



VIRGINIA WOOLF, «Sobre una peça isabelina».

Publicat a l'edició de *Freshwater*, El cuenco de plata, 2012. (Traducció: María E. Franchignoni)

Publicat a *The Common Reader*, Hogarth Press,
Londres, 1925.

Debe admitirse que en la literatura inglesa existen algunos paisajes realmente admirables. Entre ellos sobresale ese bosque, esa selva, ese territorio salvaje que es el teatro isabelino. Por muchas razones, que no examinaremos aquí, Shakespeare se destaca; Shakespeare, que lo ilumina todo desde sus días a los nuestros; Shakespeare, que está por encima de sus contemporáneos. Sin embargo, cuando consideramos las obras de los dramaturgos isabelinos menores (Greene, Dekker, Peele, Chapman, Beaumont y Fletcher), aventurarse en esos terrenos salvajes significa, para el lector común, una odisea, una experiencia perturbadora que lo acosa con interrogantes, lo hostiga con dudas y, alternativamente, entre placeres y dolores, lo deleita y lo desconcierta. Porque tendemos a olvidar (propensos como somos a leer sólo las obras maestras del pasado) el inmenso poder que tiene una determinada literatura para imponerse; hasta qué punto no



la leemos pasivamente, sino que nos captura y es ella quien lee en nosotros, se burla de nuestros prejuicios, cuestiona principios que damos por sentado y, de hecho, nos escinde mientras leemos, obligándonos (incluso cuando disfrutamos) a elegir entre ceder a su encanto o aferrarnos a nuestras convicciones.

Al empezar a leer una obra isabelina, nos sentimos abrumados por la extraordinaria disonancia entre la cosmovisión isabelina y la nuestra. La realidad a la que estamos acostumbrados se basa, por decirlo así, en vida y muerte de un caballero llamado Smith, que ha sucedido a su padre en el negocio familiar de importadores y comerciantes en madera y exportadores de carbón. Era muy conocido en los círculos políticos, eclesiásticos y antialcohólicos, hizo mucho por los pobres de Liverpool y murió el miércoles pasado de una neumonía cuando visitaba a su hijo en Muswell Hill. Ese es el mundo que conocemos. Esa es la realidad que nuestros poetas tienen que describir e iluminar. Entonces abrimos la primera obra de teatro isabelina que tenemos a mano, y leemos:

Una vez vi

En mis viajes de juventud por Armenia

Un furioso unicornio que a toda velocidad
Arremetió, con su paso veloz, contra un joyero
Que lo acechaba por el tesoro de su ceño,
Y cuando pudo encontrar refugio en un árbol
Lo atravesó con su preciada cornamenta.

¿Dónde está Smith?, nos preguntamos. ¿Dónde está Liverpool? Y los bosquecillos del teatro isabelino hacen eco: «¿Dónde?». Exquisito es el deleite, sublime el alivio que nos permite liberarnos y recorrer la tierra del unicornio y el joyero, entre duques y nobles, Gonzalos y Belimperias que se pasan la vida entre asesinatos e intrigas, se visten de hombre si son mujeres, de mujer si son hombres, ven fantasmas, enloquecen y mueren a la menor provocación y en la mayor exuberancia, exclamando, mientras perecen, las más poderosas maldiciones o elegías de suprema desesperación. Pero, rápidamente, la humilde aunque inexorable voz (que si buscamos identificarla, sería la de un ávido lector de literatura inglesa, rusa o francesa) pregunta: ¿por qué, entonces, con todo esto para estimularnos y hechizarnos, estas obras son infinitamente aburridas? ¿No es acaso que la literatura (para mantener nuestro interés durante cinco actos o veintitrés capítulos) debe basarse de



