
GRACIOSOS, CLOWNS, BUFONES Y PROTAGONISTAS
EN LA COMEDIA SHAKESPEARIANA¹

David LADRA
(I.I.T.M.)

Le propongo al lector que, antes de que entremos en materia, se arrellane cómodamente en su sillón y, abstrayéndose por unos instantes, intente rememorar alguna de las escenas del teatro de Shakespeare que más impresión le hayan causado al verlas representar sobre las tablas.

Si yo mismo tuviera que hacer ese ejercicio, me asaltaría en primer lugar la ensangrentada imagen de Lavinia, mutiladas las manos y arrancada la lengua, irrumpiendo en escena tras su violación por los hijos de Tamora, la reina de los godos, en el *Tito Andrónico* que la "Royal Shakespeare Company", dirigida por Deborah Warner, montó en 1989 en la Sala Olimpia de Madrid.

O la del bosque encantado del *Sueño de una noche de verano*, poblado de Oberones y Titánias, duendes y hadas, jóvenes enamorados e histriónicos menestrales, que esa "troupe" de funámbulos y volatineros que es "Footbarn" recreó casi mágicamente en los jardines del templo de Debod en 1991, bajo la lona de una humilde carpa que les permite (¡Oh viejo sueño olvidado del teatro popular!) llevar sus espectáculos de uno a otro lugar.

O, tal vez, la de ese otro bosque de Arden, maravilla del condado de Warwick, en el que se desarrolla la cortesana trama de *Como gustéis*, magistralmente interpretada en el Teatro Español, en Marzo de 1992, por los componentes de la compañía "Cheek by

1

Este trabajo parte de una Mesa Redonda sobre "Clowns y Bufones" en la que intervino su autor durante la celebración de las Jornadas "Shakespeare, mar de encuentro" que organizó el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo (I.I.T.M.) junto con el Festival de Mérida del 23 al 25 de Julio de 1993.

Jowl", manteniendo la tradición isabelina de que todos los papeles de la obra fueran representados por hombres.

O, para terminar y sin remontarse tanto en el tiempo, la de esas dos escenas, tan representativas de nuestra cotidiana corrupción, del *Medida por medida* que acaba de representar en el Teatro de la Comedia otra distinguida compañía inglesa, la "Nottingham Playhouse", durante el último Festival de Otoño. La primera, aquella en la que Angelo, un gobernante en apariencia incorruptible, intenta poseer a Isabela a cambio de la vida de su hermano Claudio. Y en segundo lugar aquella otra, aún más abyecta, en la que Claudio pretende persuadir a su hermana para que se entregue a Angelo con el fin de evitar su ejecución.

1. El Universo Shakespeare

Pero basta ya de rememoraciones. Sólo quería apelar al recuerdo de tan excelentes espectáculos para que nos adentrásemos en el mundo de Shakespeare a través del espacio para el que fue creado, el de la representación teatral. Un espacio configurado por dos áreas - sala y escenario - arquitectónicamente enfrentadas, como si su disposición física quisiera reflejar la confrontación público-simulacro sobre la que se sustenta, en el campo de lo imaginario, la verosimilitud de su ficción. Y es que, siendo falso en la realidad todo lo que acontece en escena, el espectador lo toma por verdadero cuando está bien "representado" o, por decirlo de otra manera, cuanto más (di)simulado está lo artificioso de su urdimbre. De su capacidad para simular lo real a partir del efecto producido por la conjunción de unos elementos primordiales de pacotilla - acción, discurso, expresión verbal y gestual del actor, iluminación, vestuario, utilería y tramoya - nace el irresistible poder de seducción del arte dramático. Porque a partir de esos componentes bien enhebrados el hombre de teatro puede crear su propio mundo y el público reconocer como coherentes hasta las más arriesgadas de sus construcciones.

En el caso de Shakespeare, ese mundo recreado sobre la escena comprende el universo entero. Toda la historia, desde la antigüedad clásica de un *Coriolano* o un *Julio César* hasta la contemporaneidad de su serie de tragedias de reyes, iniciada con *La vida y muerte del rey Juan* y cerrada con *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*, progenitor de la reina Isabel, su soberana. Toda la geografía, desde los tenebrosos parajes del Elsinor de *Hamlet* o de la Escocia de *Macbeth* hasta la luminosidad mediterránea de la Verona de *Los dos hidalgos* o la Mesina de *Mucho ruido y pocas nueces*. Todos los territorios fantásticos, desde ese bosque contiguo a Atenas en el que se desarrolla *El sueño de una noche de verano* hasta la isla desolada sobre la que reina Próspero en *La tempestad*.

¿Cómo construye Shakespeare su universo? Desmontándolo (deconstruyéndolo, como hoy se diría) primero de donde está - la realidad física de las cosas - y recomponiéndolo después sobre el escenario en base a la feliz conjunción de su prodigiosa imaginación con la del público que asiste a la representación. Para ello, como Puck, como Ariel, eficaces

transgresores del orden natural, Shakespeare pasa como un vendaval por encima de cualquier unidad de acción, tiempo o lugar, desparramando por doquier los materiales de una pretendida realidad para luego ordenarlos de otra manera más imaginativa, esto es, más acorde con la sensibilidad y el entendimiento del espectador. Y es que el universo en el que se desenvuelve el público en su cotidiano quehacer no se mueve con la regularidad y parsimonia de las esferas celestes en su diurna rotación - emitiendo esa armonía que, tumbados sobre el césped del castillo de Belmont, parecen percibir por un momento Lorenzo y Jessica en *El Mercader de Venecia* - sino a un ritmo mucho más sincopado, que no es otro que el del propio palpitar de la vida: amor, pasión, desengaño, ambición, traición... Romeo y Julieta, Otelo, Hamlet, Macbeth, Julio César...

El universo en el escenario y sobre el escenario la vida. Estos son los dos sólidos cimientos - mundo y carne - sobre los que Shakespeare construye toda su arquitectura teatral.

2. La palabra de Shakespeare

Ahora bien, a la hora de escoger los materiales con los que edificar ese "constructo" en la mente del espectador, Shakespeare se encuentra con las limitaciones propias del teatro de su época. ¿Cómo representar el mundo en base al poder de simulación de los medios escenográficos entonces disponibles o dar vida a la carne contando únicamente con los recursos histriónicos de los actores que fueron sus contemporáneos?

Sobre los escenarios del Globo o del Blackfriars, en los que se ofrecían al público londinense las obras del autor inglés, la exuberancia del universo shakespeariano se manifestaba mediante el juego de unos pocos telones, colgaduras y practicables. Esta práctica ausencia de decorados se compensaba en algún modo con la exhibición de un fastuoso vestuario, imprescindible en todo caso para poder cumplir con la reglamentación impuesta por los puritanos que, al excluir a las mujeres de la escena, obligaba a que los papeles femeninos fueran representados por hombres jóvenes. De tan estrafalaria medida nacen esos continuos equívocos de la comedia de Shakespeare en los que, al disfrazarse de hombre el personaje de la fingida mujer, éste retorna a su primitivo ser masculino, aunque siempre un tanto trastocado por el doble recorrido transexual.

