

N.º 13 junio 2021

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Andrés Eloy Palencia Sampayo  
PANORAMA DE LA REPRESENTACIÓN  
DE LOS OFICIOS EN LA POESÍA  
VENEZOLANA DEL SIGLO XX

## ARTÍCULOS

Braulio Fernández-Biggs  
EL ESCENARIO VACÍO DE SHAKESPEARE:  
CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN  
Y DRAMATURGIA

## POEMAS

BILLY COLLINS  
Traducción  
de Juan José Vélez Otero

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

[ESTUDIOS]		[POEMAS]	
Andrés Eloy Palencia Sampayo		95	BILLY COLLINS
PANORAMA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS OFICIOS EN LA POESÍA VENEZOLANA DEL SIGLO XX	5	[RESEÑAS]	
Arturo Martínez Moreno		101	Fernando Salazar Torres
REFLEXIONES EN TORNO A LA POESÍA COMO FUNDAMENTO COSMOLÓGICO A TRAVÉS DE LA CONCIENCIA Y LA CREACIÓN EN GASTON BACHELARD	37	107	«CUADERNOS DE POESÍA PANHISPÁNICA», UN VUELCO EN LOS ESTUDIOS SOBRE POÉTICAS
Jesús Miguel Delgado Del Águila			Remedios Sánchez García
CAMPO RETÓRICO DE «LA ESTACIÓN VIOLENTA» DE OCTAVIO PAZ	53		«LO VISIBLE Y LO INVISIBLE»
[ARTÍCULOS]		111	Normas de publicación / Publication guidelines
Braulio Fernández-Biggs		119	Equipo de evaluadores 2017-2021
EL ESCENARIO VACÍO DE SHAKESPEARE: CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN Y DRAMATURGIA	77	121	Orden de suscripción

# [ARTÍCULOS]

Fotografía: Amir Esrafil, 2021.



# EL ESCENARIO VACÍO DE SHAKESPEARE: CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN Y DRAMATURGIA

—  
EMPY STAGE OF SHAKESPEARE:  
CONDITIONS OF PERFORMANCE AND DRAMATURGY  
—

Braulio Fernández-Biggs  
Instituto de Literatura, Universidad de los Andes (Chile)

bfernandez@uandes.cl

## RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Teatro, Teatro isabelino, Shakespeare, Escenario vacío, Representación }

Comparadas con las del teatro actual, las condiciones de representación del teatro público isabelino asombran por su precariedad de medios: escenario vacío, casi nula escenografía, básico material de utilería, mínimos y rudimentarios «efectos especiales», sólo actores hombres, funciones con luz natural, restricciones estacionarias, horarias y de calendario. El artículo sugiere que dicha precariedad de medios fue una de las causas que explican la calidad artística de este teatro, y el de Shakespeare en particular, mientras caracteriza y contrasta las señaladas condiciones de representación con ejemplos de dos elementos precisos del corpus shakespeareano: a) los comentarios sobre el teatro y la actividad teatral que enuncian diversos personajes; y b) escenas y episodios donde la verosimilitud de lo representado depende exclusivamente de la palabra puesta en acción.

Fecha de recepción: 28/04/2021 | Fecha de aceptación: 08/05/2021

## ABSTRACT

KEYWORDS { Theater, Elizabethan Theater, Shakespeare, Empty stage, Performing }

In comparison with current theaters, the performing conditions of the Elizabethan public theater astonish by its precariousness of means: an empty stage, almost no scenography, basic props, minimal and rudimentary «special effects», only male actors, natural light shows, stationary, time and calendar restrictions, etc. The article suggests that this precariousness of means was one of the causes that explain the artistic quality of this drama, and that of Shakespeare in particular, while characterizing and contrasting the indicated performing conditions with examples of two precise elements of the Shakespearean canon: a) the commentaries on plays and playing activity that diverse characters utter; and b) scenes and episodes where the verisimilitude of what is performed depends exclusively on the word put into action.

### I.

Comparadas con el teatro actual, las condiciones de representación del teatro público isabelino asombran por su precariedad. Sin embargo, quiero proponer que dicha precariedad fue una de las causas que explican la calidad artística de la dramaturgia producida en el periodo, y la de Shakespeare en particular. Con Peter Brook, pienso que «la ausencia de escenario en el teatro isabelino fue una de sus más grandes libertades» (105); a lo que hay que agregar un contexto que, precisamente por sus peculiares características y por no estar atado a casi nada, «forzó» a que los dramaturgos escribieran de una determinada manera y logran, por lo mismo y como lo hicieron, éxitos teatrales notables; que, incluso, han trascendido su propio tiempo.

