

William Shakespeare: Escribir y representar en plena turbulencia. ¿Cómo fue su relación con el público?

Mario Yepes Londoño



Frontispicio de *The Wits o Sports upon Sports* (1662), tomada de: Smith, I. (1975). *Shakespeare's Globe Playhouse: A Modern Reconstruction in Text and Scale Drawings*. Nueva York: Scribner. p 71

Legada la era de los teatros públicos, Shakespeare y esa nutrida y prodigiosa generación de sus contemporáneos, escriben y representan para un público policlasista que es un microcosmos de una sociedad que se ha-

lla en plena turbulencia social; un público numeroso, agitado, entre el cual hay un sector mayoritario: el público proletario no ilustrado, de escasos recursos, pero ansioso de la diversión y del conocimiento que podía lograr donde no era necesario saber leer:

(...) El auditorio de Shakespeare era mixto. En las "salas para caballeros y damas" de la galería, había hombres y mujeres tan inteligentes como (el poeta Sir Philip) Sidney, que también tenían bastantes conocimientos de teatro clásico. En las plateas, esa zona plana situada entre los muros de la galería, donde los villanos de pie rodeaban casi el escenario, había comerciantes y aprendices, sirvientes y mecánicos, soldados y marineros. Con demasiada frecuencia se ha aludido a este auditorio como ignorante y pendenciero, y por lo mismo indeseable. Ciertamente, esta era la opinión que sustentaban los funcionarios puritanos de la ciudad que escribieron diciendo que "se realizaban robos después de cortar los bolsillos". Nuestra desfavorable impresión acerca del auditorio de las plateas se debe principalmente a lo que los mismos dramaturgos escribieron acerca de él. Hamlet dice que los villanos "son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y barullo". A Peele le disgustaba escribir para "deleite de los pícaros de a centavo". Jonson decía que "la bestia, la multitud... ama todo lo que no es correcto y propio". Los dramaturgos mismos se

quejaron también en el mismo tono de los actores, pero debe haberles molestado mucho también la costumbre de comer manzanas, cascar nueces y beber cerveza que evidentemente tenía lugar en el transcurso de las representaciones.¹

Conocemos otro testimonio del mencionado dramaturgo Ben Jonson: “En el teatro se codean el caballero y el escudero, la dama encopetada y la ramera”. Fenómenos todos estos muy parecidos al caso de España en el mismo siglo, con la diferencia de que allí las mujeres debían ocupar un espacio aparte, la “cazuela”, en los Corrales de Comedia, como lo explica J. M. Díez Borque en su excelente *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Aquel público inglés mayoritariamente popular prefiere el teatro de los nuevos dramaturgos, los cuales en buena medida también eran originarios de la pequeña burguesía (Marlowe era hijo de un zapatero; Peele, de un platero, y Dekker, de un sastre; Ben Jonson fue albañil como su padre, como nos informa Arnold Hauser, entre otros, y Shakespeare era hijo de un miembro reciente de la pequeña nobleza rural); y prefieren el teatro como su opción de arte, porque, sobre todo en los comienzos de la era isabelina,

La lírica y la épica son ahora los géneros poéticos y preferidos en los círculos cortesanos cultos; junto a ellos el drama, con el amplio público a que se dirige, es considerado como una forma de expresión relativamente plebeya. (...) Un poeta lírico o épico es en estos círculos (cortesanos, elegantes), aún entre los poetas profesionales, más estimado que un dramático; encuentra más fácilmente un protector y puede contar con un magnífico apoyo. Y, sin embargo, la existencia material de un dramaturgo, que escribe en primer lugar para el teatro público, gustado por todas las clases de la población, está más asegurada que la de los poetas que están limitados a un protector privado.²