De los actores de aquel tiempo no nos quedan más que los nombres - Will Kempe, Robert Armin, los Burbage - pero, como es evidente, no hay registros directos de su manera de actuar. Uno piensa que, si se ha ido pasando el testigo desde entonces, aquellos actores ingleses debieron de ser tan excelentes como lo son hoy sus sucesores. Y, sin embargo, el propio Shakespeare reconviene a sus cómicos por boca de Hamlet:

Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente,

tempestad y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión (...)

No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde se deduce que si se recarga la expresión o si ésta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros. ¡Oh!, cómicos hay a quienes he visto representar y a los que he oído elogiar, y en alto grado, que, por no decirlo en malos términos, no teniendo ni acento ni traza de cristianos, de gentiles, ni tan siquiera de hombres, se pavoneaban y vociferaban de tal modo, que llegué a pensar si proponiéndose algún mal artifice de la Naturaleza formar tal casta de hombres, le resultaron unos engendros: ¡tan abominablemente imitaban la Humanidad! (*Hamlet*, Acto III, Escena 2)

Supongo que a muchos de nosotros nos habría gustado poder viajar en el túnel del tiempo y presenciar en una tarde de primavera la primera representación de la *Antígona* de Sófocles en el teatro de Dionisos, sobre la ladera de la Acrópolis; o una obra de Lope en el corral de la Cruz de Madrid, ahí, casi lindando con el Teatro de la Comedia, actual sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; o - ¿cómo no? - asistir a una función de *El sueño de una noche de verano* en el teatro del Globo. Con tan escasos medios técnicos, ¿cómo podía llegar a representarse esta última obra en un teatro londinense de la época isabelina? Por verlo, daría este crítico media vida (y hasta la vida entera por ver una representación original de la *Antígona*).

Así pues, habrá que deducir que, como es el caso en Sófocles o en nuestros clásicos del Siglo de Oro, el teatro de Shakespeare no se fundamenta ni en un universo torpemente figurado sobre el escenario ni en un juego actoral viciado con frecuencia por un exceso de histrionismo.

Y es que es hora ya de confesar que ese leve tejido de los sueños sobre el que tan firmemente se ha venido sustentando hasta nuestros días la dramaturgia shakespeareana - o la de los clásicos griegos - no es otro que el no menos sutil rumor del verbo hablado, de la palabra pronunciada.

Algún lector dirá que empezamos estas líneas hablando de teatro, de representación sobre el escenario, y vamos a terminar, a poco que sigamos avanzando por este camino, en que lo importante es la palabra escrita, el texto, la literatura dramática.

No quisiera que se me malinterpretase. Todo esta discusión nada tiene que ver con esas escaramuzas entre texto y puesta en escena en las que se debate, mientras agoniza, el teatro contemporáneo. Lo único que quiero decir es algo tan obvio como que, en Shakespeare, la representación es la puesta en escena del texto. O, por expresarlo de una

manera más elaborada, que, en cada época, en cada situación política, social y cultural, los hombres de teatro sobre los que recaiga la responsabilidad de representar una obra de Shakespeare "no tienen más" que hacer explícita, en el preciso momento que les haya tocado vivir, esa puesta en escena que, de manera implícita, se encuentra ya a su disposición en el propio texto del autor isabelino.

Para comprenderlo, habrá que volver a recordar aquellas funciones del *Cómo gustéis* de "Cheek and Jowl" en las que, sin decorados ni efectos especiales de ningún género y apoyada únicamente la palabra por un extraordinario juego actoral, el escenario desnudo del Teatro Español se convertía sin dificultad alguna en el mismísimo bosque de Arden en el que se desarrolla la obra.

3. La comedia, una trabazón de palabras

Y es que, repitémoslo una vez más, todo el teatro de Shakespeare reposa sobre la concreción de la palabra y es sobre la malla que ésta teje sobre la que se constituye la realidad física de la escena. Volviendo a un momento anterior, escuchemos cómo Jessica y Lorenzo, dueños por unas cuantas horas del casi encantado castillo de Belmont, el país de irás y no volverás de *El mercader de Venecia*, recrean mediante alusiones a míticas parejas de enamorados el ambiente idílico que les rodea:

LORENZO.- La luna brilla resplandeciente. En una noche como ésta, mientras los suaves céfiros besaban cariñosamente a los árboles silenciosos; en una noche como ésta, a lo que pienso, Troilo escaló las murallas de Troya y exhaló su alma en suspiros frente a las tiendas griegas, donde Cressida dormía.

JESSICA.- En una noche como ésta, Tisbe, andando con paso temeroso a través del rocío, vió la sombra del león antes de ver al león mismo, y se escapó llena de espanto.

LORENZO.- En una noche como ésta, Dido, con una rama de sauce en la mano, manteniéndose en pie sobre la playa desierta del mar, suplicaba con sus gestos a su amante que volviera a Cartago.

JESSICA.- En una noche como ésta, Medea cogió las hierbas mágicas que rejuvenecieron al viejo Esón.

LORENZO.- En una noche como ésta, Jessica se fugó de la casa del rico judío, y con ella un amante atolondrado huyó de Venecia hasta Belmont.

(*El mercader de Venecia*, Acto V, Escena 1)

Creada la ilusión del momento y del lugar, la acción dramática y, con ella, la construcción de los caracteres, van avanzando por medio del diálogo, gracias a un constante peloteo o - por decirlo de manera más elegante - mediante una partida de ping-pong en la que la idea, mostrada al principio al desnudo, se va revistiendo de conceptos hasta travestirse a veces en un puro retruécano a medida que pasa de los labios de un personaje a los del que le da la réplica. Ocurre esto no sólo con los caracteres específicos de los "graciosos" (ya se ve cómo, lenta pero inexorablemente, vamos poniendo proa

hacia el tema - " Graciosos, Clowns y Bufones" - objeto de este trabajo) sino con los propios personajes que constituyen la base social de la comedia shakespeariana: parejas de enamorados que se encuentran y desencuentran, padres y familiares que les rodean y aconsejan, reyes, príncipes, duques, condes y demás potestades de este mundo que, desde su alta posición social, rinden justicia.

Veamos, por ejemplo, cómo Porcia y Nerissa inician su primer diálogo en *El mercader de Venecia* (Acto I, Escena 2):

PORCIA.- Bajo mi palabra, Nerissa, que mi pequeña persona está fatigada de este gran mundo.

NERISSA.- Tendríais razón para estarlo, dulce señora, si vuestras miserias fuesen tan abundantes como vuestras prosperidades; y, sin embargo, por lo que veo, aquellos a quienes la hartura da indigestiones están tan enfermos como los que el vacío les hace morir de hambre. No es mediana dicha en verdad la de estar colocado ni demasiado arriba ni demasiado abajo; lo superfluo torna más aprisa los cabellos blancos; pero el sencillo bienestar vive más largo tiempo.

PORCIA.- Buenas máximas y bien expresadas.

NERISSA.- Valdrian más si estuviesen bien observadas.

"Pequeña persona - gran mundo", "miserias - prosperidades", "hartura de indigestiones - vacío de hambre"... Cada personaje va construyendo su parte a partir del campo energético que nace de estas polaridades de diverso signo, de estos agrupamientos de palabras que continuamente se enfrentan, contradiciéndose y, por decirlo así, "poniendo en marcha" la frase en base a la confrontación de sus significados.

