

Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECCION Y CREACION DE UN
ESPECTACULO A PARTIR DE UN
TEXTO NO DRAMATICO:
"EL RETRATO DE Mr. W. H."
DE OSCAR WILDE

292716

INFORME ACADEMICO

EN LA MODALIDAD DE PRÁCTICAS CREATIVAS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE



LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
SECCIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

JUAN RAMON GONGORA ALFARO



Asesor: Mtro. Lech Hellwig-Górzynski
Sinodales: Lic. Néstor López Aldeco
Lic. Fidel Monroy Bautista
Prof. Rubén Paguaga Sandoval
Prof. Leonardo T. Otero Pesado



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICADO
A las personas que contribuyeron a forjar
mi vocación por el
Arte del Teatro:

Tgf. José Dolores Góngora Ceballos
Profra. Dolores Guadalupe Alfaro Aranda
Dr. José Luis Góngora Alfaro
Mtra. Silvia Guadalupe Góngora Alfaro
Lic. Luz María Góngora Alfaro

con todo el amor de
Juan Ramón Góngora Alfaro

AGRADECIMIENTOS:

A mi asesor, Mtro. Lech Hellwig-Górzynski.

Al Mtro. Ignacio Escárcega.

A la Mtra. Liliana Lara, productora del espectáculo
"Mr. W. H."

A la Lic. Sandra Jáuregui Robledo.

Al Lic. Carlos Valadez Díaz.

A las actrices y actores que han colaborado
siempre en mis proyectos teatrales.

INDICE DEL CONTENIDO DEL INFORME

Motivos.....	P. 3
Esquema de la creación de un espectáculo a partir de un texto no dramático.....	P. 6
Capítulo I:	
CREACION DE LA ESTRUCTURA DRAMATICA PARA EL ESPECTACULO.....	P. 7
I. 1.- Las fuentes literarias.....	P. 7
I. 1. 1.- Oscar Wilde y "El retrato de Mr. W. H.".....	P. 7
I. 1. 2.- William Shakespeare y los "Sonetos".....	P. 15
I. 1. 3.- Otros textos y autores.....	P. 20
I. 2.- Estructura narrativa y estructura dramática.....	P. 28
I. 3.- Esquema de la estructura primaria del espectáculo.....	P. 37
Capítulo II:	
CREACION DEL UNIVERSO DEL ESPECTACULO.....	P. 38
II. 1.- Revisión de hechos históricos.....	P. 38
II. 2.- La idea y la visión de la puesta en escena.....	P. 41
II. 3.- Esquema final de la estructura del espectáculo.....	P. 50
II. 3. 1.- Historia a contar.....	P. 52
II. 4.- Descripción de los personajes.....	P. 58
II. 5.- Composición del texto dramático.....	P. 63
II. 6.- Elocución de los personajes en el texto dramático.....	P. 68
Capítulo III:	
LOS RECURSOS EN LOS QUE SE APOYA LA PUESTA EN ESCENA.....	P. 72
III. 1.- Espacio escénico.....	P. 72
III. 1. 1.- Escenografía.....	P. 73
III. 2.- Iluminación.....	P. 74
III. 3.- Vestuario.....	P. 75
III. 4.- Utilería.....	P. 76
III. 5.- Musicalización.....	P. 77
III. 6.- Interpretación actoral.....	P. 78
CARPETA DEL ESPECTACULO "MR. W. H." DE JUAN RAMON GONGORA.....	P. 80
Conclusiones.....	P. 140
Créditos.....	P. 142
Bibliografía.....	P. 143

MOTIVOS

El presente trabajo con el cual el que escribe pretende obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro es el informe de la creación de un espectáculo a partir de un texto literario no dramático: "El retrato de Mr. W. H." de Oscar Wilde. Más que una adaptación de esta novela corta de Wilde, se trata de crear un espectáculo que obedezca los intereses expresivos del creador.

Durante el tiempo que cursó los estudios de Literatura Dramática y Teatro, el que presenta este trabajo tuvo la obsesión de tratar ciertos temas como director teatral: explorar la tenue línea que divide la apariencia de la realidad y, por medio de ello, ahondar en los misterios de lo erótico¹.

El hecho de la pasión de amor, del padecimiento del amor, es un tema universal que compete a todos los seres humanos en su necesidad de sentirse parte de "alguien", de "estar en alguien", como si con esto se pudiesen trascender los límites de la realidad y se pudiese uno multiplicar en cada ser amado. Pero la realidad dista mucho de ser lo que uno quiere: hay en el deseo un impulso que provoca la vida, que la genera, gracias a esa inconformidad humana que quiere poseer precisamente aquello que no tiene.

El objeto del deseo se persigue incansablemente a lo largo de la vida, aún más cuando se hallan obstáculos infranqueables. El objeto del deseo, cuanto más prohibido e inalcanzable, es cada vez más *deseado*.

¹ Las puestas en escena que Juan Ramón Góngora realizó como estudiante de dirección fueron: "Cruce de Vías" de Carlos Solórzano, "El Arquitecto y el Emperador de Asiria" de Fernando Arrabal, "La Realidad y el Deseo" creado con textos de Luis Cernuda y "Los elementos del Amor" con textos de San Juan de la Cruz, Saikaku Ibara, Yukio Mishima, Luis Cernuda y el propio director.

La exploración de la apariencia y la realidad no puede encontrar mejor vehículo que el arte del teatro, donde las ficciones son representadas por seres humanos que comparten el mismo tiempo y lugar con otros seres humanos que participan de dichas ficciones como espectadores. El teatro, dada su naturaleza representacional, es un buen ejemplo de la confrontación entre apariencia y realidad.

Desde un punto de vista teórico –o quizá debamos decir poético- la confrontación entre apariencia y realidad podemos entenderla como las diferencias que hay entre el Arte, que busca la Belleza y la Filosofía cuyo fin es la Verdad ².

Al querer el hombre en su imperfecta condición humana poseer la Verdad y la Belleza debe transitar por la conciencia de no poder asir lo que tanto anhela. El Deseo –una “gran cicatriz luminosa” en palabras de Villaurrutia³- se concreta en el sentir humano a través de una búsqueda que es su recorrer la vida, su impulso para vivir y su conciencia de la eterna convivencia con la muerte. Entre el Eros y el Tánatos el ser humano navega en esa barca que es el Deseo, su vehículo vital.

Hasta aquí la exposición de los intereses temáticos que han interesado e interesan para la realización de este trabajo.

El presente informe está organizado de la siguiente manera: el capítulo I expone el proceso de creación de una estructura primaria para el espectáculo hecha a partir del estudio de un material literario no dramático: la novela de Wilde “El retrato de Mr. W:

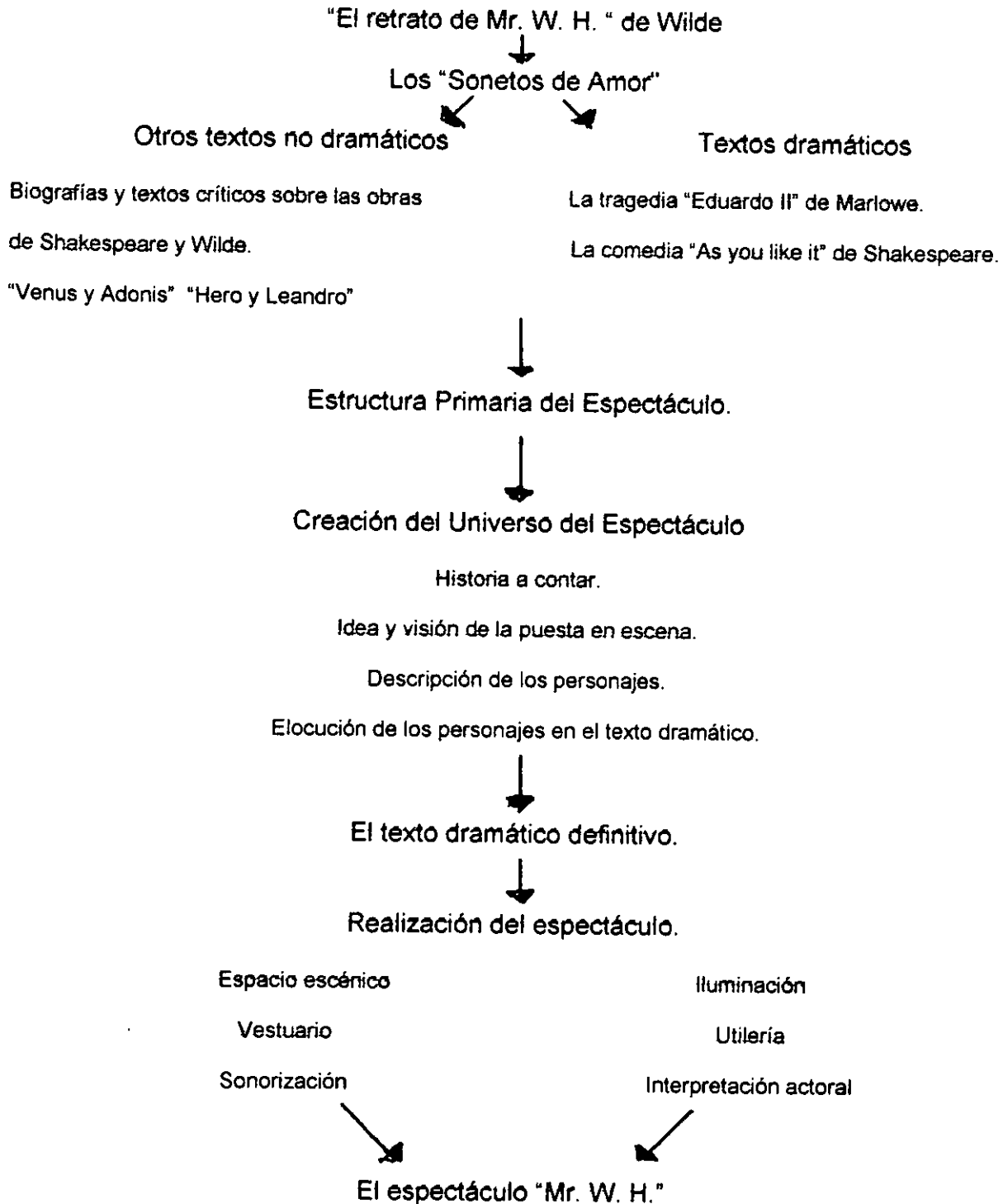
² Verdad y Belleza son los temas que Luis Cernuda (1904-1963), a lo largo de su obra poética, concibe como “La Realidad y el Deseo”.

³ Xavier Villaurrutia (1903-1950), poeta y dramaturgo mexicano; dirigió la revista “Ulises” y formó parte del grupo “Contemporáneos”. La cita corresponde a un verso de su “Nocturno de Los Angeles”

H.", que a su vez remite al estudio de otros textos no dramáticos como los Sonetos de Shakespeare. Tomados como referencias obligadas para la comprensión de dichas obras, se presenta el estudio de otros textos tanto líricos como narrativos y dramáticos de Wilde y Shakespeare, además de consultas a textos críticos y biográficos sobre nuestros autores realizados por otros escritores. Una vez que se obtuvo la estructura primaria para el espectáculo se procedió –como se expone en el capítulo II - a la creación del universo de dicho espectáculo con el fin de reforzar los intereses temáticos y creativos del director. En esta etapa de la creación, el director definió su idea y la visión que de la puesta en escena tenía, la historia que quería contar, y describió cómo eran los personajes y cómo éstos hablarían en el texto dramático definitivo, que en esta etapa se concretó. Teniendo el texto dramático el director pudo definir –como se describe en el capítulo III - los recursos escénicos (escenografía, vestuario, música, etc.) en los que la puesta en escena se apoyó.

Este informe es un itinerario de un proceso creativo, y en ese sentido múltiples factores se pusieron en funcionamiento durante su realización. Sería banal recurrir a las anécdotas personales para explicar el hecho de la creación; este hecho se explica por sí mismo al momento de apreciar los resultados del proceso. La obra de arte, si realmente lo es, debe hacerse comprender por sí misma. Si el espectador logra empatizar con esta obra –aunque no la comprenda- se habrá cumplido el deseo personal del creador. Siempre hay un lado oscuro fascinante en la obra de arte.

ESQUEMA DE LA CREACION DE UN ESPECTACULO A PARTIR DE UN TEXTO LITERARIO NO DRAMATICO.



Capítulo I

CREACION DE LA ESTRUCTURA DRAMATICA PARA EL ESPECTACULO.

I.1.- Las fuentes literarias.

Como principal fuente para la creación de este espectáculo se tomó la novela corta de Oscar Wilde "El retrato de Mr. W. H." en traducción al castellano de Julio Gómez de la Serna⁴. Esta novela hace referencia directa a los "Sonetos de Amor" de Shakespeare, que para los fines de este trabajo se utilizaron en las traducciones de Julio Gómez de la Serna (incluidas en la novela), de Luis Astrana Marín⁵ y de Agustín García Calvo⁶. Teniendo como punto de partida los materiales aquí mencionados para la creación de la estructura dramática del espectáculo, se utilizaron también otros textos como apoyo: *Shakespeare* de Anthony Burgess⁷, *Vida y confesiones de Oscar Wilde* de Frank Harris⁸, entre otros textos biográficos, así como las obras dramáticas *Eduardo II* de Marlowe y *A vuestro gusto* de Shakespeare y las obras líricas *Hero y Leandro* de Marlowe y *Venus y Adonis* de Shakespeare.

I.1.1.- Oscar Wilde y "El retrato de Mr. W. H."

Oscar Wilde nació en Dublín el 16 de octubre de 1854, segundo hijo de William R. W.

⁴ Wilde, Oscar; *Obras completas*; recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas por Julio Gómez de la Serna; Madrid, Editorial Aguilar, 1951.

⁵ Shakespeare, William; *Obras Completas*; Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín; México; Editorial Aguilar, 1991.

⁶ Shakespeare, William; *The Sonnets/ Sonetos de Amor*; texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo; Barcelona; Editorial Anagrama; 1974.

⁷ Burgess, Anthony; *Shakespeare*; Middlesex, Eng.; Penguin books; 1972.

⁸ Harris, Frank; *Vida y confesiones de Oscar Wilde*; traducción y nota preliminar de Ricardo Baeza; México; Compañía Editorial Continental, S. A.; 1954.

Wilde, un renombrado médico, y de Jane Francesca Elgee, poetisa y personalidad intelectual. En 1871 ingresa en el Trinity College de Dublin donde, además de ser becado con 20 libras anuales, obtiene la medalla de oro Berkeley por su trabajo en griego en 1874. Ese mismo año obtiene una beca de 85 libras anuales por cinco años, que le permite ingresar en el Magdalen College de Oxford.

Allí logra en 1876 el primer premio en literatura griega y latina por su traducción de un pasaje de "Las nubes" de Aristófanes. Viaja a Grecia en 1877. Al año siguiente gana el premio Newdigate con su poema "Rávena" y obtiene el título de Bachelor of Arts. En 1881 viaja a Norteamérica para dar una serie de conferencias. Este viaje se prolonga hasta 1883, año en que regresa a Londres. Hace ese año su primera visita a París. Regresa a Nueva York para el estreno de una de sus obras. De regreso a Londres inicia un nuevo ciclo de conferencias. Se casa con Constance Mary Lloyd en 1884, con quien procrea dos hijos: Cyril, nacido en 1885, y Vivian, en 1886. Trabaja como crítico literario en varios diarios y revistas, y publica sus primeros cuentos. En 1889, "La decadencia de la mentira" y "El retrato de Mr. W. H.", narración que va a ser tachada de inmoral y equívoca. En 1890 tiene lugar el éxito de "El retrato de Dorian Gray", novela que marca el comienzo de la celebridad de Wilde. Conoce e inicia su relación íntima con Lord Alfred Douglas⁹ en 1891. Escribe en francés su drama "Salomé". Escribe y estrena con gran éxito sus obras: "El abanico de Lady Windermere" (1892), "Una mujer sin importancia" (1893), "Un marido ideal" (1895) y "La importancia de llamarse Ernesto" (1895). En 1895 comienza la trágica caída en la vida del escritor: el padre de Lord Alfred Douglas, el Marqués de Queensberry, insulta a Wilde; éste inicia una

⁹ Lord Alfred Douglas (1870-1945) escritor y poeta inglés más conocido por su relación con Wilde que por su obra literaria.

demanda legal en su contra, que es denegada en favor del Marqués dada su elevada posición social. Queensberry busca destruir a Wilde e inicia una campaña legal en su contra, acusándolo de sodomía, delito en Inglaterra. El 5 de abril de 1895 es detenido el escritor, iniciándose así varios procesos legales humillantes y parciales, con testimonios de detalles sexuales para la complacencia de la sociedad homófoba y morbosa. El 25 de mayo de ese año el juez dicta sentencia condenando a Wilde y a su presunto cómplice Alfred Taylor a la pena de dos años de prisión con trabajos forzados. Después de una breve estancia en las prisiones de Pentonville y Wandsworth, es trasladado a la cárcel de Reading donde cumplirá hasta el fin su terrible condena. En 1897 Wilde escribe su famosa epístola a Lord Alfred Douglas "De profundis". El día 14 de mayo de 1897 es puesto en libertad. Se refugia en un pequeño pueblo costero de Francia, ocultándose bajo el nombre de Sebastián Melmoth. En junio comienza a escribir la que sería su última obra: "La balada de la cárcel de Reading". Se reencuentra con Lord Alfred Douglas por una breve temporada. A fines del año se traslada a París. En 1899 viaja a Costa Azul y a Suiza. De vuelta a París se reencuentra por última vez con Lord Alfred Douglas. En 1900 el estado de salud de Wilde ya no es bueno, aunque viaja a Italia y en el verano regresa a París donde es intervenido quirúrgicamente el 10 de octubre. La operación no resultó y Oscar Wilde fallece el 30 de noviembre de 1900 a la edad de 46 años.

"El retrato de Mr. W. H." es una novela corta (3 capítulos) por medio de la cual su autor expone – a manera de un original ensayo novelado- una teoría sobre la identidad

del señor W. H., ese enigmático personaje al cual, según el primer editor de los Sonetos, Shakespeare dedicó sus maravillosos poemas. La publicación de esta novela en 1889 produjo un pequeño escándalo entre los círculos intelectuales y aristocráticos de Londres. Los detractores de Wilde encontraron argumentos que enarbolar para manifestar su homofobia en contra de este artista que no tenía límites al expresar sus puntos de vista, ya que lo hacía con ingenio, sensibilidad y belleza. ¿Quién podía en ese entonces ser capaz de rebatirle al artista una opinión? Sus biógrafos registran que es por esta época cuando comienzan a circular los primeros rumores sobre la "conducta indecorosa" de Wilde. La razón era que, de modo indirecto aunque poco velado, la novela trataba un tema tabú: la pederastía homosexual concebida en términos platónicos que a fin de cuentas no podían disimular la pasión y el deseo sexual entre un muchacho y un hombre.

Frank Harris¹⁰ nos cuenta que Wilde tomó una creencia común que ya circulaba entre los eruditos de la época, según la cual el Sr. W. H. no es otro que un joven actor de la Compañía teatral de Shakespeare de nombre Will Hews –nombre derivado de los juegos de palabras de algunos sonetos- y que era el muchacho encargado de interpretar los papeles femeninos. Sea que Wilde haya concebido la teoría sobre las relaciones eróticas entre el supuesto Will Hews y Shakespeare o que haya sólo dado forma artística a una creencia común, el hecho fue que su sensibilidad homoerótica encontró terreno propicio para la creación.

¹⁰ Frank Harris (1856-1931), periodista y literato nacido en Irlanda y nacionalizado norteamericano, amigo de Wilde y autor del libro *Oscar Wilde: his life and confessions*.

Algunos testimonios¹¹ aseveran que Wilde tenía la intención de desarrollar con este texto una novela más larga, y que en ella estaba trabajando cuando se desataron los inverosímiles –por encarnizados e injustos- procesos penales en su contra. Según esto, el manuscrito de la versión larga se habría perdido durante el saqueo que la policía y los acreedores cometieron en el estudio del escritor.

La trama de la versión de la novela publicada en tres capítulos es la siguiente:

Primer Capítulo: Se desarrolla una charla entre el narrador y Erskine, un hombre maduro, en la biblioteca de éste. Ambos caballeros comentan sobre las falsificaciones literarias y artísticas. Erskine le enseña al narrador un retrato del Sr. W.H. El narrador desmiente que el retrato sea del Conde de Pembroke¹², uno de tantos personajes históricos que se cree fue el famoso W.H. de los Sonetos de Shakespeare. Erskine le dice que, en efecto, el joven del retrato no es el Conde de Pembroke, sino que es un W.H. según una extraña teoría expuesta por un amigo de la adolescencia hacía ya muchos años. En aquel entonces Erskine confiesa haber creído dicha teoría. El narrador pide a Erskine se la exponga, éste le advierte que es falsa y ante la insistencia del narrador accede a contarle la historia de su amigo Cyril Graham, un muchacho de gran belleza y personalidad brillante que amaba el teatro, especialmente las obras de Shakespeare. Erskine recuerda la deslumbrante creación teatral que Cyril hizo de la Rosalinda de "A vuestro gusto"¹³, ya que en esa época, en los teatros de aficionados, no participaban mujeres y Cyril, a causa de su físico, era siempre elegido para interpretar los papeles femeninos.

¹¹ Vid Harris, Frank; Op. Cit.; P. 220.

¹² William Herbert, Conde de Pembroke (1580-1630) Fue mecenas de Shakespeare.

¹³ "As you like it", de William Shakespeare.

Obsesionado con la lectura de los sonetos de Shakespeare, Cyril concibe su teoría sobre la verdadera identidad de W.H.: era, sin lugar a dudas, un actor que representaba los papeles femeninos. Una noche cita a Erskine para explicarle su descubrimiento: el Sr. W.H. no es ni el Conde de Pembroke ni el Conde de Southampton¹⁴ –otro candidato famoso a ser W.H.- pues leyendo atentamente los Sonetos se infiere –según Cyril Graham- que el Sr. W.H. no pertenece a la nobleza, y en cambio forma parte importante del trabajo creativo de Shakespeare. Como Shakespeare fue gente de teatro se infiere que W.H. tuvo que ser alguien que inspirara al dramaturgo grandes obras y que al mismo tiempo las supiera recrear. Por esa razón Shakespeare lo llamaba “señor” y “señora” de modo indistinto en los Sonetos. Y también por esto en los Sonetos se hacen muchas referencias al Teatro, o, como le llamaba Shakespeare, al “Arte Engañoso”.

En estos poemas hay también referencias a un poeta rival, posible dramaturgo también. Cyril Graham cree se trata de George Chapman¹⁵.

Respecto al nombre del Sr. W.H. éste se infiere de los juegos de palabras que hay en ciertos sonetos. Según esta teoría, el nombre de pila del Sr. W.H. es el mismo que el de Shakespeare: Will y el apellido, deducido del contenido del soneto XX donde la palabra *MATICES* (HEWS) apareció en la primera edición en letras itálicas y mayúsculas, es precisamente éste: Hews. Por lo tanto, el nombre del Sr. W.H. es Will Hews.

¹⁴ Conde de Southampton, cuyo nombre de pila era Henry Wriothesley (1573-1624). Durante su juventud fue mecenas de varios poetas ingleses.

¹⁵ George Chapman (1559?-1634) poeta y dramaturgo inglés. Traductor de Homero.

Al oír esta argumentación, Erskine le cree a Cyril su teoría sobre la identidad del Sr. W. H. pero se da cuenta de que hacen falta pruebas reales fuera de la sola interpretación de los sonetos para probar que efectivamente Will Hews existió. Erskine le pide a Cyril guardar en secreto su descubrimiento hasta hallar alguna prueba fidedigna.

Los dos amigos se dedican durante varias semanas a buscar en archivos y documentos de la época isabelina algún indicio de la existencia de Will Hews, sin lograr encontrarlo.

Es entonces cuando Cyril decide engañar a Erskine falsificando un testimonio de la existencia de Hews: manda hacer el retrato del Sr. W.H. con un pintor desconocido y le dice a Erskine, al mostrárselo, que dicho retrato lo ha encontrado por casualidad dentro de un viejo arcón del siglo XVI.

Erskine le cree y le felicita por su descubrimiento, pero el azar hace que descubra poco tiempo después el engaño. Furioso, reclama a Cyril Graham su proceder negando y despreciando su teoría sobre la identidad de W.H.

Cyril Graham, terriblemente mortificado, se suicida, no sin antes dejarle a Erskine una carta donde le confía su teoría sobre la existencia de Will Hews para que la de a conocer al mundo.

Al concluir el relato que Erskine le cuenta al narrador, éste se convence de la verdad de esa teoría fascinante, y decide buscar las pruebas para comprobarla. Erskine se lamenta de haberle hecho creer en algo que él mismo niega. Se despiden, y rumbo a su casa en la madrugada, el narrador medita sobre la trágica muerte de Cyril Graham.

Segundo Capítulo: al día siguiente el narrador se pone a revisar los Sonetos de Shakespeare y a fuerza de interpretarlos se convence cada vez más de la verdad de la teoría de Cyril Graham. Descubre que no fue Chapman sino Marlowe¹⁶ el poeta rival a quien Shakespeare hace alusión en los Sonetos, y también encuentra las referencias a las obras teatrales que son las "hijas" que le pide el poeta a Will Hews en la primera serie de los sonetos que exhortan al amigo para que se case y tenga hijos.

El narrador pasa varias semanas tratando de hallar una prueba contundente. Un día cree hallarla en una crónica sobre los últimos días del Conde de Essex donde se menciona a un músico llamado William Hewes; sin embargo este personaje no corresponde cronológicamente al W.H. de Shakespeare. Supone que tal vez este William Hewes haya sido el padre del Sr. W.H. Luego, el narrador elucubra sobre el posible fin de su personaje: tal vez fue uno de los actores ingleses que de gira por Alemania fueron asesinados durante una revuelta civil. Sea cual haya sido la muerte de Will Hews, el narrador comprende que su verdadera tumba son los Sonetos de Shakespeare.

