

Guillermo Shakespeare

Por Carlos Arturo Torres

I - LA CUNA

Dice Pérez Galdós que él cree ser el único español que ha visitado la casa de Shakespeare; lo ignoro e ignoro igualmente si alguno de mis compatriotas de los muchos que a Inglaterra vienen o en Inglaterra viven, ha hecho la reverente peregrinación. Yo sí, y guardo de mi visita a esta **Jerusalén de las letras** un recuerdo poderoso, que quiero consignar aquí.

Todos saben que Guillermo Shakespeare, vino a la vida en la pequeña ciudad de Stratford, a orillas del río Avon, en el Warwick, el 23 de abril de 1564; fue bautizado el 26 del propio mes, falleció en la misma ciudad cincuenta y dos años después, día por día, o sea el 23 de abril de 1616, y enterrado está en la iglesia parroquial, en donde hoy se muestra al viajero, en el mismo libro, el acta de nacimiento y la partida de defunción.

Nació el día que murió Miguel Angel y murió el mismo día que Cervantes.

La casa donde vio la luz primera, los sitios en donde pasó su juventud y la tumba que guarda sus cenizas, que el respeto y la admiración de un gran pueblo han guardado con fervida religiosidad, atraen de las cinco partes del mundo, en cada primavera, miles de visitantes que no vacilo en llamar peregrinos.

Los recuerdos íntimos de los grandes representativos de la humana mentalidad han ejercido siempre sobre mi espíritu una fascinación que nada es parte a superar. En Florencia abandoné los tesoros del Palacio Pitti y las maravillas de los Uffizzi, los prodigios de Benvenuto, de Ghiberti y de Ghirlandapo, por la piedra del Dante, en donde,

NOTA — Al cumplirse el cuarto centenario desde el nacimiento del grande escritor inglés, como tributo a su memoria reproducimos aquí unas delicias y olvidadas páginas del ilustre ensayista colombiano Carlos Arturo Torres, publicadas a principios del siglo tras una visita que el autor hiciera a la ciudad nativa del genial dramaturgo.

según una tradición muy plausible, solía sentarse el poeta en esos divinos ocios que precedieron a la ingente concepción de su poema; en Roma consagró una tarde —y una tarde en Roma tiene un valor inapreciable— a buscar en el cementerio inglés las tumbas de Shelley y de Keats. Habiéndome conducido el viento de mi varia fortuna a la patria de Shakespeare, creí cumplir un deber para conmigo mismo al visitar la casa y la tumba del creador de Hamlet.

Después del movimiento, del ruido y del humo de esas ensordecedoras colmenas de la actividad moderna que se llaman Londres, Manchester o Birmingham, llegar a Stratford es como pasar súbitamente del océano embravecido, poderoso, aterrador, a un lago sereno, repuesto asilo del silencio y de la paz. Al abandonar, a algunas leguas de Birmingham, las grandes líneas centrales por líneas transversales menos concurridas y menos rápidas, principia a acentuarse la feliz mudanza: a los bosques de chimeneas que emergen de las nieblas como siniestros vestiglos, suceden campos verdes y numerosas colinas; al bullicio de las fábricas, el rumor apacible de los sembrados; a las nubes del humo, el claro cielo y al tráfago, la contemplación. El estado de alma que tan amable cambio crea es propicia iniciación al santuario que se va a recorrer y a la excelsa memoria que se va a evocar.

El Condado de Warwick, en cuyo centro está Stratford, ha sido llamado el corazón de Inglaterra y el jardín de la Gran Bretaña, y a la verdad justifica este último nombre. El río Avon, manso y límpido como un lago, pasa allí, camino del Severn, cuyas aguas va a aumentar, en medio de bosquecillos de álamos y encinas, de praderas y de vergeles que el verano cubre de flores y que el invierno no alcanza del todo a despojar. La ciudad es limpia y tranquila y aunque pequeña, su urbanización está a la altura de las necesidades modernas; cuenta con unos doce mil habitantes alojados en casas de agradable aspecto, muchas de las cuales conservan el estilo tradicional del siglo XIV, lo que da a las calles, muy bien pavimentadas, una perspectiva original y pintoresca. Más de trescientos años han pasado desde que el poeta contemplaba el escenario que hoy van tantos a visitar, sólo porque él lo contempló: la localidad se ha transformado con el decurso de los tiempos; pero, salvo las reparaciones indispensables a la conservación, allí se mantiene todo como él lo vio y lo dejó. La ciudad lo debe todo a su hijo esclarecido y a él lo consagra todo. Un verdadero culto, asiduo y bien inspirado, permite hoy rastrear en el medio nativo, el desarrollo paralelo de su mente y de su arte, y en vívida evocación retrospectiva, reconstruir una vida superior y casi sorprender el génesis del milagro de su obra.

Llegado a Stratford al caer de la tarde y sin tiempo para escoger, me alojé en el primer hotel cuyo anuncio ví en la estación: se llama, naturalmente, **Shakespeare Hotel** y es una curiosa muestra de las construcciones de la época proshakespeareana. El propietario ha tenido la original idea de hacer de su fonda un memento del genio tutelar de la región, y así por dondequiera se tropieza con retratos del poeta y grabados de sus obras; los aposentos, en vez de números, distinguidos están por los títulos de los dramas y comedias; el cuarto donde se toma el café se llama, por ejemplo, **Como Gusteis**; el **bar** o cantina, **Me-**

did por Medida; yo fuí alojado en **El Sueño de una Noche de Verano**, y aunque estábamos en pleno invierno, no por eso dejaron de visitarme en sueños la blonda Titania y el travieso Puck; mi tranquilidad, empero, fue interrumpida por la cháchara y risas de unas mis vecinas que parece querían ponerse a la altura del cuarto que habitaban, **Las Alegres Comadres de Windsor**, y que en justicia merecían ser trasladadas a **Mucho ruido para nada**.

Al día siguiente, temprano, me dirigí a Henley Street; a poco andar por dicha calle me encontré frente a una especie de cabaña de dos cuerpos, de antiguo estilo normando, abrumada por su enorme techo y ensamblada de vetusta madera. No había duda posible; el tiempo y la gloria han dado su consagración definitiva a aquel sencillito **cottage** del siglo XV, que se contempla con emoción profunda, casi religiosa, como uno de los santos lugares en los fastos literarios de todos los tiempos: allí nació Shakespeare.

Y llenada la previa formalidad del **ticket**, se penetra en el santuario silencioso. Pasada la puerta se encuentra una especie de espaciosa cocina, con su enorme chimenea, ante la cual, según la tradición, solía sentarse el poeta en las largas veladas del invierno; dos sillas antiguas y es todo. Esta chimenea tiene para el visitante tan intensa virtud de evocación que hace soñar. En aquellos tiempos solían los niños como hoy mismo, formar ledo grupo en torno del fuego a escuchar cuentos de aparecidos, endriagos y brujas, que transportaban las juveniles imaginaciones a un mundo fantástico.

Hoy el extranjero, bajo aquel hogar extinguido, contempla el sitio preciso que allí ocupara el joven cuyo genio empezaba a dar sus primeros aletazos de águila, y reconstruye mentalmente la escena maravillosa, el despertar de un mundo. Las rojas llamas del hogar iluminan de modo intermitente el ennegrecido recinto por cuyos rincones pasan, desaparecen y vuelven las sombras fugitivas, mientras las ávidas miradas del joven escolar de **Guild School**, escrutan allí en aquellas penumbras indecisas o en aquellos carbones ardientes, que son para él como lámparas encendidas sobre el misterio interior, las formas caóticas todavía del universo que él va a crear por predestinación inescrutable. ¡Quién sabe si en aquellos momentos de ensueño no venían ya las **ideas madres** de que habla Goethe, a colocar su simiente en aquella mentalidad, fecunda como la tierra y poderosa como la vida! En esas horas de nocturnal vigilia, ennoblecida el alma por esa melancolía "que engendra las obras inmortales", cerrados los ojos al mundo exterior, estremecidos los oídos por el confuso y lejano clamor de muchos seres que llaman a las puertas de la existencia, debió de sentir ya el poeta dentro de su cerebro, fecundado como el de Zeus, los primeros movimientos de Pallas Atenea. ¡Quién sabe? Acaso el oscuro mozo vería entonces surgir alguna vez de en medio de las ascuas augurales el hada de sus destinos, que le gritaba como las brujas a Macbeth: **¡tu serás rey!**

Una extenuada escalera de diez peldaños conduce al aposento mismo donde nació, al auténtico **birth place** según una documentación compleja que quiero creer indiscutible con mi fe de peregrino ingenuo. En las ventanas de este cuarto, en las paredes, en las vigas del techo, hasta en los pavimentos se ve una apiñada, incontable muchedumbre

de firmas. Entre la turba ignominada estamparon allí sus nombres Goethe, Byron, W. Scott, W. Irving, Thakeray, Dickens, Browning, Tennyson; la firma de Carlyle atormentada y enigmática como su genio, aparece muy visiblemente. Es interesante el confrontar así la firma auténtica de alguna personalidad admirada, advertir en ella, por una agitación que no escaparía al menos listo de los grafólogos, la misma emoción y el mismo pensamiento que os domina a vosotros; porque vosotros también firmáis, también queréis dorar vuestros nombres oscuros con algún lejano reflejo de aquella hoguera encendida en la cumbre más alta del pensamiento.

Ese anhelo de supervivir, que domina a la turba mortal, tiene algo de conmovedor; todos queremos asociar nuestro nombre que pasa a algo que ha de perdurar. Dondequiera que halléis un monumento famoso, allí encontraréis el **libro de los viajeros**, o el muro de las inscripciones con sus miríadas de firmas anónimas. ¿Qué puede importarle a John Smith de Norfolk o a Peter Norris de Toronto el que yo lea sus nombres entre mil nombres en los muros de la casa de Shakespeare? Los leí y los olvidé en seguida, si alguna vez me tomé tal trabajo, cosa increíble. Todos sabemos que al inscribirnos en tal sitio como ese, ejecutamos un acto tan inútil y vano como el de lanzar un llamamiento en la mitad del mar desierto, y todos reincidimos en la inocente vanidad. **Yo también he estado aquí**, queremos decir como para alegar siquiera ese título al recuerdo de una hora; es como un eco melancólico del **In Arcadia Ego**. **La resignación al olvido** que nos encarece tan poéticamente Renán, es fruto de un concepto superior de la vida que no llega sino en la época de las revaluaciones definitivas, cuando se acerca la hora de la gran serenidad... Es claro que yo también puse mi nombre allí.