Creo que es importante comprender que esa acción, ese movimiento incontenible que hace que cualquier obra de Shakespeare nos arrastre, tire de nosotros, desde el mismo momento en que se inicia, proviene literalmente de ese efecto verbal, de ese manantial semántico que, tal vez de manera menos pomposa, cabría calificar sencillamente de "juego de palabras".

A pesar de lo dicho, el teatro shakespeariano nunca cae en esa ciénaga de la palabrería en la que, en aras de un pretendido naturalismo, se complace gran parte del teatro moderno. La palabra de Shakespeare mantiene su carácter poético en cuanto va siempre acompañada por el significado. Y de la oposición, del choque de unos conceptos tan enfrentados entre sí como las palabras que los vehiculan, nace la idea que, a tenor de una imagen bien construida, ilumina de pronto el entendimiento del espectador y revela el sentido que al pasaje le quiso dar su autor.

La comedia de Shakespeare no es una comedia de caracteres. Shylock no es Harpagon. El personaje de Molière basa su comicidad en ser inamovible, de una pieza, heredero en línea directa de los tipos cómicos de Plauto o Aristófanes. A la hora de preguntarnos si nos ponemos o no de su lado, Shylock nos hace dudar más de una vez porque él mismo desconoce el camino que va a tomar. No es ningún prototipo de "el avaro" sino un judío establecido en la República de Venecia que ejerce una profesión, la

de prestamista, que se empieza a quedar obsoleta por la época en la que transcurre la acción. Y es que frente al capital sedentario de Shylock, a ese dinero que genera dinero por el simple hecho de la acumulación del interés que recibe de la usura, se alza una nueva forma de capitalizar, que es la que representa Antonio, en la que el dinero proviene del comercio, de la movilidad de la mercancía, de la asunción de un determinado riesgo...

Pero no nos desviemos hacia otras consideraciones y preguntémosnos el porqué de esta ausencia de caracteres de una sola pieza en el teatro de Shakespeare. Aunque sea abusar un poco en lo ya expuesto, hay que decir que el carácter del personaje shakespeariano nace también de la dialéctica de la frase, del enfrentamiento de las palabras - y, con ellas, de las ideas - que forman la sentencia. Así, revelándonos los personajes mediante una expresión verbal que contiene en potencia todos los elementos de su propia contradicción, ellos mismos aparecen como maleables y contradictorios y rara vez resultan acartonados o monolíticos. Esto se hace evidente a lo largo de sus monólogos, en los que suelen exhibir transparentemente (y, una vez más, por medio de la cadena lógica palabra-concepto-imagen-idea) los diversos materiales que los componen, las fuerzas que les dividen, las tensiones que les cohesionan:

PROTEO.- Dejando a mi Julia, soy desleal; amando a la bella Silvia, soy desleal; traicionando a mi amigo, soy más desleal aún, y el poder que me impuso mi primer juramento es el mismo que me induce a esta triple deslealtad. Amor me hizo jurar, y Amor me obliga a que me retracte de mi juramento. ¡Oh Amor! ¡Dulce tentador, si has pecado, enséñame a mí, súbdito tuyo, y por tí rendido, a excusar mi falta! Hasta hace un instante era mi ilusión una resplandeciente estrella; pero ahora amo a un sol celestial. Imprudentes promesas pueden ser prudentemente retractadas, y falta de talento es quien no emplea el suyo en trocar lo malo por lo mejor... ¡Quita allá, quita allá, irrespetuosa lengua! ¡Calificar de mala a aquélla cuya soberanía tantas veces proclamaste con mil y mil ardientes protestas! No puedo dejar de amar, y no obstante, dejo de amar y, sin embargo, no amo donde debiera amar.

(*Los dos hidalgos de Verona*, Acto II, Escena 6)

3. Arquetipos cómicos

Se cimienta así la base de la comedia shakespeariana sobre una plataforma social de referencia constituida, como antes decíamos, por reyes, duques, padres, jovencitos, damitas y criados - generalmente más sensatos que sus propios amos - que dialogan o monologan siguiendo una secuencia casi operística. Sobre ese fondo un tanto uniforme se van a ir construyendo comedias, aparentemente tan normalizadas y, sin embargo, tan diferentes entre sí, como son *Los dos hidalgos de Verona*, *Trabajos de amor perdidos*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Como gustéis*, *Noche de Epifanía*, *A buen fin no hay mal principio*...

Y es que, a pesar de la aparente similitud de dichas comedias, comienza a presentarse en ellas una serie de personajes cuya principal misión es advertirnos de que el universo

social descrito anteriormente no es tan uniforme, tan homogéneo, tan isoentrópico como pudiera parecer a primera vista.

En primer lugar, y probablemente como una herencia del último teatro medieval, se nos muestran una serie de caracteres arquetípicos que son cómicos por sí mismos en cuanto encarnan una profesión, un color de piel, una manera de hablar que mueven a risa nada más aparecer ante el público. En el "Prólogo al Lector" de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Cervantes nos recuerda que la comicidad de los pasos de Lope de Rueda - cuyos temas recurrentes eran "ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno" - se basaba fundamentalmente en la aparición de dichos personajes con su atuendo típico, sus gestos estereotipados y su característico modo de hablar.

El equivalente de dichos caracteres en la comedia de Shakespeare son los alguaciles, los corchetes, los curas párrocos, los maestros de escuela, los médicos... Ya se sabe, corchetes y alguaciles se expresan embarulladamente, trastocan el sentido de las palabras, dicen "excremencia" por "excelencia", etc. Médicos, maestros de escuela y curas párrocos - las "fuerzas vivas" de las aldeas de ayer y de hoy - se trabucan con igual entusiasmo, sólo que esta vez en el latín ya casi asilvestrado que aprendieron en sus respectivos seminarios y facultades. Así habla, por ejemplo, el maestro Holofernes en *Trabajos de amor perdidos* (Acto IV, Escena 2):

El ciervo, como sabéis, estaba nadando en "sanguis", en sangre; maduro como una pera de agua que cuelga, semejante a una joya, de la oreja del "coelo", del cielo, del firmamento, y que en seguida cae, tal un fruto silvestre, sobre la faz de la "terra", de la tierra, del continente, del suelo.

En algunos de estos casos, cuando sus personajes son especialmente recalcitrantes en la práctica de sus defectos, el propio Shakespeare les obsequia con algún calificativo específico al listarlos en sus "dramatis personae". Así, Sir Hugo Evans en *Las alegres comadres de Windsor* no sólo es cura sino, además, "galés" y el doctor Caius de la misma obra une a su condición, ya de por sí cómica para la época, de médico, la de ser "francés", lo que nos hace suponer que el actor que lo interpretara jugaría, además de con los habituales y esperados gestos del galeno, con el desaforado acento con el que siempre se han distinguido al hablar la lengua de Shakespeare los habitantes del otro lado del Canal. A veces, este acentuamiento del calificativo se convierte en una redundancia, como es el caso de Elbow y Froth, "alguacil necio" el uno y "caballero imbécil" el otro, en *Medida por medida*.