Tercer capítulo: el narrador, agotado por no poder probar la veracidad de la teoría, decide pedirle ayuda a Erskine. Le escribe una apasionada carta explicando lo importante que es hallar la prueba. Pero tan pronto la termina y la manda, se da cuenta que ha dejado de creer en lo que tanto defendía: el exceso de pasión ahora lo ha dejado vacío. Arrepentido, visita a Erskine para disculparse por la carta que le envió y descubre con sorpresa que éste está agradecido por haber recuperado la fe

¹⁶ Christopher Marlowe (1564-1593), poeta y dramaturgo inglés autor de las obras: "*La tragedia del Doctor Fausto*", "*Tamburlain el Grande*", "*El judío de Malta*", "*Eduardo II*", etc.

precisamente gracias a la carta. Los dos amigos discuten y se separan profundamente enojados.

Dos años después el narrador recibe una carta desde Cannes donde Erskine le dice que por no poder comprobar la teoría de Cyril Graham ha decidido suicidarse en honor a ella. El narrador viaja a Cannes y llega dos días después del entierro de Erskine. Se entera de que fué víctima de un engaño: en realidad Erskine murió por enfermedad. El narrador recibe como recuerdo de su amigo el retrato –falsificado, pero igualmente hermoso- del Sr. W.H.

I.1.2.- William Shakespeare y los "Sonetos"

William Shakespeare nació en Stratford-on-Avon, Inglaterra, en 1564 siendo hijo de un burgués de cierta calidad y de Mary Arden, de vieja familia católica. A la edad de 18 años se casó con Anne Hathaway, ocho años mayor que él, con quien tuvo tres hijos. Se desconoce la fecha en que se trasladó a Londres y las causas que lo motivaron para abandonar a su familia. Lo cierto es que para 1592 ya residía en Londres y trabajaba como actor; tuvo por mecenas al joven Henry Wriotheistley, Conde de Southampton, con quien le unió estrecha amistad. En 1595 entra en la Compañía de Lord Chamberlain como actor y en la que estrena varias de sus obras junto con Ben Jonson¹⁷, Beaumont¹⁸, Fletcher¹⁹, etc., alcanzando gloria y prosperidad económica.

¹⁷ Ben Jonson (1573?-1637), dramaturgo y poeta inglés autor de *"Cada hombre en su humor"*, *"El Alquimista"*, etc.

¹⁸ Francis Beaumont (1584-1616), poeta y dramaturgo inglés autor de *"Un rey y ningún rey"*, *"La tragedia de la doncella"*, etc.

¹⁹ Jhon Fletcher (1579-1625), autor dramático inglés colaborador de Beaumont y de Shakespeare. Autor de *"La pastora fiel"*, *"El amante loco"*, *"Una esposa por un mes"*, etc.

Pasa luego al Globe Theatre²⁰ que en 1598 se traslada a Southwark a un edificio de nueva planta. En 1603 su Compañía recibe el título de "The King's Majesty Servants"²¹ y actúa ante la corte. Regresa a Stratford donde fallece el 23 de abril de 1616²².

La primera edición de los Sonetos de Shakespeare apareció en 1609 y su editor Thomas Thorpe puso una dedicatoria inicial que ha sido causa de muchas elucubraciones por parte de los lectores y eruditos al tratar de identificar al personaje a quien, según Thorpe, Shakespeare dedicó los Sonetos y cuyas iniciales son W. H. Pero, ¿por qué esa curiosidad en saber a quién fueron dedicados? Por la razón de que estos sonetos tienen una gran carga de pasión erótica dirigida -aparentemente- a dos personajes concretos, con los cuales el autor crea una singular trama de enredo amoroso:

"Los sonetos pueden comprenderse como un drama. Tienen una acción y unos protagonistas. La acción se compone de unas secuencias líricas, de las cuales va construyéndose lentamente la tragedia. Los protagonistas son tres: un hombre, un muchacho y una mujer. Estos tres personajes agotan todas las formas del amor y pasan por todos sus grados. Consumen todas las posibilidades de traición y todas sus formas; todas las relaciones posibles: del amor, de la amistad, de los celos. Pasan por el cielo y por el infierno. Pero la poética de los sonetos no es petrarquiana y mejor se le adapta una definición distinta: los héroes de los sonetos pasan por Edén y por Sodoma.

El cuarto personaje de este drama es el tiempo. El tiempo que todo lo destruye y lo asola. El voraz tiempo parecido a unas gigantescas mandíbulas, que devora al hombre y sus obras."²³

"El destinatario de los primeros 126 sonetos es un muchacho; los demás se dirigen a una mujer (la famosa dama negra). La acción dramática consiste en una doble infidelidad: la del muchacho y la de la mujer. Estos dos se han unido. El hombre no sabe por quién fue más engañado, de quién debe tener más celos, quién había tomado la revancha y de quién. Está suplicando, persuadiendo,

²⁰ Muchos fueron los espacios teatrales que existieron durante los reinados de Isabel, Jacobo y Carlos. Los más importantes fueron el *Theatre* (1576) que fue el primero en construirse; el *Rose* (1592) y el *Globe* (1599). Otros teatros fueron: *Blackfriars*, *Red Bull*, *Cockpit*, *Whitefriars*, *Salisbury Court*, *Paul's*, *Fortune*, *Hope*, y *Swan*.

²¹ Los nombres de las compañías teatrales se derivaban del mecenazgo con el que contaban, de la aprobación llana del monarca en turno, o del nombre del teatro donde trabajaba la compañía. Algunas de ellas fueron: *King's*, *Blackfriars Children*, *Queen Anne's*, *Beeston's Boys*, *Chamberlain's*, *Paul's Childrens*, *Admiral's*, *Prince's*, *Strange's*, *Red Bull Company*, etc.

²² El mismo día y año que Miguel de Cervantes Saavedra.

²³ Kott, Jan; *Apuntes sobre Shakespeare*; trad. Jadwija Maurizio; Barcelona; Seix Barral; 1969; P. 282.

amenazando, convenciendo. Los últimos dos versos de cada soneto se dirigen directamente al destinatario, como si le hablaran. Son una réplica teatral.”²⁴

“El verdadero tema de los sonetos es la elección o mejor dicho la imposibilidad de elección entre el muchacho y la mujer, la frágil frontera entre la amistad y el amor, la fascinación por toda belleza, la universalidad del deseo, imposible de detener y limitar a un solo sexo.”²⁵

Por supuesto que los Sonetos son una obra íntima. Sea quien haya sido el destinatario, lo cierto es que fueron publicados sin la autorización del autor alrededor de 12 años después de su composición. Los poemas personales circulaban en hojas sueltas según era la costumbre de la época, seguramente entre un pequeño círculo de amigos íntimos. Lo que sorprendió de esta obra –ya que sonetear estaba muy en boga– fue que estaba dirigida a un muchacho (las más conocidas series de sonetos eróticos tenían como destinataria a una mujer).

Hay que ubicar el contexto cultural para comprender esta innovación que Shakespeare hace. En las universidades de los nobles –donde algunos plebeyos como Marlowe podían infiltrarse– la aristocracia intelectual recibía toda la influencia del Renacimiento²⁶ italiano con toda la revaloración de los pensamientos filosóficos griegos. “El banquete” de Platón²⁷ era el libro de cabecera de más de un joven príncipe. Shakespeare era conocedor de esta situación, él mismo aspiraba a formar parte de la élite intelectual. Además, empezaba una carrera que necesitaba forzosamente un mecenas importante. Los poetas siempre los han necesitado. Habilmente seleccionó a

²⁴ Ibid; P. 288-289.

²⁵ Ibidem; P.289.

²⁶ Época de transición de la Edad Media a la Edad Moderna que se sitúa entre los siglos XV y XVI. Se revalora el pensamiento de los clásicos griegos y latinos. Las ciudades al norte de Italia fueron la cuna del Renacimiento que se propagó por toda Europa. En cada país se desarrolló con características propias.

²⁷ Platón (428 o 427-347 aJC) filósofo griego discípulo de Sócrates y Euclides, su doctrina es el Idealismo. Su diálogo *El Banquete* es sobre el amor, al que considera una actividad ideal en cuanto lleva al hombre a la contemplación de la Idea (según la concepción platónica de ésta) y así le permite alcanzar la felicidad.

un prospecto, y le dedicó sus innovadores sonetos revestidos de toda la erótica renacentista –tan contemporánea para nosotros- que seguramente causaron la envidia entre los jóvenes compañeros del elegido.

A nadie le debe importar la vida erótica o la conducta sexual de Shakespeare. Lo que sí es conveniente señalar es que en los Sonetos –y en muchas de sus obras dramáticas- el atractivo del hombre y de la mujer se encuentran en un solo cuerpo. Es un método de trabajo ventajoso: universaliza las percepciones de la belleza.

Manuel Angel Conejero²⁸ señala:

“ Desde ese punto de vista el sufrimiento del poeta por el amor del joven de los sonetos no nos parece una bella historia romántica y algo truculenta, sino la oportunidad perfecta para –dentro de la más pura tradición de sonetear- articular la lógica aplastante del poema, aprovechando al máximo el hecho de que “ella” sea en realidad “el”. ”²⁹

Hay en los Sonetos una forma teatralizada de las pasiones amorosas. Ni por ser una obra íntima puede Shakespeare sustraerse a su gran talento para la escena. Muchos comentaristas han señalado que en los Sonetos se encuentran todos los gérmenes de la obra dramática de Shakespeare:

“Conviene apuntar la posibilidad de considerar los Sonetos como clave de toda la obra de Shakespeare. En ellos encontramos todos los temas y formas de lenguaje; también la expresión de amor aprendida de la tradición y que hasta ahora ha servido para adorar a la diosa transexualizada y convertida casi en hombre, y que ahora sirve para dirigirse a un ser tan asexuado como ella: el Friend. ”³⁰

“...los Sonetos son un prólogo. El prólogo de la erótica Shakespeariana o, por lo menos, de la erótica de las primeras comedias. ”³¹

²⁸ Manuel Angel Conejero (Valencia, 1943) Catedrático de filología inglesa y Presidente de la Fundación Shakespeare de España. Director del CITEC de la Universidad Complutense de Madrid. Editor general de las traducciones al castellano de la obra de Shakespeare en la editorial Cátedra. Autor de varios libros de ensayo sobre Shakespeare. Traductor también de obras de Pirandello, Chekov, Wilder, etc

²⁹ Conejero, Manuel Angel; *Eros Adolescente. La construcción estética en Shakespeare.*; Barcelona; Ediciones Península; 1980; P. 12.

³⁰ Ibid; P. 21

³¹ Kott, Jan; Op. Cit.; P. 289.

El hecho de que hayan sido publicados los sonetos por Thorpe sin la autorización de Shakespeare y menos del noble destinatario fue un acto bastante malintencionado, gracias al cual podemos disfrutar de una obra que de otro modo se hubiera extraviado. Sin embargo, que el editor haya puesto la dedicatoria con el fin de que sólo los aludidos sepan a quién fueron dedicados los Sonetos – tal vez por razones de respeto a un gran señor- ha resultado una broma para la erudición contemporánea al tratar de dilucidar las relaciones personales del poeta. Todo tipo de teorías han salido de la incertidumbre de no saber quién es W.H. De este hecho se desprende la idea principal de la novela de Wilde “El retrato de Mr. W.H.”

Hay en los Sonetos (y en general en la obra de Shakespeare) una utilización del lenguaje que destruye aquello que alaba. Se trata de un proceso de contraponer los elementos para resaltar al final el objetivo, en este caso la pasión que el poeta siente hacia el destinatario. Esto da como resultado que el lenguaje sea “teatral”, dramático. El lenguaje de los Sonetos también utiliza un lenguaje de doble sentido lleno de picardía y maliciosas intenciones, a veces semejantes a nuestros alburas nacionales, donde el sexo es arma para degradar o para ser degradado (esto también se encuentra en las obras teatrales). Las alusiones sexuales a través de los juegos de palabras que hay en los Sonetos rara vez pueden trasladarse al castellano; son generalmente abandonadas por los traductores que optan por un sentido más sentimental que dramático en sus versiones. Sin embargo hay que insistir que lo que expresa Shakespeare está dicho de una forma que, aunque transmite altísimos conceptos, utiliza formas groseras y sórdidas. Para la intención de hacer una versión teatral de este material poético es necesario subrayar su sentido impúdico y soez, porque de ese

modo el material se humaniza, se vuelve corpóreo, susceptible de ser interpretado por un actor de modo veraz, porque lo grosero es siempre un rasgo humano. Más que nunca hay que respetar a Shakespeare: quitarle la máscara de poeta sentimental que le ha colocado nuestra cultura y resarcirle sus procacidades, ya que en esta contraposición del cielo y el infierno es donde se halla su grandioso potencial poético.

Siguiendo su asalto a la razón de contraponer lo sublime y lo escatológico de un modo completamente destructivo, Shakespeare también cambia la forma de presentar el objeto del deseo: "él" tiene atributos de "ella". La ambigüedad sexual forma parte de un poderoso recurso dramático: ¿Qué es lo que en realidad se nos presenta? El adolescente con atributos de mujer, la mujer con atributos masculinos, y entre ellos el poeta. ¿Por quién siente más amor? Por el joven, según se deduce de su trato subyugado, por su cuidadoso repaso de situaciones en que los amigos se separan y encuentran en un tiempo que al igual que los fortalece, los destruye, como adversario continuo del amor.

I.1.3.- Otros textos y autores.

Esta ambivalencia sexual –tan teatral- la vamos a encontrar también en el poema "Venus y Adonis"³² y en la comedia "A vuestro gusto", ambas de Shakespeare. En "Venus y Adonis" es ella y no él, quien inicia el cortejo; le dice "...tú, que eres tres veces más bella que yo..." iniciando un acoso sexual casi viril hacia el afeminado Adonis. Este poema fue publicado en 1593 y dedicado al joven Conde de Southampton, de

³² Muchas son las referencias mitológicas griegas que vamos a encontrar en las obras isabelinas. Adonis fue un joven de gran belleza de quien se enamoró Venus, la diosa del Amor y la Belleza. Al morir atacado por un jabalí, la diosa lo convirtió en anémona, una planta de jardín que da flores muy vistosas de seis pétalos.

quien Shakespeare toma el modelo de su Adonis. Una vez más como en los Sonetos, el ser adolescente es revestido de los mejores atributos de ambos sexos, sólo que en este poema, que es anterior a la composición de los Sonetos, Shakespeare utiliza una forma aparentemente inofensiva del lenguaje; aquí no hay más que dulzuras.

"Los tesoros de lo erótico proceden de ese mundo confuso representado por un Adonis de labios bellos y obedientes, y por una Venus de boca sedienta que recuerda a Tarquin en "La violación de Lucrecia", donde el deseo es absoluta violencia y permanente frustración. En ese bello cuento del adolescente y la diosa, que es "Venus y Adonis", nunca hay gratificación para la mujer. La magia de la palabra sólo se emplea para, en un solo verso, dejar constancia de la superioridad estética de Adonis, a quien se describe como "Prisionero en una cadena de rosas" o "Lirio aprisionado en una cárcel de nieve" " ³³

Venus y Adonis han intercambiado sus atributos logrando que las ambigüedades, lo cierto y lo falso vuelvan a estar aliados: el efecto resultante es la burla (asalto a la razón) que vuelve a funcionar desde la impunidad de las máscaras, los disfraces, lo aparentemente verdadero de los sexos y las palabras. Otra vez Shakespeare hace brotar la belleza a partir de la destrucción de una apariencia: él es en realidad ella, y viceversa.

"A vuestro gusto" (As you like it) fue representada por primera vez en 1599 en el Globe por la Compañía de Lord Chamberlain. Es una comedia en la que la idea de transportar al bosque un sin fin de personajes cortesanos está inspirada en la famosa Arcadia de Sydney³⁴: una visión idealizada del retorno a la naturaleza. Sólo que Shakespeare transforma el bosque en un escenario donde la mascarada, el divertimento y el disfraz van a ser necesarios recursos para crear la magia, el efecto sumamente teatral tan característico de sus obras.

³³ Conejero, Manuel Angel; Op. Cit.; P 38.

³⁴ Philip Sydney (1554-1586) poeta inglés que introdujo el soneto en la poesía de su país. Autor de *Astrophel and Stella*, y de *Arcadia*, novela pastoril en prosa y en verso.

"El espacio vegetal de Shakespeare, donde hemos de visualizar al Eros adolescente, no funciona exactamente como una alternativa al mundo exterior, sino como una estructura significativa en sí misma, de donde han desaparecido los pastores ignorantes y, en su lugar, se ha poblado el espacio de reyes y duques que llevan al campo los mismos artificios que tuvieron antes de llegar a la Arcadia, poniendo en peligro su integridad."³⁵

Interesa esta obra a la versión teatral de "El retrato de Mr. W: H." por lo que tiene de artificioso en el desempeño de los personajes: en ella vemos cómo una muchacha llamada Rosalinda se disfraza de muchacho para seguir a su amado llamado Orlando, presentándose ante él con el nombre de Ganímedes³⁶. En una escena, Orlando le pide a Ganímedes hacer un "ensayo" de amor, en donde Ganímedes hará el papel de Rosalinda para Orlando. No bastando con esto, un personaje secundario, la pastora Febe, está enamorada de Ganímedes, que no es sino Rosalinda.

"Este espacio verde no funciona exactamente como encubrimiento del ceremonial amoroso de la pareja, sino como lugar donde ha quedado introducida la mascarada y el disfraz sexual. Con este espacio se pretende destruir la realidad de ese otro que funciona en el exterior, haciendo del bosque no ya un trasunto sino una sociedad transexual."³⁷

Hay que recordar que este juego de identidades sexuales se complica y amplifica con el hecho de que en la época de Shakespeare sólo actuaban los varones. Así, habían actores que hacían los papeles femeninos, cuya acción escénica los hacía disfrazarse de hombres, como el caso de Rosalinda, y que, además, con el disfraz masculino, jugaban a ser mujeres. Este es el caso de la escena que describimos anteriormente.

"Para empezar, parece que está claro el carácter de transición que tiene el disfraz. En definitiva, no se trata de asumir el papel de otro sexo, sino de encontrar en lo andrógino un factor positivo. No supondría ni librarse de lo femenino —en el supuesto de que fueran adolescentes disfrazados de mujer— ni de fijarlo. Mas bien consiste en la exteriorización de un estado mental interior basado en las ventajas de los contrarios. Sería, el del disfraz, un estado intersexual, un método de triunfo,

³⁵ Conejero, Manuel Angel; Op. Cit.; P. 32.

³⁶ Ganímedes, personaje mitológico; era un joven príncipe troyano del cual se enamoró Júpiter (Zeus) raptándolo para llevárselo al Olimpo y hacerlo el copero de los dioses.

³⁷ Conejero, Manuel Angel; Op. Cit.; P. 32.

un deseo de ser confundido, de ser poseído y no de poseer... En último término es, desde luego, una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, lo más morboso, lo que de otra forma no encontraríamos modo de decir.”³⁸

El lenguaje aquí, como en todas las obras dramáticas de Shakespeare, maneja ese ir y venir entre lo sublime y lo soez. Mientras que por un lado Orlando y Rosalinda-Ganímedes se dicen palabras tiernas y dulces, por otro se tiran albures y dichos obscenos. Shakespeare destruye lo bonito para hacerlo humano, para transformarlo en bello. Y su método es, como ya dijimos, de destrucción, de asalto a la razón de los espectadores. ¿Qué percibirán éstos ante tal escena? Una serie de sugerencias que se pierden en el juego de espejos que se ha desatado por la ambigüedad sexual de los personajes. ¿Cuál es la verdad y cuál la apariencia? Ahí radica la fuerza escénica de esta obra.

“ Es ésta la intención del poeta que, deliberadamente, crea en los bosques una sociedad transexual, una especie de orgía estética, cuyo único y último fin sería gozar y alcanzar el encanto de la perfección divina que sólo poseen los “contrarios”. ¿El método para lograrlo?: la elaboración de un ícono adolescente que nos pone en el camino de la androginia divina, en cuya base disfrazada hemos de ver además al boy que interpretaba los papeles de mujer en la escena elisabetiana.”³⁹

Por último, de las obras de Shakespeare que interesan a este trabajo, se debe comentar “Troilo y Cresida”⁴⁰: Troilo, hijo de Priamo, el rey de Troya, está enamorado de Cresida, hija de un adivino. Los jóvenes se juran amor eterno en la madrugada en que Troilo tiene que partir a la guerra. Consumándose el matrimonio, Cresida es sacada de Troya por su padre, que sabe del terrible fin que va a tener. Cresida, tan pronto es instalada como esclava entre los griegos, olvida todo compromiso y se deja

³⁸ Ibid. P. 32-33.

³⁹ Ibidem; P.119-120.

⁴⁰ Troilo y Cresida son personajes mitológicos de la guerra de Troya. Troilo es el menor de los hijos del rey Priamo y Hécuba, muerto por Aquiles. Cresida es hija del profeta troyano Calcas.

cortejar gustosa por los rudos soldados. Troilo ve cómo su amada tiene relaciones con un soldado griego. Es el fin del amor en un escenario de guerra desolador.

“Ninguna de las obras teatrales de Shakespeare se acerca tanto a los Sonetos en las amargas imágenes del ineludible fin del amor.”⁴¹

Vuelve a aparecer aquí el terrible personaje del Tiempo, adverso al Amor, que en los Sonetos provoca angustia al poeta enamorado. En “Troilo y Cresida” el tiempo separa a los amantes y los va destruyendo, no de un modo espectacular sino a través de la fría visión de la realidad. La conciencia del mundo se torna trágica. Ya no hay Amor, sólo Sexo.

“El desencanto sexual en “Troilo y Cresida” , lejos de provocar en los demás la risa, está precisamente para afianzar la realidad; para poner fronteras entre ella y la apariencia.”⁴²

Aquí el poeta ya no pone énfasis en el recurso de contraponer apariencia y realidad; se trata de comprender la realidad a través de su propia contradicción: las cosas que se desean no son como las queremos.

“Cresida no existe, fuera de su entorno sexual, más que en la imaginación de Troilo. La tragedia de esta obra es la imposibilidad del amor; la conciencia de que a cada momento de plenitud ha de seguir un proceso desintegrador. El tiempo, además, hará que se desvanezcan las promesas. El acto sexual será lo único que queda en la relación de las parejas, en un mundo donde si el deseo de amor es infinito, la experiencia humana es sin embargo finita.”⁴³

Shakespeare sabe –como lo representa en esta obra –de la crueldad de la conciencia del enamorado que ha perdido el objeto de su deseo. El sexo ya no es gozo, es desintegración, destrucción que sirve para corroborar el carácter ambiguo del amor dentro de una realidad cruelmente contradictoria.

⁴¹ Kott, Jan; Op. Cit.; P.283.

⁴² Conejero, Manuel Angel; Op. Cit.; P. 60

⁴³ Ibid; P. 60-61.

Dentro de la trama que se urde a través de la larga serie de Sonetos de Shakespeare hace su aparición un poeta rival que le pelea el cariño de Mr. W. H. En su novela *Wilde* expone dos teorías al respecto: la primera, que dicho poeta es George Chapman, y la segunda –que a este trabajo interesa más– que se trata de Christopher Marlowe.

Marlowe rivalizó con Shakespeare por obtener la protección del joven y guapo Conde de Southampton; mientras Shakespeare le adulaba con su fino poema “Venus y Adonis”, Marlowe lo hacía con su “Hero y Leandro”⁴⁴. La descarada y desinhibida personalidad de Marlowe no tuvo empacho en presentar las situaciones mitológicas de su poema revestidas de una visión claramente homosexual. Por supuesto que tal visión no se divorciaba del ideal renacentista que los jóvenes aristócratas profesaban; era muy “chic” ser socrático-platónico. Aunque Shakespeare trasmuta cualidades femeninas en su Adonis, Marlowe resulta, dada su naturaleza, más sensual-sexual en sus apreciaciones de la belleza masculina percibida de un cuerpo específico: su Leandro no es otro que el Conde de Southampton, y lo describe así:

"Su cuerpo es tan recto como la varita mágica de Circe;
Júpiter hubiese podido beber el néctar de su mano.
Lo que un manjar delicioso es al paladar de los humanos,
su cuello lo es al tacto, superando en blancura
el niveo hombro de Pélope.

⁴⁴ Hero y Leandro son personajes mitológicos: ella era sacerdotisa de Afrodita; él se enamoró de ella y todas las noches cruzaba a nado el Helesponto guiado por una antorcha que Hero encendía en lo alto de una torre. Se arrojó al mar el día que Leandro se ahogó en las aguas tempestuosas.

Podría decir

cuán liso era su pecho, y cuán blanco su vientre,
y qué dedos inmortales imprimieron a lo largo de su espalda
esa suave senda divina de exquisito trazado...⁴⁵

Cuando dentro de la trama del poema Leandro atraviesa a nado el Helesponto⁴⁶, Marlowe aprovecha la ocasión para presentar una escena claramente homosexual: el dios Neptuno⁴⁷ ve al joven y no pierde la oportunidad de cortejarlo:

“Lleno de lascivia, el dios le abrazó, le llamó “amor mío”
y juró que jamás lo devolvería a Júpiter...
Acariciaba sus redondeadas mejillas, jugaba con sus largos bucles,
y, con su sonrisa lasciva, dejaba entrever su ardor amoroso.
Acechaba los brazos del nadador, y cuando éstos se abrían ampliamente,
a cada brazada, se deslizaba entre ellos,
robaba un beso, luego se escabullía, bailaba
y, volviéndose, le echaba apasionadas miradas.
Lanzaba, para divertirle, mil naderías de colores,
luego se sumergía, y acudía para admirar desde muy cerca
su pecho, sus muslos, y todos sus miembros,
subía nuevamente a la superficie y nadaba junto a él,
y le hablaba de amor. Leandro replicó:

⁴⁵ A. L. Rowse; *Homosexuales en la historia*; trad. de Elena Liaras Muls; México; Editorial Planeta; 1981; fragmento citado del poema de Marlowe “*Hero y Leandro*”; P. 44-45.

⁴⁶ Helesponto: nombre antiguo del estrecho de los Dardanelos, llamado así porque cayó en él la princesa Hela.

⁴⁷ Neptuno: dios del mar entre los romanos, hijo de Saturno, hermano de Júpiter y Plutón; es el Poseidón de los griegos.