Recorramos entonces, en primer lugar y con cierto detalle, las referidas condiciones de representación. En el teatro público isabelino, el escenario es vacío y posee una arquitectura fija, como puede apreciarse por ejemplo en el croquis del teatro *The Swan*

de Johannes de Witt, y en las recreaciones que se han hecho de los escenarios de *The Rose* y *The Globe*. Tampoco hay escenografía; o a lo sumo, y a través de una utilería básica, se incorporan elementos que sugieren alguna locación: por ejemplo, el seto de boj de *Twelfth Night*, la tumba de Ofelia en *Hamlet* y la cabaña en *King Lear* durante la escena de la tormenta. Revisar las listas de *props* en el diario de Philip Henslowe puede ser una experiencia asombrosa y enternecedora a un tiempo, pero para quien las lea bien no hacen sino confirmar esta condición de precariedad<sup>1</sup>... También sabemos de los mínimos y rudimentarios «efectos especiales» que se utilizaron —donde quizá lo más sofisticado fueron las *trapdoors* o poleas para sostener nubes flotantes— y que el fabuloso despliegue arquitectónico y espectacular de Iñigo Jones en la corte y otros lugares durante los *progress* de la reina en verano no llegaron a Bankside.

La puesta en escena, a su vez, conjuga con lo anterior la importancia de la galería superior para los cuadros de balcón o en altura (piénsese en *Romeo and Juliet* o *The Tempest*) y la dependencia absoluta de las dos puertas al fondo del proscenio en relación a las acotaciones más frecuentes: «Entra» y «Sale». Como sugiere E. K. Chambers, las escenas domésticas siempre ocurren frente a este fondo, la pared con dos puertas para entradas y salidas que a su vez constituye la cara exterior de la *tiring-house* o *tiring-room* (III: 59 y ss.)<sup>2</sup>. Las acotaciones indicadas, y expresiones como «Ven acá», «Vamos allá», «Entremos» o «¿Quién está ahí?», presuponen un intenso uso escenográfico de esta pared. Todo lo demás es ilusión...

Analícemos al respecto el siguiente pasaje de *The Tempest* (1.2.314-325):

---

1. Una de las listas que confeccionó con Edward Alleyn, en marzo de 1598, contiene cosas como estas: una roca, una jaula, una tumba, libros, lanzas, espadas, campanas, un vellocino de oro, raquetas, un hacha de madera, una cabeza de cerdo, una serpiente, dos cabezas de león, coronas, tres tamboriles, etc.

2. *Mimorum aedes* en el croquis que conservamos del teatro *The Swan*.

PRÓSPERO [...] ¡Ah, eh, esclavo! ¡Calibán!  
¡Tú, pedazo de tierra, habla!  
CALIBÁN [*Dentro*] Ya hay suficiente leña.  
PRÓSPERO  
Que vengas, te digo; hay más encargos para ti.  
Ven, tortuga, ¡sal! ¿Vienes?

*Entra ARIEL como una ninfa del mar.*

Delicada aparición, mi exquisito Ariel...  
Deja que te hable al oído.  
ARIEL Así se hará, mi señor. *Sale.*  
PRÓSPERO  
¡Y tú, esclavo infecto, engendro del mismo demonio  
En tu perversa madre, ven aquí!

*Entra CALIBÁN.*

CALIBÁN  
¡Que el perverso rocío que mi madre recogiera  
De la inmunda charca con la pluma de un cuervo  
Caiga sobre ustedes! ¡Que el Sudoeste les sople  
Y les cubra de úlceras por todas partes!<sup>3</sup>

Ateniéndonos exclusivamente al texto, Próspero y Miranda están solos en el escenario. Próspero habla fuertemente a Calibán, quien contesta desde el interior (*tiring-room*, ¿que hace las veces de gruta?), por eso es «dentro». El mago lo conmina a salir. En el intertanto «entra» Ariel —con toda probabilidad por la puerta derecha— y «sale» sin duda por allí. No sería dramáticamente adecuado que saliese por la misma puerta por la que va a entrar Calibán. Este, por su parte, «entra» así por la izquierda. Dado lo anterior, la planta de Próspero y Miranda probablemente lo ubicase a él a la derecha, del mismo lado en que «entra» y «sale» Ariel —si se supone que sólo él lo ve, es más lógico que entre de su lado y no del de Miranda—, y a Miranda a la izquierda. Además,

---

3. Sigo la traducción de Baldwin Lind y Fernández Biggs (2010).

dramáticamente funciona mejor que Calibán entre por ese lado, asustándola (o predisponiéndola a su diálogo posterior con él en 352-366). Naturalmente que Calibán habrá de moverse en torno a ellos durante el cuadro.