Esta categoría de personajes arquetípicos es acompañada en la comedia shakespeariana por otra, no menos surtida, de caracteres que el propio autor califica como "grotescos". La mayoría de ellos lo son en cuanto sus amores no se ven correspondidos por sus respectivas parejas, a pesar - o tal vez precisamente por eso - de haber sido designados como pretendientes oficiales por los correspondientes poderes fácticos (ya se sabe, reyes, duques, padres, padrinos y un largo etcétera). Ahí están, por

ejemplo, Turio, el "grotesco rival" de Valentín en *Los dos hidalgos de Verona* o Sir Andrés Aguecheek en *Noche de Epifanía* o, en *El mercader de Venecia*, esos pretendientes de Porcia que no llegamos a ver pero que ella retrata ante Nerissa con agudeza y precisión. Pretendientes éstos últimos arquetípicos a su vez de diferentes nacionalidades europeas y, por tanto, de efecto cómico seguro en un público que, aunque infinitamente más cultivado que nosotros, también debía gustar, como gustamos ahora los ciudadanos de la Unión Europea, de burlarse los unos de los otros:

PORCIA.- Te lo ruego, recítame la lista de sus nombres; según los enumeres, te haré la descripción de ellos, y esta descripción te dará la medida de mi afecto.

NERISSA.- Primero está el príncipe napolitano.

PORCIA.- Sí; es un verdadero potro, pues no hace más que hablar de su caballo, y señala entre el número de sus principales méritos el de herrarlo por sí mismo. Mucho me temo que su señora madre no haya claudicado con su herrador. (...)

NERISSA.- ¿Qué decis del señor francés, monsieur Le Bon?

PORCIA.- Dios le ha creado y, por consiguiente, debe pasar por hombre. En verdad, sé que la burla es un pecado. ¡Pero ese hombre! (...) Es todos los hombres en general y ningún hombre en particular; en cuanto canta un tordo, inmediatamente se pone a hacer cabriolas; sería capaz de batirse con su sombra; si me casase con él, me casaría con veinte maridos (...).

NERISSA.- ¿Qué decis entonces de Faulconbridge, el joven barón de Inglaterra?

PORCIA.- Sabéis bien que no le digo nada, porque ni me comprende ni le comprendo. No habla ni el latín, ni el francés, ni el italiano, y en cuanto a mi, podrías jurar ante un tribunal que no sé ni un mal penique de inglés. Es el modelo de un hombre bello, pero, ¡ay!, ¿quién puede conversar con una pintura muda? Y ¡qué raramente vestido! Pienso que se ha comprado su jubón en Italia, sus gregüescos en Francia, su gorra en Alemania y sus maneras en todas partes.

NERISSA.- ¿Cómo encontráis al joven alemán, el sobrino del duque de Sajonia?

PORCIA.- Le encuentro repugnante por la mañana, cuando está sereno, y más repugnante a la tarde, cuando está borracho; en sus mejores momentos, es poco menos que un hombre, y en sus peores horas vale apenas más que una bestia. (E l

mercader de Venecia, Acto I, Escena 2)

Un personaje grotesco bien cercano a nosotros es don Adriano de Armado, "español excéntrico" de *Trabajos de amor perdidos* y otro bien conocido de todos es Polonio, el lord chambelán de Elsinor, el padre de Ofelia, la víctima de Hamlet. Por lo general, estos personajes "grotescos", un tanto retrasados mentales, suelen ser tratados con cariño por el autor. Parece como si comprendiera que, como en el caso de los personajes arquetípicos de los que antes hablábamos, su componente de ridículo proviene más de su origen, de su linaje, de su destino, que de una verdadera mala fe, que de un vicio autocultivado. Si don Adriano es un bravucón es porque, ya se sabe, todos los españoles lo son y si el doctor Caius es un pedante, ya me dirán Vdes si no es ése el pie del que más se cojea allende los Pirineos.

5. "Graciosos, ..."

Si hay una aportación específica del teatro español y, particularmente, de la "comedia nueva" de Lope de Vega a la dramaturgia europea del siglo XVII, ésta es, sin duda alguna, la aparición de un tipo cómico inexistente tanto en la comedia de la Antigüedad clásica como en la farsa de la época renacentista: el del "gracioso".

Pero para ver cómo empieza a despuntar el gracioso en nuestra dramaturgia es inevitable recurrir al teatro de Cervantes, a veces tan vilipendiado como desconocido en nuestro propio país, hasta el punto de que tuvo que ser un erudito francés, el profesor Jean Canavaggio, hoy director de la Casa de Velázquez y profesor entonces en la Universidad de Caen, quien en 1977 nos revelara en su libro *Cervantès dramaturge, un théâtre à naître* toda la originalidad e innovación que aportaba al teatro de su época la obra del autor de *La Numancia*.

Probablemente el interés, la "novedad" que aportan hoy en día los estudios sobre el teatro cervantino sea el que tiendan a orientarse, a diferencia de lo ocurrido hasta hace poco, más hacia una comparación con el teatro isabelino - del que, de hecho, por razones tanto de época como de sensibilidad postrenacentista está mucho más cerca - que con el de Lope y sus epígonos. En una palabra, que encontraríamos muchas más similitudes entre el teatro de Cervantes y el de Shakespeare que con lo que hemos dado en llamar nuestra comedia clásica de capa y espada.

Simultáneamente con Shakespeare - y aunque la cronología de las obras dramáticas cervantinas haya sido siempre bastante borrosa - Cervantes tiende un puente entre el balbuceante teatro renacentista, aún tan medieval en muchos aspectos, y el del Siglo de Oro. De ahí lo experimental - lo "vanguardista" - de su obra. Al referirse en el "Prólogo" de sus *Ocho comedias* a los pasos de Lope de Rueda, el propio Cervantes daba fe de sus orígenes teatrales. Y, sin embargo, pocos caracteres arquetípicos hay en su teatro, siempre obsesionado por el realismo, no sólo de los personajes o de la acción, sino del que es debido a la verosimilitud histórica de la peripecia relatada.

Pues bien, junto con los consabidos tipos característicos del teatro español de la época - el soldado, el cura, la criada, el rufián - existen a lo largo de toda la comedia cervantina reiterados intentos, no cuajados del todo, de crear ese "gracioso" arquetípico, ese criado-sombra de su amo, que dejará Lope como herencia al teatro universal. Como indica el propio Canavaggio, es Madrigal, ese personaje que Cervantes identifica como "cautivo" en *La gran sultana*, el que más se aproximará al estereotipo lopesco.

Claro que Madrigal, al que en un artículo aparecido en los "Cuadernos de Teatro Clásico", revista que tan espléndidamente editaba la CNTC, Jean Canavaggio califica de "bufón *in partibus*", no deja de ser un gracioso muy "sui géneris". Para empezar, no es criado de nadie sino hombre libre, que aún siendo cautivo del Gran Turco porque así lo quiso su mala suerte, terminará fugándose de Constantinopla en cuanto la acción dramática lo permita. Eso le hace independiente, amo de sí mismo y le permite mantener a lo largo de toda la obra una actitud lo suficientemente distanciada como para servir de

intermediario, casi de narrador, entre lo que sucede en escena y el público.