"Debe sentirse decepcionado; no soy una mujer, yo".⁴⁸

Tales eran las escenas que a Marlowe le gustaba crear. En sus obras dramáticas también incluyó situaciones y personajes homosexuales: en "Dido, reina de Cártago"⁴⁹ hay un prólogo donde vemos a Zeus⁵⁰ con Ganímedes sentado en sus rodillas; mientras el dios lo corteja enardecido, el jovencito pide regalos a cambio de sus favores. En otra obra, "La masacre de París", basada en los hechos reales acaecidos la noche de San Bartolomé sobre la matanza de los hugonotes, Marlowe presenta las costumbres sexuales de Enrique III⁵¹ de Francia y sus favoritos. No hay pudor: hay naturalidad para presentar la naturaleza humana.

Pero es con "Eduardo II"⁵² estrenada en 1592 por la Compañía de Pembroke posiblemente en el Theatre, que Marlowe presenta un hecho histórico inglés con un famoso personaje homosexual. La obra cuenta la gran pasión que siente el rey por Gaveston, que lo hace distraerse de sus obligaciones de rey, mostrando indiferencia por la reina quien se consuela en los brazos del más joven de los Mortimer. Se trama el asesinato del rey, y no quedan sin culpa ni la reina ni los demás personajes involucrados, mostrando el autor claramente sus simpatías por su personaje protagónico. En un final de acto, donde el joven Mortimer critica la conducta de su rey, dice para justificarlo:

⁴⁸ A. L. Rowse; Op. Cit. ; P. 45.

⁴⁹ Dido, princesa fenicia que fundó Cártago, y que se dio muerte al ser abandonada por Eneas.

⁵⁰ Zeus es el dios supremo de los griegos; es el Júpiter de los romanos.

⁵¹ Enrique III de Francia (1551-1589) hijo de Enrique II y de Catalina de Médicis, fue elegido soberano de Polonia, trono que abandonó por el de Francia. Murió asesinado por un monje.

⁵² Eduardo II de Inglaterra (1284-1327) hijo de Eduardo I a quien sucedió en 1307; vivió en lucha con la nobleza y perdió Escocia; fue destronado y asesinado.

"...el gran Alejandro amaba a Hefestión,
 El invencible Hércules lloró a Hylas,
 Y por Patroclo languideció el austero Aquiles.
 Y no tan sólo los reyes, sino los más afamados sabios:
 El romano Cicerón amaba a Octavio,
 El circunspecto Sócrates al extravagante Alcibiades..."⁵³

Tales referencias históricas delatan el ojo clínico de Marlowe que percibió a través del estudio y la erudición lo que a él le atañía como persona: el eros homosexual. El eros que en Shakespeare se percibe ambiguo aquí se denota explícito. Por eso para nuestro trabajo –al hacer un espectáculo inspirado en la narración de Wilde –es importante tomar como referencias estas dos obras de Marlowe: darán el contrapunto necesario a la indefinición de la erótica shakespeariana, y respaldarán el sutil y agudo punto de vista del autor de "El retrato de Mr. W. H."

1.2.- Estructura narrativa y estructura dramática

Después de haber estudiado las fuentes literarias en las que apoyamos la creación de este espectáculo ahora se procede a crear la estructura dramática. Para ello seguiremos la línea narrativa propuesta por Wilde en su novela. Veamos cómo se desarrolla ésta y seleccionemos de ella lo que a la estructura dramática del espectáculo conviene.

⁵³ Marlowe, Christopher; "Teatro", Tr. Juan G. de Luaces; Barcelona; J. Janes; 1952.. P. 169.

ESTRUCTURA NARRATIVA

En el capítulo primero de la novela, la acción se ubica en una "preciosa casita" londinense. La época, no definida, debemos suponer actual de cuando la novela fue escrita, es decir, en 1889. El narrador y Erskine platican sobre las falsificaciones literarias y artísticas.

En la novela, Erskine enseña al narrador el retrato de Mr. W. H. Este es descrito minuciosamente.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

En la estructura dramática la acción ocurre en un teatro a la italiana. Al narrador lo encarna Oscar Wilde quien platica con Erskine sobre el derecho a mentir en las obras de arte.

En la estructura dramática Erskine enseña a Oscar Wilde el retrato de Mr. W. H. y éste se reproduce como un cuadro viviente. Se crea una escena donde se explica quien es Mr. W. H.,

quién fue Shakespeare y de qué tratan los Sonetos por él escritos.

En la novela el narrador niega que el retrato sea del Conde de Pembroke. Erskine está de acuerdo con él, pero le cuenta al narrador que el retrato es de un diferente Mr. W. H. según una extraña teoría de su amigo Cyril Graham. El narrador quiere saber esa teoría y Erskine se dispone a contarle la teoría y su relación con Cyril Graham.

En la estructura dramática Oscar Wilde niega que el retrato sea del Conde de Pembroke, Erskine le da la razón pero le explica que el retrato muestra a un W. H. según una extraña teoría de un antiguo amigo llamado Cyril Graham. Wilde quiere conocer esa teoría, Erskine se dispone a contarla así como su relación con Cyril Graham.

En la novela Erskine le cuenta al narrador su relación con Cyril Graham, cómo era él, qué le gustaba, cómo era un admirador de las obras de Shakespeare.

En la estructura dramática Cyril Graham aparece y juega con Erskine adolescente. Lo vemos representar una escena de "A vuestro gusto" en el papel de Rosalinda.

En la novela Erskine le cuenta al narrador que Cyril una noche lo citó en su casa para exponerle su teoría sobre la identidad de Mr. W. H., apoyado en la interpretación de los Sonetos de Shakespeare.

En la estructura dramática Cyril le cuenta a Erskine, en los camerinos de un teatro, su descubrimiento de la identidad del Mr. W. H. de los Sonetos de Shakespeare.

En la novela Erskine le cuenta al narrador que creyó en la teoría de

Cyril, pero le pidió que encontrarán una prueba irrefutable de la existencia de Will Hews, el supuesto Mr. W. H. Cyril manda pintar el retrato y convence con él a Erskine, pero éste descubre el engaño. Le reclama y mortificado Cyril se suicida.

En la estructura dramática Erskine presenta a Cyril con Oscar Wilde. Cyril le cuenta a Wilde de dónde obtuvo el retrato: lo halló por casualidad dentro de un viejo arcón del siglo XVI. Erskine le cuenta a Wilde cómo se dio cuenta del engaño. Cyril y Erskine discuten, Wilde trata de calmarlos. Cyril saca una pistola y se dispara al pecho.

En la novela, una vez que Erskine termina de contarle al narrador la historia de Cyril y su teoría sobre W. H., el narrador declara su absoluta fe en dicha teoría y le dice a Erskine que se va a dedicar a demostrarla

para presentarla al mundo. Se va de casa de Erskine y en el camino a su casa piensa en la trágica muerte de Cyril Graham.

En la estructura dramática Oscar Wilde trata de socorrer a Cyril Graham, quien muere en sus brazos. Abrazando el cuerpo de Cyril le dice a Erskine que cree en la teoría sobre la identidad de W. H. y que se va a dedicar a comprobarla. Erskine lo deja solo.

En el capítulo segundo de la novela el narrador al día siguiente de su entrevista con Erskine, después del desayuno, se dispone a revisar su ejemplar de los Sonetos de Shakespeare, y va corroborando la teoría de Cyril Graham sobre la existencia de Will Hews. Durante dos semanas el narrador se pone a investigar más sobre los sonetos. Descubre que no fue Chapman sino Marlowe el poeta rival de

Shakespeare. Luego se pone a conjeturar sobre el posible fin de Will Hews, concluyendo que su verdadera tumba no son sino los Sonetos de Shakespeare.

En la segunda parte de la estructura dramática Oscar Wilde cita a Erskine en el teatro para mostrarle a través de una representación teatral las relaciones de Shakespeare con el Conde de Southampton, Christopher Marlowe, el Conde de Pembroke y el misterioso Will Hews. Los sonetos son leit motiv de la representación.

En el capítulo tercero de la novela el narrador, cansado de no hallar la prueba definitiva de la existencia de Will Hews decide pedirle ayuda a Erskine: le escribe una apasionada carta, mas tan pronto como la termina y la envía, se da cuenta que ha dejado de creer en lo que tanto defendía. Avergonzado va a visitar a

Erskine para pedirle disculpas, pero éste lo recibe agradecido por que lo haya vuelto a la fe de la teoría de Cyril Graham. El narrador y Erskine discuten y se separan enojados. Dos años después el narrador recibe una carta desde Cannes donde Erskine le dice que por no haber podido encontrar la prueba irrefutable de la existencia de Will Hews ha decidido suicidarse en honor de la teoría. El narrador viaja a Cannes llegando dos días después del entierro de Erskine. Ahí se entera, por el doctor, que Erskine no se había suicidado sino que había muerto por una enfermedad. La madre de Erskine le entrega al narrador el retrato de Mr. W. H. para que lo conserve como recuerdo de su amigo.

En la estructura dramática, después de la representación de la época isabelina, Erskine agradece a Wilde

que lo haya hecho volver a creer. Wilde le dice que no debe creer pues todo lo presentado no era sino teatro. Erskine molesto saca una pistola y se suicida. Los demás actores sacan el cuerpo de Erskine del escenario. Wilde quiere salir también, pero uno de los actores lo detiene y le dice que Erskine ha muerto de muerte natural, como le correspondía representar. Le entrega a Wilde el retrato de Mr. W. H. y sale dejando solo a Oscar Wilde, quien se dirige al público para despedirse y decirles que aún falta mucho que decir sobre los sonetos de amor de Shakespeare.

1.3.- Esquema de la Estructura Primaria del Espectáculo

Personajes:

Oscar Wilde
Erskine
Cyril Graham
Los Actores de la Compañía Teatral

PRIMERA PARTE

- 1.- Wilde y Erskine platican en un teatro.
- 2.- Presentación del Retrato de Mr. W. H.
- 3.- Explicación de los Sonetos de Shakespeare.
- 4.-Erskine cuenta a Wilde la historia de Cyril Graham.
- 5.-Cyril Graham juega con Erskine.
- 6.-Cyril Graham actúa una escena de "A vuestro gusto".
- 7.-Cyril le cuenta a Erskine su teoría sobre la identidad de W. H., en un camerino.
- 8.-Erskine presenta a Cyril con Oscar Wilde.
- 9.-Cyril se suicida.
- 10.-Wilde decide comprobar la teoría de Cyril.

SEGUNDA PARTE

- 11.-Wilde muestra a Erskine una representación teatral sobre la vida de Shakespeare.
- 12.-Wilde presenta a Erskine con los actores.
- 13.-Erskine se suicida.
- 14.-Los actores hablan con Wilde.
- 15.-Wilde se despide del público.

Capítulo II

CREACION DEL UNIVERSO DEL ESPECTACULO

La segunda etapa del presente trabajo consiste en la comprobación práctica de la estructura primaria del espectáculo a través del ejercicio directo sobre el escenario con el fin de crearle a nuestro espectáculo un universo estético propio. La naturaleza misma de la creación de un espectáculo a partir de un material que no corresponde a la literatura dramática pide este tipo de procesos, pues se trata de poner a prueba una estructura a través del relleno de contenidos, mismos que corresponden a un interés temático y a una factura cuyas formas tienen que ser explicadas por medio del proceso creativo del director. La creación del espectáculo se genera ahora desde la práctica constante en el escenario siguiendo la impronta que en el director ha dejado el contacto con los materiales literarios comentados en el primer capítulo.

II.1.- Revisión de hechos históricos.

Una vez que se han estudiado las fuentes literarias que inspiran la creación de nuestro espectáculo, y que dichas fuentes han sido contextualizadas históricamente, es conveniente seleccionar aquellos hechos históricos que contribuyan al desarrollo del trabajo en cuanto aporten elementos para construir la historia a contar. Es importante señalar que los hechos históricos serán utilizados para reforzar los intereses temáticos del espectáculo y no como material didáctico. Por este motivo se alterará en algunas ocasiones el orden cronológico de los mismos. Pero para que no hayan dudas sobre

estos hechos, señalaremos a continuación su veracidad con apego a la realidad histórica.

El hecho de que Shakespeare y Marlowe se hayan conocido es verdadero. Habían nacido el mismo año (1564), tenían la misma edad. También es cierto que Marlowe ya era un poeta famoso cuando Shakespeare apenas empezaba su carrera. En 1593, año de la muerte de Marlowe, la ciudad de Londres sufrió una terrible epidemia de peste⁵⁴.

En esa época los dos poetas competían por el favor del Conde de Southampton. Si bien es cierto que "Venus y Adonis" fue publicado apenas 6 semanas después de la muerte de Marlowe, es muy probable que éste haya conocido el manuscrito, dado el estrecho círculo de amigos intelectuales que en ese momento el Conde propiciaba⁵⁵. La idea de que Shakespeare fuese un prestanombres de Marlowe para que éste después de fingir su muerte pudiese seguir representando sus obras está sacada de la curiosa creencia de que Shakespeare no fue el autor de sus obras, según teorías de varios críticos⁵⁶, actualmente desechadas.

La relación que Shakespeare sostuvo con el Conde de Southampton no fue en efecto una relación de poeta-empleado y patrón: fue una amistad que, de tan llamativa, resultó escandalosa; la historia registra ciertos incidentes –parrandas, tratos con mujeres- que estuvieron a punto de afectar la reputación del joven Conde debido a

⁵⁴ Burgess. Anthony; Op. Cit.; P. 111-113.

⁵⁵ Ibid; P. 117.

⁵⁶ En 1955 el escritor Calvin Hoffman elaboró la teoría de que Marlowe fingió su muerte por razones de Estado y asumió la nueva identidad de William Shakespeare. En el siglo XIX varios académicos ingleses y norteamericanos plantearon tesis sobre la verdadera identidad de Shakespeare; en 1856 William Henry Smith propuso a Francis Bacon como autor de las obras., y otros académicos se inclinaron por pensar que fue un noble aristócrata quien las escribió.

ciertos libelos maliciosos. Shakespeare, de 29 años, fue el compañero de juego del Conde, a la sazón de 19⁵⁷.

En 1593 el Conde de Pembroke –el otro candidato a ser W. H.- contaba con apenas 13 años y no residía en Londres. Pembroke sí fue mecenas de Shakespeare pero varios años después⁵⁸.

Los Sonetos fueron escritos –según varios comentaristas⁵⁹ – entre 1593 y 1600. El orden que tienen en la edición de 1609 fue establecido por el editor. No hay datos exactos para determinar cuándo fue escrito cada uno de ellos. El orden con que serán utilizados en el espectáculo corresponderá al sentido que los sonetos aporten para cada momento de la obra.

Con respecto a las fechas en que fueron escritas varias de las obras dramáticas que interesan al tema del espectáculo, a continuación se apunta una sencilla cronología:

“La trágica historia del Doctor Fausto” fue estrenada probablemente en 1588 en el Rose, y “La tragedia del Rey Eduardo II” en 1592 probablemente en el Theatre⁶⁰. “La fierecilla domada” se estrenó –casi seguro – en 1593, probablemente en el Theatre⁶¹, mientras que “A vuestro gusto” se presentó por vez primera en 1599 en el Globe. La

⁵⁷ Vid Burgess, Anthony; Op. Cit.; P.131-132.

⁵⁸ Ibid; P.127-128.

⁵⁹ V. gr. Francis Meres (1566-1647), autor del *Discurso comparativo de nuestros poetas ingleses con los poetas griegos, latinos e italianos*, donde da la lista, muy interesante históricamente, de las obras de Shakespeare.

⁶⁰ Vid Gurr, Andrew; *The Shakespearean stage*; Cambridge University Press; 1992.; P. 232-243.

⁶¹ Ibid P:232-243.

fecha de composición de "Troilo y Cresida" es incierta: en 1601 o 1602.⁶² No se sabe dónde fue representada esta obra de tema doloroso, pero su factura coincide con la época en que los Sonetos de Amor fueron concluidos.

II.2.- La idea y la visión de la puesta en escena.

Siempre que vamos al teatro lo que queremos es magia, sentirnos maravillados ante los actos que otros seres humanos delante de nosotros realizan. El espectáculo que estamos creando quisiera poder lograr esto. Aunque contenga numerosas referencias eruditas, tendrá también elementos del más puro teatro popular: picardía en el lenguaje, poesía, sexo, violencia, etc. El arte del teatro, desde que se separó de tendencias doctrinales para ser sólo teatro recurrió a la provocación del más profundo morbo en el espectador, asumiéndolo como un perfecto voyeur. Vamos al teatro para ver cómo sufren, ríen, aman, se matan otros seres humanos.

Si se tuviera que definir el estilo artístico en el que se lleva a cabo este montaje habría que recurrir al Romanticismo tardío⁶³, con su dosis de ironía contenida en un caldo de morbosa pasión. Y no sería casualidad o capricho, porque el material literario del cual abrega y se inspira el espectáculo —es decir, la novela de Wilde— corresponde a este estilo. No es un romanticismo ñoño, sino un romanticismo contagiado de la decadencia cultural de la época que da como resultado un movimiento subversivo en

⁶² Enciclopedia Temática Sopena; V. 9: Historia del Teatro; Editorial Ramón Sopena, S.A.; Barcelona; 1988; P. 338.

⁶³ El romanticismo es un movimiento literario y artístico surgido en Alemania a fines del siglo XVIII y se propagó a otros países en la primera mitad del XIX; tuvo su origen en un afán de revitalización de la cultura frente a las crisis del clasicismo y el academicismo; buscó su inspiración en la Edad Media, en las literaturas "romances", en los cantos épicos y leyendas cristianas y caballerescas; se caracterizó por el lirismo, el predominio de la sensibilidad sobre la razón y por la exageración del individualismo. La nueva sensibilidad se debilitó con lo fantástico, lo exótico, lo misterioso, lo melancólico, lo terrorífico, lo atormentador, etc.

las artes. Simbolismo⁶⁴, Impresionismo⁶⁵, Modernismo⁶⁶ y hasta el Expresionismo⁶⁷ no son sino los hijos bastardos de este estilo.

Hay que crear un espectáculo lleno de pasión donde los personajes hablen con ampulosidad y rebuscamiento, mientras que representan una historia complicada por medio de la simultaneidad del tiempo y el espacio. Cambios variados de ritmo, logrados a partir del uso de áreas simultáneas y otros estímulos visuales y sonoros como son un vestuario variado y música y canciones, teatro de sombras y acrobacias.

El recurso para narrar escénicamente la historia será la contaminación espacio-temporal de los hechos. Así, personajes que en la narración original no interactuaban, aparecerán en la versión teatral compartiendo la escena. Y respetando la libertad que confieren las convenciones teatrales, los hechos históricos podrán ser alterados en beneficio de un mayor efecto escénico. En fin: teatralidad⁶⁸ siguiendo las propias reglas.

⁶⁴ Movimiento artístico y literario originado en Francia hacia 1876 como reacción ante el arte demasiado definido y esclavo de la forma de los parnasianos; expresa sentimientos y emociones por medio de ritmos y sonidos; sus representantes fueron llamados decadentes.

⁶⁵ Escuela pictórica surgida en París en la segunda mitad del siglo XIX de tendencias antiacadémicas y antirrománticas; intenta reflejar la verdad del objeto artístico a través de la impresión que causa en el artista en un momento dado.

⁶⁶ Movimiento de renovación que floreció en Hispanoamérica, España y otros países latinos a fines del siglo XIX. En la literatura, sobre todo la poesía, se asemeja al simbolismo francés; en las artes aplicadas y la arquitectura introdujo nuevos procedimientos y dio rienda suelta a la imaginación.

⁶⁷ Movimiento artístico surgido en Alemania y propagado en Europa durante la primera Guerra Mundial, como rebelión contra el naturalismo impresionista. Tendió a la libre expresión de las reacciones emotivas del artista sin atender a la apariencia natural de los objetos.

⁶⁸ Por *teatral* entendemos, como apunta Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro, lo "espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante. Este empleo, que valoriza la teatralidad, es muy frecuente hoy en día".

Para comprender mejor esta contaminación espacio-temporal es necesario diseccionar los diferentes planos de realidad que maneja el material que queremos llevar a escena. Una vez más confrontaremos el material narrativo de la novela de Wilde con la estructura primaria del espectáculo que hemos elaborado, con el fin de explicar las transformaciones que nuestro producto artístico está sufriendo.

La novela de Oscar Wilde maneja dos planos de realidad: por un lado se presentan los hechos que el narrador está viviendo, al relacionarse con el personaje de Erskine, y por otro se distingue el plano de las elucubraciones sobre la existencia de Will Hews. Dentro de este último plano ubicaremos también la historia de Erskine con Cyril Graham, que pertenece al plano de los recuerdos. Así, diferenciamos lo que hacen los personajes de lo que piensan, conjeturan o recuerdan.

En cambio, en la estructura primaria del espectáculo se han propuesto tres planos de realidad. Los dos primeros son los mismos que maneja la novela: uno, es donde interactúa Wilde con Erskine; otro es el que muestra la historia de Cyril Graham y las posibles relaciones de Shakespeare con sus contemporáneos. El tercer plano consiste en la realidad que viven los actores que representan el "teatro dentro del teatro"⁶⁹. Hay que recordar esta secuencia en la descripción hecha anteriormente de la estructura primaria del espectáculo (I.3.-, P. 37): en la segunda parte de esta estructura Oscar Wilde cita a Erskine en el teatro para ver una representación teatral de las relaciones que Shakespeare mantiene con Southampton, Marlowe, Pembroke y Will Hews.

⁶⁹El "teatro dentro del teatro" es un recurso dramático que fue muy socorrido en el teatro del renacimiento, V. gr. Shakespeare en "Hamlet", "Sueño de una noche de verano", Tirso en "El vergonzoso en palacio". En el siglo XX, encontramos ejemplos memorables en el teatro de Pirandello.

Teniendo presentes la existencia de estos tres planos de realidad que aparecen en la estructura dramática, se puede explicar la razón de su existencia desde un enfoque temático. Desde un principio se dijo que el interés temático del director conduce a una exploración entre la apariencia y la realidad y que por medio de esta exploración se desemboca en el tema del erotismo. Revisemos cada plano para valorar su importancia temática por separado.

En el primer plano de realidad que maneja la estructura primaria del espectáculo (y también el texto narrativo) la trama nos muestra cómo Oscar Wilde conoce a través de la plática sostenida con Erskine la teoría de Cyril Graham sobre la identidad del Sr. W. H. de los Sonetos de Shakespeare. Resumiendo y abstrayendo los hechos que ocurren en este primer plano de la realidad, se puede definir el tema como "la discusión hasta morir sobre la mentira y la verdad en el Arte".

En el segundo plano de realidad presentado en la estructura primaria del espectáculo (y también en la novela) la existencia verdadera y efectiva de las cosas es virtual. Estamos en el terreno de lo teórico e intelectual. En este plano se desenvuelven las elucubraciones sobre los personajes históricos y sus obras (Shakespeare, Marlowe, Southampton, Pembroke). Aquí es donde la trama sugiere la historia de amor entre Shakespeare y Mr. W. H. a partir de la interpretación del sentido de los Sonetos. El tema de este segundo plano puede definirse para las intenciones de este trabajo como "la pasión erótica de Shakespeare por un joven cuya identidad es comprobable a partir de los datos inferidos de los sonetos".

El tercer plano de realidad presentado en la estructura dramática (no así en la novela) muestra a los mismísimos actores del espectáculo siendo ellos mismos,

representando ese fascinante juego de espejos que es el "teatro dentro del teatro". El tema de este tercer plano sería el de la "confrontación entre la apariencia y la realidad". Los actores en este plano de realidad conviven por alguna magia especial con Oscar Wilde y con Erskine, se ponen a representar con Cyril Graham y encarnan, a petición de Mr. Wilde, todos los personajes históricos del segundo plano de realidad.

La inclusión de este tercer plano de realidad en la estructura dramática da pie a la solución narrativa del espectáculo, ya que a través de todos los convencionalismos teatrales se puede jugar con la contaminación del espacio y el tiempo sin salirse jamás de la lógica del discurso. Esta licencia creativa –inspirada en los "Seis personajes..." de Pirandello⁷⁰, y que recuerda el "teatro dentro del teatro" de varias obras de Shakespeare- ayudará a resolver de un modo eficaz la anécdota del texto dramático al mismo tiempo que refuerza el tema del espectáculo, al acentuar la contraposición entre apariencia y realidad, entre verdad y mentira, entre representación y vida.

Una vez explicada la intención temática que va resultando de la historia a contar en el espectáculo, es necesario pasar a comentar las soluciones escénicas que van a apoyar dicha intención. Estas soluciones escénicas son consecuencia de la investigación realizada sobre las fuentes literarias (narrativas, líricas y dramáticas) y sus autores y, además de que apoyan la intención temática del espectáculo, enriquecen su información histórica.

En la primera parte de la estructura dramática, cuando Oscar Wilde y Erskine discuten sobre quién es el joven del retrato, la información que debe darse a los espectadores puede resultar muy verbosa: se debe informar quién fue Shakespeare, de

⁷⁰ Luigi Pirandello (1867-1936), dramaturgo y novelista italiano, premio Nobel de Literatura (1934) Su obra teatral "Seis personajes en busca de autor" marca un hito en el arte dramático del siglo XX.

qué tratan los Sonetos por él escritos, decir que fueron dedicados al Conde de Pembroke, ya que su nombre de pila –William Herbert- corresponde a las iniciales de la dedicatoria de los Sonetos (Mr. W. H.). También hay que decir que una mujer se interpuso entre la relación afectiva de Shakespeare y Pembroke, y que su nombre es Mary Fitton; hay que decir también que entre estos tres personajes (Shakespeare, Pembroke y Mary Fitton) se desarrolló un triángulo amoroso que es el tema general de los Sonetos de Amor de Shakespeare. Necesaria es esta información para los espectadores, quienes no tienen obligación de estar enterados de lo que trata el espectáculo.

La solución escénica encontrada para verter esta información es por medio de un número musical que será interpretado por dos viejos eruditos vestidos de toga y birrete, transformando el texto expositivo en el texto rimado de una canción. Así, volviendo el contenido denso en una ligera forma se le podrá transmitir a los espectadores el sentido ridículo de la erudición pedante, intención con la que se equilibra la gran cantidad de conocimiento especializado que el espectáculo trata.