Resalta en esas inscripciones un curioso cosmopolitismo, que es como una proyección, en los sufragios intelectuales del imperialismo británico; véanse allí nombres alemanes y americanos, pero es naturalmente el Reino Unido y sus colonias el país que suministra el gran contingente de peregrinos. Allí el canadiense al lado del comerciante de Calcuta o de la Nueva Zelanda, el de Gibraltar junto al del Cabo. En los dominios de Shakespeare no se pone el sol.

Después de **birthroom** se visita el museo. Diversidad de objetos pertenecientes al poeta, reliquias personales, libros y documentos en que aparece su autógrafa, ediciones primitivas y raras de sus obras, retratos suyos en todas las formas y tamaños; es bien sabido que la bibliografía y la iconografía shakespeareanas podrían llenar varias veces los salones del Museo Británico... Llamen allí la atención un pupitre estudiantil de autenticidad comprobada y que sirvió a Guillermo cuando aprendía los primeros rudimentos de esas letras humanas en las cuales debía llegar a ser el gran Maestro y un retrato, atribuido a Zucchero pero sin duda restaurado posteriormente.

Desde las ventanas del piso superior se contempla el jardín de la casa, en donde se han plantado las flores mencionadas en la poesía de Shakespeare. Cuando los rayos del sol de mayo hacen estallar las yemas y brotar las floraciones maravillosas, parece que la sombra de Ofelia pasara por allí —la razón perdida— entonando la canción de

su delirio conmovedor: "Esta es la flor del romero que es para el recuerdo; estas trinitarias, para el pensamiento; este hinojo para vos y aguileña y ruda; he aquí margaritas; quisiera daros violetas pero se han marchitado desde la muerte de mi padre". ¡Pobre Ofelia! Una posteridad extraña recoge hoy a guisa de trofeo el ramo de flores de su imaginación, prendas de su amor, de su locura y de su muerte.

En la pequeña ciudad y sus contornos se pueden seguir uno a uno los pasos de su hijo inmortal y señalar, en las circunstancias más triviales de la vida, las etapas ascendentes de aquel espíritu. En la Grammar Sholl, contigua a la capilla de la Santa Cruz de un estilo anglo-gótico tan puro, muéstrase el sitio en que el sublime niño recibía sus cotidianas lecciones; en el primer piso de la misma casa se conserva el salón en que **troupes** de la localidad representaban comedias, dramas y entremeses; aquellos espectáculos herían vivamente la imaginación del niño y despertaban en él su doble vocación de autor y de actor.

De su casa, ya mozo, dirigiéndose por un camino de una milla, que a él debía antojársele interminable, a Shottery, residencia de Ana Hathaway, su prometida. El camino es muy ameno y bien pronto se divisa, entre huertos y arbolados, como un nido, la cabaña de la que debía compartir la vida y también la inmortalidad del poeta; es una casita humilde y rústica, de techo pajizo y de un solo cuerpo; esa hiedra de anchas hojas que desafía el invierno cubre las paredes que junio adorna de rosas, y en donde toda estación se oye el chirrido de los gorriones o el triscar de las golondrinas. El interior conserva el mobiliario contemporáneo de Ana y bajo una ventana abierta a los campos y a los cielos, a los cantos de las aves y a las emanaciones de los huertos, se os muestra el escaño en donde se sentaban juntos los felices novios. Allí debió de nacer el primer pensamiento de **Romeo y Julieta**, poema de los amores juveniles y de los paisajes sugestivos.

El ruiseñor canta en la noche serena; el granado abre sus cálices ardientes y la alondra —la viviente armonía de Shelley— hiende los cielos infinitos: todas las fuerzas ocultas de la vida palpitan en el aura que pasa cargada de esencias y en el follaje del jardín encantado de Julieta a la hora de la cita:

Blessed, blessed night. I am afeard
Being in night, all this is but a dream!

Todos aquellos cálidos efluvios de emoción que emanan de la naturaleza en una noche de primavera y de amor y que Guillermo aspiraba en las visitas a la región de Shottery, habían luego de encontrar su expresión insuperable en ese poema del amor vencedor de los odios ancestrales, en esa atmósfera de pasión y de poesía en que el poeta envolvió a los amantes de Verona, como en el manto constelado de Tannit, para que pasaran a la posteridad, inviolados en su belleza, eternamente jóvenes y eternamente amados.

La cabaña de Shottery, propiedad aún de los descendientes de la familia Hathaway, atrae casi tantos visitantes como la casa Stratford; con la módica capitación de seis peñiques que se paga por visitarla, tienen los propietarios una renta no despreciable y más firme que si es-

tuvieran en consolidados ingleses... y después hay quien diga que con la gloria no se come.

No todo era poético idilio en las mocedades de Guillermo; los caminos vecinales de Stratford y de Charlecotte testigos fueron de más de una aventura de carácter menos inocente: es fama que una de ellas costó su extrañamiento del lugar. Con otros desocupados, entró Guillermo un día a la señorial residencia de sir Thomas Lucy, en Charlecotte, y allí, sin grandes escrúpulos por los reglamentos de caza ni por el derecho de propiedad, mató un ciervo de los que vagaban por los parques del rico propietario. La desazón que su travesura le ocasionara, le obligó a dejar su villa natal por la ciudad de Londres. El ocasional cazador furtivo iba a convertirse en el hombre más ilustre de su patria. Su pleito con sir Thomas Lucy y la inquina que le guardó, le inspiraron algunos de los más espirituales pasajes de **Las Alegres Comadres de Windsor**, en donde puso en ridículo al celoso propietario con el nombre de Juez Slender.

Ni faltaba Guillermo a los holgorios de la vecindad, y en fiestas y verbenas era un alegre compañero. La tradición señala aún, en el camino de Bedford, un manzano silvestre bajo el cual durmiera Shakespeare una serena noche de verano; había sido campeón de sus coeterráneos en un **match** de cerveza con los más renombrados bebedores de Bedford; vencedor de sus contendores, aunque fatigado por el extraño **sport**, tendióse allí bajo el cielo estrellado, y allí forjó ese derroche de imaginación, esa embriaguez de la fantasía que se llama **El Sueño de una Noche de Verano**. Los silfos, los espíritus del rocío, de las flores y del claro de luna, tejen en esas escenas una trama tan sutil como una tela de araña y tan vaporosa como un sueño; en ese espectáculo no se sabe si es el autor o son los espectadores los que sueñan. Singular inspiración, fantasmagoría de luces y de sombras, de misterios y de esplendores, que desmiente, si es verdad que fue concebida en semejantes circunstancias, el viejo proverbio inglés: **They who drink bear will think bear**.

La juventud de Shakespeare, vagabunda y ligera, alegre e indolente, pero sana, vigorosa y equilibrada, tuvo un poco de Falstaff y mucho de Ariel, el genio de los aires, el sutil **atry spirit**; pasada en cotidiana comunicación con la naturaleza, aprendió a amarla, esto es, a comprenderla y también a evaporar de la materia grosera el espíritu etéreo; su obra podría intitularse: la vida en el más intenso y comprensivo de los sentidos; mezcla desigual de groseros apetitos y de mística idealidad, de pasiones sin rienda y de un buen sentido, de vientre y de alma, de Falstaff y de Hamlet, de Calibán y de Ariel.

La fórmula ya vulgarizada de Ariel encuentra aquí la plenitud de su comprobación; los paisajes de la región de Avon son para el peregrino verdaderos estados de alma: el silencio de esta ciudad preñado está de elocuentes revelaciones. El artífice que esculpió en metros inviolables todo un mundo, dejó en cada paso de la cuna a la tumba, el sello de su personalidad soberana. Si siguiera los combatidos métodos de Taine, podría, al rastrear el proceso de formación del arte y de la mente shakespearianas, asignar a la visión cotidiana de un paisaje apacible

esa fresca nota de poesía natural que emana de algunas de sus obras como aliento de selvas primitivas.

Como gustéis, es la obra que da una impresión más vívida de ese género de existencia, secuestrada del mundo que al autor placía tanto en su aldea nativa y en los vecinos bosques. Al rumor del viento en las hojas, lejos de las humanas sociedades, deslízase la vida en deleitoso exilio, en la melancolía dulce de las evocaciones del pasado, del silencio y la soledad. Shakespeare dió a sus héroes como escenario el bosque de los Ardenas, y él mismo, cuando escribía, había levantado allí su torre de marfil.

Si fue en Londres donde elaboró las obras de su segunda y tercera manera, débense atribuir las idílicas y campestres a Stratford, ora en su primera, ora en su segunda y definitiva residencia allí. El vasto teatro de la metrópoli dió vuelo a su genio; pero él llevaba, cuando fue a la capital, fecundada ya su actitud a las más poderosas germinaciones. Cuando regresó a Stratford, para no volver a ausentarse, adquirió una casa —hoy destruída— en la que vivió algunos años y en donde murió, según todas las probabilidades. En el lugar de esa casa osténtase hoy un parque conmemorativo que lleva el mismo nombre que aquélla: **New Place**. En el jardín de dicha casa y bajo el histórico moral que allí crecía, concibió y escribió el poeta muchas de las obras del cuarto período. La casa pasó, con el andar de los tiempos, y allá por el año de 1753, a poder del reverendo Francis Gastrell, vicario de Frodham, quien, sin sospecharlo ni quererlo, ha alcanzado una inmortalidad del género erostrático. El clérigo destruyó la casa y cortó el moral consagrado, para libertarse —decía— de la multitud de importunos que venían a contemplar aquella reliquia, más valiosa que los plátanos de la Academia; la posteridad se ha vengado del iconoclasta filisteo, perpetuando el recuerdo de su imbecilidad trascendental.