Pero hora es ya de que, tras la anterior digresión cervantina, volvamos al tema que nos ocupa. Como el de la comedia clásica española, el gracioso de Shakespeare suele ser un criado. Desde sus primeras obras, *La comedia de los errores* o *Los dos hidalgos de Verona*, el autor inglés convierte a estos personajes en "counterparts" de sus señoritos "serios". Del mismo modo en que las paredes de un imaginario frontón hacen rebotar la pelota en todas direcciones, Dromio de Siracusa y Dromio de Efeso, calificados como "criados graciosos" en la relación de "dramatis personae" de la primera de las comedias citadas, dan la réplica a sus respectivos señores, los correspondientes Antífolos. De idéntica manera se comportarán Relámpago, Lanza y Pantino con sus señores, Valentín, Proteo y Antonio, en la segunda.

Estamos de nuevo en el dominio de la palabra. Como hemos dicho anteriormente, el gracioso trabaja fundamentalmente al rebote, a la contra. Tan sólo se diferencia del criado "serio", o "razonable", con el que discurren los señores - recordemos la conversación entre Porcia y Nerissa - en una cuestión de grado. Y es que la respuesta surge aquí de manera instantánea, inmediata. La secuencia verbal se acelera como si, de pronto, la película empezara a pasar a cámara rápida. No se trata, como ocurría antes en el monólogo o el diálogo reglados, de que de la confrontación de las palabras nazca la idea, sino de un mero juego en el que la figura un tanto desdibujada del señor se define más claramente en cuanto se contrasta con la de su criado:

VALENTIN.- Bien, bien; pero dime: ¿conoces tú a la señora Silvia?

RELAMPAGO.- ¿A la que tanto adoráis?

VALENTIN.- ¿Cómo sabes que la adoro?

RELAMPAGO.- ¡Pardiez! Veréis en qué lo he conocido. Primeramente, habéis aprendido, como el señor Proteo, a cruzaros de brazos como un melancólico, a modular una canción de amor como un pitirrojo, a pasearos solo como escolar que ha perdido su abecedario, a plañir como una niña que acaba de enterrar a su abuela, a ayunar como un enfermo puesto a dieta, a velar como si temierais que os robaran y a hablar con voz lastimera como un pobre en la fiesta de Todos los Santos. Antes se desbordaba vuestra risa como el canto del gallo, andabais a paso de león, sólo ayunabais después de comer y únicamente se os veía triste cuando no teniais dinero. Pero ahora os ha cambiado una dama de tal modo que, por más que os miro, apenas reconozco en vos a mi amo.

VALENTIN-- ¿Todo eso se advierte en mí?

RELAMPAGO.- Todo eso se advierte en vos a cien leguas.

VALENTIN.- ¿Es posible?

RELAMPAGO.- Ya lo creo que es posible. Como que esas locuras están dentro de vos de tal manera, que las servís de vaso y a través de vos se las ve brillar como el agua en un orinal.

(*Los dos hidalgos de Verona*, Acto II, Escena 1)

Aparte de estos "díuos" amo-criado, la presencia del gracioso en escena da lugar a otro efecto teatral aún más interesante, que es el de los diálogos, y a veces hasta "triálogos",

entre criados "graciosos". Es natural que así ocurra puesto que tales personajes - verdaderos "mensajeros" de la época - no parecen tener otra ocupación que la de intercambiar cartas, misivas o joyas entre sus respectivos amos. Es entonces, cuando dos o más graciosos se encuentran, cuando empiezan a percibirse algunos ruidos de fondo, evidentemente discordantes, en el concierto hasta ahora armónico de la comedia shakespeariana. Escuchemos cómo conversan Lanza y Relámpago en *Los dos hidalgos de Verona* (Acto II, Escena 5):

RELAMPAGO.- Pero dime, sinvergüenza, ¿cómo se han separado tu amo y doña Julia?

LANZA.- ¡Pardiez! Comenzaron a despedirse con ardor y se separaron riendo.

RELAMPAGO.- Pero, ¿se casará con él?

LANZA.- No.

RELAMPAGO.- Entonces, ¿se casará él con ella?

LANZA.- Tampoco.

RELAMPAGO.- Qué, ¿han roto?

LANZA.- No han roto nada. Están tan enteros como antes.

RELAMPAGO.- Pero, ¿cómo anda la cosa?

LANZA.- ¡Pardiez! Verás. Cuando todo va bien para él, todo va bien para ella.

RELAMPAGO.- ¡Qué asno te has vuelto! ¡No te entiendo!

LANZA.- ¡Qué bestia eres que no me comprendes! Eres más insoportable que mi bastón. ("What a block art thou that thou canst not! My staff understands me.")

RELAMPAGO.- ¿Qué dices? (What thou say'st?)

LANZA.- Sí, y te lo hago ver. Mira: me apoyo en él y me sostiene. ("Ay, and what I do too. Look thee, I'll but lean, and my staff understands me.")

RELAMPAGO.- Claro, te sostiene, ¿y qué? ("It stands under thee indeed.")

LANZA.- Que sostener y soportar es lo mismo. ("Why, stand under and understand is all one.")

RELAMPAGO.- Bueno; ¿se efectuará o no el casamiento?

LANZA.- Pregúntale a mi perro: si dice que sí, se verificará; si dice que no, se verificará también; si menea el rabo y nada dice, también se verificará.

No es difícil presentir que estamos a punto de dar un salto cualitativo en la comedia, no sólo shakespeariana o isabelina, sino en el teatro cómico universal. Estas réplicas y contrarréplicas a lo Tip y Top nos empiezan a recordar - ¿por qué no ir avanzando ya hacia el que será nuestro punto de destino? - aquel teatro de los años sesenta que dimos en mal llamar "del absurdo" cuando aún nada sabíamos de la irracionalidad que nos esperaba.

En este sentido, hay intervenciones de graciosos shakespearianos que, de no estar advertidos, tomaríamos por escritas por el propio Samuel Beckett. Veáse como muestra, la siguiente tirada de Lanza (*Los dos hidalgos de Verona*, Acto II, Escena 3) que, por su interés, conviene reproducir en su integridad:

(*Entra LANZA con su perro, al que trae atado*)

