

## **WILLIAM SHAKESPEARE: TEXTO, REPRESENTACIÓN TEATRAL E INTENCIONALIDAD AUTORAL<sup>1</sup>**

**Beatriz Kase**

Pontificia Universidad Católica de Chile

La obra de William Shakespeare, el bardo de Stratford, en el condado de Warwick, es hoy patrimonio de la humanidad. Un estudio que reconcilia lo universal y lo local, lo literario y lo lingüístico, permite apreciar al autor como el más destacado dramaturgo de su época y, como lo llamó el crítico polaco Jan Kott, 'Shakespeare nuestro contemporáneo'. A 386 años de la muerte de William Shakespeare, sus obras se estudian no solo desde una perspectiva literaria, como textos canónicos de la cultura occidental, sino también son objeto de estudios lingüísticos que contribuyen a una mejor comprensión de ellas como textos literarios por presentar interesantes problemas acerca de su conservación y reproducción en cuanto textos en su materialidad: sonidos, palabras y estructuras gramaticales fijados por la grafía.

Los textos shakesperianos, como los de todos los dramaturgos de su época, plantean una serie de desafíos que van más allá de los presentados por otros escritos por tratarse de obras concebidas para la escena y que solo posteriormente fueron impresas a partir de una variedad de manuscritos. Shakespeare escribió sus obras para ser representadas en los teatros, los patios de las posadas y demás espacios adaptados para la representación de obras dramáticas, por lo tanto la principal finalidad del texto era la reproducción oral de ellos.

---

<sup>1</sup> El presente artículo es el texto de una conferencia presentada por su autora el 23 de abril de 2002 en el Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile en conmemoración del Día de las Letras Hispánicas e Inglesas, que coincide con el aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes y de William Shakespeare. Esta conferencia fue ilustrada con la lectura dramatizada del soliloquio en *Hamlet*, acto I, escena ii, líneas 129-159 y el soliloquio en *Macbeth*, acto V, escena v, líneas 16-28 a cargo de Carolina Bates y Francisca Folch, alumnas del programa de Licenciatura en Letras Inglesas del Instituto de Letras.

Las compañías de actores recurrían a copistas encargados de reproducir el último borrador corregido del dramaturgo, los llamados '*foul papers*' en un texto más cuidado, con claras indicaciones del número de actores requeridos; de las entradas a y salidas de escena de los actores; de los efectos especiales tales como sonidos de trompetas, truenos, etc., que la acción dramática exige y que el director-productor renacentista debe tener muy en cuenta. Esta copia, el único texto completo con que contaba la compañía, quedaba en manos del director y se la llamaba '*prompt copy*'; cada uno de los actores recibía el texto con los parlamentos del personaje que representaba y los '*pies*' que indicaban su entrada a escena. A estos manuscritos se agregaba en ocasiones un texto llamado '*presentation copy*', un manuscrito muy cuidado, reproducido en forma impecable por un escriba meticoloso, pero que no contiene, por innecesarias debido a su finalidad, las instrucciones detalladas, y a veces reiteradas de los '*foul papers*' ya que el '*presentation copy*' se entregaba a un mecenas o a los personajes reales o aristocráticos que daban su nombre y protección a una compañía de actores. Estos '*presentation copies*' serían manuscritos copiados con la finalidad de ser leídos en el recogimiento de la biblioteca de algún mecenas o de buscar su apoyo para que mediante su influencia la obra fuera puesta en escena. Finalmente, estaba la posibilidad de un cuarto tipo de manuscrito, que un actor reconstruía a partir de los parlamentos de su personaje, memorizando el resto de la obra, así se creaba un texto '*pirateado*' que posteriormente podía ser representado por una compañía rival en otro lugar alejado de Londres, evadiendo respetar el incipiente concepto de derecho de autor que ofrecía el '*Stationer's Register*'.

Sabemos lo fácil que es producir errores al escribir o copiar un texto; estos manuscritos, aunque reproducidos por copistas expertos, contenían errores que raramente eran detectados en esta etapa de su reproducción; posteriormente, debido al éxito de las obras en el teatro, se las imprimía con el objeto de ser vendidas como libros para ser leídos. Los cuatro tipos de manuscritos: los papeles del dramaturgo, la copia del director, la copia del mecenas y las reproducciones pirateadas, sirvieron en algún momento de base para versiones impresas sin que el dramaturgo supervisara estas impresiones, ni las versiones que se imprimieron más tarde a partir de textos que mostraban diferentes grados de fidelidad con respecto al original.

