombre y honor de mi familia
no pecaré si aquí lo dejo muerto!*

(Traducciones de Pablo Neruda).

Cuando, requerido por Capuleto, Tibaldo se retira de la sala, profiere palabras de amenaza que presagian el trágico desenlace.

ACTO SEGUNDO, *escena primera*: Las expresiones de Mercucio están cargadas de sensualidad, indicando nuevamente su incomprensión del nuevo sentimiento que invade a Romeo. Su concepto altamente lascivo del amor contrasta con el elevado lirismo y exaltación de los amantes en la escena siguiente.

II. *ii.* “Julietta aparece en una ventana, arriba, sin darse cuenta de la presencia de Romeo”. Es preciso recordar la estructura del escenario isabelino, cuyas dimensiones hacen totalmente posible la presencia de Romeo en el jardín de Capuleto en una noche de luna. Shakespeare utiliza el soliloquio con maestría, pues por medio de este recurso Julieta puede dar expresión a su amor sin vulnerar su natural modestia. La voz de la nodriza que llama a Julieta prolonga el dramatismo de la escena, y es un signo de las fuerzas externas que se han de interponer a los amantes.

II. *iii.* A la noche sucede el día. Fray Lorenzo ha estado recogiendo "malezas venenosas, flores puras", acto altamente significativo y denotatorio del papel que con posterioridad ha de representar el sacerdote.

II. *iv.* El diálogo entre Mercucio y Benvolio es un comentario satírico de las costumbres extranjerizantes tan comunes entre los ingleses de la época, pero también nos prepara para la futura riña con Tibaldo por medio de alusiones directas al arte de batirse. El cambio de ánimo en Romeo se manifiesta a través de su alegre diálogo con Mercucio.

La entrada del Ama y Pedro brindan a Mercucio una oportunidad para hacer alarde de su chispeante pero grosero ingenio.

La mujer actúa de nexo entre Romeo y Julieta, quienes por su intermedio se reunirán en la celda de Fray Lorenzo para desposarse. Shakespeare utiliza cada escena para agregar rasgos a sus personajes a la vez que para adelantar la trama.

II. *v.* La impaciencia de Julieta, enamorada y juvenil, contrasta con la actitud de la nodriza, con sus expresiones de cansancio y de vejez, e imágenes concretas que aluden a "la cara, pierna y pies" de Romeo. Magnífico ejemplo del humor shakespeariano.

II. *vi.* Fray Lorenzo casa a los amantes. Concluye con este acto la complicación de la trama, cuyo desarrollo demostrará los resultados de los acontecimientos ya acaecidos.

ACTO TERCERO, *escena primera:* El punto culminante en la estructura dramática. Los acontecimientos de esta escena son determinantes en el rumbo que ha de tomar la trama.

El diálogo entre Mercucio y Benvolio en II *iv.* nos ha preparado para el intercambio con que se inicia esta escena. Andan los Capuletos sueltos en días de calor tan intenso que llega a hervir la sangre loca. Momentos después llega Tibaldo, la violencia en persona, buscando a Romeo. Todo está dispuesto para el posterior derramamiento de sangre. Romeo, el único agente conciliador, es el responsable de la muerte de Mercucio. Los opuestos vuelven a encontrarse.

¿Por qué sale Tibaldo del escenario una vez que ha herido mortalmente a Mercucio? Porque en esa forma Shakespeare añade dramatismo a los últimos momentos de Mercucio, concentrando toda

nuestra atención en él. En ausencia de Tibaldo, además, Romeo experimenta un cambio, permitiendo que "al diablo vaya su cordura", y decide vengar la muerte de su amigo. Consumado el acto, que sella el destino de Romeo al pronunciársele sentencia de exilio, los acontecimientos se suceden rápidamente. En la versión original Benvolio hace un largo recuento de lo acaecido que, si bien resta agilidad a la escena, se justifica por la importancia y rapidez con que han sucedido los hechos. Quizá deba recordarse también que el público isabelino era muy heterogéneo y no todos los espectadores habrán captado claramente la rápida secuencia de los acontecimientos.

La escena concluye con el parlamento del Príncipe, dispensador de la justicia.

III. *ii.* Esta escena ofrece un vivo contraste con la anterior, tanto en el lenguaje lírico como en el uso de ironía dramática, pues Julieta no sabe todavía de la muerte de Tibaldo ni del destierro de Romeo por parte del Príncipe.

Impuesta de la terrible nueva por el Ama, expresa su desesperación en términos retóricos ("bello tirano, monstruo angelical..."), pero se domina rápidamente y se apresta para recibir a Romeo en la única noche que han de conocer juntos.

III. *iii.* En la escena anterior hemos presenciado la forma en que Julieta reacciona ante el destino. Ahora el comportamiento de Romeo acapara nuestra atención. Shakespeare dedica, de esta manera, una escena a cada uno de los amantes en formal diseño.

III. *iv.* El diálogo entre Capuleto y Paris prosigue la conversación sostenida por ellos en la segunda escena del primer acto, pero modificada por la marcha de los acontecimientos.