En la primera parte de la estructura primaria del espectáculo, cuando Erskine le cuenta a Oscar Wilde la pasión que sentía Cyril Graham por el arte dramático, se dejan al descubierto varios elementos para reforzar el tema del espectáculo versado en la confrontación entre la apariencia y la realidad. Nada más sugestivo que presentar en escena a un personaje que interpreta a otro. Así, hay que aprovechar que al personaje de Cyril Graham le gusta actuar para ponerlo a “actuar” dentro del espectáculo. Teatro dentro del teatro. La fuerza de las imágenes que narra Erskine de Cyril representando el personaje de Rosalinda en la obra de Shakespeare “A vuestro gusto” son material

jugoso para aprovecharlo en la puesta en escena. Hay que incluir en el espectáculo una escena de "A vuestro gusto" que apoye el sentido temático del trabajo: aquella en que Rosalinda disfrazada de Ganímedes ensaya la escena de amor con Orlando. Confrontación de mentiras y verdades, y homoerotismo para reforzar el sentido del espectáculo.

La solución escénica para la secuencia de la estructura primaria del espectáculo, donde Cyril Graham explica a Erskine los complicados juegos de palabras -imposibles de reproducir en castellano- del Soneto CXXXV de Shakespeare, es la de transformar el soneto en una canción. En la tradición teatral de la época de Shakespeare se encuentran muchos ejemplos de cómo los textos líricos se musicalizaban para presentarlos en escena⁷¹. El texto del soneto juega con el sentido de la palabra *Will* que significa indistintamente en inglés *voluntad* y la abreviatura del nombre *William*. Haciendo explícita la traducción al castellano, la canción repite cada frase o idea con las dos acepciones de la palabra *Will*, una vez cantada por el personaje de Cyril Graham y otra vez por Erskine. De este modo el espectador puede comprender los juegos de palabras en su propio idioma castellano y además permite que el actor pueda resignificar el texto del soneto traducido al castellano revistiéndolo de toda la picardía del original. Hay que señalar que en la época de Shakespeare la palabra *Will* tenía también la acepción de *sexo* u *órgano sexual*⁷², con lo que el sentido del soneto shakespeareano adquiere un significado verdaderamente obsceno, y con ello muy

⁷¹ V. gr. las composiciones de John Dowland (1563-1626) sobre poemas anónimos, así como las canciones incluidas en varias obras de Shakespeare.

⁷² Vid Shakespeare, William; *The Sonnets: Sonetos de amor*; texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo; Barcelona; Editorial Anagrama; 1974; en las notas al Soneto CXXXV; P. 353.

teatral. De este modo, transformando el texto del soneto en una canción interpretada por Cyril Graham y Erskine se pretende resignificarlo. Una canción junta el sentido del texto al sentido de la melodía que a su vez se aúnan con la gestualidad de los intérpretes amplificando de un modo sorprendente su contenido y expresividad.

En la segunda parte de la estructura primaria del espectáculo, cuando Oscar Wilde cita a Erskine para mostrarle una representación de la vida de Shakespeare, el hilo conductor de esta secuencia son los Sonetos. A través de ellos se crean escenas donde Shakespeare interactúa con los personajes históricos que tienen relación con el tema de los Sonetos (Southampton, Marlowe, Pembroke, etc.). Los Sonetos funcionan como enlaces de las escenas, a modo de monólogos dichos por el propio Shakespeare en momentos de soledad y reflexión; son transiciones escénicas. También los sonetos son utilizados como réplicas a tal o cual personaje; son generadores de acción escénica. Y además, reforzando su propio sentido temático, los sonetos son utilizados para simbolizar el paso del tiempo que todo lo destruye. De este modo la estructura del espectáculo se enriquece con un material que le es imprescindible: los Sonetos de Shakespeare son fundamentales para la definición de la historia a contar por la puesta en escena.

Dentro de esta secuencia de la estructura del espectáculo donde los Sonetos tienen tanta importancia hay un tema que es necesario hacer palpable en escena: el tema de la muerte que se opone a todo: al amor, a la belleza y a la juventud. Este tema debe estar presente si se quiere respetar hasta sus últimas consecuencias el sentido temático de los Sonetos. Durante su composición Shakespeare y sus contemporáneos vivieron en carne propia la amenaza del contagio de la peste. Sus vidas estaban

constantemente en peligro, mas no por eso dejaban de vivirlas plenamente aunque la muerte acechara. Hay que insistir escénicamente en este hecho histórico; crear la presencia de la muerte, del contagio de la peste a lo largo de esta secuencia de la estructura del espectáculo. La solución consiste en la inclusión de tres escenas dentro de esta secuencia: la primera es el diálogo entre Shakespeare y un fúnebre pregonero que, arrastrando una carreta llena de cadáveres, pide a gritos de un modo desfachatado que saquen los muertos de las casas para que se los lleve a quemar. La segunda escena es un diálogo entre Shakespeare y unos actores cómicos de su Compañía teatral que tienen prisa por tener listo el montaje de una obra ya que no saben si vivirán para el día de mañana pues la peste hace estragos en la ciudad. La tercera escena para reforzar el tema de la muerte en los Sonetos servirá como remate a esta secuencia de la estructura del espectáculo. En ella, Shakespeare y su amado – Mr. W. H.- después de haber recorrido todos los avatares de la pasión amorosa y que con el corazón en la mano realizan un ajuste de cuentas de sus sentimientos, sus pasiones y deseos, en ese mismo momento se ven invadidos en el lugar de la acción –los camerinos de un teatro isabelino- por un coro de hombres en la agonía de la peste, llenos de delirios y convulsiones, de horror y de belleza, como símbolo del límite de la capacidad física que el ser humano tiene para amar.

En la secuencia final de la estructura del espectáculo, cuando una vez concluída la representación de la vida de Shakespeare Erskine se disgusta con Oscar Wilde por su actitud de escepticismo ante la teoría de Cyril Graham, los tres planos de realidad que se manejan en la estructura se entrelazan y confrontan para lograr que el espectador reflexione sobre la apariencia y la realidad de los hechos que le han sido presentados.

He aquí el remate del espectáculo: lo que hemos presentado ¿es verdad, o es mentira?

El espectador deberá sacar sus propias conclusiones.

La idea de la puesta en escena de este espectáculo ha sido, hasta aquí, explicada desde sus intenciones temáticas y sus soluciones escénicas. Pasemos ahora, siguiendo el proceso creativo del director, a revisar el esquema final de la estructura del espectáculo y la definición de la historia a contar escénicamente.

II.3.- Esquema final de la estructura del espectáculo.

Personajes:

Oscar Wilde

Erskine

Cyril Graham

El Director de la compañía, que representará a Shakespeare.

Los actores de la Compañía que representarán los demás personajes.

PRIMERA PARTE:

- 1.- En un teatro, los Actores de la Compañía y su Director ensayan un espectáculo de la época isabelina.
- 2.- Llegan al teatro Oscar Wilde y Erskine. Los Actores y el Director se ocultan.
- 3.- Erskine muestra el Retrato de Mr. W. H. a Wilde. El retrato se reproduce escénicamente por uno de los Actores.
- 4.- Canción de Los Viejos Eruditos, interpretados por los Actores de la Compañía.
- 5.- Erskine cuenta a Wilde la historia de Cyril Graham.
- 6.- Cyril Graham juega con Erskine.
- 7.- Cyril actúa una escena de "A vuestro gusto".

- 8.- Cyril le cuenta a Erskine su teoría sobre W. H., en un camerino.
- 9.- Erskine presenta a Cyril con Oscar Wilde.
- 10.- Cyril se suicida.
- 11.- Oscar Wilde decide demostrar la teoría de Cyril Graham.

SEGUNDA PARTE:

- 12.- Wilde cita a Erskine en el teatro para mostrarle una representación sobre la vida de Shakespeare.
- 13.- Comienza la representación teatral: Shakespeare y W. H.
- 14.- Shakespeare y Southampton.
- 15.- Shakespeare y Marlowe.
- 16.- Shakespeare y Pembroke.
- 17.- Shakespeare y el Fúnebre Pregonero.
- 18.- Shakespeare y Marlowe.
- 19.- Shakespeare y los Actores Cómicos.
- 20.- Shakespeare y Mr. W. H.
- 21.- El Coro de hombres atacados por la peste.
- 22.- Acabada la representación, Wilde y Erskine discuten.
- 23.- Wilde presenta a Erskine con los actores.
- 24.- Erskine se suicida.
- 25.- Wilde habla con el Director de la Compañía.
- 26.- Wilde se despide del público.

II.3.1.- Historia a contar.

Comienza el espectáculo con la aparición en un teatro de un grupo de actores y su director que ensayan un espectáculo de la época shakespeariana; en eso uno de ellos alerta a los demás de la llegada de dos extraños personajes –Wilde y Erskine-. El grupo de actores se oculta para escuchar lo que dicen. Ellos platican sobre la mentira y la verdad en la creación artística; Wilde defiende el derecho del artista a mentir y Erskine en cambio, opina que es un deber del artista ser sincero. Para sustentar su argumento, Erskine le enseña a Wilde un retrato con un marco antiguo, que es recreado escénicamente por uno de los actores: al fondo del escenario aparece un muchacho vestido a la usanza del siglo XVI con un libro abierto en sus manos. Wilde pregunta quién es el joven del retrato; Erskine responde que el famoso Mr. W. H. de los Sonetos de Shakespeare. Dos de los actores salen a escena caracterizados de viejos eruditos e interpretan un número musical donde se explica que Shakespeare escribió unos Sonetos para un tal W. H. quien no es otro que el Conde de Pembroke, cuyas iniciales de su nombre de pila corresponden a las del destinatario de Shakespeare. Durante la canción los eruditos explican que Pembroke fué mecenas de Shakespeare, y se cree que ambos rivalizaron por el amor de Mary Fitton, dama de la corte de la reina Isabel. Cuando concluyen su número musical, los eruditos y el retrato viviente de W. H. desaparecen. Wilde niega que el muchacho del retrato sea Pembroke. Erskine está de acuerdo, y hace referencia a cierta teoría de un tal Cyril Graham, según la cual Mr. W. H. no es el Conde de Pembroke. Wilde se interesa por conocer dicha teoría; Erskine comienza a explicarla, primero contándole a Wilde quién era Cyril Graham. Mientras lo hace, éste aparece en otra área del escenario leyendo a gritos y en broma

fragmentos del *Carmides* de Platón. Exasperado por la forma de interrumpir su narración, Erskine va al área donde se encuentra Cyril para regañarlo. Erskine con Cyril se transforma como él en otro adolescente. Desde su lugar Wilde contempla la escena: Cyril juega a las luchas con Erskine, mientras expone sus ideas acerca de las ventajas que tiene la belleza sobre la bondad. Erskine regresa con Wilde –vuelve a ser un hombre adulto- y le cuenta que Cyril amaba el teatro, al mismo tiempo que en otra área, éste se caracteriza como la Rosalinda de “A vuestro gusto”, de la cual representa una escena junto con otros dos actores teniendo como público a Erskine y Wilde. Al concluir, mientras Cyril y sus compañeros se desvisten en un camerino, Erskine le cuenta a Wilde la obsesión que su amigo tenía por los Sonetos de Shakespeare. Llega Erskine –otra vez adolescente- al camerino de Cyril para recordarle sus deberes escolares, pero éste tiene algo más importante en qué pensar; una vez solos, le expone a Erskine su descubrimiento sobre la verdadera identidad de Mr. W. H. de los Sonetos de Shakespeare. W. H. no era noble; no se trata de Pembroke ni mucho menos Southampton, cuyo nombre de pila es Henry, ya que el nombre de pila del Sr. W. H. es el mismo que el de Shakespeare, o sea, Will. Por medio de una canción Cyril le explica a Erskine que en el soneto CXXXV hay un juego de palabras que consiste en utilizar la palabra WILL como lo que significa en inglés, es decir, *voluntad*, y también como un nombre propio: *William*. Al finalizar su canción, Cyril expone que W. H. fue en realidad un joven actor de la Compañía de Shakespeare. Erskine no le cree; Cyril se lo demuestra explicando el sentido de los sonetos. Descubre también su nombre completo: éste es Will Hews. Lanza después la hipótesis de que el poeta rival de Shakespeare en obtener el favor de W. H. es Christopher Marlowe. Ante tal cantidad de

argumentos, Erskine queda convencido, pero advierte que hacen falta pruebas reales fuera de la sola interpretación del sentido de los Sonetos. Le pide a Cyril guardar su descubrimiento hasta que encuentre dichas pruebas. Cyril se ofende por la falta de fe de Erskine, pero acepta guardar el secreto. Erskine adulto regresa junto a Wilde quien ha observado las escenas anteriores, pero Cyril quiere retener consigo a su amigo y hace berrinche. Entonces Erskine accede a reunirlo con Wilde. Una vez presentados, Wilde pregunta si el retrato que tiene en sus manos es la prueba de la existencia de Will Hews. Erskine le pide a Cyril que cuente de dónde obtuvo el retrato. Cyril explica que lo halló dentro de un viejo arcón del siglo XVI que tenía grabadas las iniciales W. H. Cuando limpió el marco vió que decía Will Hews. Esta narración maravilla a Wilde, pero Erskine le pide que escuche su versión: después de que Cyril le enseñó el retrato y le creyó, conoció por casualidad al pintor que había hecho tal retrato por encargo de Cyril Graham. Wilde comprende el terrible engaño entre los amigos, éstos discuten y trata de interceder, pero Erskine, volviendo al presente, le dice que su pleito no tuvo remedio: al día siguiente del pleito, Cyril apareció muerto. Se había suicidado. En escena Cyril saca una pistola y se dispara al pecho. Wilde trata de socorrerlo. Con el cadáver de Cyril en los brazos, Wilde pregunta a Erskine por qué no ha difundido la teoría sobre la existencia de Will Hews. Erskine refuta que dicha teoría es falsa. Wilde expresa que cree en ella y que se va a dedicar a demostrarla. Erskine se marcha, dejando a Wilde solo, con el cadáver de Cyril en los brazos. En eso, el director y los actores irrumpen en escena, Wilde y ellos intercambian miradas. Fin de la primera parte del espectáculo.

La segunda parte comienza con Wilde contemplando con ternura el cuerpo inerte de Cyril Graham en el suelo. Llega Erskine, a quien Wilde ha citado para compartir con él lo que ha descubierto acerca de Will Hews. Erskine no quiere escucharlo porque por esa historia Cyril se mató. Wilde le dice que el Arte provoca desear la muerte y pone como ejemplo lo que el flautista de Hammelin le hizo a las ratas. Luego le habla del ambiente de muerte que rodeaba a Londres durante la última década del siglo XVI. Unos faranduleros, desde la penumbra, llegan a transformar la escena: ésta se transforma en los desahogos de un teatro isabelino. Los cómicos ensayan maromas y todo tipo de suertes. Erskine se indigna. Wilde le explica lo que a continuación van a ver: ahora están en la época isabelina. El cuerpo de Cyril cobra vida lentamente y se oculta tras una cortina. La escena desaparece. Al volver la luz, vemos a William Shakespeare que se complace viendo a Will Hews que, oculto tras una cortina va transformando la silueta de su sombra en varios personajes. Shakespeare declama aquí el soneto LIII. En eso llega el Conde de Southampton; Will Hews se oculta. Southampton agradece a Shakespeare que le haya dedicado "Venus y Adonis" pero le reclama un soneto (el LIII, que acaba de declamar Shakespeare) donde existe la ambigüedad sobre a quién va dedicado. Shakespeare trata de mostrarse complaciente, lo que provoca risa en Will Hews. Southampton se percate de su presencia. Comprende que es a Will Hews y no a él a quien va dedicado el soneto. Muy digno, regaña a Shakespeare por no ser más efusivo en las obras que le dedica, y demuestra su predilección por Marlowe. Le encarga a Shakespeare una comedia, y se va. Will Hews, celoso, hace un tremendo berrinche a Shakespeare y se oculta; éste para contentarlo, le lee el soneto XXIII, que dice que el amado debe prestar más atención a

lo que escribe el poeta, que a las palabras que farfulla. Aparece una sombra detrás de la cortina y Shakespeare cree que es Will Hews pero en realidad es Christopher Marlowe, quien le dice que está enamorado de Will Hews y que, como éste le corresponde, se lo ha llevado para que trabaje en su Compañía. Shakespeare y Marlowe discuten: cada uno expone sus motivos para merecer a Will Hews. Shakespeare tiene motivos espirituales y Marlowe, sensuales. Antes de irse, Marlowe critica el "Venus y Adonis" de Shakespeare, tachándolo de dulzón y cursi. En la soledad, Shakespeare levanta el desorden del lugar y va guardando los objetos personales de Will Hews. Dice el soneto LXXXVII, en el que reconoce que no merecía el amor de su amado. Entonces llega el jovencísimo Conde de Pembroke a reclamarle a Shakespeare que quiera persuadirlo de que se case. Según el joven, Shakespeare recibe dinero de su madre la Condesa de Pembroke para que escriba los Sonetos e intente con ellos persuadirlo al matrimonio. Shakespeare reconoce que la Condesa le ha pedido que aconseje a su hijo el estado matrimonial y que lo cumple de una manera sincera. Pembroke rechaza la idea del matrimonio y decide nunca más volver con Shakespeare; desde ahora irá a otro teatro donde por cierto, hay un maravilloso actor que interpreta las obras de Marlowe. Shakespeare entiende que se trata de Will Hews. Para retener el cariño del joven Conde le lee el soneto X. Pembroke queda halagado; le paga el soneto a Shakespeare, y se va. Shakespeare cuenta el dinero que recibió de Pembroke, y al mismo tiempo que goza, se siente afligido por comerciar con los sonetos. Se apresta a escribir un soneto pidiendo perdón a Will Hews. Por la calle pasa un fúnebre pregonero arrastrando una carreta llena de cadáveres. Shakespeare no logra concentrarse para escribir por el ruido que hace. El pregonero y él discuten sobre

si hay o no muertos en ese lugar, en el teatro. Shakespeare lo echa, el pregonero se va cantando, muy alegre. Entra furtivamente Marlowe para pedirle a Shakespeare que acepte de nuevo en su compañía a Will Hews, ya que Marlowe, por razones políticas, está en peligro y tiene que huir. Antes de irse, Marlowe lanza la posibilidad de que Shakespeare funja como su imagen, su doble, que represente las obras que Marlowe escriba desde el anonimato. Marlowe se va. Entran dos cómicos enmascarados que urgen a Shakespeare a realizar un ensayo teatral. Mientras éstos representan la historia de Troilo y Cresida, Shakespeare dice el soneto CX, donde muestra desprecio por si mismo y por su oficio, y concluye que nunca más se apartará de aquel a quien ama. Los actores terminan de ensayar. Shakespeare observa que hace falta un actor ideal para interpretar a Cresida. Aparece Will Hews caracterizado hermosamente de este personaje. Los actores enmascarados se marchan. Shakespeare dice el soneto LXVIII, donde expresa que la belleza de W. H. no necesita adornos, y mientras lo dice, va despojando a Will Hews de su vestuario de Cresida, hasta dejarlo desnudo. Shakespeare dice el soneto LXXXI donde promete la inmortalidad a W. H. gracias a sus poemas. Los dos se hallan en un tierno encuentro cuando irrumpen varios hombres atacados por la peste, aullando y delirando en medio de convulsiones. Los amantes quieren protegerse. Oscuro.

Al volver la luz, la escena es otra vez el teatro vacío donde Oscar Wilde y Erskine observan el cuerpo inerte de Cyril Graham en el suelo y el retrato falso de W. H. en un caballete. Erskine agradece a Wilde que lo haya hecho volver a creer en la teoría sobre la existencia de Will Hews. Wilde le aclara que no debe volver a creer pues todo lo que se le presentó fue teatro, y para demostrárselo llama a los actores. Estos entran

y Wilde se los presenta a Erskine. Los felicita por su trabajo, y los actores se retiran. Otra vez solos, Erskine se siente ofendido porque Wilde no cree en la existencia de Will Hews. Wilde insiste en que se trató sólo de una mentira. Erskine molesto saca una pistola. Wilde se asusta. Entran los actores y el director (quien fue el que representó a Shakespeare). Erskine anuncia que se va a suicidar en honor a Will Hews y a Cyril Graham, y que encomienda la misión de difundir la teoría sobre la identidad de W. H. a Oscar Wilde. Se dispara al pecho, y cae junto al cuerpo de Cyril Graham. Los actores sacan de escena los cadáveres. Wilde no se explica lo que está ocurriendo. El director lo tranquiliza diciéndole que todo es parte de la representación, que en realidad Erskine no se suicidó sino que sólo actuó lo que le correspondía. Wilde quiere salir del escenario para comprobar lo que el director le dice, pero éste lo obliga a quedarse "hasta que acabe la obra". El director sale dejando solo a Wilde, quien, con el retrato de W. H. en la mano, se dirige al público y le dice que nunca había contado a nadie esta historia de la que falta aún mucho por decir sobre el enigmático Mr. W. H. y los Sonetos de Amor de Shakespeare. Fin del espectáculo.

II.4.- Descripción de los personajes.

Fundamental para la creación del universo del espectáculo es saber cómo son los personajes de nuestra historia a contar en el escenario. El cómo son tanto física como mentalmente corresponde al proceso de la creación de un personaje, que puede ser de dos maneras: desde la perspectiva del autor dramático (es decir, desde la literatura) y desde la perspectiva del actor que lo encarnará. Para los intereses de esta etapa del trabajo importa más la visión del creador del espectáculo, que reúne los dos puntos de

vista anteriores, con el fin de lograr una descripción de los personajes que de paso a la conformación de sus caracteres respectivos.

Oscar Wilde: Para este personaje existe una gran cantidad de referencias biográficas que pueden ser aprovechadas en su diseño caracterológico. Lo que más importa para la concepción del espectáculo es su rasgo psicológico de la paradoja; Wilde es capaz de defender hasta las últimas consecuencias una creencia o fe en algo, siempre y cuando sea él el único que la defiende. Tan pronto esa verdad personal es compartida por otros, deja de creer en ella, porque la verdad para él no es universal: la verdad es sólo una convicción personal. En cuanto a su concepción física, se debe tener en cuenta, dado que es un personaje histórico, la iconografía que de él existe. Es un hombre robusto con abundante cabellera castaña, de unos 36 años de edad, que tiene ademanes afectados y se expresa con una voz cálida y suave de barítono. Dentro del desarrollo de la anécdota es básicamente un testigo y un narrador de los hechos, teniendo conciencia que él es también un intérprete de las acciones que se llevan a cabo en el espectáculo.

Erskine: Este personaje es un hombre tímido que la vida ha hecho resistente, aunque no fuerte, debido a las constantes desilusiones sufridas. El irracional apego –o, por qué no decirlo, su enamoramiento– por Cyril Graham durante su adolescencia terminó en una tremenda desilusión por la persona que más quería. Esto lo lleva a vivir la vida apoyado en lo que realmente se puede constatar: ninguna ilusión tiene en su pensamiento cabida, amargándolo de una forma resignada. La defensa de la teoría de Cyril Graham sobre la existencia de Will Hews hecha por el personaje Oscar Wilde de una forma tan convincente realmente derrumba sus defensas emocionales. Erskine, al

final de la historia, muere convencido de la verdad de dicha teoría. En el aspecto físico, Erskine es un caballero de más de cuarenta años cuando habla con Wilde y cuando habla con Cyril se convierte en un adolescente torpe e inseguro de 16 años. Su forma de expresarse es contenida, pero en la voz mesurada y levemente marchita se deja sentir una gran emoción por todo lo que ha vivido.

Cyril Graham: Es un adolescente vivaz y engreído que lo sabe todo; no hay nada que se oponga a sus deseos. Es inteligente, sensible y brillante. Su naturaleza encantadora lo ha hecho ser tremendamente mimado por todos. Es por eso que al obsesionarse con su teoría sobre la identidad de Mr. W. H. no tiene escrúpulos en engañar a su mejor amigo para convencerlo. Se siente tan invulnerable a cualquier reproche que cuando éste sucede –por descubrir Erskine su falsificación- la imagen de perfección que tiene de sí mismo se derrumba. Por su propio ego no puede soportarlo y se suicida justificando su acción de la forma más digna: en honor a su teoría sobre la existencia de Will Hews. Físicamente es un muchacho muy bello de 18 años, con una voz y unos ademanes elegantes y expresivos. Tiene talento para transformarse, cuando interpreta a la Rosalinda de “A vuestro gusto” de Shakespeare. Se siente como si él mismo fuese Mr. W. H., ya que tiene la gracia y las aptitudes que Shakespeare pondera en su amado.

Los Actores de la Compañía Teatral: Los personajes de la compañía teatral que representan la secuencia de la vida de Shakespeare y los demás personajes circunstanciales –como los viejos eruditos, el Orlando y la Celia de “A vuestro gusto”, etc.- deben ser los actores del espectáculo, es decir, los actores que en la vida real están tomando parte en el espectáculo. Son un total de 6 actores cuyas edades oscilan

entre los 18 y 30 años. Mantienen una actitud levemente irónica de observadores ante lo que sucede en el escenario representado por los personajes de Oscar Wilde, Erskine y Cyril Graham. De este conjunto hay que destacar al actor que representa al **Director de la Compañía** (quien actuará el papel de Shakespeare durante la secuencia isabelina) con una actitud siempre de escrutinio –de director, pues- ante los actos de los demás personajes de la obra.

Sigamos describiendo el carácter de los personajes que interpretan los Actores de la Compañía.

William Shakespeare: Su rasgo principal es que tiene un fuerte sentido práctico de la vida; sabe qué le conviene como profesionista. Sin embargo su espiritualidad le hace caer en reproches consigo mismo. Constantemente destaca el lado irónico de sus propias situaciones. Enamorado como está de W. H. y sabiendo que debe cortejar a otros para obtener favores, sufre sin por ello perder de vista sus propias metas. Físicamente es un hombre de 29 años, de actitud, más que tranquila, contenida.

El Conde de Southampton: Es un muchacho petulante, engreído y voluntarioso. Siente que lo merece todo. Muy seguro de sí mismo, goza por ser adulado y de tener a Shakespeare a sus pies. Sin embargo cuando se percata de la relación de Shakespeare con W. H. siente un dolor por no ser el amado del poeta, pero lo disimula con arrogancia. Físicamente es un adolescente aniñado de 18 años, elegante y afectado, de rasgos muy finos. Su actitud es principesca.