Por otra parte, tengamos presente como condición esencial de representación del teatro público isabelino que sólo había actores hombres. No podían actuar las mujeres<sup>4</sup> y los personajes femeninos eran interpretados por niños, jóvenes o adultos según el caso o la necesidad del papel. Además, estaban las limitaciones en el vestuario, reguladas por ley para cada clase social y que los actores debían cumplir y violar a un tiempo, y el franco horror puritano a todo lo que fuese ilusión, considerado diabólico. Y como si esto no fuera ya suficiente, las funciones eran con luz natural en los teatros abiertos (que fueron la mayoría) y a punta de velas en *Whitefriars* y *Blackfriars*<sup>5</sup>. El 29 de junio de 1613, durante una representación de *Henry VIII*, *The Globe* se incendió por completo. Ya estaba reconstruido un año después, el 30 de junio de 1614: este breve plazo nos da cuenta de la simpleza de las técnicas constructivas y también de los materiales utilizados, madera y paja básicamente.

Todo lo anterior debemos considerarlo, también, a la luz de las importantes restricciones para la representación que había en la época por razones estacionarias, horarias y de calendario (el invierno londinense, las itinerancias durante el período estival, las funciones a media tarde, la suspensión por Cuaresma y las epidemias de peste, etc.). En fin, Sir Philip Sidney nos da

---

4. Sólo se les permitió hacerlo en 1660, cuando tras la restauración de la monarquía con Carlos II se reabrieron los teatros que el gobierno puritano había cerrado en 1642, poniendo fin al período que conocemos como «isabelino».

5. *Blackfriars* fue adquirido por algunos miembros de los *King's Men* hacia agosto de 1608, pero no debieron utilizarlo hasta el otoño de 1609 o incluso después de diciembre de aquel año, debido a la peste. Desde entonces, la compañía pudo tener un escenario fuera de la ciudad para primavera y verano, *The Globe*, y otro en el lado norte del río para el invierno: *Blackfriars*. Este había sido un viejo convento dominico que pasó a la corona cuando por mandato del rey Enrique VIII se disolvieron las órdenes religiosas. Tiempo después la propiedad fue enajenada.

un buen testimonio del teatro de la época, con algo de humor ciertamente: «El actor, cuando sale a escena, debe siempre comenzar relatando dónde se encuentra o de otra manera no se entendería la trama [...]. Luego habrá tres damas paseando y tomando flores, entonces deberemos creer que el escenario es un jardín. Posteriormente oímos las noticias de un naufragio en el mismo lugar, entonces nos equivocamos si no aceptamos que es una roca. Luego, rápidamente sale un monstruo espantoso con fuego y humo y entonces los miserables espectadores se sienten obligados a tomarlo como una cueva mientras dos ejércitos salen a escena raudamente, representados por cuatro espadas y cuatro escudos y entonces ¿qué corazón tan duro no lo aceptará como un campo de batalla?» (177).

Sin duda el teatro isabelino está instalado ya como uno de los tres grandes momentos en la historia del teatro occidental, junto al griego del siglo V a.C. y el español de los siglos XVI y XVII. Sin duda también, y por lo mismo, ello encuentra claras explicaciones y aún sólidas causas en sus dimensiones socio-históricas y socio-culturales, o lo que Tolkien llamaría el *humus*: décadas de ingente y hasta febril actividad teatral que no pudieron sino producir figuras (dramaturgos, obras dramáticas y desde luego actores) que sobresalieron sobre otras<sup>6</sup>. No es posible ahondar en esto ahora, pero para mi propósito bastarán algunos datos. Del período 1574-1642 conservamos 620 obras. Los especialistas calculan la producción total en 3.000 (Cfr. Vickers 3-43). Estas cifras, para cerca de 65 años y en un Londres con una población que no superaba los 200 mil habitantes, son sorprendentes: casi 46 estrenos anuales en promedio, sin contar las funciones subsiguientes. Otras cifras: en la corte, durante la temporada 1612-1613 (en que además tuvieron lugar las celebraciones del matrimonio de la princesa Isabel con el príncipe Federico, elector Palatino), los

---

6. Por razones de espacio no entro aquí en otra cuestión capital del período para el tema que nos interesa: considerando una tasa de alfabetización que bordeó el 15% para una población de alrededor de 3 millones de habitantes durante el siglo XVI, el flujo de información en Inglaterra circuló fundamentalmente por vía oral.