LANZA.- ¡Vaya, pues! ¡A que pasa una hora antes de que acabe de llorar! Todos los Lanzas han tenido este defecto. He recibido, como el hijo pródigo, mi parte de herencia y voy a acompañar al señor Proteo a la corte del emperador. Para mí que mi perro Crab es el tipo de perro más insensible que hay entre los perros. Mi madre lloraba, mi padre gemía, mi hermana sollozaba, nuestra doncella daba alaridos, nuestra gata se retorció las manos; en fin, estaba la casa en la mayor desolación. Sin embargo, ¿lo creeríais?, este perro, de corazón de roca, no ha derramado una sola lágrima. Os aseguro que es un mármol, un verdadero pedernal, y que no hay en él más compasión que en un perro. Un judío hubiera llorado al ver nuestra separación. ¡No cabe duda! Mi abuela, que no tiene ojos, ha llorado tanto, que las lágrimas le impedían ver. Ahora veréis cómo pasó. Este zapato es mi padre. No, mi padre es el zapato izquierdo... No, no; el zapato izquierdo es mi madre. Pero no es eso, no puede ser... Sí; sí es, sí es eso; es el que tiene peor suela. Pues este zapato agujereado es mi madre, y éste es mi padre. ¡Esto es tener cabeza! Ya di en el quid. Ahora, señor, este palo es mi hermana, que ya lo véis, es blanca como un lirio y delgada como una varilla. Este sombrero es Anita, nuestra criada. Yo soy el perro... No, el perro es él mismo... Y yo soy el perro... ¡Oh! El perro soy yo; y yo soy yo mismo; sí, eso es, eso es. Entonces me dirijo a mi padre: "¡Padre, vuestra bendición!" Y echa el zapato a llorar de tal manera que las lágrimas le dejan mudo. Beso entonces a mi padre y se deshace en lágrimas. Voy después a mi madre, ¡oh pobre mujer, si pudiese ahora hablar! Bien. La beso. "¡Por vida de...!" Eso es, escuchad su respiración cómo va y viene con fuerza. Ahora me acerco a mi hermana. ¡Oid cómo gime! ¡Pues bien! En todo ese tiempo no vierte el perro una lágrima, no articula ni una sola palabra. Y, en cambio, yo, ¡ya véis cómo riego el polvo con mi llanto!"

Son aún, como ya dijimos, "juegos de palabras" propios de un humor que busca un efecto fundamentalmente dramático: aligerar un poco la tensión antes de dar otra vuelta de tuerca (no olvidemos que los graciosos aparecen tanto en las tragedias como en las comedias de nuestro autor).

Tan sólo relámpagos en un cielo por lo demás sereno, la fortuna teatral de los graciosos, con ser mucha, no pasará de que se conviertan - premonitorios Fígaros - en los predecesores de esos otros criados que en el venidero Siglo de las Luces pasarán, como suele decirse, de las palabras a los hechos. Lo cual no es poco.

6. "..., Clowns, ..."

Al fin, "here we are". Pero nada más llegar al punto de destino, surge la confusión lingüística: ¿bufones?, ¿clowns?, ¿qué les diferencia?, ¿cuáles son quienes, quiénes cuales? Para los que nos hemos pasado la vida rastreando a Shakespeare a través de las páginas del, por otra parte, casi enciclopédico Astrana Marín de Aguilar, cualquier comparación con el original inglés nos lleva, tanto en éste como en otros muchos puntos, a la deriva. Así, uno de los primeros especímenes del género en aparecer en la obra de Shakespeare, el Lancelot Gobbo de *El mercader de Venecia* se nos presenta como "bufón" en la adaptación de Astrana Marín y como "clown" en el original

shakespeariano. Y, al contrario, el Trínculo de *La tempestad* es un "jester" - literalmente, un bufón - para Shakespeare mientras que don Luis traduce su papel por el de "clown". También es justo reconocer que en ciertos momentos autor y traductor coinciden, como cuando ambos nos presentan a la conocida pareja de sepultureros de *Hamlet* como una pareja de clowns. Lástima que en esta ocasión Vicente Molina Foix, traductor y adaptador del texto que fue puesto en escena por José Carlos Plaza en el Teatro María Guerrero de Madrid, haya hecho - como suele ser costumbre en todas las montajes de *Hamlet* que en el mundo han sido - caso omiso de ambos Astrana y Shakespeare, perdiendo así sus enterradores - calificados en su versión de "graciosos" - el carácter de payasos que debieron tener en origen.

No vale la pena, sin embargo, extraviarse en estos vericuetos propios de las traducciones o versiones sino centrarse en lo que la figura del clown y/o bufón representa en el teatro shakespeariano para intentar establecer sus diferencias a partir de su función en el mismo.

La figura del "clown" es parte integrante del teatro isabelino. Todas las compañías de la época tenían en nómina uno o varios actores especializados en este papel. Ni qué decir tiene que - como el de Mensajero en la tragedia griega - era éste uno de los "rôles" más festejados por el público. En la Chamberlain's Men, la compañía de la que formaba parte Shakespeare, el actor William Kempe representó durante años el papel de "clown" gesticulante que hacía reír al respetable con sus movimientos un tanto groseros. Parece ser que los consejos de Hamlet a los cómicos, en cuanto se refieren al comportamiento de los "clowns" en escena, están directamente inspirados por la exagerada sobreactuación de Kempe:

Y no permitáis que los que hacen de graciosos ejecuten más de lo que les esté indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la pieza reclame la atención.
(*Hamlet*, Acto III, Escena 2)

No debía de estar la técnica de aquellos "clowns" del Teatro del Globo nada alejada de la que utilizan sus homónimos de hoy en día. Basta repasar la escena antes aludida de los enterradores que cavan la fosa de Ofelia para darse cuenta de que su comicidad, aparte de contener probablemente una importante componente gestual, se fundamenta principalmente, como ahora, en el chiste, en la relación pregunta-respuesta:

CLOWN 1º.- ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil: el calafate o el carpintero?

CLOWN 2º.- El que hace las horcas, porque tal artefacto sobrevive a mil de sus inquilinos.

CLOWN 1º.- Me gusta tu caletre, a buena fe. Ya van bien las horcas; pero, ¿cómo van bien? Van bien para aquellos que van mal; es así que tú vas mal diciendo que una horca está construída con más solidez que una iglesia: ergolis la horca te iría bien a ti. Venga otra vez, vamos.

CLOWN 2º.- ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil: el carpintero o el calafate?

CLOWN 1º.- Sí, dímelo y te desalbardas.

CLOWN 2º.- ¡Pardiez! Ahora mismo te lo digo.

CLOWN 1º.- A ver.

CLOWN 2º.- ¡Por la misa! No sé qué te diga.

CLOWN 1º.- No atormentes más tu sesera por ello, pues tu asno remolón no cambiará de paso a fuerza de palos. Pero si otra vez te hacen esta pregunta, di "el sepulturero", porque las casas que él construye duran hasta el día del Juicio...

(*Hamlet*, Acto V, Escena 1)

Uno pregunta y el otro intenta responder. Como se ve, la escena está construida como un acto de payasos arquetípico. Es más, los "rôles" de cada uno de ellos corresponden exactamente a los del "listo" (Clown 1º) y el "tonto" (Clown 2º) que aún hoy en día son característicos del "clown" y del "augusto" de nuestros circos o de parejas cómicas ya inmortalizadas por el cine como son el "gordo" y el "flaco".

No sólo por figurar en la nómina de la compañía, lo cual no es un detalle insignificante, sino también, como antes se ha dicho, para aliviar la tensión dramática, para servir de válvula de escape cuando la progresión de la acción así lo exigía, los "clowns", como los graciosos, no intervenían únicamente en la comedia sino también, y muy decisivamente, en la tragedia. Así, los dos esbirros que van a dar muerte al duque de Clarence en el *Ricardo III* (Acto I, Escena 4) son indudablemente dos "clowns":

ESBIRRO 1º.- ¡Qué! ¿Tienes miedo?

ESBIRRO 2º.- No de matarlo, trayendo la orden, sino de condenarme por haberlo matado, contra lo cual ninguna orden me defendería.

ESBIRRO 1º.- ¡Te creí resuelto!

ESBIRRO 2º.- ¡Y lo estoy a dejarlo vivir!