La admiración de los americanos por el héroe del espíritu, que diría Carlyle, ha llegado hasta pretender comprar la casa de Henley Street para trasladarla, naturalmente, a los Estados Unidos con suelo y todo; ni ha faltado yankee que soñara en transportar toda la ciudad para adornar con ella algún parque monstruo de una ciudad de ayer; Inglaterra rehusó el negocio, y ha convertido a Stratford en **sacred place** y el **cottage** en monumento nacional.

No pudiendo verificar esa transportación enteramente yankee, la largueza admirativa de uno de los hijos del primo Jonatás, dotó a Stratford de una fuente monumental que no tiene más mérito que el de la intención con que fue erigida. La admiración de los ingleses ha tenido manifestaciones más felices, y ha levantado en las propias orillas del Avon el hermoso **Shakespeare Memorial**, que es a la vez un teatro y un museo. En él se exhiben cuadros y esculturas de mérito muy desigual sobre asuntos pertinentes. De la torre que domina al edificio se disfruta de una vista espléndida. Stratford, Shottery y todo el paisaje circunyacente: el río, encerrado en márgenes de perenne verdura, pasa hacia el Sur bajo dos hermosos puentes; y hacia el Norte, a corta distancia del **Memorial**, refleja en sus tranquilos espejos la torre normanda de la iglesia parroquial, **Trinity Church**, rodeada de tilos y

olmos sombreados y en donde el hijo de Stratford duerme el sueño de la inmortalidad.

En el parque, al lado del **Memorial**, se levanta la hermosa creación escultural, obra y donación al propio tiempo de Lord Ronald Grover, y por el cual el opulento artista merece ser aplaudido dos veces. Corona el monumento, sobre alto pedestal, Shakespeare sentado, la pluma taumaturga en la mano, sumido en serena soñación y la mirada perdida en la clara lejanía que raya la flecha gótica de **Trinity Church**. Cuatro estatuas de bronce decoran gallardamente el pedestal, sintética alegoría representativa de los cuatro atributos del arte dramático o mejor, de los caracteres fundamentales de la creación shakesperiana: la historia, la filosofía, la tragedia y la comedia.

Una figura juvenil, casi etérea, representa —símbolo de la historia— al príncipe Hall en el acto de colocar sobre su cabeza la corona de su padre. La filosofía está representada por Hamlet, la calavera de Yorick en la mano, **alas poor Yorick!** Al ver esta estatua en su clásica actitud meditativa vienen a la mente las palabras que Jules Laforge pone en boca de Hamlet; “Como en una sola concha creemos oír todo el gran rumor del océano; pareceme oír ahora toda la inagotable sinfonía del alma en esta caja que fue una encrucijada de ecos”. La comedia está representada por Falstaff en el acto de levantar, alegremente repantigado, su copa en la taberna de Boar’s Head. Una figura en que las pasiones extra-humanas imprimieron su huella, personifica la tragedia en la inquietante figura de Lady Macbeth.

Esas representaciones sintéticas de toda una obra, aun tan felizmente escogidas como en el monumento de Sir Ronald Grover, tienen que ser necesariamente deficientes. Para que la escultura pudiera en su plasmante exteriorización presentar una fórmula completa de la creación del hijo de Stratford, necesitaríase, no ya un monumento, sino una selva de ellos, algo como la avenida de los esfinges de Luqsor proyectada inmensamente en la extensión.

Pláceme imaginar que Inglaterra consagrará un día a su poeta esta grandiosa glorificación, digna de ambos: una y otra orilla del Avon, desde el Memorial hasta Trinity Church, convertidas en un parque, se poblarían de estatuas desparcidas aquí y allí entre los árboles evocadores, ora aisladas, ora en grupos como las sombras de los héroes que Ulises halló en callado vagar por los campos de asfodelos que bañan las nocturnas aguas de Estigia. Esas estatuas, en su modelación de líneas y contornos, dirían de todos los caracteres que el poeta esculpíó en mármol elocuente cuando hizo en sus dramas la revelación de un concepto nuevo de la vida y de una nueva forma del arte.

II - LA OBRA

- I -

Es el drama fiel espejo de la vida, y como ésta se va modificando, así su representación escénica. En rigor, el drama contemporáneo debería diferir tanto del de Shakespeare, como éste de los de Esquilo y Sófocles. Ya lo observó Maeterlink: el drama actual, desprovisto de

todos los elementos decorativos exteriores y adventicios, busca sus elementos artísticos en las regiones de la vida moral; Ibsen, Bjornson, Hauptman, el mismo Maeterlink, Mirbeau en **Le Mauvais Bergere**, han formulado iniciaciones más o menos felices en ese teatro. Ni hoy cumple apelar, no ya a la fatalidad antigua como en los tiempos de Prometeo y de Edipo, pero ni siquiera a la cooperación de ese medio brillante y seductor que presta tan hermoso proscenio a los amores de Julietta, tan fantástico escenario a los aciagos empeños de Macbeth y que vemos campando por sus respetos con toda la gallardía de la época y de la raza, en las comedias de Calderón —ese Shakespeare de la raza latina— de Tirso y de Lope. Ya no creemos en el **Auautré**, ni envueltos en románticas capas, nos batimos a espada cabe inaccesible; hoy los dramas de la vida —y los hay espantosos— se desarrollan en un medio vulgar; el interés del enredo está en la complicación psicológica, lo tremendo de la tragedia en los conflictos interiores. Desde este punto de vista, el drama filosófico de Shakespeare es más que una adivinación, es una antelada revelación que la presciencia del genio hizo, en pleno siglo XVI, de las modalidades psicológicas de la conturbada época contemporánea.

Entre las mayores creaciones de Shakespeare, **Hamlet** es la que realiza principalmente esa adivinación genial de que hablo; es la que toca una fibra más intensa y mórbida de la complicada espiritualidad de nuestros días. Quitáransele a ese drama todos los recursos de la época, los combates, el espectro, y nada se alteraría en el fondo de la gran tragedia. En vez del fantasma del rey padre, errante en la noche por la explanada del Castillo de Elseneur, que no es sino la objetivación de un estado de alma, pusiérase otro recurso más científico, una alucinación, pongo por caso, una autosugestión como las muchas que a diario nos presentan médicos y psicólogos, y se tendría un drama como los concibe el noble belga. Un hijo sospecha que su padre ha sido envenenado por el actual esposo de la madre en posible complicidad con ésta; el conflicto interno, el estado de conciencia que resulta de semejante sospecha en un espíritu elevado, la tremenda crisis moral que tal situación engendra en un noble corazón, es lo esencial del drama.

Inquieta agonía de una alma, turbación de una mente, paralización de una voluntad; sentimiento de justicia inmanente que se rebela contra la delincuencia impunida y triunfadora; duda, la más horrible de ellas, la duda en la propia madre; voz de ultratumba o mejor imperativo categórico que nos llama a las sanciones supremas, todos estas entidades psicológicas elaboran la tragedia interior y son los predominantes factores de su desarrollo y de su funesto desenlace. Por eso nuestra edad de dudas y de zozobras ha adoptado a Hamlet como su personificación arquetípica. Así, pues, Shakespeare guarda en su obra una añoranza del teatro antiguo en la predestinación de Macbeth al trono y al delito; en Hamlet crea el concepto dramático moderno y esboza el drama del porvenir.

La poesía, ha dicho un gran pensador, no es otra cosa que la facultad de simbolización consagrada al servicio de una grande idea. En ninguna de sus obras realiza Shakespeare más intensamente tan alto concepto como en **Hamlet**; el atormentado príncipe danés es el espíritu

del hombre en la inquietud de los misterios de la vida, es la inteligencia que se pregunta el por qué del mal sobre la tierra, la conciencia que lucha, el corazón que sangra, la fe que vacila y se extingue... Aquí el filósofo vale lo que el artista y el pensador supera al poeta; por eso la obra marcada está con ese sello de eternidad que es como una irradiación de la inteligencia suprema. Digan cuanto quieran modas literarias de un día, el primoroso orfebre que cincela las filigranas del estilo puede deleitarnos, pero no se impondrá a nuestro espíritu de modo perdurable si no anima sus creaciones con un soplo de eternidad; nuestra admiración, nuestro culto se reserva para esos genios soberanos de los cuales el pensador complementa poderosa y armoniosamente al poeta, Esquilo, Sófocles, Lucrecio, Dante, Shakespeare, Milton, Hugo, Goethe, Wagner y cuantos consagran su facultad poética a esculpir en la forma apolínea un pensamiento superior.

Mucho se ha escrito acerca de lo que el autor pusiera de su propio ser en cada uno de sus héroes. Los críticos alemanes y los críticos ingleses difieren en esto tanto cuanto difiere el genio de las dos naciones; pretenden aquéllos que el ideal tipo humano para el poeta es **Hamlet**, esto es, el predominio del pensamiento y de la reflexión sobre la acción; sostienen esótrios que es **Enrique V**, el héroe de la acción y de la voluntad. Es lo cierto que en la ricamente dotada personalidad del insigne inglés encuéntrase algo de uno y otro personaje como según se apuntó antes, algo de Romeo, algo de Falstaff y mucho de Ariel; no es ciertamente esta armoniosa ponderación de facultades, ese admirable equilibrio mental y moral lo menos maravilloso en su obra y en su vida.

La irresolución de Hamlet no es una forma de debilidad mental, sino, antes bien, vigoroso conflicto de contrarias fuerzas. En la acción rápida hay algo de inconciencia: el análisis intenso descubre mundos allí donde los sentidos obtusos sólo entreveían la nada. Dice Anatole France que toda acción, toda palabra, implican consecuencias de una posibilidad incalculable; el acto más aparentemente insignificante, levantar la mano, por ejemplo, puede causar la muerte a uno de esos geniecillos del aire de que habla el cuento árabe; con ese criterio que es el de los analistas —y Hamlet es el tipo ancestral de esta dinastía modernista— vivir inocente y tranquilo es bien difícil cosa y aún morir es ejecutar un acto de resultados irremediables.