*King's Men* representaron 20 obras. Sabemos que este período no era muy largo: si bien había representaciones desde el 1 de noviembre, Día de Todos los Santos, la temporada propiamente corría desde el día siguiente a Navidad hasta Epifanía (12 días), para retomarse en *Candlemas* o la Candelaria (2 de febrero) y luego en *Shrovetide* (carnestolendas o carnaval), los tres días que precedían el comienzo de la Cuaresma. En la temporada 1613-1614 representaron 16 veces; 8 en la siguiente y 14 en la que concluyó el mismo año de la muerte de Shakespeare (Chambers II: 217-218)<sup>7</sup>. En su monumental trabajo Chambers registra para la época 11 compañías de niños (*The Boy Companies*), 24 adultas, 16 teatros públicos, 2 privados, 197 dramaturgos —de entre los que al menos 20 estuvieron en primera línea— y 500 actores (469 para ser exactos según registra en II: 295-350).

## II.

Como se adelantó, la precariedad de las condiciones de representación y el particular contexto de producción teatral explican, sin embargo, la gran libertad creadora de los dramaturgos isabelinos. Más aún, explican que se vieran prácticamente forzados, por esa misma precariedad y contexto, a abocarse a la esencia misma del género: la palabra puesta en acción. Pero para comprender este fenómeno a cabalidad, nosotros debemos hacer el esfuerzo de pensar el teatro de los «playwrights» de la época —y el de Shakespeare entre ellos— precisamente desde el escenario vacío de un teatro público, desde la pobre y rudimentaria desnudez de un *Swan*, un *Rose* o el mismo *Globe*... Imaginarlo desde su radical diferencia con el teatro actual, s en buena medida lo que causa su

---

7. Según el diario de Henslowe, entre junio de 1594 y junio de 1597, durante 126 semanas efectivas de representación, los *Admiral's Men* dieron 728 funciones. En el mismo período produjeron 55 obras nuevas en su repertorio (Chambers II: 143).

tremenda potencia. Esto nos obliga a considerar la cuestión de la «experiencia teatral».

En efecto, en nuestras actuales salas se ha debilitado mucho dicha experiencia. Aparte de su tamaño, que suele ser pequeño, son lugares oscuros, silenciosos, donde cada quien se hunde en la butaca en una actitud bastante pasiva e individual. El escenario, además, está separado del público y sólo observamos directamente uno de sus lados. Es innegable que cierta ilusión se mantiene, que algo de magia ronda, pero parece estar «allá»... Imaginemos en cambio y por un momento al público en el *Globe*. Imaginemos la experiencia de los *groundlings*, de pie frente al escenario durante un par de horas o más. En realidad, imaginemos ese espacio redondo (un polígono circular, para ser más exactos), con dos grandes columnas al centro, abierto, iluminado con luz natural y atiborrado de gente que se codea entre sí. El proscenio, y en verdad todo el escenario, forma parte de ese mismo espacio. Todo es un «aquí» colectivo, público, común, social. Qué distinto asistir al teatro en medio de una multitud viva y ruidosa (cerca de 3.000 personas), que manifestaba sus emociones en voz alta y con el cuerpo incluso. Qué distinto experimentar la interpelección directa de un actor, sus provocaciones, sus chanzas, incluso sus desprecios, ante los cuales la audiencia no permanecía como materia inerte sino al contrario: una masa viva, inquieta, a ratos vociferante, caprichosa y exigente, pero también dulce e ingenua como los niños. ¡Imaginemos a Gloucester dirigiéndose a ellos al borde del proscenio y comenzando *Richard III* con un *Now* («Ahora»)! Pensemos en la radical diferencia que existe entre asistir a una función en el *Globe* o a otra en una de nuestras salas «modernas», llenas de luces artificiales, música envasada, agotadoras pantallas LCD y efectos especiales. De ritualidad, de misterio, de sacralidad, o sea de teatro, poco: mas bien una frustrante y agobiante excitación, sin sentido, de los sentidos. Como dice Brook, hoy experimentamos un «pobre contacto con el escenario» (25). Somos público y ya no audiencia. Y agrega Gurr: «Cualquier avance técnico en el teatro desde entonces [el periodo isabelino] no