algún modo en Smith, tener un pie apoyado en Liverpool y recién después despegarse de la realidad todo lo que considere necesario? Desde ya, no somos tan necios como para creer que un hombre es «real» sólo por llamarse Smith y vivir en Liverpool. Sabemos, precisamente, que la realidad es una cualidad camaleónica; que lo fantástico, tal como lo entendemos, se aproxima a la verdad, y lo sobrio es lo que más se aleja de ella; y que no hay otra cosa que evidencie la grandeza de un escritor que su capacidad para afianzar la escena utilizando lo que parecían, hasta su intervención, motas de nubes y finas telas de araña. Nuestro punto de vista consiste, sencillamente, en que hay una estación, en algún lugar del espacio, desde donde Smith y Liverpool pueden verse de la mejor manera; que el gran artista es aquel que sabe dónde ubicarse, en un escenario en permanente cambio; y que si bien nunca pierde de vista Liverpool, no equivoca jamás la perspectiva. Los isabelinos nos aburren, entonces, porque sus Smith se convierten en duques, sus Liverpool en fabulosas islas y palacios en Génova. En lugar de mantener el justo equilibrio con la vida, remontan millas hasta el Empíreo donde, durante largas horas, sólo se puede ver un cúmulo de nubes —y un paisaje de nubes no es lo más indicado



para el ojo humano. Los isabelinos nos aburren porque ahogan la imaginación en vez de estimularla.

De todos modos, aunque el aburrimiento que produce una pieza isabelina sea muy fuerte, difiere del que provoca una obra decimonónica, una pieza de Tennyson o de Henry Taylor. El derroche de imágenes, el desparpajo violento del lenguaje, todo lo que satura y empalaga en los isabelinos, desaparecen de un soplo así como el fuego débil consume el papel de diario. Aun en el peor ejemplo, encontramos un vigor estridente que nos hace pensar, desde nuestros cómodos asientos, en mozos de cuadra o vendedoras de naranjas incorporando los textos y repitiéndolos ante la audiencia, silbados o aplaudidos. El drama prudente de la era victoriana, en cambio, está claramente escrito en un estudio. Tiene por audiencia el tic-tac del reloj y estantes de clásicos encuadernados en cuero. No hay pisotones ni aplausos. No hace que las masas se enardeczan, como sucedía con la audiencia isabelina, a pesar de todos sus defectos. Retóricos y grandilocuentes, los textos son veloces, y suelen gozar de la exuberancia improvisada que a veces logra la conversación, y difícilmente la deliberada y solitaria pluma

de nuestros días. En verdad, sentimos que en la era isabelina la mitad del trabajo de los dramaturgos lo hacía el público.

Sin embargo, en contraposición, debemos admitir que la influencia del público era en muchos aspectos detestable. A él se debe el mayor castigo que impone el teatro isabelino: el argumento. Esos vericuetos incesantes, improbables, casi ininteligibles que presumiblemente gratificaban a una audiencia excitable y enérgica, sólo confunden y agotan al lector. Indudablemente, algo tiene que acontecer. Una pieza teatral donde nada sucede es imposible. Pero tenemos derecho a reclamar (y los griegos demostraron que es posible) que lo que sucede tenga en vista un final. Esto despertará grandes emociones, producirá escenas memorables, y movilizará a los actores a decir aquello que no podrían sin ese estímulo. Nadie puede no recordar el argumento de *Antígona*, porque lo que sucede está tan asociado a las emociones de los actores, que recordamos simultáneamente las personas y el argumento. ¿Pero quién puede saber lo que sucede en *El Diablo Blanco* o en la *Tragedia de la doncella*, sin tener que recordar por separado la historia y las emociones que despertó? En lo