Christopher Marlowe: Es un tipo hiperkinético, brillante y descarado, que tiene una visión de la vida liberal y aguerrida. Sumamente ingenioso, su lengua es capaz de disparar tanto dardos venenosos como dardos de amor. A través de su sensualidad

domina todas las situaciones. La vida para él es un gran banquete de placeres que hay que degustar hasta el exceso. Físicamente es un hombre de 29 años, algo desaliñado y atractivo. Sus actitudes son imprevistas, pasando de un estado de ánimo a otro sin ninguna transición.

El Conde de Pembroke: Es un adolescente excesivamente tierno y aniñado, muy idealista y apasionado, que está enamorado de Shakespeare. Sensible e impresionable, sus actitudes melodramáticas deben provocar ternura. Físicamente es muy joven –como de 17 años- y sus rasgos son finos. Debe vestir con mucha elegancia.

El Fúnebre Pregonero: Es un tipo grotesco y procaz, con actitudes cínicas debido al trabajo al que se dedica. Anda alcoholizado. Físicamente es un hombre de 30 años muy deteriorados pero resistentes. Sus ropas están sucias.

Los Actores Cómicos: Dos hombres jóvenes con actitudes exageradas y desinhibidas; fársicas. Tienen una gran destreza corporal por medio de la cual representan a los personajes de “Troilo y Cresida”. Su gestualidad debe recordar la de los pollos o los pájaros.

También es necesario comentar los personajes que los Actores de la Compañía representan durante la primera parte del espectáculo: los Viejos Eruditos y los personajes de “A vuestro gusto” de Shakespeare.

Los Viejos Eruditos: Son dos ancianos grotescos vestidos de toga, peluquín y birrete. Son personajes fársicos, y sus actitudes deben ser obscenas: tosen y escupen llenos de una picardía muy grosera.

La representación de la escena de "A vuestro gusto" debe hacerse en un estilo muy romántico y convencional, con gestualidad e intenciones levemente exageradas y un ritmo ágil y pícaro. Los personajes de la escena son tres: Rosalinda (que es interpretada por Cyril Graham), Orlando y Celia (representados por los Actores de la Compañía).

Rosalinda: Es una muchacha que está disfrazada de muchacho y actúa como tal exagerando sus actitudes viriles de un modo que deje entrever una gracia y finura naturales. Se hace llamar Ganimedes. Muy vivaz e ingeniosa, se desenvuelve como un torbellino que cautiva a sus interlocutores. Físicamente debe verse un efebo bello y afeminado, capaz de actitudes y gestos pícaros.

Orlando: Es un mozalbete fuerte y guapo, de actitudes viriles aunque torpes. Cuando la pasión lo arrebatara es excesivo como un cachorro de oso. Se marea ante la agilidad de Rosalinda-Ganimedes.

Celia: Es una muchacha dulce y alegre, muy bonita y risueña. Se emociona ante las travesuras que comete Rosalinda con Orlando. Observándolos, se muere de risa que disimula a duras penas.

II.5.- Composición del texto dramático.

Hasta aquí, la creación del universo del espectáculo ha utilizado toda la información que el estudio de las fuentes literarias ha aportado. Esta información inspiró la idea de la puesta en escena, dando como resultado el esquema final de la estructura del espectáculo y definiendo la historia a contar escénicamente. También el estudio de las

fuentes literarias aportó los elementos para la concepción de los personajes del espectáculo.

Teniendo la estructura del espectáculo, la historia a contar y la descripción de los personajes, el siguiente paso para concluir la creación del universo del espectáculo es la composición del texto dramático. No siendo el presente trabajo un proyecto de la especialidad de dramaturgia, será necesario revisar algunas nociones básicas que nos ayuden a definir el tipo de dramaturgia que estamos haciendo.

Según el diccionario de la Real Academia Española la dramaturgia es la dramática, que a su vez se define como "Arte que enseña a componer obras dramáticas"⁷³. El dramaturgo sería, entonces, el "autor de obras dramáticas".⁷⁴

En su Diccionario del Teatro Patrice Pavis señala la evolución de la noción de dramaturgia. En primer lugar nos explica el sentido original y clásico del término:

La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente".⁷⁵

Este primer sentido de la dramaturgia significa que ha de descubrir reglas e incluso recetas para la composición de las obras dramáticas. La dramaturgia en un sentido clásico distingue la estructura interna (que está conformada por el texto escrito por el autor dramático) y la estructura externa (que se refiere a la forma en que el texto es

⁷³ Diccionario de la Lengua Española; Real Academia Española; Madrid; Espasa-Calpe, S. A.; 1970, P. 496.

⁷⁴ Ibid; P. 496.

⁷⁵ Pavis, Patrice; *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*; Tr. de Fernando del Toro; Barcelona-México; Paidós, 1983. P 155-156.

representado o llevado a escena). La dramaturgia clásica busca reproducir los patrones de construcción de los textos dramáticos clásicos⁷⁶

En su sentido original la dramaturgia sólo se aboca al estudio del trabajo del autor del texto dramático:

“... La dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional.”⁷⁷

Luego Pavis señala el cambio de la concepción de la dramaturgia gracias a las teorías de Bertolt Brecht⁷⁸:

“A partir de BRECHT y de su teorización sobre el teatro dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia, considerándola:

- 1.- La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.
- 2.- El vínculo específico de una forma y un contenido (...)
- 3.- La práctica totalizante del texto puesto en escena y destinado a producir cierto efecto en el espectador (...) La dramaturgia se refiere, en esta acepción, a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, pues, describir su fábula “en relieve”, es decir, en su representación concreta, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.”⁷⁹

La noción de dramaturgia aquí señalada es para este trabajo importante pues nuestro proceso de creación del espectáculo desarrolla a la par texto dramático y puesta en escena. Sin embargo, Pavis señala una nueva acepción del término dramaturgia, en el sentido de actividad del *dramaturgista*⁸⁰:

“La dramaturgia, actividad del dramaturgista, consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la actuación, la representación ilusionista o

⁷⁶ Ibid; P. 156.

⁷⁷ Ibidem; P. 156.

⁷⁸ Bertolt Brecht (1898-1956), poeta y dramaturgo alemán, una de las figuras más importantes del teatro universal.

⁷⁹ Pavis, Patrice; Op. Cit. ; P 156.

⁸⁰ Traducción del término alemán *dramaturg*. Designa la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica.⁸¹

El análisis dramaturgico consiste entonces en esclarecer el paso entre la escritura dramática y la escritura escénica, entre el hecho literario y el hecho teatral. La dramaturgia, como labor del dramaturgista, sirve para verificar todos los aspectos que un espectáculo puede conllevar al enfrentarse a un público:

“Este análisis sobrepasa la descripción semiológica de sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, lo que el espectador recibirá de la representación, cómo desemboca el teatro en la realidad ideológica y estética del público. Concilia e integra una perspectiva global, una visión semiológica (estética) de los signos de la representación, y una encuesta sociológica acerca de la producción y de la recepción de estos mismos signos.⁸²

Por otra parte, Eugenio Barba define la dramaturgia como “lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo”⁸³. El espectáculo en todas sus partes tiene “texto”, es decir, tejido. Tejido de acciones, que conforman la trama. Por lo tanto, la dramaturgia para Barba consiste en la construcción de la trama (del tejido) del espectáculo, sin hacer distinción entre texto escrito y representación.

Barba apunta que es difícil distinguir en un espectáculo lo que es “dirección” y lo que es “escritura del autor”. Señala:

“...Esta distinción sólo puede aparecer clara en un teatro que se presenta como interpretación de un texto escrito”⁸⁴

Y señala las diferencias que hay entre un teatro basado en la puesta en escena de un

⁸¹ Pavis, Patrice; *Op. cit.*; P. 157.

⁸² *Ibid.*; P. 161.

⁸³ Barba, Eugenio y Savarese, Nicola; *Anatomía del actor*; México; Editorial Gaceta; 1988; P. 51.

⁸⁴ *Ibid.*; P. 51.

texto escrito preliminarmente y un teatro basado en el *performance text*⁸⁵ (Texto performativo): mientras el texto escrito es conocido preliminarmente el texto performativo sólo existe al final del proceso de trabajo. Al primer caso podríamos llamarlo "teatro tradicional" y al segundo "nuevo teatro". Pero estas distinciones sólo son útiles desde el estudio de la dramaturgia, es decir, de la construcción de la trama (el tejido) del espectáculo:

"Desde este punto de vista, la relación entre texto performativo y texto preliminarmente compuesto ya no aparece como una contradicción, sino como complementariedad, como una oposición dialéctica. El problema entonces, no es la elección de uno de los dos polos, la definición de uno u otro tipo de teatro. El problema, en cambio, es el del *equilibrio entre el polo de la concatenación y el polo de la simultaneidad*. Lo único negativo es la pérdida del equilibrio entre los dos polos."⁸⁶

Concatenación y simultaneidad constituyen las dos dimensiones de la trama, ya que ésta puede ser de dos clases:

"La primera se realiza mediante el desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una concatenación de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos."⁸⁷

A esto llama Barba trama por concatenación. Y la segunda clase de trama es la que se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones y la denomina trama por simultaneidad.

"Las acciones operantes (la dramaturgia) viven respecto al equilibrio entre el polo de la concatenación y el polo de la simultaneidad. Esta vida corre el peligro de perderse si se pierde la tensión entre los dos polos."⁸⁸

Hasta aquí las definiciones y nociones de dramaturgia. Con ellas podremos explicar el tipo de dramaturgia que estamos haciendo. Si bien nuestro espectáculo parte de unas fuentes literarias, éstas no son textos dramáticos; el esquema inicial armado

⁸⁵ Por *performance text* se entiende un texto creado a partir del proceso de investigación escénica con los actores en un escenario. Abarca todo tipo de lenguajes: el verbal, el corporal, el kinésico, etc.

⁸⁶ Barba, Eugenio y Savarese, Nicola; Op. Cit. ; P. 52.

⁸⁷ Ibid.; P 51.

⁸⁸ Ibidem.; P. 54.

gracias a la información que arrojó el estudio de las fuentes literarias pasó a ser comprobado escénicamente, es decir, por medio de juegos e improvisaciones teatrales con los actores. De tal investigación escénica se derivó la estructura definitiva del espectáculo, la historia a contar y la visión de los personajes. Ahora, después de haber experimentado escénicamente, el proceso de creación del espectáculo requiere la composición del texto dramático que aterrice las ocurrencias, que registre los hallazgos y que defina la creación del universo del espectáculo. Este sería un texto escrito preliminarmente para la puesta en escena, pero resultado del proceso de creación del espectáculo que hacemos. Por eso el texto dramático que se va a componer tiene elementos de trama por concatenación y otros elementos de trama por simultaneidad, resultado de los hallazgos escénicos logrados durante el trabajo práctico con los actores. Nuestro trabajo dramático estudia y resuelve los problemas de creación del texto dramático y de la puesta en escena a veces de manera alterna y otras de modo simultáneo.

La composición del texto dramático requiere de una especial utilización de los vocablos o palabras para construir los diálogos o parlamentos. La elocución, es decir, "el modo de elegir y distribuir las palabras y los pensamientos en el discurso"⁸⁹, es el problema del texto dramático que a continuación se va a exponer.

II.6.- Elocución de los personajes en el texto dramático.

La elocución de los personajes en el texto dramático fue un resultado de la amalgama entre varios materiales literarios de diversos autores y muchos textos de

⁸⁹ Diccionario de la Lengua Española; Real Academia Española; Madrid; Espasa-Calpe, S. A.; 1970; P. 508.

creación propia del que esto escribe. Justo es señalar cuáles fueron los textos ajenos incluidos, y de quienes. Asimismo, muchas de las situaciones de los personajes históricos fueron creadas a partir de comentarios y análisis de críticos shakespearianos, lo que dió como resultado una intuición de cómo debían expresarse verbalmente dichos personajes. Aunque de muchas fuentes, la selección de las palabras empleadas en la elocución de los personajes es responsabilidad del creador del espectáculo.

Casi todos los diálogos entre Erskine, Wilde y Cyril Graham son reproducidos de la novela original, traducida al castellano por Julio Gómez de la Serna⁹⁰, con las modificaciones necesarias para lograr la síntesis que de mayor efecto escénico. El léxico utilizado es refinado y elegante, con una sintaxis a veces compleja que pone énfasis en el aspecto psicológico de los personajes.

Los Sonetos de Shakespeare que se utilizan en el espectáculo fueron tomados de las traducciones de Gómez de la Serna incluidos en la novela, de las obras completas de Shakespeare en traducción de Luis Astrana Marín⁹¹, y los traducidos en verso son de Agustín García Calvo⁹². El soneto CXXXV que sirve para la canción es una versión muy libre de propia autoría, que se aleja de la traducción literal pero mantiene los sentidos de los juegos de palabras del original, con un ritmo y rima eficientes en nuestro idioma castellano. La selección y definición del léxico de los Sonetos se hizo con base a los requerimientos que el personaje de Shakespeare exigía escénicamente.

⁹⁰ Wilde, Oscar; Op. Cit.

⁹¹ Shakespeare, William; *Obras completas*; Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín; México; Editorial Aguilar; 1991; 2 tomos.

⁹² Shakespeare, William; *The Sonnets Sonetos de amor*; texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo; Barcelona; Editorial Anagrama; 1974.

Se tuvo como prioridad la claridad del lenguaje y la belleza de las imágenes que éste expresaba.

Para la escena de "A vuestro gusto" se utilizó la traducción de Astrana Marín, con algunas correcciones en los textos de doble sentido, pues Astrana Marín siempre tiende a una traducción literal muy decente, lo que le quita brillantez a la comedia. El léxico de los personajes usa la forma arcaica de la segunda persona (vos, vosotros), para que cree en el espectador una sensación de texto antiguo, ya que en esta secuencia dentro del espectáculo se está mostrando una representación de teatro dentro del teatro.

En la escena que por primera vez aparece Cyril Graham, los textos que lee son del diálogo de Platón "Carmides o de la templanza" en la versión que la Editorial Porrúa tiene publicada sin crédito del traductor⁹³, con leves modificaciones de sintaxis para hacerlo fácil de pronunciar por el actor que interpreta a Cyril Graham.

Las ideas para delinear las personalidades y con ello definir el léxico de los personajes de Shakespeare, Marlowe y los Condes son tomadas de las descripciones que de ellos hacen los autores Anthony Burgess⁹⁴ y A. L. Rowse⁹⁵. Al concebir las características de estos personajes se llegó a la conclusión de que debían hablar de un modo muy contemporáneo, que sean directos e ingeniosos y a la vez poéticos en el sentido de unir a las cosas más bellas las cosas más sórdidas. Esta es la peculiaridad de la elocución empleada en las obras dramáticas de Shakespeare, que se busca reproducir en castellano en la elocución de los personajes isabelinos del espectáculo.

⁹³ Platón; *Diálogos*; México; Editorial Porrúa; Col. "Sepan cuántos..." No. 13; 1993.

⁹⁴ Burgess, Anthony; Op. Cit.

⁹⁵ Rowse, A. L.; Op. Cit.

Por otra parte, la utilización de un léxico contemporáneo en castellano durante esta secuencia permite asaltar la percepción del espectador que espera ver prejuiciadamente unos hechos históricos preconcebidos; en su lugar se le presenta una nueva interpretación de la historia.

Hay momentos dentro de la secuencia isabelina del espectáculo en que el léxico de los personajes rompe con la ficción que se está presentando: la elocución distancia al espectador del plano de realidad que se está mostrando para recordarle que son tres planos diferentes de realidad los que están interactuando siempre durante el desarrollo del espectáculo. Una vez más, se busca sorprender al espectador complejizando su actividad perceptiva.

Con lo anteriormente expuesto se consolida la creación del universo del espectáculo: el proceso creativo, después de exponer la idea de la puesta en escena, de crear la estructura del espectáculo, la historia a contar y la descripción de los personajes, ha aterrizado en la composición de un texto dramático que sirve como apoyo a la etapa de realización de la puesta en escena. De este modo pasamos al tercer capítulo del presente informe.

Capítulo III

LOS RECURSOS EN LOS QUE SE APOYA LA PUESTA EN ESCENA

III.1.- Espacio escénico.

Dado el interés temático del creador por subrayar la confrontación entre apariencia y realidad, la puesta en escena se apoyó mucho en el manejo espacial para desarrollar el discurso escénico. La claridad narrativa del montaje dependió de cómo éste fue utilizado. En principio, la diferencia entre apariencia y realidad se representó por medio de una convencional utilización de un espacio teatral contemporáneo: el teatro que se conoce como "a la italiana", es decir, un espacio escénico donde los actores trabajan hacia un sólo lado, en el que se encuentra el público. Por su parte, éste observa a los actores enmarcados por el hueco de la bocaescena, mismo que se cubre por el telón de boca para ocultar mágicas transformaciones. Este modelo espacial ha dominado prácticamente el arte del teatro por espacio de tres siglos y todavía sigue dando sorprendentes resultados. Su mayor efecto es que provoca en el espectador una apariencia de estar contemplando la realidad incluso cuando lo que se representa pueda ser completamente fantástico u onírico. El llamado teatro ilusionista encuentra en el manejo espacial del teatro a la italiana un perfecto soporte a sus trucos para crear la apariencia de la realidad, la verosimilitud. Este fue el espacio que la puesta requirió, porque no hay espacio más artificioso que un teatro a la italiana, donde los espectadores saben que lo que ven ahí es sólo una ficción. En este espacio nos fuimos adentrando a través de las convenciones teatrales en diferentes planos de la realidad. Por medio del uso de áreas simultáneas se representaron secuencias que no correspondían a una misma unidad temporal, y también se delimitó lo que era

“realidad” de lo que era ficción o representación. Sólo con este tipo de manejo espacial por áreas se pudo representar el teatro dentro del teatro, con personajes que al igual que el público veían a otros actuar. Importante fue para lograr este efecto que el espacio diera la sensación de profundidad, así, a diferentes alturas del escenario fue posible ilustrar los diferentes planos de realidad en que ocurrían las secuencias de la obra.

III.1.1.- La Escenografía.

La escenografía para este espacio fue muy sencilla, utilizando sobre todo rompimientos y teletas, junto con los comodines, la cámara negra y el ciclorama con que contaba el teatro donde se representó el espectáculo.

Para la secuencia del espectáculo que muestra la época de Shakespeare, el lugar donde sucede la acción es el sitio donde los actores se resguardaban antes de entrar a escena en un teatro de la época de Isabel I de Inglaterra. Esta área fuera del escenario, y al fondo del mismo tenía una pared que daba al exterior del teatro. Para mayor comprensión es necesario describir cómo eran los teatros en la época de Shakespeare:

“El edificio teatral isabelino era de planta oval o poligonal; el escenario se alargaba hacia el interior avanzando como un paralelepípedo entre los espectadores. Al final del mismo había una abertura escondida por una cortina a cuyos lados se abrían dos puertas para la entrada de los actores. En la parte superior se construía una especie de galería practicable (upper stage, o sea, escenario superior) donde podía desarrollarse una acción sincronizada con la que se iba desarrollando en la parte inferior. Los espacios del escenario, por consiguiente, eran tres: el front stage, que avanzaba entre los espectadores; el inner stage constituido por la apertura del fondo, y el upper stage. Un techo sostenido por columnas cubría el escenario. Sobre el frontispicio ondeaba la bandera con el escudo del teatro (la rosa, el globo, el cisne, la esperanza). Alrededor del escenario se extendía el público que prácticamente circundaba a los actores por todos los lados; no existía el telón ni se hacía uso de las candilejas...”⁹⁶

Entonces la acción de la secuencia de la época de Shakespeare se desarrolla atrás

⁹⁶ Enciclopedia Temática Sopena; V. 9 Historia del Teatro; Barcelona; Editorial Ramón Sopena, S. A.; 1988; P. 333.

del *inner stage* fuera de la vista del público, a modo de los desahogos de los teatros a la italiana.

III.2.- Iluminación.

Para reforzar la utilización del espacio escénico en áreas, la iluminación juega un papel importante. Esto además de aportar las atmósferas que necesitan cada una de las locaciones recreadas durante el espectáculo. Asimismo, debe apoyar la narración y la temática, dándole énfasis a lo que se quiere dirigir la atención del espectador.

Los tres planos de realidad que el espectáculo manejaba tuvieron que diferenciarse por la tonalidad de la iluminación:

a).- El plano donde interactúa Wilde con Erskine y Cyril Graham, que históricamente corresponde a la época de la reina Victoria de Inglaterra, se propuso en tonalidades sepías, que dieran la sensación de fotografías viejas. La secuencia de la representación de "A vuestro gusto" se desarrolló en tonos dorados, proporcionados por las candilejas.

b).- El plano de la secuencia que representa la época de Shakespeare – finales del siglo XVI- y que, según la historia que contamos en el espectáculo es una representación teatral, es decir, teatro dentro del teatro, fue realizada en tonos azules y lavandas, pues la escena se ubica en la parte posterior del *inner stage*: un lugar en sombras. Hay, no obstante, algunas áreas de luz dorada, debido a las lámparas con velas esparcidas por el lugar.

c).- El tercer plano de realidad que maneja la historia que cuenta nuestro espectáculo es el plano de la realidad de los Actores de la Compañía con su Director. Para ellos se utilizó la luz de trabajo del teatro, pues estos personajes compartieron con el público asistente al espectáculo una misma y vívida realida.

III.3.- Vestuario.

La estética del vestuario buscó, antes que nada, respaldar la concreción de los tres planos de realidad que maneja el espectáculo, ubicados en tres épocas distintas: la época victoriana, la época isabelina, y el siglo XX.

El vestuario fue numeroso. Se concibió no como una reconstrucción arqueológica sino como una estilización –sobre todo en el vestuario isabelino- que les proporcionó carácter y colorido a los personajes y cuyo diseño contempló los cambios rápidos.

Para el vestuario de la época de Oscar Wilde (el primer plano de realidad que maneja el espectáculo) se emplearon trajes de etiqueta: fracs negros. Wilde destacó de los demás personajes por su extraña corbata tipo gahné. Cuando Cyril Graham representó la escena de "A vuestro gusto" los vestuarios fueron de colores rojos, cafés, tierras y dorados.

Para el vestuario de la época de Shakespeare (el segundo plano de realidad que maneja el espectáculo) se respetó la moda del siglo XVI: calzas, camisas acuchilladas, gorgueras, medias y zapatos de tacón. La gama de colores fue del turquesa al violeta, del azul al morado, con toques de oro y plata.

Para el vestuario del siglo XX (que representa el tercer plano de realidad del espectáculo, donde los Actores y el Director aparecen) se seleccionó –dado que la

moda formal masculina no ha variado desde entonces- vestuario de la década de los años veinte: camisas y pantalones con pinzas, tirantes, corbatas delgadas, boinas. Ropa de vestir cómoda, pues los personajes están trabajando. Los colores seleccionados fueron en la gama del gris, blanco y negro.

III.4.- Utilería

Los objetos que requirió la puesta en escena fueron de tres tipos: utilería menor (o de mano), utilería mayor y utilería de escena.

Encabezó la lista de utilería de mano el famoso retrato de Mr. W. H., hecho según la descripción de Wilde en su novela, pero con dimensiones más teatrales: 50 x 35 cm incluyendo un hermoso marco de la época. Siguiendo la lista se utilizaron: un libro con los Diálogos de Platón, empastado según el siglo XIX; un bastón (que utiliza Cyril cuando juega a la esgrima); una daga en el vestuario teatral de Orlando; un ramo de rosas rojas; un libro del siglo XIX con los Sonetos de Amor de Shakespeare; una pistola del siglo XIX; el libro de la época de Sakespeare con "Venus y Adonis"; papeles sueltos con sonetos escritos; pluma, tintero y esparcidor de arena; una bolsita con monedas; botella con vino y copa de la época isabelina (ya se trabajaba el vidrio) y lámpara para vela de la época isabelina.

En la utilería mayor figuró la carreta con cadáveres que empuja con dificultad el Fúnebre Pregonero de la secuencia isabelina del espectáculo.

En la utilería de escena se anotó la enorme reproducción de la página dedicatoria de los Sonetos de Shakespeare hecha sobre una teleta de aproximadamente 2 x 3 metros.

Esta teleta colgada sobre el escenario era rasgada por Cyril Graham al momento de su suicidio.

III.5.- Musicalización.

La musicalización respetó las épocas representadas (siglos XVI, XIX y XX) pero se cuidó de unificarlas con una orquestación contemporánea: sonidos electrónicos en música de época fue la solución.

A continuación se presenta la lista de tracks musicales empleados y su descripción:

- 1.- Obertura: De estilo romántico (siglo XIX) que, en un momento, dejaba escuchar un tema musical de la época isabelina.
- 2.- Aparición del retrato: Una frase musical de misterio.
- 3.- Canción de los Viejos Eruditos: Una marcha rimbombante y cómica.
- 4.- La representación de "A vuestro gusto" de Shakespeare: Un vals muy romántico con fanfarrias.
- 5.- Canción del Soneto CXXXV de Shakespeare: A ritmo de vals.
- 6.- Final de la primera parte: Un tema atonal, con sensación de misterio.
- 7.- Obertura de la segunda parte: Un tema atonal y misterioso.
- 8.- Comienzo de la secuencia isabelina: Un tema renacentista con laúd y flauta.
- 9.- Canción del Fúnebre Pregonero: Tema renacentista con acompañamiento de tamborcillos.
- 10.- Representación de "Troilo y Cresida": Tema musical con exceso de percusiones, rimbombante y tenso.

11.- Aparición de los Apestados: Un tema musical atonal, histérico.

12.- Final del espectáculo: Un tema musical de estilo romántico y melodramático.

III.6.- Interpretación actoral.

El recurso más importante de una puesta en escena depende del más delicado proceso creativo: el proceso del actor. En la experiencia de la realización de esta puesta en escena los actores acompañaron al director durante toda la etapa de la creación del universo del espectáculo, y, una vez que se trató de llevar a escena el texto dramático resultante de sus exploraciones escénicas, se vieron en la forzosa necesidad de hacer una síntesis de sus hallazgos personales. Por tanto se seleccionó lo que servía y se desechó lo que no.⁹⁷ Este trabajo de síntesis fue indispensable para abocarnos conjuntamente –actores y director- a la recta final de la puesta en escena.