Cuando Capuleto concerta el matrimonio de Paris con Julieta, a efectuarse en un plazo de tres días, la situación de la doncella se torna aún más angustiosa, y actúa como elemento contrastante con la tierna escena siguiente. Otro contraste dramático entre el estilo abrupto y mundano del padre, y el lenguaje apasionado en la escena quinta.

III. *v.* Concluido el hermoso diálogo, Julieta siente "el peso de un presagio":

*Es como si te viera, estás abajo,
como un muerto en el fondo de una tumba...*

De inmediato la trama sigue su curso inexorable con la entrada de la señora Capuleto, y posteriormente del airado padre, sordo a las súplicas de su hija. El la rechaza, también su madre, y por último la nodriza —compañera de toda su vida— le recomienda aceptar a Paris, traicionando así a Romeo. Julieta está ya abandonada a su suerte, en terrible soledad.

*Adiós, mi confidente. Desde ahora
mi corazón y tú se han separado.*

Las escenas restantes ofrecen copiosos ejemplos de la maestría con que Shakespeare mueve la acción, aprovechando simultáneamente cada oportunidad para recurrir al contraste, a la ironía y a la expresión de carácter. Se observa la omnipresencia del dramaturgo en completo control de su oficio, y atento a las exigencias de su público. Tal fue su conocimiento de los hilos que mueven al espectador, que sus obras continúan ejerciendo una fascinación ya comprobada como imperecedera.

¿Cuál es el origen del milagro constante que nos permite escuchar cada creación suya con renovado frescor? El secreto radica, sin duda, en el lenguaje increíblemente rico, fluido, sugerente, capaz de dar expresión viva a la gama de sentimientos, estados y conceptos que integran la experiencia común de la humanidad. El lenguaje shakespeariano se convierte en vehículo expresivo de carácter, y se aparta de las formas retóricas prevalecientes en su tiempo, a medida que fue profundizando en las psicologías personales de sus creaturas. Middleton Murry observa que la creciente maestría verbal de Shakespeare “es el signo externo y visible de una gracia interna y espiritual”, denotando con ello que sus personajes van adquiriendo, a todas luces, una dimensión humana como consecuencia de un hecho de fundamental importancia: Shakespeare logra una paulatina identificación imaginativa con sus personajes, de tal modo que “ya no le son externos; él está en ellos, y ellos en él”. Las experiencias y emociones del creador se identifican con las de sus creaciones hasta el punto en que el lenguaje utilizado adquiere un aire de naturalidad y expresivo de una emoción hondamente sentida.

Este concepto ayuda a explicar el fuerte impacto que nos produce el lenguaje lírico de los amantes en *Romeo y Julieta*. Porque a través de la retórica y el aire “literario” de la obra se asoma la indudable sinceridad de los sentimientos expresados. Los parlamentos se apartan del naturalismo a que estamos habituados como público con-

temporáneo; pero el lenguaje de Julieta es, sin embargo, natural en aquel sentido interno o subjetivo a que alude Middleton Murry. Cuando ella exclama:

*¡Noche amorosa, ven con mi Romeo,
y córtalo en estrellas pequeñas;
dará tal esplendor al firmamento
que el mundo enamorado de la noche
se olvidará del sol y de su fuego!*

(Trad. Pablo Neruda)

“ello no significa que debemos incurrir en el error de pensar que una niña, en el éxtasis del amor, exprese, en efecto, su emoción en lenguaje semejante. Al calificarlo de ‘natural’, solamente queremos decir que una niña, en el éxtasis del amor, se expresaría de ese modo *si pudiese*”.

Romeo y Julieta marca una etapa en la evolución shakespeareana porque allí el creador alcanza una fusión —aún imperfecta— entre su creciente técnica poética y las exigencias inherentemente dramáticas de sus obras. Pero la fusión es imperfecta porque existen aún vestigios de un conceptismo característico de sus obras de juventud, en que se hace presente el artificio, la aplicación de imágenes literarias que se originan más bien en la conciencia del dramaturgo que en la consubstancialidad de sus personajes. Se observa todavía una falta de equilibrio entre acción y carácter, cuya integración total ha de efectuarse en las tragedias de madurez mediante el uso de un lenguaje poético adaptado en forma precisa a las circunstancias y a la psicología de sus personajes. No abusará del género trágico para escribir poesía sin que ella tenga su justo valor e ingerencia en la trama, sin que ella forme parte indivisible e inseparable de los hechos y de su simbolismo envolvente. En *Macbeth*, por ejemplo, el verso es apretado, de intensidad volcánica, medio expresivo, ajustado a la tensión constante de aquel mundo infernal en que se debate *Macbeth*. Su lenguaje denota el tormento de una conciencia atrapada en una maraña que se va cerrando en forma inexorable. Las imágenes y metáforas refuerzan la temática fundamental de desintegración, y estampan en nuestros sentidos una Escocia de sombras, de tempestad, de sangre y pesadilla, de un mundo dominado por el caos. En *Romeo y Julieta*, Capuleto presenta una personalidad de paterfamilias intransigente tanto en la forma en que ordena a su servidumbre como en

su trato hacia Julieta. Sin duda su caracterización constituye un éxito ("Capuleto marca el inicio de una larga serie de viejos testarudos, enojadizos, exigentes, incapaces de aprender", comenta Van Doren); pero incurre de súbito en imágenes floridas ajenas a su estilo expresivo:

*Verás mi pobre casa en esta noche
habitada de estrellas terrenales
que alumbrarán la oscuridad del cielo.
El placer que los jóvenes alegres
sienten llegando abril engalanado
detrás de los talones del invierno
que huye cojeando, y la delicia
de verte entre muchachas en capullo.
sentirás esta noche, allí en mi casa.*

(Neruda)

Otro ejemplo podrá encontrarse en la quinta escena del tercer acto, cuando Capuleto, refiriéndose a las lágrimas de Julieta, ante la inminencia del matrimonio con Paris, le dice:

"En tu cuerpo diminuto semejas una barca, el océano y el huracán; porque tus ojos, que bien puedo denominar océano, a todas horas tienen flujo y reflujo de lágrimas. La barca es tu cuerpo que navega en ese salado piélago; los vientos, tus suspiros, que en lucha furiosa con tu llanto, y éste con ellos, de no sobrevenir una repentina calma, harán zozobrar tu cuerpo, combatido por la tempestad" (Trad. Astrana Marín).

Estas figuras tienen un aire más cercano al monólogo que al diálogo, pues no forman precisamente parte de la trama, ni contribuyen al desarrollo de la acción ni al ahondamiento de rasgos de carácter. "Es el poeta Shakespeare el que habla, no el dramaturgo", indica con todo acierto Middleton Murry.

Por fortuna, los lapsos de esta índole son pocos, en comparación con los méritos. Shakespeare logra una integración feliz de lenguaje y psicología en varios de sus personajes, especialmente en los casos de Capuleto y el Ama. Su decir está rítmicamente ajustado a su nivel cultural, a su edad y a sus prerrogativas de Ama tradicional en el seno familiar. La fuerte personalidad de Capuleto, su senectud, y las características propias de su rango, emanan nítidamente de su fraseo y estilo expresivo. Ya hemos aludido a Mercucio, cuya fantástica ima-

ginación, sensualismo, elegancia y alegría vital están contenidos en un lenguaje pleno de movimiento y colorido, y en sus imágenes vistosas. Fray Lorenzo posee también su estilo propio, pausado, sentencioso, de abundantes referencias a las plantas y flores que componen su mundo.

En *Romeo y Julieta* existen, entonces, dos aproximaciones estilísticas a la tragedia, dos actitudes diferentes. En primer plano, está el estilo amanerado, conscientemente "literario", cuyo origen se encuentra en la retórica senecaniana tan en boga entre los tragediómanos ingleses; en esta modalidad el sentimiento encontraba su expresión en figuras diversas y en una actitud esencialmente verbal que iba en desmedro del realismo psicológico. Los parlamentos se proponen despertar la admiración del público por su elocuencia y virtuosismo, lo que tiende a obscurecer en no poca medida la experiencia o emoción misma que se oculta detrás del lenguaje. Sin embargo, el uso de la retórica por parte de Shakespeare —esto en forma creciente a medida que descubre su propio camino, su propia voz— se va apartando de la artificialidad senecaniana para ser reemplazada por un torbellino de poesía exuberante y de corte romántico, expresiva de sentimiento personal, adecuado a la función dramática y a la naturaleza subjetiva de los personajes. Shakespeare supera a Séneca en sensibilidad, añadiendo aquella cualidad que él denominó "the play, the insight and the stretch". *Ricardo II*, por ejemplo, contiene un subido grado de retórica, y si bien el espectador observa la tragedia sin experimentar una identificación personal con el monarca, la obra exhala un aire poético de gran belleza que nos transporta a un mundo jamás soñado por Séneca ni por cualquier dramaturgo inglés contemporáneo de Shakespeare, con la posible excepción de Christopher Marlowe. *Ricardo II* contiene un aire de gravedad ceremoniosa, de lírica solemne; *Romeo y Julieta* es mundo cálido, empapado de luz y de pasión expresada con vehemente elegancia, pero aún cercano al conceptismo y a la artificialidad retórica de la época.

En segundo término, *Romeo y Julieta* demuestra un avance hacia el naturalismo en la expresión, a través del tratamiento shakespeariano del lenguaje, más directo y cercano a las tipologías populares —la Nodriza y la servidumbre doméstica en general— y a la personalidad de Mercucio y Capuleto. Ya no bastan los convencionalismos. Shakespeare empieza aquí a romper los moldes limitativos de la retórica y del formalismo para acercarse al medio propiamente teatral, en que primará la caracterización fundamentada en un idioma natural que se integra en su justa medida a las exigencias de la trama, y que

al mismo tiempo refuerza, mediante sus imágenes, metáfora y símbolo, la atmósfera envolvente de la obra. *Romeo y Julieta* contiene diálogo y no una serie de monólogos; los personajes se escuchan los unos a los otros y no a sí mismos, de tal manera que *Romeo y Julieta* marca el comienzo definitivo de aquella interacción de carácter que constituye un rasgo predominante en la gran tragedia shakespearca.