En Hamlet, sin embargo, las potencias superiores del alma, como irradiaciones de un sol, desbaratan al fin las brumas de la duda y este enfermo de la voluntad cumple severos deberes y ejecuta tremendos propósitos. El monólogo de la duda y del suicidio, **to be or not to be**, admirable expresión del espíritu que vacila, es complementado y casi superado por el posterior monólogo de la razón y de la determinación.

Si, como acabo de decir, en **Hamlet** el elemento trágico es la situación de un lujo que se ve obligado a someter a juicio a su madre ante el incorruptible tribunal interior y la condena allí, en el **Rey Lear** es la situación de un padre desconocido y perseguido por sus hijas. Si **Hamlet** es clasificado como drama filosófico, tal título como ese corresponde también al **Rey Lear**, hondo estudio de la dislocación de los principios morales que rigen la vida de relación de la humanidad.

En este drama aparece más que en ningún otro de los de su autor, lo que pudiera llamarse el espíritu esquileano; es la concepción más sombría y tempestuosa, la más **oceánica**, dice Swimburne, de las obras del poeta. No hay en ella complicaciones sutiles como en **Hamlet**, ni convencionalismos como en **Othelo**; es una inspiración hiperbólica, un abismo sin fondo en que la mente se hunde en medio de la desolación. El fatalismo de esta tragedia tiene un carácter más luctuoso que el de las griegas; más allá del buitre de Prometeo y de las Erinias de Orestes, alcánzase a divisar una ceja de luz en ignotas lontananzas; algo como el alborear de un día en que la libertad y la justicia puedan andar juntas, en que la omnipotencia y la bondad no se excluyan. No así en el **Rey Lear**; la noche reina allí incontrastable y única, la justicia inmanente no existe y toda finalidad moral es una utopía. Es el mundo vuelto al seno del caos: somos los juguetes de dioses malignos y crueles:

As flies to wanton boys are we to the gods
They kill us for their sport.

¡Los dioses nos matan por **sport**! ¿Qué ante esa afirmación todo el moderno pesimismo? Vigny no tuvo esos acentos ni Leopardi puso en boca de Bruto una imprecación más amarga, ni más terrible, ni más categórica.

Cordelia es la Antígona del teatro inglés; ella representa la ternura y la bondad en este drama de la ingratitud en que un padre, el viejo rey de la barba fluvial, es arrojado por sus hijas como materia abyecta primero del poder, luego de la familia, luego de la casa y, por último, de la razón. Sus hermanas Regane y Goneril no son hijas de Lear, dice Hugo, "sino en la cantidad necesaria para tener derecho al nombre de parricidas". Cordelia, con una abnegación tanto más adorable cuanto que es única, redime a la naturaleza de la monstruosidad de sus hermanas:

One daughter
who redeems nature from the general curse
which twain have bought her to.

Si, como filósofo de pasmosa penetración, sondea Shakespeare los más recatados fondos del alma y de cada motivo interno hace un drama, no son sus obras por eso vagorosas abstracciones, sino realidades palpitantes. Sereno, pero no impasible, confronta los más ásperos problemas de la vida y con igual maestría hiere todas las fibras, desde la melodía lírica de la pasión en **Romeo y Julieta**, dice Dowden, hasta la orquestal sinfonía de la emoción en el **Rey Lear**.

- II -

En sus estudios humanos plugo un día al artista psicólogo colocar un alma blanca en un cuerpo negro: de ese primer conflicto debía brotar una tragedia dolorosa: **Othelo**. El moro al servicio de la República de Venecia es un espíritu sincero, un corazón valiente y leal, inflamado por un rayo de sol de sus nativos desiertos. La relación de

sus hazañas cautiva a la hija de un patricio y la noble Desdémona lo sacrifica todo por él. La doble fortuna de Othelo en las armas y en el amor será un crimen para la envidia recelosa que le expía en las sombras y que le ha señalado ya a la más depresiva y envenenada de las torturas: los celos.

Yago es un italiano sutil y refinado que se agita en un mundo de donde están absolutamente ausentes toda bondad y toda generosidad. En la total carencia de sentido moral puesta al servicio de una envidia corrosiva y suspicaz. Este miserable, el más acabado tipo shakesperiano de la perversidad sin atenuación posible, explota fútiles apariencias para perder a su general y a la inocente Desdémona... y la catástrofe se cumple.

El ingenio de Shakespeare sirve aquí maravillosamente a su genio; la grandeza de la concepción está realzada por una maravillosa habilidad de detalles. La sencillez casi primitiva de un bárbaro como Othelo tenía que ser fácil presa a la astuta malignidad de un italiano del renacimiento como Yago; el color de la piel del marido, esto es, su inferioridad intrínseca tenía que predisponerle a los celos; su temperamento de meridional ardoroso debía llevar sus pasiones a los más lamentables extremos; la ingénita dulzura de Desdémona la predestina al papel de víctima: ¡qué campo para las artes diabólicas de un malvado como Yago!

La impostura, el chisme, el espionaje y la calumnia, armas de víbora, son esgrimidas por este áspid con una habilidad tan consumada en el mal, que, ante esta monstruosidad moral, Ricardo III antójasenos hermosos y tiernas las hijas del rey Lear. Es tal el perverso relieve de este carácter; que es casi el héroe del drama... En su **Othelo**, Verdi nos lo presenta con una grandeza satánica que no le dio Shakespeare; esto revela hasta qué punto puede fascinar las imaginaciones este evadido del Horco. He aquí la profesión de fe de su ética de precito: "Virtue? A fig! This in ourselves that we era thus or this".

Por los demás el **pathos** alcanza en Othelo las más altas cumbres de lo sublime: "Apagaré esta luz... y luego aquélla... Un beso y sea el último! Jamás lo hubo más delicioso ni más fatal; debo llorar. pero mis lágrimas crueles son... y mi ira es la ira de Dios, que hiere lo que más ama".

Mas si **Othelo** es un drama de concepción y ejecución insuperables, la tragedia, propiamente dicha, es **Macbeth**. Desde las **Euménides**, de Esquilo —dice Schlegel— jamás se había escrito una tragedia tan grande ni tan terrible como ésta. Es el drama de la tentación, del delito y del pálido Insomnio; es una nube caliginosa que se espesa sobre el mundo y sobre el alma. Empieza la escena en páramo gélido y canoso: una de esas regiones vampíricas propicias a las manifestaciones del genio del mal. Mephisto celebra su Walpurgis en las siniestras montañas de Brocken y es en el desierto de la Tebaida en donde se presentan los testadores de San Antonio, Macbeth y Banquo van cabalgando por la lúgubre región, cuando de pronto emergen de las nieblas, engendros de los aviesos elementos de la tierra, tres brujas que saludan tres veces a Macbeth: "Tú serás rey!". El alma, hasta entonces hon-

rada, del caudillo escocés queda irremediabilmente perdida: ha recibido el contagio nefando.

En el profundo simbolismo del poeta, las brujas son las ambiciones latentes, pero ocultas, que residen en el corazón de su héroe; "son la personificación de la tentación interior" —dice Gervinus— y también las manifestaciones visibles del mal universal; el alma de Banquo pasa ante ellas ileso; la de Macbeth, terreno propicio, recibe la letal contaminación.

Macbeth no es malvado completo, no es un ser absolutamente perverso como Yago, no; asaltaránle las dudas y los remordimientos, últimas llamadas de una virtud que se apaga; vacilará mil veces ante la extraviada senda y sentirá la nostalgia de la inocencia perdida. Entonces, y para que sus destinos se cumplan, al interior estímulo de su ambición se agragará un acicate irresistible; la ambición de Lady Macbeth. Fustigado sin descanso por la impulsiva energía de su mujer, ya no se detendrá en la senda del crimen; el aciano rey Duncan será inmolado y su matador subirá al trono. La profesía de las brujas está cumplida.

El horror fantástico que precede al crimen no ha sido pintado jamás con tan vívidos colores como en el monólogo de la daga. En su delirio de ambición y delito, ve Macbeth una daga en los aires que le señala el aposento en donde duerme el rey Duncan. El duda aún; la daga señala, señala con fatal insistencia; el silencio de la noche fatídica en que se celebran los misterios de Hécate, le alarma; conjura a la noche que no oiga sus pasos y al tiempo que borre para siempre aquella hora de horror; se desliza como un lobo en las sombras; ora retrocede, ora avanza con los pérfidos pasos de Tarquino y vuelve a detenerse y a dudar; de repente, en medio de sus vacilaciones oye a lo lejos el lento son de la campana que anuncia que la hora ha llegado:

I go it is donet; the bell invits me
Heare it not Duncan, for it is a knell
That summons the to heaven or to hell!

Coronado el empeño de su ambición, principia, con la posesión, la agonía y con el poder, la expiación; las Erinias no atormentaron tanto a Orestes como la pavura oprime la conciencia de este culpado. Ni el océano del gran Neptuno podrá borrar la sangre de sus manos; ya nunca volverá a dormir: ha asesinado al sueño!

Macbeth, Cowdor, ya nunca en este mundo
volverás a dormir; mataste al Sueño!

Está muerto del sueño, asesinado por el delincuente al propio tiempo que a su víctima, es uno de los más característicos rasgos de la concentración shakesperiana, que en un concepto sintetiza un poema.

La pendiente del crimen es de infalible causalidad; el pecado de hoy engendra el de mañana y de caída en caída se avanza al abismo. Después del asesinato de Duncan vendrá el de Banquo, cuyo especto va a desempeñar un papel decisivo y a precipitar la final catás-

trofe. En medio de ese vértigo de sombras, la figura de Lady Macbeth se yergue con siniestra grandeza; ella es la determinación inquebrantable que no conoce duda, ni tregua, ni temor; cuando su esposo vacila, ella muestra la frialdad y la rigidez del acero; le enrostra su cobardía y su flaco querer y hasta le pide la daga para herir ella misma:

Infirm of porpose!
Give me the daggers!

Sólo en horas de sonámbulo delirio la atormenta el olor de la sangre que ayudó a verter; "todos los perfumes de la Arabia no podrán suavizarlo..." y aunque, como Electra, desconoce el remordimiento, muere al fin en agonía suicida.