que se refiere a los isabelinos menores, como Greene y Kyd, la complejidad de la estructura argumental es tan grande, y tan terrible la violencia de la trama, que hasta los actores se sienten anulados, y las emociones que merecen (al menos de acuerdo a nuestras convenciones) la más cuidadosa atención y el análisis más delicado, están completamente borradas del mapa. El resultado es inevitable. Dejando de lado Shakespeare y, quizás, Ben Jonson, en el teatro isabelino no hay personajes, sino crueldades que nos resultan tan ajenas que apenas si nos importa lo que sucede. Basta con tomar algún héroe o heroína de esas obras tempranas (Belimperia de *La Tragedia Española* puede servirnos igual que cualquier otra). ¿Podemos decir, honestamente, que nos importa en algo esa desafortunada dama que recorre todo el espectro de miserias humanas hasta terminar suicidándose? No más que un escobillón animado, podríamos responder; y, en una pieza que trata de hombres y mujeres, el hecho de que un escobillón sea importante resulta un problema. Pero es cierto que *La Tragedia Española* es un antecedente particularmente valioso, ya que esos esfuerzos primitivos hacen visible la formidable estructura que los grandes dramaturgos debieron usar, aunque reformulada. Ford,

suele decirse, es de la escuela de Stendhal y Flaubert; Ford es un psicólogo; Ford es un analista. «Este hombre», afirma Havelock Ellis, «no escribe sobre las mujeres como un dramaturgo o un amante, sino como alguien que ha buceado íntimamente y analizado las fibras del corazón con una comprensión instintiva».

La obra en la que se basa fundamentalmente esta afirmación —*Lástima que sea una puta*—, muestra la completa naturaleza de Annabella desplegándose en una serie de vicisitudes tremendas. Primero su hermano le dice que la ama, luego ella le confiesa su amor, luego descubre que está embarazada de él, luego se obliga a sí misma a casarse con Soranzo, luego es descubierta, luego se arrepiente, finalmente es asesinada, y es su hermano y amante quien la mata. Varios volúmenes podrían haberse escrito para explorar las secuelas emocionales que semejantes calamidades generarían en una mujer medianamente sensible. Un dramaturgo, por supuesto, no tiene que escribir volúmenes. Está obligado a condensar. Puede, sin embargo, esclarecernos cosas, revelarnos lo suficiente como para que imaginemos el resto. Pero, ¿qué sabemos del personaje de Annabella sin hilar demasiado



fino o usar un microscopio? A tientas, descubrimos que es una muchacha llena de vida, que se desilusiona de su esposo cuando él abusa de ella, y conocemos sus fragmentos de canciones italianas, su ingenio, su manera simple y alegre de hacer el amor. Pero del personaje, tal como entendemos el término, no hay rastro. No sabemos cómo llegó a esos extremos; sencillamente es así. Nadie la describe. Siempre está al límite de la pasión, nunca en sus albores. Comparémosla con Anna Karenina. La mujer rusa es de carne y hueso, garra y temperamento, tiene un corazón, un cerebro, un cuerpo y una mente, mientras que la muchacha inglesa es tosca y vulgar como un rostro dibujado en un naipe, no tiene profundidad ni matices, carece de complejidad. Pero al decir esto, sabemos que dejamos algo de lado. Dejamos que el significado de la obra se escurra de nuestras manos. Ignoramos la emoción acumulada, porque se acumuló donde no lo esperábamos. Comparamos el teatro con la prosa; y el teatro, después de todo, es poesía.

Decimos que teatro es poesía y la novela prosa. Dejando de lado los detalles, coloquémoslas una junto a otra, ante nosotros; tratemos de percibir sus ángulos y contornos y,



en la medida de lo posible, considerémoslas en su conjunto. Las primeras diferencias surgen de inmediato: la larga novela que se ha ido acumulando sin apuro; la pequeña y compacta obra de teatro. En la novela, la emoción fragmentada, dispersa, y luego hilvanada en su conjunto para consolidarse lenta y gradualmente en un todo; en la obra de teatro, la emoción se condensa y se generaliza, se exalta. ¡Cuántos momentos de intensidad! ¡Cuántas frases de radiante belleza derramó la pieza sobre nosotros!

¡Oh, señores!