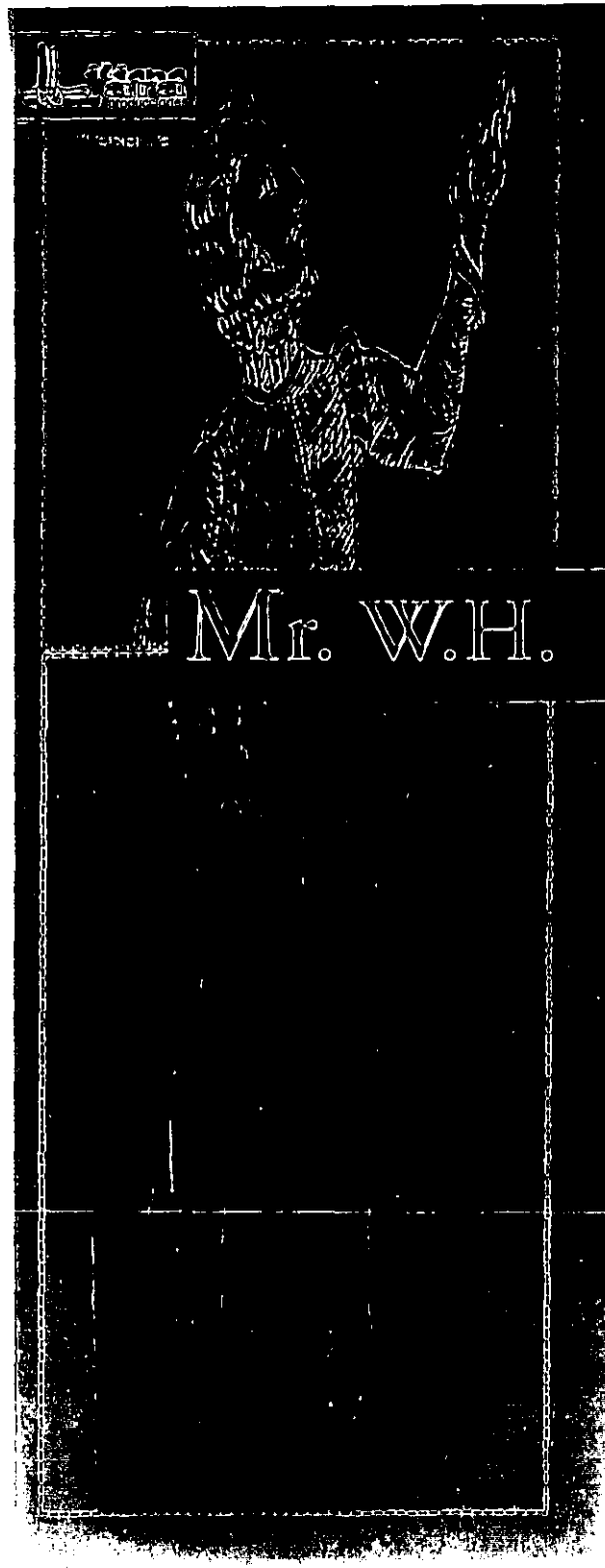
Luego de una breve etapa de purificación –o mejor debiera decir de desintoxicación- del trabajo escénico realizado por los actores a un nivel de exploración escénica, comenzó el director a realizar la puesta en escena casi de un modo ortodoxo y tradicional. En ese momento, los actores se enfrentaron a la creación de personajes específicos, salidos de la composición del texto dramático para el espectáculo. ¿Qué es lo que se requirió de los actores para la puesta en escena? En primer lugar capacidad para actuar en un estilo realista, es decir, de síntesis. El texto dramático que se llevó a escena no permitía regodeos emocionales de parte de los actores; requería fluidez de acciones, emociones y estados de ánimo. En segundo lugar, los actores de

⁹⁷ ¡Qué cosa más difícil para un actor abandonar algún logro, alguna acción escénica que lo hace sentirse pleno, pero que a la puesta en escena no le funciona!

este montaje debían ser capaces de llegar a un exceso de expresividad. Debido a que hay que recrear la forma de actuar de los actores del siglo XIX –durante la escena de “A vuestro gusto”- los actores tuvieron que ser capaces de adoptar ese estilo romántico, desmesurado y muy emotivo propio del teatro de esa época.

¿Qué más se necesitó para optimizar el trabajo del actor con el director?: la búsqueda de un lenguaje común que ayudara a la mutua comprensión, no de un modo general sino personalizado; es decir, que le sirva al director para crear un lazo de comunicación personal con cada uno de los actores que participan en el espectáculo. Sea cual haya sido la formación de los actores, se tuvieron que entender conjuntamente las nociones básicas de los diez elementos de la actuación que Stanislavsky⁹⁸ señala: el sí condicional, las circunstancias dadas, la imaginación, la atención, la relajación de los músculos, las unidades y los objetivos, la comunión, la adaptación, la memoria emotiva y el sentido de verdad. Consideré estas nociones básicas del arte de la actuación como punto de partida para acompañar y estimular al actor en el proceso creativo del espectáculo.

⁹⁸ Constantin Sergueievich Stanislavsky (1863-1938), director y actor teatral ruso fundador de el teatro de Arte de Moscú; revolucionó el arte escénico con sus estudios sobre el trabajo del actor. Los famosos diez elementos de la actuación los expuso en su libro *Un actor se prepara*.



Mr. W.H.

**Al Mtro. Lech Hellwig Górsynski,
sin quien este espectáculo no
habría visto la luz.
Con admiración y cariño,
el autor.**

Personajes:

Oscar Wilde
Erskine
Cyril Graham
El Director de la Compañía,
quien hará de Shakespeare.
Los Actores de la Compañía,
*que interpretarán los siguientes
personajes:*
Viejo Erudito 1
Viejo Erudito 2
Orlando, de "A vuestro gusto"
Celia, de "A vuestro gusto"
Christopher Marlowe
El Conde de Southampton
El Conde de Pembroke
El Fúnebre Pregonero
Actor Cómico 1
Actor Cómico 2
Seis hombres atacados por la
peste.



La acción se desarrolla en un teatro a la italiana, con proscenio. El telón de boca tipo americano está cerrado. A la izquierda del proscenio (lados, los del actor) hay una silla en la que está recargado un cuadro cuya imagen no ve el público, sólo se ve su parte posterior.

ESCENA 1

De entre el telón sale el Director de la Compañía quien habla hacia la cabina del teatro.

DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA:

Atención. Atención por favor. Prevenidos todos. ¿Listos en la cabina? ¡Su atención, por favor! ¡Esta es tercera, tercera llamada! ¡Principiamos!

Se apagan las luces de la sala. El Director se dirige a izquierda del proscenio. Comienza la obertura. Se abre el telón y vemos a los Actores de la Compañía vestidos a la usanza del Siglo XVI, con máscaras, banderolas y antorchas. Gran número con secuencias de acrobacia. Del fondo de la sala entran Oscar Wilde y Erskine, quienes

ven el final de la obertura. Cuando esta termina, los Actores saludan al público y Oscar Wilde y Erskine aplauden. Los Actores salen del escenario apresurados por su Director. Oscar Wilde y Erskine se suben al escenario.



escena 1: ensayo de la compañía.

ESCENA 2

WILDE:

El Arte siempre tiene como materia fundamental la mentira.

ERSKINE:

Al contrario; el Arte nunca puede prescindir de la sinceridad. El Arte conduce al hombre hacia la Verdad. El artista que no obedece esta intención no puede serlo del todo.

WILDE:

No tenemos ningún derecho de censurar al artista por la manera en que se le ocurra presentar su obra. Todo Arte es, hasta cierto punto, una especie de juego, una tentativa para realizar la propia personalidad a través de la imaginación. Por eso, el censurar a un artista por una mentira, es confundir un problema ético con un problema estético.

ERSKINE:

¿Qué dirías de alguien –un amigo, por ejemplo- que tuviese una teoría extraña sobre una obra de arte, y creyendo firmemente en ella, mintiese para demostrarla así a los demás?

WILDE:

Ah, eso es una cosa completamente distinta.

ERSKINE:

Sí. Es completamente distinto.

WILDE:

¿Es que has conocido a alguien que hiciera eso?

ERSKINE:

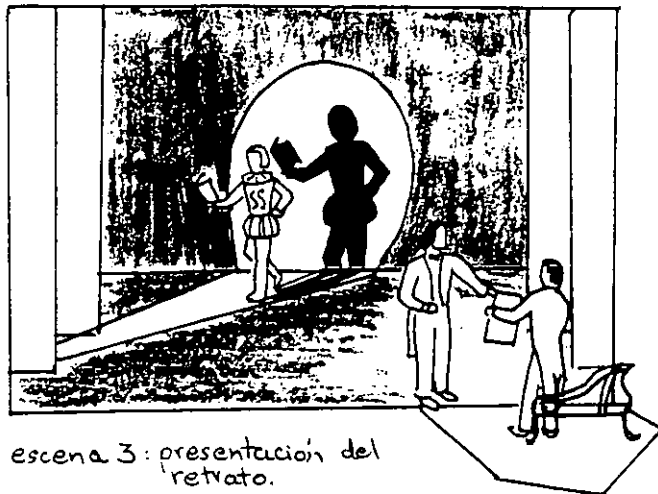
Sí, un amigo: Cyril Graham. Un muchacho aturdido y sin la menor energía... Sin embargo ha sido él quien me ha dejado el único legado que he recibido en mi vida.

WILDE:

¿Qué legado?

ERSKINE:

Este.



ESCENA 3

Erskine enseña a Oscar Wilde el retrato que descansaba en la silla de proscenio. Un Actor de la Compañía, de apariencia muy joven, con un libro abierto en la mano y vestido según la época isabelina, reproduce al fondo del escenario el retrato. Wilde contempla el retrato que Erskine le entrega.

WILDE:

¡Encantador retrato! Pero, ¿quién es este maravilloso joven cuya belleza nos ha conservado felizmente el arte?

ERSKINE:

Este es el retrato del señor W. H.

WILDE:

¿El señor W. H.? ¿Y quién es el señor W. H.?

ERSKINE:

¿No lo recuerdas? Mira el libro que tiene en su mano.

Wilde trata de leer lo que dice el libro del retrato.

WILDE:

“Al...único...engendrador...de...los sonetos que aquí siguen...Mr. W. H....” ¡Dios mío!
¿Es éste el señor W. H. de los sonetos de Shakespeare?

Erskine se sonríe. Comienza música y dos de los Actores de la Compañía aparecen caracterizados de Viejos Eruditos y cantan.

ESCENA 4

LOS VIEJOS ERUDITOS:

William Shakespeare, el poeta que Inglaterra más respeta
También escribió sonetos de amor y pasión repletos.

ERUDITO 1:

¿Cuántos sonetos escribió?

ERUDITO 2:

Ciento cincuenta y cuatro.

LOS VIEJOS ERUDITOS:

¡Y gracias a Dios no tienen nada que ver con el Teatro!

ERUDITO 2:

Sonetos para lograr conjugar el verbo amar:
Amor, celos, desamor y el tiempo devorador.

Los Viejos eruditos se atragantan, tosen y escupen.

ERUDITO 1:

De soneto en soneto Shakespeare demuestra respeto

A un tal doble U Hache de identidad cambalache.

Del telar baja una enorme reproducción de la página dedicatoria de los Sonetos de Shakespeare, en su idioma original.

ERUDITO 2:

¡Traducción, por compasión!

ERUDITO 1:

“Al – único – engendrador – de
los – sonetos – que – aquí – siguen

Mr. W. H.

Toda – felicidad

Y – aquella – eternidad

Prometida

Por

Nuestro – siempre – vivo – poeta

Le – desea

Este – que – con – el – mejor – deseo

Se – aventura – a

Darlos

A – la – luz.”

T. T.

ERUDITO 2:

La rara dedicatoria ya ha hecho mucha historia.

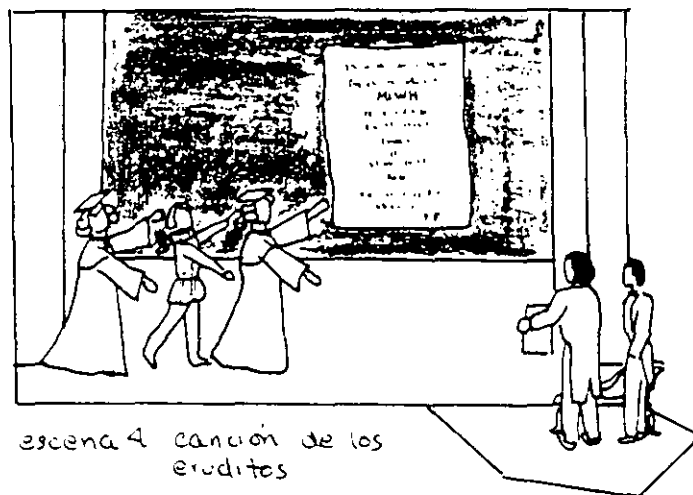
¿Quién se esconde en iniciales por oír elogios tales?

ERUDITO 1:

Mucho se ha especulado de quién es el adulado.

¡William Herbert es el hombre, pues corresponde su nombre!

El Actor que reproduce el retrato baila con los Viejos Eruditos.



escena 4 canción de los eruditos

ERUDITO 2:

Conde de Pembroke famoso por mecenas dadivoso
 Para quien Shakespeare enseña del amor el santo y seña
 En sonetos de pasión para abrir el corazón.

ERUDITO 1:

Y una mujer muy morena aparece en esta escena:
 Miss Mary Fitton se llama quien la discordia bien trama
 Para volver enemigos a los felices amigos
 Por hacer rivalizar a los hombres en su amar.

LOS VIEJOS ERUDITOS:

Mas el tiempo destructor pone fin a este dolor.
 ¡De Shakespeare son los sonetos poemas de amor perfectos!



Desaparecen los Viejos Eruditos entre carraspeos, al igual que el retrato viviente de Mr. W. H.

ESCENA 5

WILDE:

Pero no es posible. Este muchacho no se parece en nada a Lord Pembroke: conozco bien los retratos que se le hicieron.

ERSKINE:

Entonces, ¿tu crees realmente que los sonetos están dedicados a Lord Pembroke?

WILDE:

Estoy seguro de ello: Pembroke, Shakespeare y Mistress Mary Fitton son los tres personajes de los sonetos. No puede haber duda de ello.

ERSKINE:

Eso mismo creo yo. Pero no he pensado siempre así. Ha habido un momento en que llegué a creer en la teoría de mi amigo Cyril Graham.

WILDE:

¿Y qué teoría es ésa?

ERSKINE:

Como yo no creo en la teoría de mi amigo Cyril Graham no haré el menor esfuerzo por intentar convertirte a ella. Pero... puede interesarte.

WILDE:

¡Erskine, si no me interesara, ni nuestro diálogo ni la obra podrían continuar!

ERSKINE:

Pues bien, comenzaré por hablarte del propio Cyril Graham.

Erskine lleva a Wilde a la silla de proscenio.

ERSKINE:

Cyril Graham y yo vivíamos en una ciudad del interior. Me llevaba uno o dos años y éramos muy amigos...

En un área de la derecha aparece Cyril Graham con un libro del que lee a gritos.

ESCENA 6

CYRIL:

"¡Todos los jóvenes estaban enamorados de él, como lo mostraban la turbación y emoción que noté en ellos cuando Cármides entró...!"

ERSKINE:

Siempre estudiábamos y jugábamos juntos.

CYRIL:

"Entre los que le seguían, venía más de un amante..."

Exasperado por las interrupciones de Cyril, Erskine lo calla.

ERSKINE:

¡Shhhh! Los padres de Cyril habían muerto en un trágico accidente de yate...

Cyril lee a gritos de su libro simultáneamente al parlamento de Erskine.

ERSKINE

Por eso siempre le pedía a mi familia que lo invitara a pasar las vacaciones con nosotros en Escocia.....

CYRIL

"Que esto sucediera a hombres mayores nada tenía de particular, pero observé que entre los jóvenes no había uno que no tuviera los ojos fijos en él, ¡Y todos lo contemplaban como a un ídolo!"

Erskine se dirige al área donde se encuentra Cyril, convertido como éste en otro adolescente.

ERSKINE:

¡Ya cállate!

CYRIL:

¿No te gusta Platón?

ERSKINE:

Cyril, ¿por qué no vas un rato a jugar futbol con los muchachos?

CYRIL:

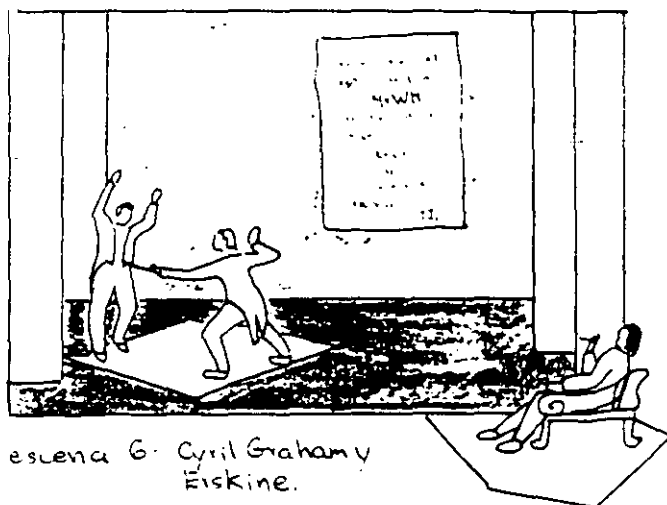
¿Ese deporte de bobos tras una pelota? ¡Abjuro! Hacer deporte al sol arruina el cutis.

ERSKINE:

Eres vanidoso.

CYRIL:

Cuidadoso, querrás decir. Pero ¿qué tal una batida de florete bajo techo, eh?



escena 6: Cyril Graham y Erskine.

ERSKINE:
Cyril, por favor...

Cyril empuña un bastón.

CYRIL:
¡Presto! ¡Defiéndete, cobarde!

ERSKINE:
¡Cyril! ¡Tengo que atender a un invitado!

Cyril detiene el juego.

CYRIL:
¿Es joven?

ERSKINE:
Adulto.

Cyril vuelve al ataque.

CYRIL:
¡Ningún señor me quitará a mi amigo! O qué: ¿me traicionas, infiel?

ERSKINE:
Cyril....¡Ya!

CYRIL:
¡Lucha romana para someter al rebelde!

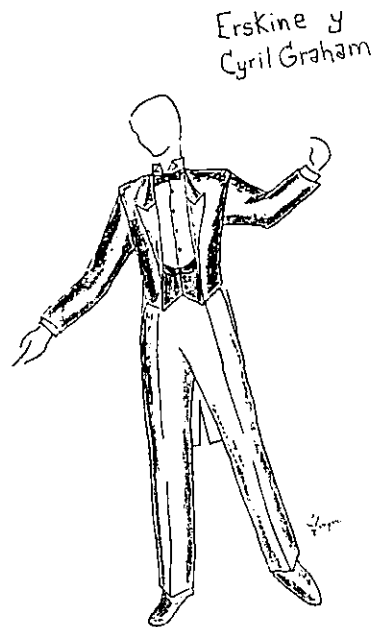
ERSKINE:
¡Suéltame!

CYRIL:
No, hasta que jures...

ERSKINE:
¿Qué cosa?

CYRIL:
Hasta que me prometas...

ERSKINE:
¿Qué?



CYRIL:

...Que me vas a ser fiel toda la vida.

ERSKINE:

Cyril, por Dios...

CYRIL:

¿Es ése tu juramento?

ERSKINE:

¡Este es mi juramento!

Erskine golpea por sorpresa a Cyril.

CYRIL:

¡Ah! ¡Tormento chino al taimado!

Cyril vuelve a sujetar a Erskine y le hace cosquillas.

ERSKINE:

¡Ja, ja, ja, yaaa! ¡Ya, por favor...por lo que más quieras!

CYRIL:

A ver, a ver si el caballero aprendió algo de Platón: ¿Qué es mejor? ¿Ser bueno, o ser bello?

ERSKINE:

¡Ser bueno!

Cyril aumenta el tormento de cosquillas.

ERSKINE:

¡No, ja, ja, ja, yaaaaa!

CYRIL:

¿Es mejor ser bueno, o ser bello?!

ERSKINE:

¡Bueno! ¡Ser bueno!

CYRIL:

Creo que el caballero no ha aprendido su lección.

Cyril arremete contra Erskine inmovilizándolo en un estrecho abrazo.

ERSKINE:

¡No, no, no, no, no! ¡Ya! ¡No! Es mejor... ¡Ay! ser...ser... ¡ser bello!

Se quedan abrazados, mirándose intensamente. De pronto Erskine se separa.

ERSKINE:

¡Mi invitado!

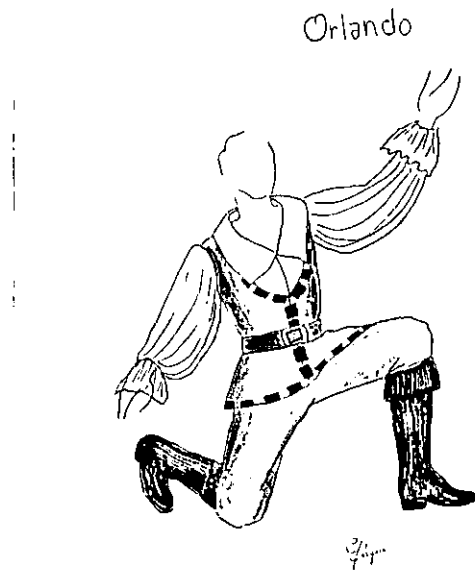
Erskine regresa junto a Wilde, y vuelve a su edad madura. Cyril sale del escenario.

ESCENA 7

ERSKINE:

Tenía una gran afición por el teatro.

Entran el director de la compañía y algunos actores para transformar el escenario en un teatro cuya bocaescena da hacia el fondo del escenario. Aparecen dos actores caracterizados de Orlando y Celia, de la obra "A vuestro gusto", y bailan en plan de juego un vals.



ERSKINE:

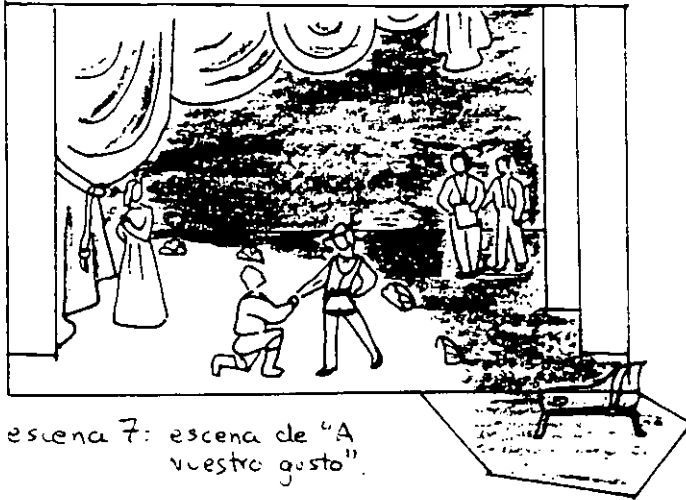
Como sabes, en las sociedades dramáticas de aficionados no se admiten mujeres... ¡por lo menos así era en mi época!

Aparece en escena Cyril Graham caracterizándose de Rosalinda disfrazada de varón.

ERSKINE:

A causa de su físico, Cyril fue siempre elegido para interpretar los papeles femeninos. Una vez representó "A vuestro gusto" de William Shakespeare. Recuerdo la escena en que Rosalinda, disfrazada de muchacho, promete remediar las penas de amor de Orlando, el hombre que ella ama, dejándose cortejar...

Wilde y Erskine se desplazan al fondo del escenario y desde ahí ven la representación de la escena de "A vuestro gusto".



ROSALINDA: ¡Vamos! ¡Hacedme la corte! Hacedme la corte pues ahora me siento en humor de día de fiesta y bastante dispuesta a consentir. ¿Qué me diríais en este momento si fuese vuestra verdadera, vuestra verdadera Rosalinda?

ORLANDO:

Os besaría antes de hablar.

ROSALINDA:

No; haríais mejor en hablar primero, y cuando os vierais obligado a deteneros por falta de materia, aprovecharíais la ocasión para besar. Los mejores oradores cuando se pierden comienzan a toser. Y los enamorados, cuando se les acaba –de lo que Dios nos prevenga- la materia, el recurso más oportuno es besar.

ORLANDO:

¿Y si el beso es negado?

ROSALINDA:

Entonces ella os pone en trance de suplicarla, y he aquí nueva materia de conversación.

ORLANDO:

¿Quién podría perderse en presencia de su amor idolatrado?

ROSALINDA:

¡Vos, si fuera yo vuestra amada! O de lo contrario pensaría que mi honestidad es más rancia que mi ingenio.



ORLANDO:

¿Y qué pensáis de mi proposición?

ROSALINDA:

Que os va bien...y sin embargo no os queda. ¡¿No soy vuestra Rosalinda?!

ORLANDO:

Experimento cierta alegría al decir que lo sois, porque quisiera hablar con ella.

ROSALINDA:

Bien, pues en su persona os digo que no os quiero.

ORLANDO:

Entonces, en mi propia persona muero.

ROSALINDA:

¡No, por mi fe! ¡Moríos por poderes! Este mísero mundo tiene cerca de seis mil años de edad, y en todo este tiempo no ha habido hombre que se muera en su propia persona por causa de amor. A Troilo le aplastaron el cerebro con un garrote griego. ¡Hizo lo que pudo por morir anticipadamente y es uno de los modelos de amor! Leandro hubiese vivido muchos felices años aunque Hero hubiese profesado de monja, de no haber sido por cierta calurosa noche de verano en que el buen muchacho no entró al Helesponto sino a bañarse y habiéndole dado un calambre, se ahogó. ¡Y los cronistas imbéciles de la época dijeron que fue a causa del amor a Hero! Pero éstas no son más que patrañas. Los hombres mueren de cuando en cuando y los gusanos se los comen, pero no es de amor de lo que fallecen.

ORLANDO:

No quisiera que mi verdadera Rosalinda fuera de esa opinión, pues aseguro que su sola mirada bastaría para matarme.