Lo sobrenatural en Shakespeare es como una proyección de la conciencia individual en el campo de lo desconocido; las brujas —he dicho— son la ambición y Banquo el remordimiento de Macbeth. El espectro de Hamlet es el sentimiento de la piedad filial y de la justicia inmanente contra la iniquidad. Las víctimas de Gloucester aparecen en la hora de las reparaciones cual nuncios de muerte para su victimario y de victoria para su vengador; la sombra de César es el símbolo visible de la supervivencia del poder y de la influencia póstuma del Dictador.

Ni todo lo sobrenatural en este poeta proviene de las **plutónicas riberas de la noche**; también evoca su mágico talismán los espíritus alados de la luz y de la armonía, del aire y de las selvas: Ariel, Oberón, Titania, Puck y su cortejo de hadas y risueños geniecillos de las flores y de las fuentes.

Después de las grandes y sombrías tragedias **Hamlet, Lear, Macbeth** y **Otelo**, las comedias, **El Sueño de una Noche de Verano, Como Gustéis, Twelfth, Night, Mucho ruido para nada**, interpoladas por su autor entre sus grandes concepciones trágicas o históricas, aparecen cual islas de verdura y de serenidad en medio de un océano proceloso y sin límites... Leer tal de esos idilios campestres después de **Macbeth** o de **Lear** es pasar de una de esas desoladas riberas caledónicas batidas por las olas de un mar siempre agitado, a una pradera de Atenas.

El género de esas amables producciones no es el cómico propiamente dicho, sino una quinta manera, alegre, ligera y fina; un libre vuelo de imaginación por los campos de lo azul y de lo verde; sirvieron al autor de ameno vagar entre sus trabajos gigantescos, o reposo final después de su inmensa tarea; su lectura es recomendada por los críticos como un alto a la mente que, viajera por el universo shakespereano, va a pasar del pathos de los dramas trágicos al ethos de los grandes cuadros históricos.

- III -

Dos son los ciclos de la historia que Shakespeare estudia y transportó al lienzo imperecedero de sus cuadros dramáticos: el de la transformación de Roma y el de la transformación de Inglaterra. Roma pasa de la libertad al despotismo y del despotismo a la decadencia. Inglaterra asciende del sistema medioeval del gobierno absoluto a la con-

quista de la libertad y al desarrollo de sus fuerzas y de su influencia mundial incesantemente progresiva.

En las diversas etapas de esa noble evolución ascendente y recurrente, el pensamiento histórico se desarrolla de modo armonioso y paralelo en un campo fecundo por sus luchas y por sus glorias a la explotación poética. De esa vasta epopeya surge en el drama shakespereano muy más que en las generalizaciones de un Herder, la verdadera filosofía de la historia. Del acervo de personalidades sublimes o indignas, geniales o idiotas que presidieron y modelaron los destinos de uno y otro imperio, aparecen como surgente definitiva, dos caracteres soberanos; el espíritu romano y el espíritu sajón; Roma e Inglaterra. La fuerza catalíptica de la raza y del medio se patentiza al trasegar del drama como en los precipitados químicos la cristalización reveladora del principio activo. Asígnase de esta manera el valor real, la significación evidente que tiene en la elaboración de la historia el vasto colaborador anónimo, la fuerza social, las condiciones colectivas de la raza. Si se estudian estos dramas a la luz de las modernísimas conclusiones de la sociología y de la ética política, aparecerán dotados de nuevo lustre. más admirables, más verdaderos, reevaluados así y acrisoladas por su intensa finalidad.

En el orden histórico es **Coriolano** el primero de los dramas romanos, como el **Rey Juan** el primero de los dramas ingleses; la lucha entre el feudalismo y la anarquía sirve de fondo tempestuoso al cuadro inglés; la lucha entre patricios y plebeyos al drama romano. Ingenuidad sería, en mi concepto, el buscar en estas obras los principios políticos del autor, como lo han hecho tantos críticos insulares. Las conaciones del alma nacional constituyen un vasto elemento trágico que el poeta supo comprender y explotar como factor preponderante, no único, en el trazo de sus caracteres. Las turbulencias civiles de la república hicieron surgir personalidades representativas de cada época; Coriolano es de éstas; mas el sujeto dramático no es el caudillo, es el hombre. El interés se despierta más por las luchas de la conciencia del gran Cónsul que por las de su partido; no nos conmueve tanto la rebeldía del proscrito, ni el arrepentimiento del rebelde, ni la recompensa del traidor, cuanto el conflicto interior del hijo; no es la patria lo que se impone al caudillo, sino la madre al hombre; la vencedora no es la república, es Volumnia.

Julio César es la obra capital del ciclo romano. Sin haber leído probablemente más que a Plutarco, Shakespeare con la intuición sibilina del genio, sorprendió el concepto mismo de la vida en aquella magna época, conforme nos la han mostrado después, a luz tan reveladora, un Mommsen, un Boissier, un Ferrero. José Mazzini, el patriota italiano, que era también distinguido hombre de letras, dice de Shakespeare; "Su genio comprende y adivina el pasado, no inicia el futuro; interpreta una época, no anuncia ninguna". Mas qué es Hamlet sino la intuición del moderno espíritu? Qué Ariel sino la personificación de una humanidad ideal cuyo advenimiento aun no ha llegado? Del propio modo, al presentarnos la época de la agonía de la república nos da en el siglo XVI, una impresión histórica que solamente estudios de ayer

han venido a comprobar. Habla Bruto de Cicerón y de por qué no se le ha invitado a la conspiración contra César:

He will never do anything
that other men began.

Es la pintura de un carácter en una pincelada; pero ese Cicerón es el Cicerón de la crítica moderna, el de Boissier, pongo por caso, no el de Plutarco.

El drama tiene dos héroes: César y Bruto. Debe aceptarse la opinión de Gervinus de que César está presentado a una luz desfavorable para justificar la conducta política de Bruto? No es esa la impresión definitiva del poema. César, el de la frente anchurosa, apenas aparece y muere en el tercer acto, pero su espíritu flota, soberano y abrumador, por todo el horizonte de la tragedia; casi no se habla de él, pero se le presiente, se le adivina, omnipresente y colosal. Es el hombre fatal, encarnación de una época: más que una persona, es un sistema; no es César, es el cesarismo. Roma se ha hecho indigna de la libertad y la libertad va a desaparecer. ¡Oh, Bruto! Vuestra abnegación es estéril; una voluntad no puede deshacer el proceso de las edades, ni una virtud redimir la culpa colectiva, ni desconocer las leyes sociales, ni atenuar sus sanciones implacables.

El prestigio sobrehumano de César se impone hasta la naturaleza. La víspera de los **idus de Marzo** mil prodigios anuncian el advenimiento de algo terrible; los elementos se desencadenan, las fieras vagan libres por las calles, el Tíber sale de madre, extrañas fulguraciones brotan de las lanzas y de las espadas. Los conjurados han logrado ganar a Bruto a su causa, y dar así a ésta la autoridad de tal nombre y de tales virtudes; la suerte está echada; él también ha pasado su Rubicón.

Bruto y Casio representan los dos elementos primordiales y a veces contrapuestos de las revoluciones, el ideal y el hecho, el ensueño y la realización, la Gironda y la Montaña. Bruto es el principio elevado y generoso, pero utópico: Casio es la voluntad que atropella por todos los escrúpulos; para que una revolución sea eficaz y grande, se requiere la simultánea presencia de los dos factores; cuando uno de ellos predomina exclusivamente, se disuelve en la abstracción o se desvirtúa por la violencia.

Nunca decaerá el interés trágico del último instante. El gran César se dirige al Senado; parece decaído, está un poco sordo, dijérase presa de una inquietud indefinible; los conjurados le aguardan... todo está consumado; César ha muerto.

Su recuerdo es tan poderoso, empero, como su presencia; César muerto es el principio del triunfo definitivo del cesarismo. El pueblo lo quiere; en poco está que proclame César al mismo Bruto:

Ciudadano 1º - Llevémosle en triunfo a su casa.

Ciudadano 2º - Erijámosle una estatua como a sus antepasados.

Ciudadano 3º - ¡Que sea el César!

¡Qué ironía la de la política y qué lección para los esclavos de la opinión y los cultivadores de la popularidad! Desde ese momento penetra en el ánimo honrado, pero algo estrecho del republicano, la duda

sobre la acción ejecutada; el espíritu antiguo no ha renacido al golpe de su puñal tiranocida; la tiranía no ha muerto con el tirano.

Propone Casio que a la eliminación del Dictador siga la de Antonio, y es necesario confesar que en la lógica de los medios violentos, esto era una consecuencia necesaria en la premisa sentada con los puñales. Bruto contesta: "Seamos sacrificadores, no verdugos"; hermosa frase, pero idea falsa desde el punto de vista de los que confían a la violencia la salud del Estado.

Pide Antonio autorización para hablar ante el cadáver de César y contra el parecer de Casio, Bruto, consiente. Los que comparten la causa de Bruto, tienen derecho a exacerbarse ante esa falta del más elemental sentido político cometida por el generoso repúblico. Encuentro en Quevedo un concepto curioso: "Marco Antonio sabía ejecutar bien lo que pensaba mal, y Marco Bruto ejecutaba mal lo que pensaba bien; Antonio prevaleció sobre Bruto, porque supo ser malo en extremo, y Bruto se perdió, porque quiso ser malo con templanza".

En sus empresas guerreras el incurable utopismo del girondino de la antigüedad, estorba y anula las hábiles combinaciones de Casio y la República es vencida. No hay en la historia un pasaje de más trágica solemnidad que la muerte de Bruto; las estrecheces de su criterio y sus errores se borran ante la grandeza dolorosa de esa hora.

Julio César es un asunto digno de Shakespeare y el drama es digno de ambos; refléjase en él un resplandor del genio como un rayo de sol en la nieve de una cumbre excelsa. No plugo al poeta representar al Grande Hombre en la cumbre de su fortuna ni de su genio; ni en las Galias, ni en Farsalia; no hizo de él, como de Enrique V, el héroe de la acción dichosamente realizada, no; esculpióle como Tenerani a Bolívar, cuando ya las sombras de un hado fúnebre se extendían sobre su frente. No nos lo representa con la acentuación de líneas del vigor actual, sino entre las evanescencias crepusculares de la desaparición. El personaje activo no es, repito, el hombre, sino el espíritu del hombre, su significación histórica que principia cuando la individualidad acaba. César vivo no pudo detener el brazo de Bruto; su sombra, su recuerdo paralizan en Filipos la energía del conspirador y dan la victoria al Cesarismo.