La primera edición de las obras completas de William Shakespeare se imprimió en 1623, siete años después de la muerte del dramaturgo, y se la conoce como el '*Primer Folio*'. Este fue un texto bastante confiable para los críticos textuales porque fue impreso a partir de los manuscritos del autor y supervisado por John Heminge

y Henry Condell, dos amigos de Shakespeare que habían actuado junto a él en la compañía de los ‘Actores del Rey’.

La convicción de que detrás de las obras hay un autor individual que intenta plasmar su pensamiento en una creación, y la necesidad de establecer el texto más fiel a la intención del autor a partir de una constelación de versiones impresas de una misma obra, dio lugar a la crítica textual. Se puede afirmar que ella surge en el momento mismo de la revisión y comentario de las obras por parte de contemporáneos de Shakespeare como Ben Jonson y que se ha desarrollado en forma ininterrumpida desde entonces. En el siglo XVIII, se marcan nuevos hitos en la crítica textual con el Prefacio de Samuel Johnson a una nueva edición de la obra de Shakespeare y con la creación de las ediciones Variorum. Estas son ediciones críticas ‘cum notis variorum’(con anotaciones de varios estudiosos). En el siglo XX, académicos del calibre de W. W. Gregg, A. W. Pollard, R. B. McKerrow, Alice Walker y otros, han dado especial importancia a la crítica textual. Desde 1936, el Variorum, la edición crítica más completa de la obra de William Shakespeare, es publicada por la *Modern Language Association of America*.

El poeta A. E. Housman definió la crítica textual como ‘la ciencia que descubre los errores en los textos y el arte de eliminarlos. El fin de la crítica textual es la reconstrucción del proceso de transmisión de un texto dado y la restauración a su forma original’. Los distintos estudios críticos literarios y lingüísticos buscan recuperar los textos en su forma original, no con el fin de fijar una intención autoral individual, una especie de testamento personal o legado moral del poeta a la posteridad, sino para recuperar una obra desde su contexto histórico con el fin de entenderla y dialogar con ella en el presente de manera informada. El conocimiento de la evolución de la lengua permite detectar sutilezas y cambios, a la vez que evita enmiendas por confundirlas con errores del copista o tipógrafo como es el caso de la doble negación, que hoy es aceptable en el inglés contemporáneo educado pero que en el siglo XVI se la consideraba como una negación con mayor fuerza.

El lingüista Randolph Quirk afirma que, aparte de estudiar los cambios lingüísticos que normalmente sufren las lenguas y que pueden ser previstos, cada época se enfrenta a una preocupación particular. Para el Renacimiento inglés la principal preocupación se centró en la experimentación con las formas lingüísticas y en una renovada conciencia literaria de los escritores en lengua vernácula que buscan crear una literatura en lengua inglesa comparable a la de sus modelos clásicos griegos y romanos, o a lo menos, comparables a las literaturas en lengua francesa o italiana. La genialidad de Shakespeare le

permitió descubrir los mecanismos normales de cambio de la lengua inglesa y aprovechar la preocupación de los isabelinos por la experimentación con las formas lingüísticas. Cuando hablamos del lenguaje de Shakespeare, su particular idelecto, nos estamos refiriendo a una resultante de la lengua inglesa en la época de Shakespeare, la *langue* que recibió y lo rodeó, y los aportes que él le hizo como creador consciente mediante ella.

A Shakespeare le cabe el mérito de haber creado un gran número de palabras y expresiones nuevas que son parte del lenguaje corriente de los pueblos de habla inglesa aún en nuestros días. En ciertos casos, la creación se limita a derivar una forma verbal a partir de un sustantivo largamente establecido en la lengua. Por ejemplo, en *El rey Lear*, Edgar en el acto III, escena vi, al comparar la situación de Lear, injustamente abandonado por sus hijas, con la suya propia, perseguido injustamente por su padre, dice en la línea 108 de su soliloquio: *'He childed as I fathered.'* Esta frase es oscura en una primera lectura, dado que el término *childed* cayó en desuso en el inglés contemporáneo, pero que puede inferirse como una forma verbal derivada del sustantivo *child*. ¿Se trata entonces de un pretérito simple o de un participio pasado? La terminación *ed* puede dar lugar a ambos. ¿Podemos, siguiendo el principio de analogía, interpretar la frase como que Lear ha engendrado o educado hijos? Tal vez, pero no es posible interpretar la forma verbal *fathered*, que sí existe en el inglés actual, como un pretérito ya que Edgar no ha engendrado hijos. Además se agrega la complicación que *'childed'* y *'fathered'* no presentan paralelismo sintáctico sino una oposición. Si analizamos los dos términos como participios pasados se soluciona la dificultad y descubrimos que las dos palabras expresan en forma paralela y antinómica que Lear sufre por haber sido tratado por sus hijas (*'childed'*) lo mismo que Edgar sufre por la manera como él ha sido tratado por su padre (*'fathered'*). A su vez descubrimos que en este ejemplo Shakespeare jugó con las reglas de la lengua en forma creativa, pero que esta creación no prosperó en el uso cotidiano del inglés del siglo XVI y por eso su dificultad para ser entendida en el presente.