Sin embargo, es imperativo anotar que esto nunca significó, por parte de los escritores isabelinos, especialmente Shakespeare, una renuncia a ejercer a su vez una escritura literaria, con su consecuencia en la acción dramática, que es una exuberante efusión poética, lírica y épica según el contexto de cada obra, e incluso en momentos en los cuales a la mentalidad de nuestra época parece impertinente el discurso poético y retórico que suspende la acción física. Por supuesto, la recepción del público tenía que ser muy diversa, pero que a éste mayoritariamente le atraía ya no sólo la elaboración poética sino incluso su desmesura, por ejemplo la del eufuismo (en los lindes del humorismo) y la pirotecnia verbal, parece obvio si vemos que los dramaturgos no desmayaron en hacerlo a lo largo de un siglo, y que si lo hicieron fué porque tenían público para ello; dicen Macgowan y Melnitz:

También era un auditorio sumamente exigente cuando una escena mala les hacía sentir (a los de la platea) el cansancio de estar de pie. La gran calidad del drama poético de Marlowe hasta Shakespeare demuestra que el auditorio isabelino tenía sensibilidad e inteligencia innatas. Eran pocos los que sabían leer, por supuesto, pero un auditorio que no sabía leer podía tener los oídos muy abiertos y emociones que sólo el escenario podía brindarles.³

Por lo demás, el ingreso monetario de los dramaturgos, y no digamos de los actores y técnicos o de los personajes como el famoso Philip Henslowe (dueño del teatro The Rose) que sólo eran empresarios, no dependía, obviamente, de la escritura impresa sino de los rendimientos de la taquilla. Es bien sabido que Shakespeare se enriqueció como empresario y socio de varios teatros de Londres.



Reconstrucción moderna del Globe Playhouse (...) fotografía de Wendell Kilmer del modelo construido por John Cranford Adams e Irwin Smith, tomada de: Smith, I. (1975). *Shakespeare's Globe Playhouse: A Modern Reconstruction in Text and Scale Drawings*. Nueva York: Scribner. p 103

Que era un público numeroso, no cabe duda si vemos las cifras de los historiadores: contrariamente a lo afirmado por Hauser⁴ quien se apoya en Alfred Harbage ("la cabida relativamente pequeña de los teatros de entonces"), los citados Macgowan y Melnitz afirman: "algunos piensan que el 'Globe' tenía capacidad para 3.000 espectadores". El Globe, el teatro principal de Shakespeare, construido y luego trasladado ante la persecución puritana, por sus amigos y actores los carpinteros Burbage (Richard estrenó como protagonista un buen número de sus obras), no fué el único. F. E. Halliday⁵ menciona la capacidad de otros: *The Fortune* y *Red Bull*, cada uno con 3.000 espectadores; *Blackfriars* (los frailes negros, porque quedaba al lado del monasterio de los Agustinos, de hábito negro), con cabida para 600, informa Irwin Smith⁶. Y no tenemos datos de otros dos que fueron bien importantes: *The Curtain* y *The Swan*. Esto, por lo menos seis teatros en una ciudad que, si bien era entre los siglos XVI y XVII una de las grandes de Occidente, no era comparable en población con Medellín del XXI: aquí, nuestros grandes teatros tienen,

uno, 860 butacas; otro, 1.600 y el tercero 1.650; al Camilo Torres le caben 1.200; y ni hablemos de la respuesta del público. Como en la antigua Grecia o en Roma, en el Renacimiento el teatro interesaba a la sociedad y ésta pagaba por asistir, como es necesario si se quiere tener teatro profesional: según Irwin Smith, en un teatro cubierto particular con iluminación artificial, se pagaban 16 peniques; en uno descubierto, 1 penique.

Pero arriba decía que estos teatros eran un microcosmos de la sociedad isabelina y luego jacobea, antes de la aniquilación temporal del teatro durante la era puritana de Cromwell. Siempre lo es una sala de espectáculos cuando el público acude como lo hemos reseñado; pero en el caso del Renacimiento inglés, la coyuntura política produjo una dramaturgia que para el público significaba, de verdad, no un "reflejo de la realidad" como suele decirse de manera tan inexacta, pero sí una **representación** de la sociedad en sus conflictos y costumbres, incluida y de qué manera, la lengua; la lengua literaria que recoge lo coloquial y la elaboración poética del discurso. Esa coyuntura histórica es tremendamente compleja: el comienzo de la crisis del feudalismo, cuya manifestación más rotunda fue la sangrienta lucha por el poder en la Guerra de las Dos Rosas; la monarquía absoluta, el ascenso de la burguesía y el desarrollo del capitalismo (y, agrega Hauser de manera bien aguda, como caso particular de Inglaterra, la *burguesización* [¡sic] de los sobrevivientes de la vieja y agotada alta aristocracia, que de esa manera se educaba para los nuevos destinos de la sociedad capitalista con el surgimiento de la industrialización y de la expansión colonialista, parcialmente al contrario del fenómeno contemporáneo de Francia donde la burguesía anhela as-