Los dramas romanos forman una especie de trilogía que principia en **Coriolano**, la República; culmina en **Julio César**, la transición, y acaba en **Antonio y Cleopatra**, la desaparición de la libertad y de la virtud antiguas. **Titus Andronicus**, horripilante tragedia de la decadencia cierra cronológicamente el ciclo romano; pero aunque por mucho tiempo atribuida a Shakespeare, crítica más sagaz ha demostrado que a ella no aportó el hijo de Stratford sino parcial colaboración, si alguna.

De **Coriolano** a **Antonio y Cleopatra**, efectúase en las modalidades éticas del pueblo romano una inmensa evolución recurrente. El Cónsul es víctima del orgullo, el Triunviro del placer. Si el valor y el poder de la República no han degenerado, sus virtudes principian a sentir la muelle contaminación del oriente. Los caracteres femeninos de la trilogía confirman de modo muy claro este concepto.

Tres figuras de mujer caracterizan las tres épocas, **Volumnia**, **Porcia** y **Cleopatra**; la madre, la esposa y la querida. **Volumnia**, la ma-

trona austera, se impone a su hijo con la fuerza de sus virtudes clásicas. Porcia, hija de Catón y esposa de Bruto, si eleva y embellece el alma del repúblico, no alcanza a determinar su conducta política; Cleopatra encadena con magia irresistible el inflamado corazón del triunviro y le arrastra al placer, a la derrota y a la muerte.

Volumnia, Porcia, Ofelia, Julieta, Imógene, Desdémona, Cordelia, Miranda, Perdita, pasan radiantes o melancólicas, ledas o graves por el proscenio shakespereano como floraciones de ensueño y de poesía, tipo ideal de la madre, de la hija, de la esposa, de la amada; con la reina de Egipto nos hallamos ante el tipo de la mujer. Cleopatra es la perdurable encarnación del sexo con toda su inquietante y seductora complejidad.

Es el dramaturgo inglés el verdadero creador de los caracteres femeninos, según la naturaleza. Antes de que este Mágico Prodigioso llamara a la vida su grácil falange, no aparece el tipo sino en las penumbras de la abstracción, figuras estatuarias como Ífigenia, como Antígona, como Electra, que se imponen a nuestro espíritu más bien que a nuestro corazón; a las veces y en circunstancias anormales, los trágicos transfundían el alma del hombre y sus pasiones a la mujer; de ahí Medea, Clitemnestra, Hécuba. En la fábrica shakespereana aparece el alma femenina con poesía y verdad insuperables. Mas, como en la historia y en la sociedad, la mujer en el drama inglés es la porción delicada y bella de la vida, no la preponderante. Los más arduos problemas de la existencia se elaboran y resuelven en la mente varonil, y por eso según observa Dowden, las grandes personalidades del teatro inglés no son Cordelia, Ofelia, Desdémona o Volumnia, sino Lear, Hamlet, Othello, Coriolano. El autor crea sus mujeres en un raptó de exquisita inspiración; a sus hombres los modela detenida, paciente, penosamente. ¿Encontráis mujeres ingeniosas o agudas? Sí, mas ninguna como Falstaff. ¿Perversas? Ninguna como Yago. ¿Intelectuales? Ninguna en el grado de Hamlet.

Mas, también como en la vida real, si el alma femenina se compone de entidades menos heterogéneas que la masculina, puede aquélla sobrepujar a ésta en cuanto a la intensidad del sentimiento y la eficiencia de la acción: ejemplos, Lady Macbeth, Julieta, Cleopatra.

Shakespeare copio a Antonio de la historia, a Cleopatra la creó. El ardiente *Imperator* siente por la hermosa reina de Alejandría una inclinación, un vehemente capricho; pero ésta, que había conocido ya a César y a Pompeyo, encuentra en Antonio una sensación suprema. ¿Se ausenta su amante? Quisiera, en tanto vuelve, aniquilar el tiempo, dormir sueño de piedra:

That I might sleep out this gap of time
My Antony is away . . .

¿La traen noticia de que se ha casado con Octavia? Quisiera arrancarle los ojos, despedazar al infausto mensajero. ¿Sucumbe el triunviro? El resto de lo creado no vale nada para ella y muere para no sobrevivir a su amante.

Antonio cambió el imperio del orbe por unas horas de voluptuosidad. La batalla de Actium abre un horizonte nuevo en la historia:

Octavio sustituye a la antigua austeridad, la prosperidad, y a la libertad, el orden: la obra de César está completa. No sé de ningún historiador de tan grande época que haya superado a Shakespeare en la verdad y colorido del cuadro dramático, ni en la realidad de la evocación histórica.

— IV —

Mas de cuatro siglos de historia inglesa còmparecen ante la evocación del dramaturgo, y fundidos en el crisol de su mente, forman una epopeya que es al mismo tiempo "espejo de reyes". Preséntanse al autor de ese período los caracteres más acentuadamente contrapuestos que han ocupado jamás un trono o influido en los destinos de un pueblo; es además dicho período el paso secular de la edad media a la edad moderna, el cambio de ideales, la conversión de frente de la humanidad.

Principia la época de los diez dramas ingleses con **Juan sin Tierra** (King John), que abatió al pontificado el cetro inglés y a los barones el antiguo absolutismo, y concluye con **Enrique VIII**, que separa su reino de Roma e inicia la moderna política internacional de Inglaterra. El autor entresacó de aquí y de allá, en ese largo período (1119-1547), sus héroes y los iluminó con luz tan poderosa, que sus personalidades quedan fijadas como por el cincel de un Tácito o de un Suetonio. Para mantener el nexo épico de su concepción, hace de todos ellos las pendientes y contrapendientes de una montaña, sobre la cual erige la efigie del héroe nacional: pendientes de virtud o de energía, contrapendientes de flaqueza o de crimen, que dan a la figura central todo su relieve y toda su significación.

Ricardo Corazón de León, más que un monarca de Inglaterra, fue un caballero andante coronado, un paladín cristiano, un cruzado-rey; pudiera decirse que su vida fue una leyenda romántica y que la verdadera historia comienza en su sucesor, el rey Juan. Juan sin Tierra es uno de los soberanos más severamente calificados por el veredicto de la posteridad. Su carácter fue una paradoja, su advenimiento al trono una usurpación, una humillación, su política y su gobierno un desastre. A pesar de todo, poseía talentos y valor y de su criminal tiranía surgió la libertad civil. La noche del feudalismo se cierce sobre el mundo, pero de esa noche brota una aurora; **La Magna Charta**. El individualismo inglés obtiene su primera gran victoria, y de esa lucha del avieso monarca con los caballeros y los varones, los prelados, el Papa y la Francia, surge, cada vez más firmemente delineado, el carácter nacional. De la derrota de las huestes inglesas en Bouvines y por consiguiente del abandono por parte del rey Juan de todo conato de imperio continental, obtiene el pueblo británico grande fruto de vigor interno y de sólido desarrollo. Triunfara el rey en sus empresas de allende el canal y la libertad padeciera aplazamiento indefinido. No es el último caso en que del desastre exterior nace la libertad interna: Sedán trajo el 4 de septiembre y Moukden y Tsousishima fueron las primeras victorias de la revolución rusa.

Después del rey Juan, que es como una exposición preliminar, el poeta eleva a la escena la figura esfumada de **Ricardo II**, el último

de los Plantagenets por directo derecho hereditario. El hijo del Príncipe Negro es una individualidad delicada, graciosa y débil; es el rey adolescente, el carácter impreciso en el trono, el gobernante vencido. Carece de prestigio, pero el poeta nos lo presenta nimbado por vaga aureola de simpatía, por el amor de una esposa y por el misterio de su inmolación en la aciaga Fortaleza de Pomfret...

Enrique VI es el rey incapaz; el exceso de sus virtudes degenera en impotencia irremediable; sus escrúpulos paralizan toda acción en él; pero es puro y bueno. En sus momentos de irresolución tiene algo de Hamlet, pero sus debilidades le hacen al fin indigno del nombre de rey y casi del de hombre; su santidad es su flaqueza, como es el pecado la fuerza del Duque de Gloucester, Ricardo III.

Ricardo III es, como obra de arte, talvez el más importante de los dramas del ciclo inglés; aseméjase a **Macbeth** en el horror trágico, en el persistente interés, en la grandeza de la concepción. Ricardo III es más delincuente que Macbeth, porque es más enérgico que él; éste es víctima de un hado funesto, Gloucester es el criminal reflexivo y consciente que exhibe una virtualidad pavorosa para el mal. Es más genuinamente diabólico que el **Satán**, de Milton; en un cuerpo mustio, devastado y deforme como una planta maldita, arde el corazón del ángel caído; no conoce la piedad, ni el miedo, ni el amor: "Neither pity, love nor fear...".

Solitario y siniestro, pero poderoso en su feroz energía y en los vastos recursos de su mente, no le detiene ningún vínculo; en su corazón no vibra ninguna cuerda simpática:

I have not brother, I am like no brother
and this word love, which grey bears call devine
be resident in men like one another
and not in me, I am myself alone.

Pero tipo tan antisocial y perverso no está desprovisto de cierta grandeza, como aquel arriscado aventurero, semi-héroe, semi-bandido que tiñó con sangre española nuestros oscuros anales de la colonia: **Lope de Aguirre**. Insaciable en su ambición, contaminado de pecados irremisibles, torvo en su disposición, hipócrita, mendaz y cruel, nunca conoció la debilidad de los remordimientos y rey usurpador y asesino, acaba por imponerse a nuestro espíritu con un sentimiento mezclado de curiosidad y de terror.