ROSALINDA:

Por esta mano que no mataría una mosca. Pero, ¡vamos, ahora seré vuestra Rosalinda en una disposición más conveniente! Pedidme lo que se os antoje y os lo concederé.

ORLANDO:

¡Amadme pues, Rosalinda!

ROSALINDA:

¡Por mi fe que sí! Los viernes, los sábados, y los restantes días de la semana.

ORLANDO:

¿Y me querrás?

ROSALINDA:

Sí, y a veinte semejantes.

ORLANDO:

¡¿Qué dices?!

ROSALINDA:

¿No sois bueno?

ORLANDO:

Así lo creo.

ROSALINDA:

Pues entonces nunca se deseará demasiado una cosa buena. ¡Vamos, hermana, haréis de sacerdote y nos casaréis! Dadme vuestra mano, Orlando. ¿Qué decís, hermana?

ORLANDO:

¡Cásanos, os ruego!

Rosalinda



CELIA:
No se la fórmula.

ROSALINDA:
Debéis comenzar así: "¿Queréis, Orlando...?"

CELIA:
Adelante. "¿Queréis, Orlando, por mujer a Rosalinda aquí presente...?"

ORLANDO:
¡Quiero!

ROSALINDA:
Sí, pero ¿cuándo?

ORLANDO:
¡Pues ahora mismo, tan pronto
como pueda casarnos!

ROSALINDA:
Entonces es preciso que digáis: "Te tomo por esposa, Rosalinda".

ORLANDO:
Te tomo por esposa, Rosalinda.

ROSALINDA:
Debiera pedirnos vuestros papeles...mas no importa. ¡Te tomo por esposo, Orlando! ¡He aquí una novia que se anticipa al sacerdote! Y a la verdad, el pensamiento de una mujer se anticipa siempre a sus acciones.

Suenan fanfarrias, Oscar Wilde y Erskine aplauden y los Actores de la escena de "A vuestro gusto" saludan. Erskine conduce a Wilde a la silla de proscenio.

ESCENA 8

ERSKINE:
Su afición era el teatro, y su gran pasión, Shakespeare.

Cyril aparece en su camerino, ubicado en el proscenio a la derecha, leyendo en voz alta de un libro el soneto LIII de Shakespeare. Simultáneamente, Erskine continúa su narración.

ERSKINE:

Se le iban los días leyendo y declamando los sonetos con una obsesión casi enfermiza. Yo me preocupaba por la escuela y tenía miedo de que Cyril no aprobara los exámenes.

Erskine se dirige al área donde se encuentra Cyril. Vuelve a ser un adolescente. Cyril lo descubre.

CYRIL:

¡Erskine!

Erskine le entrega un ramo de rosas rojas.

CYRIL:

¡Gracias! Qué bueno que viniste hoy.

ERSKINE:

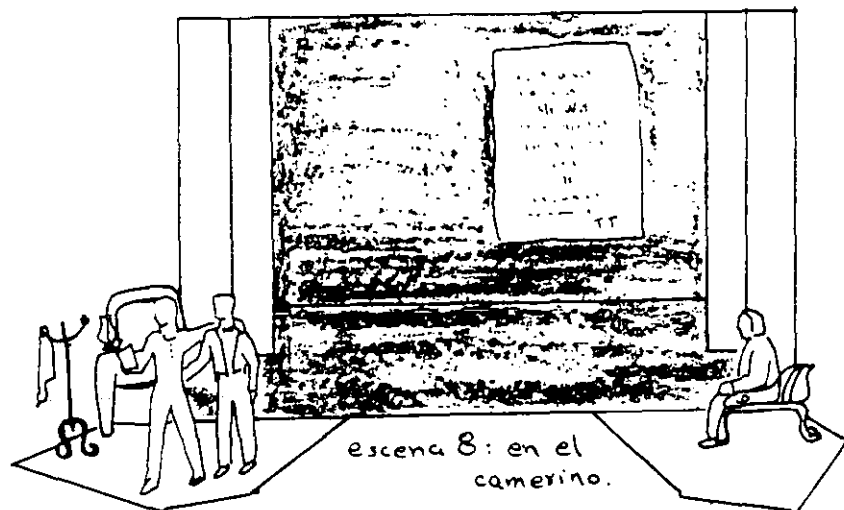
Sí, Cyril. Mañana es el examen de filosofía, ¿lo recuerdas? Platón...

CYRIL:

¿Platón?

ERSKINE:

El "Cármides".



CYRIL:

¡Erskine, tengo algo más importante en qué pensar!

ERSKINE:

¿Qué cosa es?

CYRIL:

Espera que se vayan los demás.

Los otros Actores de "A vuestro gusto" se despiden y se van.

ERSKINE:

¿Y bien?

CYRIL:

Erskine, he descubierto el verdadero secreto de los sonetos de Shakespeare...

ERSKINE:

¿El secreto?

CYRIL:

Todos los eruditos... todos los críticos se han equivocado....

ERSKINE:

¿A qué te refieres?

CYRIL:

¡Yo soy el primero que ha logrado poner en claro quién es el señor W. H.!

ERSKINE:

...Cyril, eso ya lo sabemos todos: se trata de Lord William Herbert, Conde de Pembroke. Aunque hay algunos necios que insisten en que W. H. es Henry Wriothesley, el Conde de Southampton...

CYRIL:

¡Condes, lores, príncipes...! ¡Pues no! Nadie lo ha notado a pesar de ser tan obvio: el señor W. H. no es de noble cuna. Ni príncipe, ni conde...ni siquiera rico. Es muy claro por lo que nos dice Shakespeare en el soneto XXV.

Toma el precioso libro, busca el poema y lee.

CYRIL:

"Que los que gozan del favor con sus estrellas se adornen de públicos honores y de soberbios títulos; mientras yo, a quien la fortuna privó de triunfos tales, gozo inadvertido de una dicha que es para mí el honor supremo." ¡Y luego se felicita de la condición humilde de aquel a quien adora! "Así que feliz yo que a quien me quiere quiero, de donde ni que me echen ni salirme espero." ¡Shakespeare y su amigo eran de igual condición!

ERSKINE:

Pero eso se explica porque Pembroke y Shakespeare fueron, a pesar de las diferencias sociales, íntimos amigos.

CYRIL:

¡Es muy forzado ese argumento! Además está plenamente comprobado que Pembroke no residió en Londres sino a partir de 1598, y casi todos los estudios concuerdan en que los sonetos fueron escritos antes de ese año por las referencias históricas que contienen. En cuanto al Conde de Southampton, este condesito no era hermoso ni se parecía a su madre como dice Shakespeare del señor W. H. Y como se deduce del juego de palabras del soneto CXXXV, el nombre de pila del amigo de Shakespeare era el mismo que el suyo: Will.



Comienza a oírse una melodía.

ERSKINE:

¿Will?

CYRIL *cantando*:

¡Quiere decir VOLUNTAD!

ERSKINE:

¡Will!

CYRIL *cantando*:

William Shakespeare, en verdad.

ERSKINE:

Will...

CYRIL *cantando*:

El amor se llamará.

ERSKINE:

Porque Will...

CYRIL *cantando*:

Quiere decir VOLUNTAD.

Cyril deja de cantar.

CYRIL:

Si ya sabemos que la palabra WILL significa VOLUNTAD, y que WILL es el nombre de Shakespeare, escucha ahora lo que dice el soneto.

Comienza la canción del soneto CXXXV. Cyril a veces lee el soneto del libro y a veces lo actúa, todo con mucha picardía.

CYRIL:

Cual fuere tu gran deseo, tu tienes tu VOLUNTAD:
VOLUNTAD para ganar, VOLUNTAD en demasía.
Que me opongo a tu porfía se muy bien por lo que veo
Uniéndome en el deseo de tu dulce VOLUNTAD.

ERSKINE:

O lo que es lo mismo:
Cual fuere tu gran deseo tu tienes a tu WILL
WILL para ganar, WILL en demasía.
Que me opongo a tu porfía se muy bien por lo que veo
Uniéndome en el deseo de tu dulce WILL.

CYRIL:

Muy bien.
¿Será posible saber si tu, que la tienes grande...?

Erskine lo interrumpe escandalizado.

ERSKINE:

¿Cómo?

CYRIL:

La VOLUNTAD.

ERSKINE.

Ah.

Cyril arremete de nuevo la canción.

CYRIL:

¿Será posible saber si tu, que la tienes grande,
accedes por una vez a que la mía te mande?
¿Las de otros han de ser mucho mejor recibidas
y nunca la mía poder disfrutar tu bienvenida?
Siendo el mar todo de agua más aún recibe lluvia
para añadir a la fragua de su abundancia rubia.
Dígnate tú que harta tienes unir la mía a la tuya
para devolverte en bienes tu VOLUNTAD de aleluya.
No mates con tu belleza los que piden en ti entrar:
Tómame a mí con presteza pues yo soy tu VOLUNTAD.

ERSKINE:

No mates con tu belleza los que piden entrar en ti:
Tómame a mí con presteza pues yo soy tu único WILL.

CYRIL Y ERSKINE:

Will: quiere decir VOLUNTAD.

Will: William Shakespeare en verdad.

Will: el amor se llamará,

Porque WILL quiere decir VOLUNTAD.

Concluye la música. Cyril continúa su explicación emocionado.

CYRIL:

No: Mr. W. H. no es ni el Conde de Pembroke ni el Conde de Southampton. Los sonetos están dirigidos a un joven cuya personalidad por alguna razón parece haber llenado el alma de Shakespeare de una alegría terrible y de una no menos terrible desesperación. Aleja tu pensamiento de toda idea preconcebida y presta atención a mi teoría: ¿Quién pudo ser el joven contemporáneo de Shakespeare al que a pesar de no ser de noble cuna le rindió el poeta con apasionada adoración un culto tal, que todavía hoy nos espanta aceptar lo que esta pasión significa? ¿Quién era aquel, cuya belleza física fue tanta, que llegó a ser la verdadera piedra angular del arte de Shakespeare, la fuente misma de su inspiración, la suprema encarnación de sus sueños? Aquel a quien promete la inmortalidad no es otro que el joven actor para quien él creó a Julieta, a Desdémona, a Ofelia, Rosalinda y a Cleopatra misma.

ERSKINE:

¿Un actor?! ¿Mr. W. H. un actor?

CYRIL:

¡Claro! Shakespeare tuvo en su compañía a un joven actor de gran belleza capaz de interpretar a sus inmortales heroínas.

ERSKINE:

...Un actor...

CYRIL:

¡Shakespeare fue un empresario muy práctico!

ERSKINE:

¡Un actor!

CYRIL:

¡¡Sí, un actor!! ¿Qué te molesta tanto? ¡Shakespeare también lo fue!

ERSKINE:

Perdóname, pero no me parece digno de Shakespeare que los sonetos estén dedicados a un actor.

CYRIL:

O sea, que tu también nos desprecias.

ERSKINE:

Cyril...

CYRIL:

¡Tu también piensas que nuestro arte no tiene valor alguno!

ERSKINE:

No quise decir eso.

CYRIL:

¡Pero es lo que sientes! Y te advierto que así no podrás comprender lo que Shakespeare quiso decirnos con los sonetos.

ERSKINE:

Los sonetos son oscuros de por sí.

CYRIL:

No lo son con la explicación que te estoy dando, pero si sigues teniendo tantos prejuicios contra el arte de la actuación, de veras jamás entenderás.

ERSKINE:

¿Y qué pruebas tienes de que W. H. haya sido un actor?

CYRIL:

¿Por qué crees que Shakespeare lo llama "señor" y "señora" al mismo tiempo? ¡Porque le está hablando a un actor que interpreta papeles femeninos! ¿Por qué le dice que es capaz de proyectar millones de sombras? ¡Porque siendo un actor, es capaz de reproducir múltiples personalidades! ¿Por qué crees que hay referencias a las pelucas, los afeites, el vestuario que se usan en los teatros? ¡Porque están hablando entre actores!...¡Y no estoy inventando nada! Todo está dicho en los sonetos: cualquiera puede leerlo.

ERSKINE:

Sí...¡Sí! pero, ¿qué actor de la Compañía de Shakespeare? ¡Su nombre...!

CYRIL:

Su nombre de pila —eso ya lo sabes- es Will. Y su apellido lo encontrarás en el séptimo verso del soneto XX.

Erskine toma el libro que le ofrece Cyril y lee ahí el verso referido.

ERSKINE:

"A man in hue all HEWS in his controlling."

CYRIL:

"Un hombre en el matiz, que todos los matices maneja". En la primera edición de los sonetos la palabra "matices", "HEWS", apareció en itálicas y mayúsculas, mostrando claramente que se trata de un nombre, un apellido... El nombre del señor W. H. es: Will Hews.

ERSKINE:

¿Will Hews? Pero en la lista de los actores de la compañía de Shakespeare no hay nadie con ese nombre.

CYRIL:

¿Recuerdas de qué trata el soneto LXX? ¿Y el LXXX? ¿Y el LXXXII, LXXXIV, LXXXVI y LXXXVII? Por estos sonetos sabemos que W. H. abandonó a Shakespeare para trabajar en otro teatro interpretando las obras de un poeta rival. Por lo visto un rival más poderoso. Puede que se trate del gran Christopher Marlowe o...¡No se! Por eso no incluyeron el nombre de W. H. en esa lista: por desertar.

ERSKINE:

Sí....

CYRIL:

Erskine, con la nueva explicación del significado de los sonetos que propongo, las cosas que han parecido oscuras, o defectuosas o exageradas se tornan racionales y claras. Estoy descubriendo la verdad que nuestros contemporáneos se han negado a

comprender: la existencia de Will Hews en la vida y el arte de Shakespeare. ¿Qué más prueba puedo darte que pedirte que leas los sonetos y te convencas por ti mismo?

ERSKINE:

Cyril...te creo.

Cyril abraza emocionado a Erskine.

ERSKINE:

Pero antes de que tu teoría sea presentada al público es necesario que consigamos una prueba de la existencia de ..¿Will Hews?, fuera de la lectura de los sonetos. Si no la conseguimos la teoría se va a venir abajo.

CYRIL:

¡Esa es una tendencia filisteas! Sólo los cortos de visión artística no pueden comprender la verdad de esta teoría. Me parece una concesión burda.

ERSKINE:

Por favor...Júrame que nada vas a divulgar hasta que contemos con la prueba irrefutable de la existencia de Will Hews.

CYRIL:

¡La prueba está aquí, en la interpretación correcta de los sonetos!

ERSKINE:

No basta eso, Cyril. Hay que encontrar a Will Hews: un acta, un documento, algo de la vida real donde a este joven se le nombre, donde exista realmente....Cyril, por favor.

CYRIL:

Me parece una vulgaridad pero... de acuerdo. ¿tengo otra alternativa?

Erskine complacido se separa de Cyril para dirigirse al área donde se encuentra Wilde viendo la escena. Vuelve a ser un hombre maduro.

ESCENA 9

WILDE:

¿Y fue entonces que descubrieron este retrato? ¿El verdadero retrato de Mr. W. H.?

Desde su lugar Cyril hace berrinche.

CYRIL:

¡Erskine! ¡No te vayas de mi lado! ¡¡Recuérdame más todavía!!



ERSKINE:

¡Me voy porque...! Ya, Cyril. Ven a contarle tú mismo a Oscar Wilde la historia de este retrato.

Cyril se reúne con Oscar Wilde y Erskine.

WILDE:

¿Qué pasó, estimado Cyril?

CYRIL:

¡Señor Wilde! No tuve el gusto de conocerle. ¡Estoy seguro que hubiésemos intimado de inmediato!

ERSKINE:

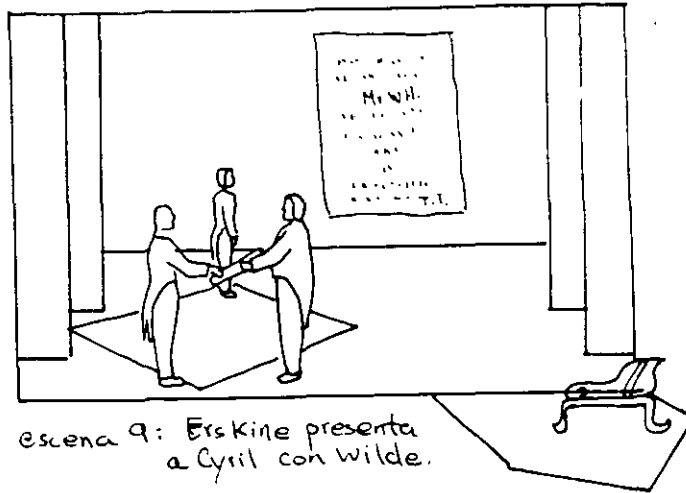
Ya cuéntale, Cyril.

CYRIL:

Fue un extraordinario golpe de suerte...Hallé este retrato en el interior de un viejo arcón del siglo XVI que compré en una visita al campo. El arcón tenía las iniciales "W. H." grabadas en la madera. ¡Estas iniciales fueron las que me llamaron la atención! No se me había ocurrido examinar su interior hasta que observé por casualidad que una de las paredes del arcón era más gruesa que las otras, y me di cuenta de que había una tabla pintada y enmarcada ahí. La desclavé con cuidado y descubrí...¡El auténtico retrato del señor W. H.! ¡En el marco podía leerse su nombre! ¡Master Will Hews!

WILDE:

¡Es maravilloso!



ERSKINE:

Dejará de pareértelo cuando sepas lo que sucedió después de que me contó su descubrimiento. Un día vi en una tienda de grabados unos dibujos extraordinariamente bellos. El dueño me dijo que eran obra de un joven pintor muy talentoso, desconocido y muy pobre. Fui a ver a este pintor con la intención de conocer más de su obra y comprarle algunos dibujos. Me recibió encantado de saber que me gustaba mucho su trabajo. Cuando estábamos revisando una carpeta llena de cosas realmente encantadoras vi... ¡un boceto del retrato de Mr. W. H.! No cabía duda, era casi un facsímil. Le pregunté que de dónde diablos había sacado eso y me contestó, nervioso, que era el boceto del cuadro que había hecho para Cyril Graham...

WILDE:

¿Entonces es falso?

ERSKINE:

Cyril Graham me engañó con tal de probar su teoría. ¡No tuvo miramientos en falsificar la única prueba irrefutable de la existencia de Will Hews!

CYRIL:

Lo hice únicamente por ti. Sin el maldito cuadro no te hubieras convencido. Pero esto no afecta en nada la verdad de la teoría.

ERSKINE:

¿La verdad de la teoría? Cuanto menos hables de ella será mejor. Ni tu mismo has creído nunca en ella, porque si hubieras creído no habrías cometido una falsificación para demostrarla.

CYRIL:

A mí no me hacen falta pruebas para demostrar que mi teoría es verdadera. Mi teoría es verdadera: tú mismo la has creído. El cuadro no es más que una concesión para ti y para el resto del mundo que necesitan de cosas materiales para poder creer.

ERSKINE:

Pobre loco, mentiroso. Tu teoría no vale nada –nada, ¿entiendes?- si no tienes una prueba material de la existencia de Will Hews. Y bien que lo sabes, pues te has atrevido a engañarme.

CYRIL:

¡Sólo he querido ayudarte para que creas de verdad!

ERSKINE:

¡Gracias, pero no quiero que me ayudes a creer cosas estúpidas!

WILDE:

¡Por favor, caballeros, no se exalten!

ERSKINE:

¡Ah, ya qué más da! Fui injusto, lo reconozco. A la mañana siguiente, Cyril apareció muerto.

ESCENA 10

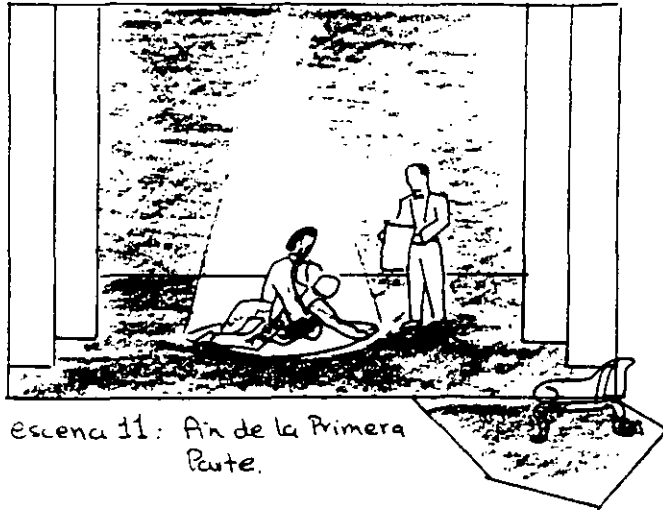
Cyril saca una pistola de sus ropas. Wilde trata de detenerlo.

WILDE:

¡No...!

Cyril se dispara al corazón, trastabillea y se trata de sostener de la enorme reproducción de la página dedicatoria de los sonetos que se desgarró y lo cubre. Cae en brazos de Wilde.





escena 11: Fin de la Primera Parte.

ESCENA 11

ERSKINE:

Pobre imbécil. Dejó una carta en la que me confiaba la teoría de Will Hews para presentarla al mundo y revelar el secreto del corazón de Shakespeare.

WILDE:

Pero, ¿por qué no has cumplido sus deseos?

ERSKINE:

Porque es desde el principio hasta el fin una teoría completamente errónea.

WILDE:

No. Creo que te equivocas por completo. Es la única clave perfecta de los sonetos de Shakespeare que se ha forjado hasta hoy. La encuentro perfecta. Creo en Will Hews.

ERSKINE:

No digas eso. Reconozco que hay en esa idea algo que seduce fatalmente y desde el punto de vista intelectual no se le puede poner ningún reparo pero... ¡Por amor de Dios, amigo mío! No vayas a lanzarte sobre el tema de Will Hews. Te estrellarías.

WILDE:

Cyril Graham sacrificó su vida por una gran idea. Si tu no quieres contar su martirio habla al menos de su fe.

ERSKINE:

Su fe estaba basada en una cosa falsa. ¡Se reirían de la teoría! Todo el mundo sabe que los sonetos están dirigidos a Lord Pembroke o a Southampton. La cuestión ha quedado definitivamente resuelta.

WILDE:

¡La cuestión no está resuelta! Difundiré la teoría de Cyril Graham y demostraré al mundo que él tenía razón.

ERSKINE:

Lamento haberte contado esta historia, y más todavía, haberte convencido de algo en lo que no creo.

Erskine inicia mutis bajándose del escenario y yéndose por la salida de la sala.

WILDE:

Me has dado la clave del mayor misterio de la literatura contemporánea. ¡Y no he de descansar hasta que te haya hecho reconocer, a ti y a todos, que Cyril Graham tuvo razón! ¡Shakespeare amó al más bello actor de su tiempo! ¡A...Will Hews!

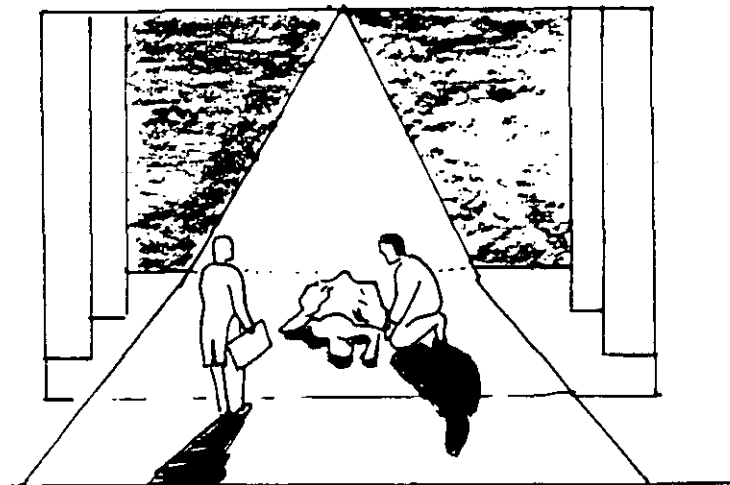
Wilde se queda solo con el cadáver de Cyril en los brazos. De pronto entran el Director de la Compañía y los Actores. Wilde intercambia miradas con ellos. Oscuro.

Fin de la primera parte.

SEGUNDA PARTE

ESCENA 12

Al encenderse la luz vemos en le centro del escenario el cuerpo de Cyril Graham tendido en medio del escenario envuelto con la reproducción de la página dedicatoria de los sonetos de Shakespeare. Wilde lo contempla arrodillado. Erskine llega del fondo de la sala trayendo consigo el retrato de Mr. W. H. Se aproxima a Wilde.



escena 12.

ERSKINE:

¿Por qué me has citado aquí?, ¿para hacerme sufrir con el recuerdo de Cyril Graham?

WILDE:

Mi querido Erskine, no.

ERSKINE:

Desde el día que te conté nuestra historia, el cuerpo de Cyril, ¡su juventud!, se me aparece dondequiera que vaya. ¡Y me he acostumbrado a cargar conmigo este retrato!

WILDE:

El retrato de Mr. W. H.

ERSKINE:

¡Sí! El falso retrato.

WILDE:

Por favor, Erskine: te suplico que no mal interpretes mi intención. Necesito compartir contigo lo que he descubierto acerca de ...

ERSKINE:

¿De Will Hews?

WILDE:

De Mr. W. H.

ERSKINE:

No...no...

WILDE:

¡Erskine, entiéndeme!

ERSKINE:

Por esa maldita idea Cyril se mató.

WILDE:

¡Por la belleza de su idea! ¡Como todos! Siempre estaremos dispuestos a inmolarnos en aras de nuestras ideas más hermosas. Esa es la más grande fascinación que ejerce el arte: hacernos desear la muerte. ¿Recuerdas la historia famosa del flautista de Hammelin?

ERSKINE:

¿A qué viene eso ahora?

WILDE:

Su arte poderosa sedujo a las ratas hasta el sacrificio, ¡y luego sedujo a los niños!

ERSKINE:

¡Ratas! ¡Qué asco!

WILDE:

¿No estaremos bajo el influjo venenoso del flautista divino llamado Cyril Graham? ¿No seremos como ratas, ya que no podemos más ser niños?

ERSKINE:

¡Por Dios, Oscar...! ¿Ratas?

WILDE:

¡Ratas, sí! ¡Repugnantes! Precisamente fueron ellas las que convirtieron a Londres en la ciudad de la muerte... ¡La peste!... aunque la vida siguiera pavoneándose en el escenario. ¡Mira!