Sólo engañé a sus ojos con bufonadas,

Cuando cada suceso sumaba uno tras otro

¡Muerte! ¡y muerte! ¡y muerte!, yo seguía bailando.

o

A menudo por estos labios,

Has rechazado la canela o los dulces naturales

De violetas en primavera; ellos no se marchitaron todavía.

Con toda su realidad, Anna Karenina nunca podría haber dicho:

«A menudo por estos labios,
Has rechazado la canela»

Algunas de las emociones más profundas están entonces fuera de su alcance. Las pasiones extremas no son para el novelista, el matrimonio perfecto de sonido y sentido tampoco; debe hacer de la exaltación acedia: mantener los ojos en la tierra, no en el cielo; sugerir mientras describe, y no revelar con iluminaciones. En lugar de cantar

Engalana con el lúgubre tejo
Mi carroza fúnebre;
Doncellas, llevando verdes ramos de sauce
Dicen que sí, que he muerto.

debe enumerar los crisantemos marchitándose en la tumba y los funebreros que pasan suspirando en sus carrozas. ¿Cómo podemos entonces comparar este arte aburrido y subdesarrollado con la poesía? Teniendo en cuenta las pequeñas destrezas que permiten al novelista hacernos conocer lo individual y reconocer lo real, vemos cómo el dramaturgo va más allá de lo particular y singular, para mostrarnos, no a Annabella enamorada sino al amor



mismo, no a Anna Karenina tirándose bajo el tren sino la ruina y el

... alma, como un barco en una oscura tormenta,
... navega, no sé dónde.

Con comprensible impaciencia, podríamos exclamar esto al cerrar nuestra obra de teatro isabelina. Pero, ¿cuál sería la exclamación al terminar *La Guerra y la Paz*? No, por cierto, de desilusión; no nos quedamos lamentando la superficialidad, censurando la trivialidad del arte del novelista. Por el contrario, somos más que nunca conscientes de la inagotable riqueza de la sensibilidad humana. En la obra de teatro encontramos lo general; en la novela, lo particular. En una, acumulamos todas nuestras energías en un ramo y ellas florecen. En la otra, nos extendemos y expandimos y dejamos que lentamente se acerquen de todos los rincones impresiones premeditadas, mensajes que se van acumulando. La mente está tan empapada de sensibilidad, el lenguaje es tan poco adecuado para esta experiencia que, lejos de descartar una forma de literatura o decretar su inferioridad respecto de otras, nos quejamos de su incapacidad para contener toda la riqueza del material, y esperamos impacientes la

aparición de aquello que todavía debe ser imaginado y que nos liberará de la enorme carga de lo inexpressado.

En consecuencia, a pesar de la chatura, la ampulosidad, la retórica y la confusión, todavía leemos a los isabelinos menores, todavía nos aventuramos en la tierra del joyero y el unicornio. Las empresas familiares de Liverpool se desvanecen en el aire, y dificultosamente encontremos algún parecido entre el caballero que importaba madera y murió de neumonía en Muswell Hill y el duque armenio que cayó como un romano sobre su espada mientras la lechuza chillaba en la hiedra y la duquesa daba a luz a un niño muerto entre mujeres que aullaban. Si lo que queremos es combinar ambos territorios y reconocer al mismo hombre con un disfraz diferente, deberíamos recapacitar y adaptar. Pero si hacemos las modificaciones necesarias, incorporamos esos filamentos de sensibilidad que los modernos desarrollaron tan admirablemente; utilizamos a la vez el oído y la vista, que los modernos han descartado desdeñosamente; oímos las palabras entre gritos y carcajadas, no como están impresas con tinta negra en las páginas; sepamos ver los rostros cambiantes y los cuerpos vivos de hombres y mujeres —en definitiva, situémonos en