ESBIRRO 1º.- ¡Volveré para ver al duque de Gloster y contárselo!

ESBIRRO 2º.- No, te lo ruego; espera un poco. Confío en que pasará este mi acceso de sensibilidad. Suele durar lo que se tarda en contar veinte.

ESBIRRO 1º.- ¿Cómo te sientes ya?

ESBIRRO 2º.- Todavía quedan en mí algunas partículas de conciencia.

ESBIRRO 1º.- ¡Acuérdate de nuestra recompensa una vez cometida la acción!

ESBIRRO 2º.- ¡Voto va! ¡Muera! ¡Había olvidado la recompensa!

ESBIRRO 1º.- ¿Dónde está tu conciencia ahora?

ESBIRRO 2º.- En la bolsa del duque de Gloster.

Hay que haber asistido a los montajes de "Footbarn" para comprender realmente lo que significa la aparición de un "clown" en escena en una tragedia como *Macbeth*. Hay en ella un Portero que interviene brevemente en la Escena tercera del Acto segundo para abrir la puerta del castillo a Macduff y Lennox. "Footbarn" no duda, aún en ese clima de tragedia, en sacar a dicho personaje vestido de payaso - exactamente, de augusto, con su

gran nariz roja, sus enormes zapatones y una palmatoria con su correspondiente vela en la mano - y hacerle atravesar el escenario a cámara lenta mientras recita el texto (que viene a durar un par de minutos). El efecto no deja de ser chocante para el espectador de hoy en día - como lo sería ver a un "clown" y a un augusto cavando la tumba de Ofelia - pero, al colocar allí a aquel personaje con sus cómicas jaculatorias, Shakespeare pretendía parar por un momento el mecanismo de la tragedia de Macbeth para que, al volver a arrancar pocos minutos después, el terror nos sobrecogiese con mayor intensidad aún.

Más reciente está la puesta en escena de *El sueño de la noche de verano* por la misma compañía. En dicho montaje, los ensayos y la representación de "la muy dolorosa comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe" por los menestrales de Atenas se presenta, una vez más, con todas las características propias de un acto de payasos. Para quienes hayan presenciado dicha representación los resultados están claros: más que el texto de Shakespeare, es la sobreactuación de los actores - perfectamente encajada esta vez en el contexto de la obra - la que provoca la carcajada del espectador.

7. "..., Bufones, ..."

De entre el tejermeje de huesos al que da lugar el desescombros del cementerio de Elsinor por parte de nuestros ya buenos amigos, los "clowns-sepultureros", aparece, para quedar convertida para siempre en el logotipo de *Hamlet*, la calavera de Yorick, el "bufón" ("jester") de su padre, el difunto rey. Aprovechemos la ocasión de tan oportuno encuentro para centrarnos por un momento en este nuevo género shakespeariano del "bufón abigarrado" ("montley fool").

Y esta vez sí que estamos hablando no ya de relámpagos en una tormenta o de nebulosas en el cielo nocturno, como pudieran ser los "graciosos" o los "clowns" a los que antes hacíamos referencia, sino de una verdadera convulsión galáctica del universo escénico. No es de extrañar la reacción de Jaques en *Como gustéis* (Acto II, Escena 7) cuando se encuentra por primera vez con Touchstone ("bufón" para Astrana, "clown" para Shakespeare, "fool" para Jaques) en el bosque de Arden:

JAQUES.- ¡Un bufón, un bufón!... He encontrado un bufón en el bosque, un bufón abigarrado. ¡Oh mundo miserable! ¡Tan verdad como vivo de alimento, he hallado un bufón, que estaba tendido en tierra tomando el sol y vituperaba a la señora Fortuna en buenos términos, y, sin embargo, era un bufón abigarrado! "Buenos días, bufón", le dije. "No señor -respondió - No me llaméis bufón hasta que el Cielo me haya concedido la fortuna." Entonces extrajo de su bolsillo un reloj de sol y, mirándolo con los ojos turbios, exclamó muy cuerdamente. "Son las diez." Y añadió: "De ahí podemos deducir cómo marcha el mundo. Hace una hora no eran más que las nueve, y dentro de otra serán las once. Así pues, de hora en hora, maduramos y maduramos. Luego, de hora en hora, pudrimos y pudrimos, y aquí se acaba el cuento." Cuando escuché al bufón gayado moralizar así sobre el tiempo, mis pulmones empezaron a cantar como un gallo, de sólo

pensar que los bufones pudieran ser en sí tan profundos contemplativos, y rei sin pausa una hora entera por su reloj de sol. ¡Oh noble bufón! ¡Insigne bufón! Sólo debía llevarse vestido abigarrado. (...) ¡Oh, si yo fuera un bufón! Estoy ansioso de un sayo abigarrado. DUQUE.- Tendrás uno.

JAQUES.- Es mi único aderezo, a condición de que desembaracéis vuestro sano juicio de esa opinión que empieza a arraigar en él de que soy un sabio. Mi libertad debe ser completa. Debo gozar de privilegios tan extendidos como los del viento para soplar donde me plazca, pues tales son las prerrogativas de los bufones; y aquellos a quien más hostiguen mis bufonadas habrán de reirse más (...) Aquel a quien ha zaherido un bufón con fina sutileza, obraría bufonescamente, aún picado en lo más vivo, si no se mostrara insensible al golpe. De lo contrario, la locura del sabio quedaría anatomizada por las vislumbres casuales del loco. ("If not, the wise man's folly is anatomiz'd even by the squand'ring glances of the fool" concluye Jaques).

No estamos ya ante los juegos gestuales y verbales de un payaso, por muy vagamente inquietantes que éstos pudieran parecer, sino ante un ejercicio intelectual, el del loco a sueldo, a quien se le paga, en un mundo profundamente corrupto como el que se refleja en el teatro isabelino, por decir la verdad que el sabio no se atreve a decir. Una "verdad" que proviene de esa zona superior de la literatura dramática, en la que la acción y la lírica han quedado ya muy atrás, que es la del pensamiento. Lo dice Viola a propósito de Feste, el bufón de Olivia en *Noche de Epifanía* (Acto III, Escena 1):

Es un talento (el del "bufón") tan difícil de conseguir como el del sabio. La locura que se manifiesta por palabras sensatas es ingeniosa, mientras que los sensatos, si se vuelven locos, pierden para siempre su cordura.

Está claro que esta vez volamos a otra altura. Como si del riquísimo yacimiento que es el material dramático shakespeariano hubiera surgido una vena de especial riqueza. Pero el medio para hacerla surgir es siempre el mismo, el que hemos ido siguiendo como hilo conductor a lo largo de este trabajo, el de la palabra. Conjuntar palabras, ése es el oficio del bufón, el oficio de Shakespeare - insigne bufón él mismo - el oficio del autor teatral. El sentido de la obra dramática dependerá entonces de cómo se conjunten las palabras que componen su texto, de cómo se conjuguen sus verbos, de cómo se administren sus adjetivos, de cómo se distribuyan los sustantivos. En pleno desarrollo de la acción dramática, Shakespeare introduce el personaje del bufón para analizarla desde fuera, sirviendo de intermediario con el espectador y creando ese efecto de "distanciamento" que luego tanto utilizaría Brecht en su teatro.