Paralelamente a la creación o derivación de nuevos términos, Shakespeare llama la atención de los espectadores o del lector en cuanto al uso de términos rebuscados o erróneos, hecho que impide o retarda la comunicación como sucede en la escena quinta del acto III en *Mucho ruido y pocas nueces*. En una de las escenas más divertidas de la comedia, los miembros de la guardia nocturna de la ciudad descubren la intriga del villano Don Juan y sus secuaces, pero al tratar de informar el hecho al gobernador de Messina se enredan en

palabrería y confunden los términos ‘comprender’ por ‘prender’ (en el sentido de apresar), ‘sin sentido’ por ‘razonable’ que en el idioma inglés confunde los opuestos ‘*senseless*’/‘*sensible*’; una misma acción es para ellos ‘tolerable’ e ‘imposible de aceptar’; ante tanta confusión el gobernador despacha a la guardia e impide con esta acción que el plan del villano se descubra antes de concretarse una injusta y despiadada estratagema que afecta a la hija del propio gobernador Leonato y que constituye el nudo de la acción dramática.

Las formas pronominales de sujeto, objeto y posesivos presentan un caso de estudio interesante que podría pasar inadvertido al lector o público contemporáneo si no se remite al estudio de la evolución del inglés. En el siglo XVI coexisten en el sistema de la lengua inglesa dos formas para la segunda persona singular: *you* y *thou* y otras dos para la segunda persona plural *you* y *ye* –con las inflexiones *your*, *thee*, *thy*, *thine*. En la lingüística contemporánea, *you* corresponde a la forma neutra, no marcada en términos de familiaridad y proximidad afectiva, mientras que la forma *thou* y sus inflexiones serían las formas marcadas para el tuteo, para un mayor grado de afectividad, y también para marcar la familiaridad excesiva, una muestra de desprecio y la intencionalidad de ofender. La intención con que se use dependerá del contexto. La primera escena del primer acto nuevamente en *El rey Lear* es un ejemplo muy pertinente del valor estético que puede alcanzar un texto mediante el manejo diestro de un elemento gramatical como son las formas pronominales. Cuando el rey, en medio de la corte, se dirige a sus yernos para dar cuenta de su plan de abdicar en favor de sus hijas, lo hace empleando el pronombre no marcado *you*. Cuando las dos hijas mayores, Goneril y Regan, lo adulan, el rey les responde usando para ambas el pronombre *thee* y el posesivo *thine* mostrando así mayor intimidad y cercanía afectiva. De este modo, Lear une lo ceremonial en el trato hacia los yernos con el trato íntimo y afectivo hacia sus hijas. Para dirigirse a Cordelia, quien aun no tiene esposo, vuelve al pronombre no marcado pero más ceremonial *you*, pero después de haberla llamado ‘nuestra alegría’, uniendo en ella lo afectivo y lo ceremonial. Al recibir una respuesta inesperada de Cordelia, quien rehúsa adular a su padre, Lear emplea el posesivo *thy* al rechazarla diciéndole en la línea 110 ‘... *thy truth, then, be thy dower!*’ (‘Que tu verdad sea tu dote’). Aquí el posesivo *thy* no está marcando cercanía o intimidad, sino rechazo, ya que más abajo, en la línea 122, Lear agrega que ya no considera a Cordelia como su hija: ‘...*thou my sometime daughter*’ (‘... tú ¡la que fue mi hija!’). Después de esta explosión de sentimientos violentos, al dirigirse Lear a sus hijas mayores emplea con ellas la forma no marcada *you*, mostrando cómo el uso de los distintos pro-

nombres da cuenta de las fluctuaciones de sus emociones y cómo el análisis de las palabras contribuye al enriquecimiento de la experiencia estética de la obra como un todo.

El conde de Kent, al tratar de justificar la actitud de Cordelia, en las líneas 148 y siguientes, se dirige a Lear de manera formal: *'Royal Lear'* y le recuerda que lo ha honrado como a su rey, lo ha amado como a su padre, lo ha seguido como a su señor feudal, y ha orado por él a su santo patrono; pero ante la obstinación de Lear, quien no escucha razones, lo llama 'anciano' y emplea el pronombre *thou* que implica desprecio y distancia, ya que la familiaridad tiene cabida en una situación de tensión que destruye los lazos de paternidad y de vasallaje entre ambos que el orden moral y el orden feudal imponen.