un estadio diferente y para nada más rudimentario de nuestra evolución literaria; recién allí, los verdaderos méritos del teatro isabelino se afirmarán. La fuerza del conjunto es innegable. A ellos también les corresponde la palabra genio, como si el pensamiento se sumergiera en un mar de palabras y saliese chorreando. A ellos pertenece también ese humor popular basado en la desnudez del cuerpo, y que resulta imposible dado que el cuerpo está siempre cubierto, a pesar de las intenciones del público más fogoso. Así, detrás de todo esto, imponiendo una sensación, no de unidad sino de estabilidad, está lo que podríamos llamar una sensación de la presencia de los dioses. Ha de ser un crítico audaz quien intente atorgar algún crédito a la cantidad y diversidad de dramaturgos isabelinos, y, sin embargo, implica cierta cobardía dar por sentado que toda una literatura con características comunes es una mera evaporación de sentimientos exaltados, un emprendimiento comercial, un accidente de la mente que, debido a circunstancias favorables, resultó exitoso. Aun en la selva y en las tierras salvajes, la brújula sigue funcionando.

«¡Dios! ¡Dios! ¡Ojala estuviese muerta!»



exclama por siempre.

Oh, tú, suave muerte natural que unida estás
al más dulce sueño.

El espectáculo del mundo es maravilloso, pero el
espectáculo del mundo es vanidad,

glorias

De la grandeza humana no son más que placidos
sueños

Y las sombras pronto decaen: en la escena

De mi muerte mi juventud ha interpretado

Algunas escenas de vanidad—

Morir y acabar de una vez con todo es su deseo; la
campana que resuena a lo largo del drama es la muerte y
el desencanto.

Toda la vida no es más que un camino hacia el hogar,
Cuando hayamos partido, ya nos encontraremos allí.

La ruina, la fatiga, la muerte, perpetuamente la muerte, se
erigen sombríamente para confrontar la otra presencia del
teatro isabelino, que es la vida: la vida que se resume en



fragatas, árboles de piña y marfil, en delfines y néctar de las flores de julio, en la leche de los unicornios y el aliento de las panteras, en collares de perlas, en cerebros de pavos reales y en vino cretense. A ello, a la vida en su máxima abundancia y temeridad, responden:

El hombre es un árbol cuya copa no tiene cuidados,
No tiene raíces en consuelo, todo su poder de vida
No tiene otro fin que el poder de sufrir.

Aunque carezca de nombre, este eco que aparece en el revés de la obra todavía conserva el efecto de la presencia de los dioses. Así, vagamos por la jungla, el bosque, y los territorios salvajes del teatro isabelino. Así, nos codeamos con emperadores y payasos, joyeros y unicornios, y nos reímos y regocijamos y nos maravillamos del esplendor, la fantasía y el humor de todo eso. Cuando se cierra el telón, nos envuelve una noble furia: es que, al mismo tiempo, estamos aburridos de tantos trucos viejos y tanta ampulosidad. Una docena de muertes de hombres y mujeres nos conmueven menos que el sufrimiento de una mosca en Tolstoi. Mientras divagamos por el laberinto de la historia tediosa e inverosímil, nos envuelve, de pronto, una intensidad apasionada, lo sublime nos exalta, nos maravilla



la melodía de una canción. Es un mundo repleto de encanto y tedio, placer y curiosidad, de carcajadas extravagantes, poesía y esplendor. Pero poco a poco nos sobrepasa. ¿Qué se nos está negando? ¿Qué es lo que buscamos insistentemente, y que, a menos de conseguirlo de inmediato, debemos buscar en otro lado? Es la soledad. No hay privacidad aquí. La puerta siempre se abre y alguien entra. Todo se comparte, se hace visible, audible, dramático. Mientras tanto, como si estuviese cansada de tanta compañía, la mente se escapa a meditar en soledad; a pensar, no a actuar; a comentar, no a compartir; a explorar su propia oscuridad, no las brillantes superficies de los otros. Vuelve a Donne, a Montaigne, a Sir Thomas Browne, a los guardianes de las llaves de la soledad.