Ese mensaje sobre lo sabio que puede resultar la locura o lo inverosímil que puede parecer la razón, siempre en función de las palabras con las que ambas se manifiesten, está extendido por toda la obra shakespeariana. Así, Touchstone, nos dirá en *Como gustéis* (Acto I, Escena 2): "Es gran lástima que los locos no tengan derecho a hablar sensatamente de las locuras de las gentes sensatas".

Tal vez esté aquí la clave de lo que el bufón representa en el teatro de Shakespeare e incluso, la clave de lo que el bufón "es". Decir la verdad está permitido, siempre que se hable desde la locura. ¿No pensaría Shakespeare lo mismo de su propio teatro con respecto a la sociedad en la que vivía? Desde el escenario de El Globo - aún cercados como estaban los cómicos por la hostilidad de los puritanos - se podía transgredir la prudencia, la precaución, el disimulo, que convenía guardar en la calle.

Pero siempre, recordémoslo una vez más, esa primacía de la palabra. Tal vez sea Feste, el bufón de *Noche de Epifanía*, quien exprese con mayor propiedad esta idea al decir de sí mismo (Acto III, Escena 1): "No soy su bufón, sino su corruptor de palabras". Touchstone, Feste, el bufón de *Lear*... Robert Armin, el sucesor de Kempe en los *Chamberlain's Men* fue quien representó sus papeles, pero esta vez a plena satisfacción de Shakespeare, que los escribió para él. Daba de ellos Armin una imagen suave, un tanto melancólica, como de quien está de vuelta de todo, que es la que se ha ido propagando después por el teatro moderno y contemporáneo. Al fin y al cabo, el bufón es el único personaje en escena plenamente consciente de estar representando un papel, y es evidente que dicha clarividencia le causa un profundo dolor, un gran sufrimiento. Que, a veces - hay que reconocerlo - nos intenta transmitir, no se sabe si por un momentáneo ataque de crueldad o, más sencillamente, para que compartamos con él su pesada carga.

8. "... Y protagonistas."

Estamos a punto de llegar a la conclusión de estas reflexiones. Tan sólo nos queda dar un pequeño salto, como quien cruza un riachuelo de una sola zancada. Y es que, más allá de los bufones, existe una última categoría de personajes shakespearianos que, por decirlo así, los sobrepasan, los trascienden. Me refiero, naturalmente, a algunos de esos personajes protagonistas de sus tragedias que, cuando no pueden resistir más la presión de las circunstancias - circunstancias que, al contrario de lo que ocurre en la tragedia griega, ellos mismos han contribuido a crear - buscan una salida, una línea de fuga, en la locura: Tito Andrónico, Hamlet, *Lear*...

El bufón de Tito será la mosca que mata su hermano Marco y que, en una escena puramente brechtiana, le convertirá en bufón de sí mismo:

TITO.- ¿Qué golpeas con el cuchillo, Marco?

MARCO.- Lo que he matado, señor; una mosca.

TITO.- ¡Maldición sobre ti, asesino! Das muerte a mi corazón. Mis ojos están saciados de ver la tiranía. Un acto de muerte ejercido sobre un ser inocente no cuadra al hermano de Tito. ¡Sal de mi presencia! Veo que no estás hecho para mi compañía.

MARCO.- ¡Pero, señor! Sólo he matado una mosca.

TITO.- ¿Y qué? ¿Y si esa mosca tuviera un padre y una madre? ¡Cómo les veriais dejar caer sus alas doradas y finas y herir el aire con su doliente murmullo! ¡Pobre e inocente mosca, que había venido aquí para divertirnos con su zumbido melodioso! Tú la has

matado.

MARCO.- Perdonadme, señor. Era una mosca negra y deforme, parecida al moro de la emperatriz. Por eso la he matado.

TITO.- ¡Oh, oh, oh! Perdóname, entonces, por haberte reprendido; has hecho una acción caritativa. Dame el cuchillo; voy a ultrajar su cadáver, haciéndome la ilusión como si viera en él al moro, que hubiera venido expresamente a envenenarme. ¡Toma por tí, y eso por Tamora! ¡Ah malvado! Empero, no me parece que hayamos caído tan bajo que no podamos entre nosotros matar una mosca que viene a ofrecernos parecido con ese moro negro como el carbón.

MARCO.- ¡Ay pobre hombre! El dolor hace tales estragos en él, que toma vanos fantasmas por objetos reales.

(*Tito Andrónico*, Acto III, Escena 2)

Hamlet, siempre tan próximo a los cómicos, es, no sólo por su dominio en el arte de fingir, de jugar con las palabras, sino, sobre todo, por la consciencia que tiene durante toda la obra de estar representando un papel, casi la quintaesencia del bufón. Reúne todas sus condiciones y capacidades, y así se lo confesará a Ofelia: "¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón!" (*Hamlet*, Acto III, Escena 2). Basta con volver a esa escena de los "clowns-sepultureros" que se nos empieza a hacer obsesiva para que el espectador clarividente se dé cuenta de lo bien que "entra" Hamlet en situación, sustituyendo prácticamente al segundo "clown" de la pareja:

HAMLET.- ¿De quién es esa hoya, compadre?

CLOWN 1º.- Mía, señor.

HAMLET.- Sí; ya me figuro que es tuya, puesto que estás dentro de ella.

CLOWN 1º.- Vos estáis fuera de ella, señor y, por consiguiente, no es vuestra. En cuanto a mí, no estoy tendido en ella, y sin embargo es mía.

HAMLET.- Mientes, por ello, al decir que esa fosa es tuya por estar en ella. Es para los muertos, no para los vivos; por tanto, mientes.

CLOWN 1º.- Como es mentira viviente, señor, os la devuelvo.

HAMLET.- ¿Para qué hombre cavas esa fosa?

CLOWN 1º.- Para ningún hombre, señor.

HAMLET.- Bueno, ¿para qué mujer?

CLOWN 1º.- Para ninguna, tampoco.

HAMLET.- ¿Pues quién ha de ser enterrado en ella?

CLOWN 1º.- Una que fue mujer, señor; pero que en paz descanse, pues ya ha muerto.

(*Hamlet*, Acto V, Escena 1)

Lear, por fin, nos da la clave decisiva. En un momento de la obra, y sin explicación alguna, su bufón, que le ha ido acompañando hasta entonces en su desesperado camino, desaparece. Nada volvemos a saber de él. No importa. Es el propio Lear quien, a partir de ese momento, va a tomar su lugar, va a hacerse cargo de su locura.

El problema reside en que, como bien lo manifestaban Feste o Touchstone, sólo el

loco profesional puede simular la locura. Tito, Hamlet, Lear provienen del mundo, al menos aparente, de la razón: son un soldado, un príncipe, un rey. Ninguno de ellos podrá superar la prueba. Desprovistos de la maquinaria intelectual del bufón a sueldo, permanecerán en el estado de locura en el que creyeron encontrar refugio. Y, conscientes de no poder escapar de ese estado por sí mismos, se abandonarán, como única salida, a la muerte.

Parafraseando el título de la película de Neil Jordan, el "juego de palabras" habrá terminado por convertirse en un "juego de lágrimas".