El soliloquio de Hamlet en el acto I, escena ii, líneas 129-159 presenta un problema interesante para la crítica textual desde otro ángulo, el de la caligrafía y la transmisión de los textos. La primera línea del soliloquio aparece en algunos casos como: *'O that this too, too sullied flesh would melt'*, en otras versiones se lee *'O that this too, too solid flesh would melt'*... (Oh que esta sólida, demasiado sólida carne se disolviera...); la única diferencia entre estas dos versiones radica en el empleo del adjetivo *'sullied'* con el significado de sucio, mancillado en una versión y del término *'solid'* (sólido) en otra. ¿Es posible ir al *Primer Folio* o a algún otro texto para establecer de una vez para siempre cuál fue la intención del autor? Pareciera un problema simple de solucionar cotejando las fuentes que han llegado hasta nuestros días, pero esta solución no es posible, ya que la caligrafía isabelina hace difícil la distinción entre las vocales *o* y *u* en este caso. ¿Podrá el sentido del soliloquio ayudar a aclarar el punto? Las dos primeras líneas hacen referencia a la oposición liviandad/peso, materialidad/inmaterialidad y llevan a inclinar al crítico textual a aceptar el término *'solid'* como más preciso; sin embargo, en las líneas siguientes el mundo es descrito como un jardín lleno de malas hierbas sin desmalezar (es decir sin limpiar) donde prosperan las cosas groseras, y el término *'rank'* que tiene la connotación de 'fétido', 'pútrido', 'repugnante' establece mayor coherencia con el término *'sullied'*, (sucio) que con *'solid'*. Ante la imposibilidad de llegar a una lectura única del pasaje, el crítico, el director teatral o el lector deberá hacer la propia elección y enfatizar en la totalidad de la obra su preferencia por una dualidad entre lo material, sólido y lo liviano, espiritual, por lo cual elegirá la opción primera, *'solid'* (pesado, sólido). El actor o director que busque crear un Hamlet cercano a una lectura freudiana elegirá la opción *'sullied'* para establecer una relación con la carne mancillada y enfatizar así la idea del matrimonio incestuoso de Gertrudis y Claudio y la ambigüedad en la relación del príncipe Hamlet y su madre.

Las distintas posturas críticas postmodernas, que coexisten con enfoques más tradicionales, nos proponen una multiplicidad de alternativas frente a la doble naturaleza del texto dramático. Ya Aristóteles al analizar los elementos constituyentes de la tragedia abrió las puertas a la aceptación del texto dramático como una creación que no exige la representación para tener validez, cuando en el capítulo sexto de la *Poética* sostiene que ...‘la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores’ (Capítulo 6, 1451b (20) P151). En el presente, teóricos como Roman Ingarden, Juan Villegas, Anne Ubersfeld plantean, con distintos grados de énfasis, al texto dramático como una potencialidad que solo se actualiza en la representación. Al respecto, el crítico francés Michel Vinaver retoma una postura más tradicional y nos recuerda que una parte importante de la literatura universal está constituida por piezas de teatro, como lo atestiguan *Fedra*, *Las tres hermanas*, *La vida es sueño*, *Hamlet*. Los textos dramáticos son objeto de lectura y objeto de espectáculo y constituyen nada menos que el quince por ciento de los títulos de la Biblioteca de La Pléyade.

¿Podemos buscar la fijación de los textos que nos legó el pasado?, ¿es posible desde el presente concebir la visión de mundo del Renacimiento? De ser posible, ¿es esta una actitud válida?, ¿deberíamos limitarnos a recrear las obras de Shakespeare desde perspectivas contemporáneas? Propongo un acercamiento a los textos donde los estudios literarios, lingüísticos y discursivos confluyan en una actitud abierta y tolerante, que no excluya ningún método ni enfoque, con el fin de recuperar al máximo el espíritu de la época en que las obras fueron escritas para que el pasado ayude a iluminar un presente pleno de sentido y significado con el mínimo de sonido y furia que Macbeth, en su desesperanza, ve en él.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1988.
- HOUSMAN, A. E. ‘The Application of Thought to Textual Criticism’, *Proceedings of the Classical Association*, 18 (1921).
- QUIRK, Randolph. ‘Shakespeare and the English Language’. *A New Companion to English Studies*. Kenneth Muir and S. Schoenbaum. Ed. Cambridge: CUP, 1971.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: CUP, 1971.
- . *King Lear*. Ed. R. A. Foakes. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 1997.
- . *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London: Routledge, 1994.

- SHAKESPEARE, William. *Much Ado About Nothing*. Ed. R. A. Foakes New Penguin Shakespeare. Harmondsworth, 1968.
- . *Obras Completas*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar, 1966.
- UBERSFELD Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.
- VINAVER, Michel. *Ecritures Dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris: Babel, 2000.