ha hecho más que intensificar la pasividad de la audiencia y su lejanía, distanciando al individuo de la experiencia teatral colectiva, que fue lo que Shakespeare quiso que ocurriese» (211).

Pero también nos hemos malacostumbrado a imaginar a Shakespeare desde el texto y no desde el escenario. Por lo menos en mi país, donde las carteleras rara vez exhiben una obra del dramaturgo (y cuando lo hacen suelen ser adaptaciones experimentales), Shakespeare es casi sinónimo de libro, de lectura. Peor aún, para quienes nos dedicamos a la enseñanza sospechamos perplejos que, por lo mismo, sabemos más de sus obras de lo que él mismo jamás supo ni llegó siquiera a soñar saber.

Como dice también Gurr, «cualquier intento por examinar las condiciones y las tradiciones de la puesta en escena shakespeariana se ve inhibida por la distancia entre los hechos fijados por la imprenta y la flexible realidad de las condiciones locales de representación» (209). Sobre lo primero, no olvidemos que los textos de Shakespeare tuvieron como fin la representación y que no se escribieron para ser leídos. De ahí, entre otras cosas, la importancia —y la belleza— del verso blanco isabelino, de su cadencia y ritmo, los *puns* o juegos de palabras y los cambios en los usos de pronombres para caracterizar las relaciones entre personajes o las cualidades de una determinada situación dramática. Y esto no habría de sorprendernos si atendemos, como ya advertí, a un elemento de primerísima importancia en el contexto de la época: que las obras de Shakespeare «fueron escritas para una audiencia que recibía gran parte de sus noticias, instrucción (en los sermones, por ejemplo) y entretenimiento a través del oído» (Foakes 6). Sobre lo segundo, imaginemos el teatro *The Globe* otra vez (aunque gracias a Sam Wanamaker y su reconstrucción, que abrió las puertas en 1997, ya no haya que imaginar tanto). Imaginemos un escenario vacío donde no hay nada. Es decir, están las columnas de siempre, las mismas puertas de entrada y salida al fondo. También el segundo piso y el espacio para los músicos. Ningún tipo de escenografía, al menos como la entendemos hoy. A lo sumo unos *props* u objetos de utilería, material algo mayor o

móvil, vestuario y maquillaje. ¿Qué ocurre entonces? Veamos este cuadro de *Julio César*, con Gasca como protagonista:

Are not you moved, when all the sway of earth  
Shakes like a thing unfirm? O Cicero,  
I have seen tempests, when the scolding winds  
Have rived the knotty oaks, and I have seen  
Th'ambitious ocean swell and rage and foam,  
To be exalted with the threat'ning clouds;  
But never till tonight, never till now,  
Did I go through a tempest dropping fire.  
Either there is a civil strife in heaven,  
Or else the world, too saucy with the gods,  
Incenses them to send destruction.  
(*Julius Caesar*, 1.3.3-13)<sup>8</sup>

¿Cómo se logra esto en las referidas condiciones de representación? Ciertamente habrán sonado tambores y tras bambalinas alguien habrá hecho rodar balas de cañón sobre hojas de metal. ¿Pero es eso suficiente para crear «una tempestad que arroja fuego», como si «una guerra civil hubiese en el cielo»? Claro que no. Y entonces tenemos que imaginar la técnica de los actores, la fuerza incomparable de la unión entre acción y palabra, para crear una atmósfera como esta. Si hubiéramos estado ahí en 1599 tendríamos que haber cedido ante el poder creador de la palabra, hechizando imaginación y sentidos. Por cierto, ejemplos como este hay a raudales en el corpus shakespeariano.