cender a la aristocracia); la formación del Estado Nacional, las guerras de religión con la particular forma inglesa de la Reforma y la consecuente guerra civil; las confrontaciones con España y con Francia; los amagos de revoluciones de siervos, como la insensata de Jack Cade que Shakespeare retrata en la segunda parte de *Enrique VI*. Todo esto hace parte del inmenso fresco que pinta Shakespeare en sus diez obras de la crónica histórica, y tiene frente a sí a un público que se siente protagonista y no mero espectador o comparsa; esto no es mera especulación: es que se está representando la historia reciente y la inmediata, las tensiones presentes de una nación a cuyo alumbramiento se está asistiendo. Cada clase social está representada en el escenario y en la letra exquisita, en ese rasgo esencialmente distinto del teatro renacentista comparado con el medieval: si éste era principalmente el arte de la acción pura y de la pantomima, en el nuevo isabelino, como en el español o el francés, se ha posesionado la palabra que narra, dialoga, poetiza.

Pero no es todo. Para quien es lector de *novelle* italianas, o disfruta con aquellas historias del mundo latino que ve tan exótico, Shakespeare y sus colegas le ofrecen obras como *Romeo y Julieta*, *El mercader de Venecia*, *La fierecilla domada* o *Los dos hidalgos de Verona*, del primero. Para quien se interesa en las crónicas nórdicas, allí tendrá a *Hamlet* sobre la escena. Pero tanto en este caso como en las obras libérrimamente inspiradas en la historia antigua, en la leyenda y en el mito de Roma y de Grecia: *Coriolano*, *Timón de Atenas*, *Julio César* o *Pericles príncipe de Tiro*, lo que se va a encontrar es esa condición infaltable de toda verdadera obra de arte: que siempre es una parábola del presente si el artista sabe poner el énfasis y las tintas donde corresponde.



Panorámica de Claes Visscher del Garden Bear y el Globe (1616), de la copia del British Museum, tomada de: Smith, I. (1975). *Shakespeare's Globe Playhouse: A Modern Reconstruction in Text and Scale Drawings*. Nueva York: Scribner. p 11

El lector o espectador puede encontrar la fantástica especulación y divertimento de lo legendario popular anglosajón o celta; ahí tendrá *La tempestad*, *Sueño de una noche de verano* o *Cuento de invierno*. En fin, el mundo erótico y poético de los maravillosos *Sonetos*, y de los demás poemas que lo acercan a las influencias petrarquistas, españolas y francesas, a la poética latina del siglo de Augusto, con un aliento propio tan poderoso que es parte ineludible de la identidad del Bardo. En fin, Víctor Hugo tuvo gran razón cuando a Shakespeare lo llamó Océano.

Referencias

- 1 Macgowan, K. y Melnitz, W. (1964). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 166-170.
- 2 Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid: Guadarrama, pp. 76-77.
- 3 Macgowan, K. y Melnitz, W., *ibíd.*
- 4 Hauser, A., *op. cit.*, p. 81.
- 5 Halliday, F. E. (1984). *Shakespeare*. Barcelona: Salvat.
- 6 Smith, I. (1975). *Shakespeare's Globe Playhouse: A Modern Reconstruction in Text and Scale Drawings*. Nueva York: Scribner.

Mario Yepes Londoño fue fundador del grupo de teatro El Tablado y de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia donde es profesor. Escribió este artículo para la *Agenda Cultural Alma Máter*.