El malvado Gloucester cae ante todas las fuerzas de la sanción coaligadas contra él. Los espectros de sus víctimas como la Sombra de Banquo aterran al fin —pálidas Euménides— sus inquietos sueños. En sus postrimerías la idea del aislamiento a que le han reducido su egoísmo y sus crímenes le aterra como otro melancólico espectro:

I shall dispair; there is no creature loves me;
and if die, no shall pity me.

Una fibra humana conmueve aquel corazón aterido. Abandonado por todos los suyos, quiere a cambio de todo, conservar un girón de existencia: "A horse, my kingdom for a horse!".

Es la última palabra de este gran delincuente de los regios anuales del país insular.

Dije ya que las diferentes creaciones que desfilan por el escenario en los dramas ingleses son como corrientes adventicias que van a confluír a un caudal superior: ese caudal es la epopeya del vencedor de Azincourt. Los dos dramas **Enrique IV**, primera y segunda parte, son por modo especial una verdadera introducción al **Enrique V**. Enrique IV, o sea el Gran Bolimbroke, vencedor y sucesor de Ricardo II, fue hombre de altiva ambición y fiero orgullo; al aceptar el trono violó la misma ley feudal que invocara para derrocar a Ricardo II y se creó una situación llena de inquietudes y ennegrecida por las zozobras. El dramaturgo lo representa como un hombre abrumado por los cuidados del gobierno, sin darse punto de reposo, incapaz de sueño y lamentándose de "cuán duramente se recliná una cabeza coronada". Es fuerte, pero no cruel y bien equilibrado, sabe realzar su poder cuando por la clemencia, cuando por la severidad.

La posición de Enrique permanece por mucho tiempo insegura hasta que la afirma en una de las más recias batallas de las luchas de York y Lancaster. Hotspur, el bravo caballero, muere en esa batalla en la cual Enrique se muestra hábil general; el honor del día recae, empero, en su hijo, el amado Hall, después Enrique V. Desde ese momento comienza a ascender la personalidad de éste como astro de primera magnitud, como el paladín nacional, como el héroe épico de Shakespeare.

Enrique IV, enfermo y abatido, acusa a su hijo de haberse ensayado la corona. De ahí uno de los más conocidos pasajes del drama, modelado en el monumento de Stratford:

There is your crown
I put it on my head!

En su entusiasmo por Enrique V, el autor halla estrechos los moldes del teatro y escribe en realidad un poema épico que, como el de Voltaire, podría intitularse **La Henriada**. Apela al recurso de los coros como en la tragedia griega para exponer por medio de ellos lo que no cabe en las tablas. Si languidece con esto el interés dramático, gana el **épos** y el héroe nacional aparece en toda la amplitud en que lo concibe el poeta.

Ocupa Enrique V en la historia inglesa un puesto semejante al de Enrique IV en la de Francia, guardadas todas las proporciones de tiempo y lugar. Las disipaciones de su juventud no son parte a impedir que asuma, cuando llega el caso, toda la gravedad del Magistrado; su jovialidad no anda reñida con la disciplina, ni sus luces en el consejo con sus proezas en el campo.

Cuando toma la corona de la almohada de su padre moribundo y la coloca sobre sus sienes de adolescente, su alma se transforma; el ligero amigo de Falstaff se torna en el hombre de la sublime resolución. Reprime con férrea energía las turbulencias interiores y marcha sobre Francia. En Marfleur lanza a sus soldados, como catapultas, sobre las murallas intomables: "Once more upon the breach, brave soldiers, once more!"

Y en Azincourt —el Waterloo de los albores del siglo XV— obtiene una de esas victorias que fijan para un período histórico la suerte de las naciones. **Enrique V** es el personaje representativo de su raza y desaparece de la escena y de la vida en pleno cenit. **Enrique VIII** no es de Shakespeare, sino fragmentariamente —fragmentos que revelan, eso sí, la huella del león—, pero no puede en rigor comprenderse entre las genuinas obras del autor de **Ricardo III**.

- V -

Al lado del príncipe Hall, en sus disipadas mocedades, encontramos a Falstaff, como Sancho al lado de Don Quijote o el bufón al lado de Lear; pero Falstaff no es ni un Sancho ni un bufón, sino el más genial de los caracteres cómicos de Shakespeare.

La extremosa idea ascética hizo de la carne causa y fruto de pecado y la condenó, la escarneció y la anatematizó como el grosero enemigo del alma; era el obstáculo siempre rebelde en el camino del cielo, y el cielo era el único objetivo de la vida. Este concepto debía extremarse hasta engendrar la reacción correlativa; fue el cura de Meudon quien la inició en dos libros, **Pantagruel** y **Gargantúa**. Rabelais creó a Panurgo, personificación de los apetitos animales, **revanche** de la carne largo tiempo vilipendiada por el espíritu. Falstaff es de esa raza pantagrulesca y divertida, pero es al propio tiempo espiritual, ingenioso y simpático. Mendaz y cínico, borracho y enamorado, se hace querer a pesar de sus defectos, que él es el primero en reconocer y exagerar.

He aquí algunos de sus principios. En justificación de los que huyen del campo de batalla, o para demostrar la utilidad de las derrotas:

“Aquel que se lanza a huír,
puede volver a pelear,
pero el que se hace matar
ya no vuelve a combatir...”.

Para excusar sus flaquezas y reincidencias: “La carne es débil, por eso cayó Adán; yo tengo más carne que los demás, luego soy más frágil”.

Su profesión de fe, a usanza de los antiguos caballeros: “Mi dios es la botella, mi patria el campo del saqueo y mi dama una mujer tan pública como el camino de Saint Albáns a Londres”. Es el hombre vientre; su panza es su égida, su obsesión y su númen: **I have a whole School of tongues in this belly of mine; my womb, my wombe, my wombe, undoes me.**

Tiene las cualidades de sus defectos; los gordos son alegres y benévolos; la grasa preserva los nervios y suaviza las pasiones adustas. A César le inspiraban inquietud los flacos; el magro Casio le causaba secretos calofríos: “Antonio, decía a su teniente, rodéame siempre de hombres gordos”. ¿Shakespeare leyó a Cervantes? ¿Es Falstaff inspirado por Sancho? Probablemente, no. Shakespeare no conocía el español, aunque en su tiempo se estudiaba en Inglaterra y se usaba más que ahora; además, la primera traducción inglesa de Cervantes, la de Shelton, apareció en 1612 y es notorio que el dramaturgo inglés dejó

de escribir definitivamente en 1611. Con todo, en 1613 la compañía dramática de que él era director o empresario, representó en obsequio del embajador del duque de Saboya una pieza intitulada **Cardenio** o **Cardeno**, perdida y luego restaurada, y que según parece no era otra cosa que una adaptación a la escena del pasaje del pastor Cardenio referido en la primera parte del Quijote. De esa comedia fueron autores Shakespeare y Fletcher, o más bien éste con alguna colaboración de aquél. En todo caso, si Falstaff es pariente de Sancho, su parentesco es muy lejano. No tiene el inglés el fondo de honradez del buen escudero, sin que por eso sea un malvado. Ni sería tampoco justo graduarle en esa especie híbrida de "centauros de cerdo", de que habla el poeta francés y cuyo tipo clásico es Panurgo; su espiritualidad le salva de la ignominia de semejante clasificación.

Cuando cae en el campo de batalla el bravo Hostpur, Falstaff se atribuye esa muerte para obtener por ello lauros que no ha merecido; arrastra el cadáver del último de los representantes de la caballería y lo exhibe como trofeo; ironía dolorosa, el cadáver del héroe épico arrastrado por el ventrudo parroquiano de las tabernas y casas holgonas de Londres; la caballería va a desaparecer ante la materia omnipotente; el buen sentido de Sancho y el cinismo de Falstaff la matan dos veces. El humorismo inglés y la risa castellana acaban, el uno con el caballero, la otra con la caballería. Shakespeare y Cervantes simbolizan así por modo vario un mismo hecho capital: el fin de la edad heroica y el advenimiento del concepto positivo de la vida, el triunfo de lo real sobre lo ideal.

Falstaff tiene un fin melancólico. Cuando Hall se convierte en Enrique V despidió al compañero de sus juveniles devaneos: "I know thee not, old mand...".

La desgracia en que cae le mata. El ridículo enamorado de **Las Alegres Comadres de Windsor** no es el castizo Falstaff, es su caricatura. Esbozólo Shakespeare, según es fama, para complacer el capricho de la Reina Isabel, antojada de ver al alegre sir John malferido de punta de amor.

El **humour** del poeta se exhibe alegre y ligero en el grupo de sus primeras comedias: **Love Labour's Lost**, **Comedy of Errors**, **Two Gentlemen of Verona**; refinado y romántico en las pertenecientes a las que se dijo arriba podrían constituir la quinta manera; bullicioso y hasta grosero en el grupo de las últimas comedias: **Taming of the Shrew**, **Merry wives**; y deliciosamente irónico en **El Mercader de Venecia**. Shylok el sórdido judío ha alcanzado en el veredicto literario la categoría de los tipos eternos y como ellos ha dejado tras sí una posteridad digna, por cierto, de tan alto origen y a la cual pertenece, por línea directa, el **Fagin**, de Dickens, resucitado últimamente con tanto aplauso en los teatros del Reino Unido.

Después de sus grandes trabajos trágicos e históricos, y a punto de deponer para siempre la pluma portentosa, escribió Shakespeare varias obras que no caben en la clasificación de las tragedias, ni en las de los dramas, y que la crítica conoce con el nombre de **Romances**: **Pericles**, **Cimbelina**, **Cuento de invierno** y **La Tempestad**. Imagínome la creación shakespereana en su armoniosa totalidad como una pirámide

que arrancara en las comedias de su juventud y en sus obras líricas, **Venus y Adonis, Lucrecia y Los Sonetos** y rematará en **La Tempestad**. Forman la ingente fábrica los elementos contrapuestos de la vida que él sorprendió en su esencia y supo difundir en crisol soberano; Romeo es la pasión, Enrique V la acción, Hamlet la razón. En el feliz simbolismo del monumento de Stratford, Hamlet examina un cráneo y Falstaff levanta una copa; un cráneo y una copa! Objetivación sintética de los atributos humanos, del polo positivo y del polo negativo del alma; el pensamiento y el vientre, Hamlet y Falstaff!