---

8. Sigo la edición de *The Oxford Shakespeare. The Complete Works* (2005). Ofrezco la traducción de Idea Vilarino (2006); la diferencia en los cortes de las líneas es de su edición: «¿No te afecta que el orden de la tierra / se sacuda como algo vacilante? / Oh, Cicerón, yo he visto tempestades / en que vientos furiosos descuajaban / las nudosas encinas; y también / cómo se hinchaba el ambicioso océano / bramando, echando espuma para alzarse / hasta las nubes amenazadoras; / pero nunca hasta ahora, hasta esta noche, / crucé el fuego que vuelca una tormenta. / O una guerra civil hay en el cielo, / o, si no, es que el mundo, insolentado / en demasía para con los dioses, / los incita a enviar la destrucción».

Este es entonces el núcleo de mi propuesta, como decía al comienzo del acápite: pensar —imaginar— el teatro de Shakespeare desde el escenario vacío del *Globe*. Imaginarlo desde su precariedad de medios, que es donde radica su tremenda potencia. Pues cuando nada puede reemplazar a la palabra puesta en acción y a la acción hecha palabra, de ello depende (casi) todo. Shakespeare escribió para ese teatro, con esas características y en esas condiciones; que es lo mismo que decir que su dramaturgia es hija de ese teatro, expresa sus características y se vale de sus condiciones para ser lo que es. En el acápite siguiente (y final) quiero indicar algunos elementos que podrían configurar una poética del teatro público en Shakespeare, entendida como una «fenomenología de la representación teatral». De todos modos, dichos elementos creo que forman parte de la esencia del teatro en cualquier tiempo y lugar.

### III.

El teatro es pura ilusión, un juego. Sabemos que eso que «está ahí» —o, mejor, «aquí»— no es verdad, pero lo creemos. Creemos porque nos convencen: porque nos hacen creer. Hay un pacto previo, sí, un compromiso de nuestra parte como audiencia: pero que sólo se concreta si se dan las condiciones. ¿Cuáles? Fundamentalmente que lo representado sea creíble, verosímil, posible. Que «aquí» sea verdad. Pienso que en esto radica la potencia y la magia del teatro, su naturaleza misma: en que sea posible, y gracias a ello, verdadero. Real. ¿La premisa con la que trabaja y de la que se aprovecha? Que el mundo es como lo hemos hecho, o sea, que no tiene por qué ser así. Hay otros mundos posibles y esos son los que nos regala o propone el teatro. A veces, claro, como denuncia; a veces, simplemente, como imitación. En todas, qué duda cabe, transportándonos a través de la representación a realidades de ilusión que son tales porque queremos que así sean. Porque las deseamos. O sea, el teatro juega (*play*) con nuestras expectativas. Las toma, las pone en escena y las encarna. Y en ese

proceso, que es a la vez sagrado y mágico, las hace vivir por unos instantes para nuestra conciencia. Un correlato objetivo, una representación. Y entonces vemos y nos vemos, y jugamos también. Dicho de otro modo, la fuerza del teatro radica en que es un despliegue de nosotros mismos, de lo que somos: imitar las acciones humanas (μίμησις πράξεως, mimesis praxeos dijo Aristóteles),<sup>9</sup> poner ante nuestros ojos la humanidad de lo humano. Lo curioso es que sea la ilusión lo que nos haga ver la realidad. Parece que lo que no es tiene mayor poder que lo que es: o, mejor, que es más real lo que no vemos que lo que vemos. Y así el teatro, como realidad concentradísima. ¿Un sacramento? ¿Un signo visible de lo invisible? Vamos al *Globe*, apoyamos nuestras narices sobre el escenario que pronto se llena de vida y ya está. Pues, como ha dicho Brook, allí «todo es ilusión. El intercambio de impresiones a través de imágenes es nuestro lenguaje básico: cuando alguien expresa una imagen, al instante otro se le une en la creencia. La asociación compartida es el lenguaje. Si la asociación no evoca nada en la segunda persona, si no hay un instante de ilusión compartido, no hay intercambio» (94). ¡Lenguaje! La esencia del teatro es acción fundada en la palabra. Sin palabra no hay acción, y la acción requiere de la palabra para existir. Ahora bien, en escena esa palabra se trabaja principalmente a través de la voz: del decir y el oír. Los actores hablan y la audiencia escucha. Pero, en verdad, los actores no sólo hablan: se mueven. «Actúan»; es decir, ejecutan actos, acciones. El actor es poseído por la palabra, pero la palabra no es nada sin él. Es él, y en él, donde acción y palabra deben ensamblar, más aún, ser la misma cosa. La acción es su cuerpo (su voz, sus movimientos, sus gestos y sus miradas) donde, digámoslo así, la palabra —que él mismo dice— se hace carne. Su acción es donde mora la palabra, donde cobra sentido. Y a su vez, es la palabra lo que mueve a esa acción, lo que le da vida y sentido al cuerpo: a su voz, a sus movimientos, a sus gestos y a sus miradas. De aquí arranca todo lo demás. Pensemos por ejemplo en

---

9. *Poética* 1449b24.

*Hamlet* 1.1.1-50: la aparición del fantasma del rey en la explanada, a Marcelo, Bernardo y Horacio. Se trata de ver, sí, pero sobre todo de oír... e imaginar lo demás. O mejor al revés: que a través de la palabra puesta en acción aparezca ante nuestros ojos todo un mundo de ilusión que en un sentido no es real pero que en otro sí lo es y profundamente: la noche, el frío, el miedo, la irrupción de lo sobrenatural en lo natural... En el teatro, gracias al lenguaje que funda la acción y se funde a un tiempo con ella (*Suit the action to the word, the / word to the action*),<sup>10</sup> todo está abierto. Las palabras son los generadores, la imaginación es el amplificador de todo campo semántico propuesto. Como *ripples* en aguas quietas tras caer una piedra... O, al decir de Lucas Margarit, «un mismo cosmos que se expande en la misma concepción del escenario» (98). Pura ilusión, pura teatralidad. Un juego, insisto, *a play*.

Dijo Steiner que «la verdadera hermenéutica del teatro es la representación» (19). La palabra hecha acción y la acción hecha palabra necesita un lugar para ser, un sitio donde poder instalarse y ocurrir: emerger. La materialidad de la palabra y de la acción, y de la palabra y de la acción juntas —hechas una misma cosa—, necesita un lugar en el mundo, una coordenada geográfica, justamente porque es materia. Solemos llamar a ese lugar físico escenario, o teatro en una denominación genérica; pero, en principio, bastaría cualquiera. Pero no bien la esencia del teatro existe en un lugar, se lo apropia para transformarlo en un espacio. O, dicho más propiamente: ese lugar es transformado en un espacio por la palabra puesta en acción. Ese es el espacio teatral.

Sin embargo, la materialidad del teatro es sólo su punto de partida. La palabra puesta en acción en un lugar dado que deviene en espacio todavía no es teatro: requiere ser palabra puesta en acción en un lugar dado que deviene en espacio *para un otro*. Mientras no exista ese otro, o esos otros; mientras no esté(n) ahí en ese espacio de ocurrencia y emergencia, a lo sumo tendremos un gesto, desde luego una extravagancia, tal vez una oración...

---

10. *Hamlet* 3.2.16-17. Sigo la edición de Ann Thompson y Neil Taylor (2007).

Pero, en ese caso, será brutalmente real, y lo que busca el teatro es ser palabra en acción para hechizar y encantar, y para ser hechizado y encantado a su vez.

Now my charms are all o'erthrown,  
And what strength I have's mine own,  
Which is most faint. Now, 'tis true  
I must be here confined by you,  
Or sent to Naples. Let me not,

Since I have my dukedom got  
And pardoned the deceiver, dwell  
In this bare island by your spell;  
But release me from my bands  
With the help of your good hands.  
(*The Tempest*, Epilogue, 1-10)<sup>11</sup>

Que del teatro nada quede es una consecuencia evidente de su naturaleza, cuyos elementos centrales he intentado esbozar aquí. Como dijo Ariane Mnouchkine, es «el arte del presente». Tras la función desaparece y sólo titila el recuerdo de la emoción. Ni siquiera una función es igual a otra. El teatro es una experiencia única y fugaz: es, siendo, y muere. Un gerundio y después nada. Pura ilusión, mientras existe allí arriba del escenario, «un espacio de apariciones» (Mnouchkine 44), pura emergencia de unos para otros. Estimo que Shakespeare supo esto muy bien y que su dramaturgia así lo expresa. Ciertamente se encierra también aquí la idea, cara a la modernidad temprana, de que el mundo, la vida, es como el teatro. Pero no es nuestro tema por el momento. Lo que me interesa recalcar es que esta fugacidad del teatro lo ha mantenido siempre cerca —o dentro— del rito, de lo ritual. De lo sacro,