Así en **La Tempestad** comparecen también ante la mente de Próspero, **Calibán y Ariel**, la animalidad y la espiritualidad, poderosa síntesis de todo un sistema. En el primer término de la evolución aparece Calibán, la bestia prehistórica; en el último Ariel, la idealidad. Los bajos y groseros instintos de la especie van modificándose en las lentas marchas del tiempo y el hombre va adquiriendo una suma siempre creciente de ideas superiores hasta llegar a la cumbre que Ariel simboliza.

Próspero es "el superhombre espiritual", dice Brandes: probado por la adversidad, aquilata en ellas la potencia de su ser hasta convertirse en un mago poderoso como lo fue Shakespeare mismo; Próspero lo perdona todo porque todo lo comprende y tal vez ha llegado al desdén trascendental: es un entendimiento superior, sereno y fuerte. Creólo el poeta a su imagen y semejanza, condújole, secuestrándole de las turbulencias de una agitación áspera, a una isla oceánica, como reposito asilo, al propio tiempo que él mismo buscaba un retiro definitivo en su villa natal; situóle en sus personales circunstancias y le hizo el don de sus mismas dotes; puso en sus manos la vara y la magia de las evocaciones; es un emblema del poeta y tiene la facultad de despertar a Ariel, emblema del genio del poeta.

Hay algo melancólico en la final liberación del silfo inefable; Próspero le deja volver, como ave al limpio azul, a los puros elementos de donde un día emergió a su conjuro mágico:

To the elements
be free and fare the well!

Acentúase la significación alegórica de pasaje si se recuerda que el poeta cuando abre a Ariel los espacios infinitos, también él mismo, ya en el séptimo día de su creación, liberta a su genio para que vaya a los cielos a fijarse como un astro de primera magnitud, siempre visible en el horizonte del espíritu humano.

III. - LA TUMBA

Después de 1612, Shakespeare dejó definitivamente toda labor literaria y en su retiro silencioso de New Place, ocupado en trabajos oscuros y jornaleros, aguardó la muerte. Restauró con su esfuerzo el patrimonio familiar seriamente comprometido por su padre, aseguró su propio bienestar y el de los suyos y tuvo la satisfacción de adquirir de nuevo la casa en donde había visto la luz. Nada en su vida que no fuera sensato, equilibrado y normal. La asandereada tesis de que "todo genio es un loco" que algunos se dan a prohijar febrilmente con la esperan-

za, sin duda, de que por extensión cale también la inversa “todo loco es un genio”, encuentra en el trágico inglés, el más genuino de los genios, una terminante infirmación. El, como Cervantes, encarna en su existencia y en su obra la saludable reacción del buen sentido y de la sana mentalidad contra toda suerte de desafueros, perversidades y desequilibrios literarios.

En parte alguna de su correspondencia ni de sus papeles íntimos recogidos con pulcro y nimio esmero, se encuentran ni alusiones a sus obras ni a sus relaciones literarias; parece que el poeta absolutamente exento de vanidades, si comprendió alguna vez, no dio importancia alguna a su predominante posición en el mundo intelectual; es además notorio su hastío —que él no se cuidaba de ocultar— por la literatura y por los profesionales de la literatura.

El que escribe estas líneas repetía ahora años con verdadera unción estos sonoros versos que Larming pone en boca de Milton:

Vi al cantor de Julieta y de Romeo
que pobre baja a su inmortal ocaso...

Que son como premisa de estos otros:

No hay pensamiento grande que no sea
hijo de un gran dolor...

Versos, hermosos versos, pero no verdades, a lo menos en cuanto se refiere “al cantor de Julieta y de Romeo”. No recuerdo si es “pobre” o “triste”, como dice el bardo español; pero en todo caso Shakespeare no bajó a su ocaso inmortal pobre ni triste. Cuanto a ese gran dolor, generador único de los grandes pensamientos, no lo tuvo en grado mayor que cualquiera otro de sus contemporáneos; en cambio sus pensamientos son de los más grandes que mente humana haya producido jamás.

Después del período tempestuoso y febricitante de la creación, el poeta entró en la serenidad. **Cuento de invierno** y **La Tempestad** son las floraciones melancólicas de esa declinación otoñal, y valen por cierto lo que los ramos multicolores y perfumados de mayo de **Romeo y Julieta**. El pensamiento **del más allá** desciende silenciosamente sobre la obra de este período, como las primeras nieves sobre los campos no desnudos aún completamente de las regias vestiduras del verano. Es el sentimiento de lo efímero que ya había asaltado a Macbeth cuando dijo: “La vida no es sino una sombra errante, es un pobre actor que se agita una hora sobre la escena y después no se vuelve a oír; un cuento referido por un idiota, lleno de ruido y de furor y que no significa nada”. Ese sentimiento, digo, se ha enseñoreado ya de la mente del poeta cuando exclama por boca de Próspero: “Somos hechos de la misma tela que nuestros sueños”. Estas palabras, blando arrullo a la inquietud del vivir, anuncian que se acerca el invierno de la existencia; el mago Próspero rompe, antes de que la sombra llegue, la varilla de los conjuros y la oculta donde nadie la ha podido encontrar. Cuando Ariel —ese espíritu de arpa milagrosa que ardía en su interior— volvió al éter, libre de su cautividad, el poeta también cruzó silenciosamente el umbral de la suprema liberación...

El verdadero monumento digno de Shakespeare es su tumba. Nada he visto en cuanto son las tierras que conozco, tan poéticamente evocador como el cementerio y la iglesia de la Trinidad, a orillas del Avon. No lejos de la población levanta el campanario su aguda flecha normanda, tallada en piedra de un gris apacible que el cristal del río refleja perennemente, en medio de los tilos, de los olmos, de las encinas y de los tejos; al pie mismo de la torre, un sauce riega su ramaje sobre el río como para acariciar el hondo sueño de Ofelia que se deslizara en la corriente.

Una sosegada avenida de tilos circuida de tumbas que arropa un césped siempre verde y en donde duermen "los rudos padres de la aldea", conduce a la iglesia parroquial, vieja de más de siete siglos y en cuya arquitectura armonizan discretamente la sencillez sajona y la gracia normanda. La avenida de follaje, se dice, es un trasunto de la que existió en tiempo de Shakespeare, y en donde él solía pasear en sus cansados días y por donde fue conducido a su mansión postrera.

El edificio, construcción indudablemente de diferentes épocas, exhibe la forma de una cruz que coronara una torre cuadrangular con aguda flecha gótica; toda está esculpida con la severa elegancia de las postrimerías de la Edad Media. El tiempo ha impreso sobre aquellas piedras los lentos toques de su vuelo y su esfumado manto gris les ha dado el sello supremo de la belleza y de la melancolía.

Discreta luz, tamizada al través de los vidrios pintados de las ventanas góticas, alumbra indecisamente el interior de la iglesia a donde se penetra con religioso recogimiento: allí está enterrado Shakespeare.

Los templos góticos hacen meditar: la ligereza aérea de las columnas, el atrevido arranque de los arcos, el rosetón luminoso sobre la sombría nave, todo realza la solemne gravedad del conjunto; es el sentimiento del infinito, esculpido en las líneas del duro bloque, la elación fervorosa de una edad mística y ardiente que hizo a Dios la ofrenda de aquellas flores simbólicas de piedra. La nave principal está separada de las laterales por columnas que soportan seis arcos decorados. Hacia el occidente se abre una ancha ventana ojival, encima del santuario otra más alta y al lado de ésta un busto del poeta, colocado allí siete años después de que él muriera y cuyas facciones fueron copiadas de la mascarilla que se tomó directamente del rostro muerto. Debajo del busto se lee la siguiente inscripción:

Judicio Pylum, genio Socratem, arte Maronem
Terra tegit, populus maeret, Olympus habet.

Y más abajo unos versos ingleses que dicen:

Detente pasajero; por qué vas tan de prisa?
Lee si puedes quién es aquél, colocado por la envidiosa muerte
Dentro de este monumento; Shakespeare, con quien
La vívida naturaleza murió; cuyo nombre adorna esta tumba
Mucho más que en mármol, pues cuando él escribió
Supo convertir el arte en mero paje, servidor de su ingenio.

Al pie del busto y frente al altar, a flor de tierra y como regadas irregularmente en el pavimento, aparecen cuatro piedras tumulares negras con inscripciones blancas; en una de ellas se lee, no sin una profunda emoción, el epitafio del poeta, escrito por él mismo, y que copio con absoluta fidelidad:

Good frend for Ivsus sake forbeare
To digg the dvst encloased heare;
Blest be, man yt, spares this stones
And cvrst be he yt, moves my bones.

Buen amigo, por Jesús abstente de - remover el polvo encerrado aquí - bendito sea quien estas piedras respete - y maldito el que toque mis huesos.

Y es todo. Esa es la tumba del poeta.

Su voluntad postrera ha sido cumplida; en la Abadía de Westminster, panteón de las glorias del imperio, en lugar preeminente, erigida está su efigie y reservado su sitio; pero su polvo yace en Trinity Church y allí permanecerá para siempre en reposo inviolado.

Largo tiempo estuve contemplando aquel sepulcro sencillo. Ante aquella ara de veneración inmutable, parecióme que una luz nueva penetraba en mi mente y con ella una especie de íntima compenetración con aquella vida, una inteligencia más alta y comprensiva de aquella obra. Cuando salí del santuario las aves cantaban en las ramas desnudas y un sol de diciembre había disipado ya las persistentes nieblas de la mañana e imprimía su beso tibio y luminoso sobre las piedras de la iglesia, sobre los verdinegros túmulos, sobre los troncos musgosos, sobre las aguas profundas... y más allá del río extendió su lampo de luz, como un velo diáfano, sobre la verde serenidad de los campos. Así el genio del poeta, divinidad tutelar de esas regiones, lleva a los espíritus más allá de las fronteras, más allá de los tiempos, vencedor de las sombras y de la muerte, un hálito de vida y una indeficiente irradiación de luz.

Liverpool, 1906