---

11. «Ahora toda mi magia se ha desvanecido. / Y el poder que me queda es solo mío, / Aunque ya casi se esfuma... Ahora, es cierto, / Debo permanecer aquí confinado por ustedes / O ser enviado a Nápoles. No dejen, / Puesto que recuperaré mi ducado / Y perdoné al impostor, que habite / En esta desolada isla por su hechizo; / Antes bien libérenme de mis ataduras / Con la ayuda de sus buenas manos».

incluso. Sabemos que sus orígenes en Occidente fueron así; pero pienso que es una impronta que el teatro no ha perdido y que desde luego exhibió el isabelino. ¿Por qué? Ya algo había quedado sugerido más atrás, pero dejemos que Brook intervenga de nuevo. Ocurre que en el teatro experimentamos «una imagen [...] hecha realidad, como respuesta a la necesidad por algo que no estaba ahí» (44). Tenemos una verdadera hambre por lo invisible, agrega, por una realidad más profunda que la realidad primaria. Y el teatro es precisamente un lugar —aunque no el único— donde se encarna lo invisible. No sólo donde resulta posible y verosímil lo imposible —profanamente hablando— sino un paso más allá. «El teatro es el último foro donde el idealismo es todavía una pregunta abierta: muchas audiencias alrededor del mundo responderían positivamente, desde sus propias experiencias, que ellos han visto el rostro de lo invisible a través de una experiencia en el escenario que trascendió su experiencia en la vida» (Brook 42).

Parafraseando a Chesterton, me inclino a pensar que sin duda hay algo de sacramental en el teatro: sus elementos nos revelan verdades de otro modo inaprehensibles por los sentidos en la realidad cotidiana. Podrá alegarse que el cine también hace de nuestros sueños realidad, o que la música —pura forma— es capaz de elevar nuestra alma a estados de alta contemplación. Pero el teatro «no sólo presenta la invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción» (Brook 67). Por eso es una experiencia: junto al decir y al oír, junto a la acción fundada en la palabra, hay un «estar». Incluso un «ser ahí» que nunca es solitario (o que nunca debió transformarse en solitario).

En suma, nada más evidente entonces que «la ausencia de escenario en el teatro isabelino fue una de sus más grandes libertades», como cité de Brook al comienzo. El escenario vacío hizo que Shakespeare compusiera sus obras desde y para una teatralidad prácticamente pura, donde todo no es más que palabra, acción, espacio y audiencia. A veces se habla de la «economía de medios» en el teatro actual como si fuera una virtud de determinada época o corriente estética. Me parece, por lo expuesto,

que aquello es más bien co-sustancial a él mismo. La desviación o desnaturalización del género exhibe justamente lo contrario: un exceso de medios que roba e invade el espacio de la imaginación y de la posibilidad. No puede haber magia donde no hay misterio, y no hay misterio allí donde nada queda oculto a los ojos. No existe algo menos mágico ni misterioso (y, por lo mismo, menos sagrado, menos elevado y menos humano) que la pornografía. Pues bien: también puede existir una «pornografía teatral» en la que todo se exhibe y se muestra, como materia muerta, sin vida. El teatro de Shakespeare fue —y es todavía en potencia, gracias a la palabra que conservamos— una aplastante muestra del sagrado misterio que rodea la vida humana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética* (trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos, 1992.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage (Vols. I-IV)*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Foakes, R.A. «Introduction». Shakespeare, William. *King Lear* (ed. R. A. Foakes). Croatia: The Arden Shakespeare, 1997. 1-152.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage. 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Margarit, Lucas. *Para leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Editorial Quadrata-Biblioteca Nacional, 2013.
- Mnouchkine, Ariane. *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Santiago: LOM, 2011.
- Shakespeare, William. *La tempestad* (trad. P. Baldwin Lind & B. Fernández Biggs). Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- . *Hamlet* (ed. A. Thompson & N. Taylor). The Arden Shakespeare 3rd Series. Croatia: Thomson Learning, 2007.

- . *Julio César* (trad. I. Vilariño). Barcelona: Vitae Ediciones, 2006.
- . *Julius Caesar* (ed. J. Jowett, W. Montgomery, G. Taylor, & S. Wells). *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 627-654.
- Sidney, Sir Philip. *Defensa de la poesía* (trad. L. Margarit). Buenos Aires: Winograd, 2013.
- Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Vickers, Brian. *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*. Oxford: Oxford University Press, 2004.