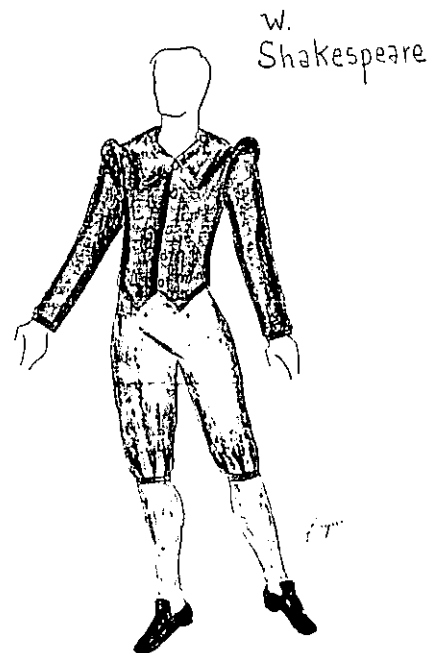
Se oye un tema musical de la época isabelina. Wilde le enseña a Erskine en torno: en la penumbra se advierte la presencia de unos faranduleros con máscaras, banderolas y capas que realizan todo tipo de suertes. El espacio se va transformando en el desahogo posterior de un teatro isabelino.

ERSKINE:

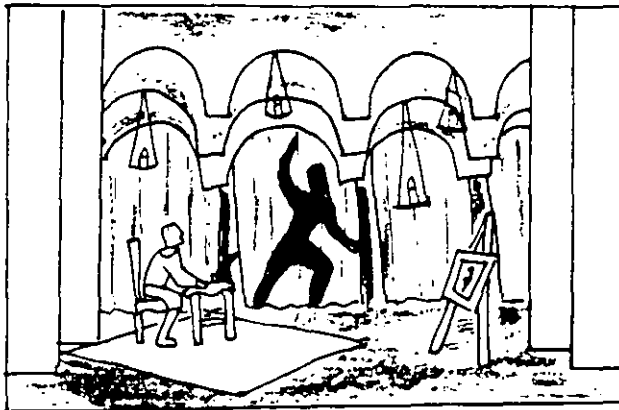
¿Qué clase de insolencia es ésta, Wilde?!

WILDE:

De las que el arte tiene derecho, Erskine. Ahora estamos en Londres durante la última década del siglo XVI. Allí sobre el tablado, a los ojos de todos, el amor no se atreve a decir su nombre. Pero aquí, tras la cortina del desahogo, el corazón se desnuda en forma de soneto. Escucha, y comprenderás.



Oscar Wilde conduce al atónito Erskine fuera de escena, dejando el retrato de Mr. W. H. en un caballete. Cyril Graham resucita lentamente y se levanta llevándose consigo la enorme página dedicatoria de los sonetos. Los faranduleros salen de escena dejando a William Shakespeare quien, sentado a una mesa, ve a través de las sombras proyectadas en una cortina, cómo Will Hews se transforma en varios personajes. Shakespeare declama el soneto LIII.



escena 13: Shakespeare y W.H.

ESCENA 13

SHAKESPEARE:

“¿Qué es lo que es tu sustancia? ¿De qué estás tu hecho,
que mil ajenas sombras se te trasparen?
Cada una tiene un tinte, cada cual un trecho,
y en ti, siendo uno sólo, todas se abastecen.

Dibuja a Adonis, y verás en su trasunto
pobre copia de ti sacada; todo el fuego
del arte en la mejilla de Helena pon junto
y ahí estás tu pintado de atavío griego.

Habla de primavera y habla de la cumbre
del año: en una esbozos de tus gracias vemos,
de tu bondad el otro asoma por vislumbre,
y en cada ser gracioso te reconocemos.

En toda gracia tienes parte: mas ninguna
se te asemeja en la constancia, y tú a ninguna.”

Mi más bello actor, mi hermosa "sombra", mi Will....

Se escucha fuera de escena la voz del Conde de Southampton.

SOUTHAMPTON:

¡No te preocupes, *boy*, me sé el camino a ojos cerrados!

SHAKESPEARE:

¡El Conde de Southampton!

ESCENA 14

Entra por un lateral el joven Conde de Southampton. W. H. oculta su sombra.

SOUTHAMPTON:

Hola, querido Willie. Vengo a saludarte y agradecerte esa hermosa obra que me has dedicado: "Venus y Adonis". Eres un verdadero embustero y adulador. ¿Así que me ves como ves a Adonis? Muy bien, lo acepto. Pero, ¿me quieres explicar este soneto que ha caído en mis manos, sacado de los varios que has hecho circular entre nuestros amigos?

Saca un papel del que lee.

SOUTHAMPTON:

Aquí dices: "Dibuja a Adonis, y verás en su trasunto pobre copia de ti sacada." ¿Es a mí a quien va dirigido este soneto? Porque bien claro queda que desprecias el libro que me dedicaste. ¿Te arrepientes de escribirme maravillas? O ¿es que te estás disculpando con alguien por haberme galanteado? ¡Vamos, Willie! ¿Con quién pretendes compararme?

SHAKESPEARE:

Su señoría...Creo que esto no es más que una penosa equivocación. Yo no he pretendido compararle con nadie, pues usted es...incomparable.

W. H. se ríe detrás de la cortina. El Conde de Southampton lo advierte.

Southampton



SOUTHAMPTON:

¡Así que son ciertos los rumores sobre tu "maravilloso adolescente"! ¿Es mister Will Hews el que se halla detrás de la cortina?

SHAKESPEARE:

Sí, mi queridísimo señor, permítame que se lo presente.



SOUTHAMPTON:

De ninguna manera. Lo he visto interpretar a Rosalinda y puedo jactarme de haberlo conocido como palomo y como tórtola. Además, la belleza es fuerte imán, y no quisiera salir de aquí arrastrando tan preciosa materia. Shakespeare: te has visto muy parco con los versos que me dedicaste. Tu único mérito ha consistido en terminarlos en el plazo convenido. Pero sinceramente, Marlowe se mostró más pródigo con los suyos, aunque no ha llegado la maldita hora en que los concluya. Ese Marlowe, si no fuera tan...disperso... Apúrate con tus obras y no te distraigas trabajando tanto con tus actores. Necesito un espectáculo para abrir la temporada de invierno. Por favor, que sea una comedia muy ligera y muy picante; nada de dramas ni tragedias. Desde luego, espero contar con la participación de ...Mister Will Hews. Aligera tu pluma y date prisa: el tiempo consume nuestros destinos.

Southampton se marcha por donde vino. W. H. furioso, hace berrinche y avienta sus ropas al suelo, todo detrás de la cortina.

SHAKESPEARE:

¡Por favor, mi Will! ¡Entiende que la única forma que tenemos para seguir trabajando y que no nos cierren el teatro es tener contentos a estos señoritos! Y más ahora que los malditos puritanos con el pretexto de la peste quieren destruirnos. ¡Pero es a ti a quien realmente quiero! Mis versos tuyos son, y nacidos de ti. Además, ¿qué valen esas

líneas que le dediqué a Southampton frente a mis verdaderas obras –las teatrales- que, tú sabes bien, escribí para ti?

W. H. oculta su sombra, furioso.

SHAKESPEARE:

¿No me crees? ¿No quieres escucharme? Bien, veo que tengo que obrar con hechos para convencerte: Aquí traigo un soneto para ti.

Shakespeare saca un papel del que lee el soneto XXIII.

SHAKESPEARE:

“Como un mediocre actor sobre la escena, a quien el miedo impide continuar representando su papel, o como un arrebatado henchido de rebotante furia cuya abundancia de fuerza debilita su propio corazón; así yo, por falta de confianza, me olvido de cumplir el ceremonial perfecto de los ritos del amor, y recargado con el peso de la fuerza de mi amor, la energía de mi amor parece decrecer. ¡Oh! Que mis libros sirvan entonces de elocuencia y de mudos augures del corazón que te habla; que ellos aboguen por mi amor y reclamen su recompensa más que esta boca, que ha sido más y más explícita. Aprende a leer lo que ha escrito un amor en silencio, que entender con los ojos es un atributo de la fina sutileza del amor.”

ESCENA 15

Aparece una silueta detrás de la cortina.

SHAKESPEARE:

¡Oh, mi Will! ¿Me has perdonado?

LA SILUETA:

¡¡¡No!!!

SHAKESPEARE:

¡¿Quién está ahí?!

La silueta toma la forma de un demonio.

LA SILUETA:

¡“El afable y familiar espectro que por la noche te engaña con noticias”!

SHAKESPEARE:

¡Mefistófeles! ¿Eres tú... Christopher Marlowe?

Marlowe aparece en escena.

MARLOWE:
El mismísimo Kit.

SHAKESPEARE:
¿Se puede saber por qué rayos
entras sin avisar
interrumpiendo una
conversación privada?

MARLOWE:
Oh, resulta muy grato ver
escenas de la vida real
representadas en los
camerinos de los teatros. Pero
no era un diálogo lo que llegué
a ver: fue un monólogo, Willie.

Shakespeare llama a W. H.

SHAKESPEARE:
Will...¡Will!

Marlowe tararea:

MARLOWE:
Willie llama a Will, pero su Will ya no es su Will sino mi Will.

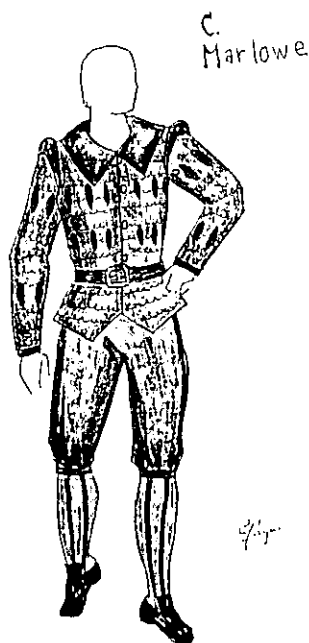
SHAKESPEARE:
¡¡Will!!

MARLOWE:
¿Qué, no entiendes?

SHAKESPEARE:
¿Qué?

MARLOWE:
Mira, no tengo tiempo para explicarte...Oye, ¿es segura la vigilancia de este teatro?
Cuando venía para acá unos tipos me seguían y como yo entré tan campante... Bueno,
confiemos en que se pongan más listos los porteros. ¡Oh! ¡Y hoy nos reunimos con los
de "La escuela de la Noche"! ¡Sir Walter Raleigh me va a matar: no he terminado mi
ponencia! En fin...al grano: mister Will Hews se va conmigo.

SHAKESPEARE:
¡¿Qué?!



MARLOWE:

O mejor dicho, ya se fue. Cuestión del manejo correcto del tiempo como en el teatro, como te enseñé: un personaje sale de escena y cuando vuelve ¡ya no es el mismo! ¡su situación cambió!

SHAKESPEARE:

Pero....

MARLOWE:

Pero lo más interesante es ver cómo sufre el cambio; es decir, el personaje sufriendo ante nuestros ojos por...¡no se! Una desdicha, un desamor, un abandono, una muerte...

SHAKESPEARE:

Kit, ¿dónde está Will Hews?

MARLOWE:

Willie, no me lo tomes a mal. Sabes que eres como un hermano menor para mí y pues...que en el amor y en el teatro todo se vale, ¿no?

SHAKESPEARE:

¡¡¿Dónde está?!!

MARLOWE:

Antes de llegar al teatro vi una carreta llena de muertos...La peste. ¡Oh, que su belleza pueda permanecer incorruptible, no así su alma ni su cuerpo para que yo...! Willie, lo amo, y él me ama.

SHAKESPEARE:

...Kit, él es todavía un niño y...No es que yo te censure pero...tu forma de vida...

MARLOWE:

Pues no creo llevármelo de aquí tan nuevecito. ¿Y qué con mi vida? ¿Que soy homosexual, ateo, letrado, espía al servicio de su majestad, hechicero, borracho, poeta para todos y bufón para mí mismo para no aburrirme? Esos son sólo algunos de los encantos que me hacen merecer su amor.

SHAKESPEARE:

¡Lo vas a pervertir!

MARLOWE:

¿Más que tú?

SHAKESPEARE:

Yo no lo encauso a una vida desordenada.

MARLOWE:

Mi vida no es más que puro teatro, y tal cual estoy dispuesto a compartirla. ¿Qué quieres? ¿Hacer de W. H. un imbécil y aburrido hombre de bien? ¡Ya no se puede! ¡Nació actor: está maldito!

SHAKESPEARE:

Lo único que quiero es que no te lo lleves de mi compañía.

MARLOWE:

¡Bah! Tienes otros maravillosos actores jóvenes y no te faltará con quién coger.

SHAKESPEARE:

¡Yo no...! ¡Yo nunca le he faltado al respeto a Will!



MARLOWE:

Cierto: se me olvidaba que eras "William Shakespeare el decente". ¡La excepción que confirma la regla de la cochina gente de teatro! Qué bien haces las cosas, Willie. Eres tremendo.

SHAKESPEARE:

¡Kit, te prohíbo que insinúes tal cosa!

MARLOWE:

No insinúo nada: creo en las evidencias... W. H. me contó cuánto lo amas. ¡Me lleva...! ¿No se supone que eres hombre casado con mujer, con gemelitos, bien portado para que la humanidad te recuerde impoluto? Si no fueras como un hermano... Está bien: somos poetas. En el amor y en el teatro todo se vale.

SHAKESPEARE:

.....Es cierto, Kit. Lo amo. Pero hay gente en el mundo que, lamento decirlo, es incapaz de comprender el profundo afecto que un artista puede sentir por un amigo joven dotado de cualidades extraordinarias...

MARLOWE:

¡Esta es su cualidad extraordinaria!

SHAKESPEARE:

¡Su alma!

MARLOWE:

¡La carne! Por eso me lo llevo: yo le doy lo que él necesita. ¡Buenas revolcadas!

SHAKESPEARE:

Estás completamente pervertido.

MARLOWE:

Más pervertido estás tú que te quieres meter en su...en su espíritu. ¡Es lo que te envidio! Aunque lo haga gemir en mi cama siento que no lo poseo del todo: su alma se ha quedado contigo.

SHAKESPEARE:

Porque sabe que aquí se le respeta. Porque le enseñé el sentido de la dignidad.

MARLOWE:

¿Dignidad tú, que te la pasas enamorando a condesitos desviados con tal de conseguir riqueza y fama? ¿Dignidad adulando a los poderosos?

SHAKESPEARE:

¡Tú también adulas a los que pagan!

MARLOWE:

Sí, pero como consecuencia de haber alcanzado una posición, un sitio que me permite codearme con ellos, tutearlos, y adularlos cuando a mí se me venga en gana sin necesidad de fingir mis sentimientos.

SHAKESPEARE:

Tú ya triunfaste: no tienes derecho a juzgar los medios que un poeta principiante como yo emplea para lanzar su obra...

MARLOWE:

¡Hipócrita! ¡Lambiscón!

SHAKESPEARE:

¡Degenerado!

MARLOWE:

¡Lameculos!

SHAKESPEARE:

¡Puto!

MARLOWE:
¡Mayate!

SHAKESPEARE:
.....¿Qué?

MARLOWE:
No tiene caso que te explique. No queda mucho tiempo. Willie, siempre he pensado que los hombres que no gustan del tabaco en polvo y de los muchachos hermosos son unos soberanos pendejos. ¡Tú no eres de éstos! Tu y yo somos muy parecidos...Eres como un hermano para mí... Como que por eso me ha gustado tu chico.

SHAKESPEARE:
Hijo de puta.

MARLOWE:
No digas eso, hermanito...aunque estemos de acuerdo en que nuestra Madre Fortuna lo sea. Ella nos corona con momentos gloriosos en que los muchachos desfallecen por culpa de nuestra pasión. Pero nos dura muy poco esa corona: la belleza de los muchachos se esfuma al hacerse hombres... Por eso, el amor de los muchachos no es sino un sueño pasajero.

SHAKESPEARE:
Kit, no te voy a perdonar esta traición.

MARLOWE:
Willie, en el amor y en el teatro todo se vale.

SHAKESPEARE:
Si él no regresa se esfumará todo mi arte.

MARLOWE:
Pues entre tu arte y mi arte prefiero...hacerlo interpretar al Gaveston de mi "Eduardo II". ¡Verás qué éxito sonado! A propósito, acabo de leer el libro que le dedicaste a Southampton.

SHAKESPEARE:
Mi...¿"Venus y Adonis"?

MARLOWE:
Ajá.

SHAKESPEARE:
¿Y?... ¿Qué te pareció? Sinceramente.

MARLOWE:

Mmmmh, melífero en demasía...Caramelo en salsa de miel...Demasiado groseramente hombre-y-mujer, carece de la delicadeza de lo corrupto. Debieras aprender ya a darle al público lo que quiere...Debieras atreverte más en tu próxima obra... Bueno, me voy. Te quiero.

SHAKESPEARE:

Vete al infierno.

MARLOWE:

No me condenes por una pasión que compartimos...

Haciendo payasadas obscenas, Marlowe declama estos versos de su "Eduardo II".

"...Porque el gran Alejandro amaba a Hefaistión,
el invencible Hércules lloró por Hylas,
y por Patroclo languideció Aquiles...
¡Y entre los más afamados sabios:
Cicerón amó a Octavio
y Sócrates a Alcibiades!"

Hace mutis espectacular por el fondo. Lentamente Shakespeare comienza a ordenar el lugar : levanta del suelo los objetos que W. H. tiró antes de salir. Muy lejos se escucha la voz del fúnebre pregonero: "¡Saaaquen sus mueeertos!". Shakespeare dice el soneto LXXXVII.

SHAKESPEARE:

"Adiós. Eres demasiado precioso para ser mío, y conoces demasiado lo que vales; el privilegio de tu valía te da libertad; mis derechos sobre ti todos han terminado. ¿Cómo te poseería yo, sino por tu asentimiento? Para tales riquezas, ¿dónde están mis títulos? nada en mí puede justificar este don espléndido, y así mi concesión me ha sido retirada. Te entregaste a mí ignorando entonces tu valía, o equivocándote y creyendo que yo era otra cosa. Así este gran don tuyo hecho por error, pensándolo mejor decides retirarlo. Así pues, te poseí como en un sueño halagüeño: un rey en sueños, pero al despertar ya nada."

ESCENA 16

Se escuchan fanfarrias y la voz de un heraldo que anuncia: "¡Lord William Herbert, Conde de Pembroke!". Por uno de los pasillos entra el jovencísimo susodicho.

SHAKESPEARE:

¡Su Señoría! ¡Qué honor y qué sorpresa tenerlo aquí!

PEMBROKE:

Este teatro apesta a muerto.

SHAKESPEARE:

.....Sí: las carretas que pasan
rumbo a la fosa...

PEMBROKE:

¡No quiero! ¡No quiero
casarme!

SHAKESPEARE:

¡Señor!

PEMBROKE:

¡Soy muy joven! ¡Y las mujeres
son malas! ¿Por qué me haces
ésto? Pensé que eras mi
amigo.

SHAKESPEARE:

¡Pero Señoría, no sé qué me
quiere usted decir!

PEMBROKE:

¡No disimules, traidor! Sé que mamá te paga para que me escribas los sonetos. Está todo el día martirizándome con su cantaleta: "Cásate, cástate, cástate", "la Corona no tiene sucesor y la reina está toda menopáusica", "Cásate y ten descendencia: quizás algún día lleguemos a reyes..." ¡Buah! Y como yo no le hago caso, ha decidido comprar a mis amigos para persuadirme. ¡Valientes amigos! Oh, Willie, ¿cómo puedes pedirme que me case? Pensé que me querías.

SHAKESPEARE:

Verdad es, bello Señor, que la Condesa me insinuó que le aconsejara....

PEMBROKE:

¡Con una bolsa de dineros!

SHAKESPEARE:

¡Pero mi consejo es sincero! Vivimos días aciagos. La muerte acecha en cada esquina. Varios de los jóvenes amigos de Su Alteza ya se han ido con ella de parranda y... ¡Su Señoría! ¡Ella podría meterse en su lecho antes que Usted conociese mujer!

PEMBROKE:

¡No quiero mujer! ¡Quiero a mis amigos! ¡Ser soldado! ¡Viajar! ... Igual me daría morir que casarme...

Pembroke



SHAKESPEARE:

El matrimonio tiene sus ventajas...

PEMBROKE:

¡Buenas han de ser, cuando tú mismo abandonas a tu familia para vivir aquí!

SHAKESPEARE:

Oh, trabajo en el teatro para mantener a mi familia, para poder mandarles dinero y que vivan bien.

PEMBROKE:

Sí. No dudo que lo puedas, cuando te vendes a mi madre y traicionas mi amistad. ¡Las mujeres son fieras! ¡Tú mismo las presentas así en el escenario!

SHAKESPEARE:

¡Pero las fieras pueden ser domadas! Precisamente estoy escribiendo...

PEMBROKE:

¿Otro encargo de mi madre?

SHAKESPEARE:

...una obra que trata de cómo un hombre puede domar a una mujer brava.



PEMBROKE:

No me interesan ya tus obras. No te quiero. Desde hoy no volveré a este teatro. Iré al Rosa. Hay ahí un maravilloso actor que interpreta las obras de Marlowe...

SHAKESPEARE:

¡Ah!

PEMBROKE:

Al verlo, mis compañeros y yo nos hemos sentido celosos, como ante la presencia del joven Cármides, de Platón.

SHAKESPEARE:

Will...

PEMBROKE:

Y no hemos sabido si estos celos son de su belleza, o por el miedo de no ser los elegidos de su amor. Adiós para siempre, Willie.

Pembroke inicia mutis pero Shakespeare le ataja el paso.

SHAKESPEARE:

¡Señoría! Le suplico...

PEMBROKE:

Tengo prisa. Dí lo que tengas que decirme.

Shakespeare busca entre sus papeles de la mesa, encuentra uno, lo desarruga y lee de ahí el soneto X.

SHAKESPEARE:

"Por pudor: reconozco que no profesas afecto a nadie, cuando contigo mismo eres tan previsor. Admito, si quieres, que te estiman muchos, pero es muy cierto que a ninguno amas. Pues te sientes tan animado de un odio tan asesino, ¿qué no titubeas en conspirar contra ti propio buscando destruir esa bella morada, cuya reparación debiera constituir tu principal deseo. ¡Oh! Cambia de idea para que pueda yo cambiar de parecer. ¿Ha de darse mejor alojamiento al odio que al apacible amor? Sé como tu persona, gracioso y amable, o muéstrate a lo menos complaciente contigo mismo. Crea un "otro tú" por afecto a mí, para que la belleza sobreviva por ti o por los tuyos."

Pembroke queda maravillado.

PEMBROKE:

En español se oye horrible, pero es en verdad hermoso. Muy hermoso...

Pembroke le entrega una bolsa de dinero a cambio del papel.

PEMBROKE:

¡Se lo leeré a mis amigos!

Muy feliz, Pembroke hace mutis por donde entró. Shakespeare está muy afligido.

ESCENA 17



SHAKESPEARE:

"Por pudor: reconoce que no profesas afecto a nadie cuando contigo mismo eres tan previsor..."

Ve con avidez la bolsa de dinero, la abre y cuenta las monedas.

Will, tienes todo el derecho a despreciarme si sigo el comercio de los sonetos que escribí para ti. Hijos tuyos son, frutos de los amores que mantuviste con mi musa. También son nuestras hijas mis obras de teatro; leales hijas que recordarán a los hombres futuros tu belleza noble y pura. Pero yo, que soy un padre mercenario, prostituyo mi amor por un aplauso y unas monedas de oro...¿Cómo solicitar tu perdón?

Shakespeare toma la pluma del tintero y se dispone a escribir.

" Te concedo que no te hallabas desposado con mi musa..." No. Esto es demasiado obvio....

Se oye en el exterior la voz del pregonero que se irá acercando.

FUNEBRE PREGONERO:

¡Sus muertos! ¡Saaaaaquen sus mueeeeertos!

SHAKESPEARE:

¡Maldición! "Mientras- yo- sólo- invoqué- tu- auxilio..."

Por el fondo donde se supone está el patio de espectadores asoma el Fúnebre Pregonero arrastrando una carreta llena de cadáveres.

FUNEBRE PREGONERO:
¡¡¡¡¡Saquen sus muertos!!!!

SHAKESPEARE:
¿Quieres callarte, infeliz?!

FUNEBRE PREGONERO:
¡Infeliz tu madre y los que llevo en la carreta!

SHAKESPEARE:
¡Lárgate! ¡Aquí no hay muertos!
¡Aquí no hay muertos todavía!

FUNEBRE PREGONERO:
Ya los habrá...¡Ya los habrá!

Canta groseramente.

Una abeja picó a un muerto
y el cadáver resucitó.
Era el de un Cupido tuerto
que de un manazo la aplastó.
¡Ay, Amor, cómo me tratas!
¡Ay, Amor, cómo me picas!
Si por amarte me matas
¡más muero cuando fornicas!

El Fúnebre Pregonero hace mutis con su carreta llena de cadáveres.

SHAKESPEARE:
Will....

Entra furtivamente por un pasillo Christopher Marlowe.

ESCENA 18

SHAKESPEARE:
¡Kit!

El Fúnebre Pregonero



MARLOWE:

¡Shhh..! No tengo mucho tiempo, me persiguen... ¡Willie, si llegara a pasar algo, perdónalo! ¡Aceptalo de nuevo en tu Compañía!

SHAKESPEARE:

¿A Will?! ¿Está en peligro?

MARLOWE:

Tranquilo: es a mí a quien buscan...El Consejo Privado de la Reina quiere interrogarme...¡Imbéciles! Creen que no me doy cuenta de que es una trampa...

SHAKESPEARE:

Kit, ¿qué pasa?

MARLOWE:

Oh, nada que tenga que ver conmigo: panfletos difamatorios, católicos ardidos, protestantes burlados, espías españoles frustrados... Creo que llegó la hora de retirarme del negocio.

SHAKESPEARE:

¿A dónde irás?

MARLOWE:

¡A conquistar nuevas tierras! Te dejo el terreno libre, "buen pastor".

SHAKESPEARE:

¿Y Will?

MARLOWE:

.....Si yo desaparezco, en ti encontrará refugio.

SHAKESPEARE:

Pero.....

MARLOWE:

¡No lo juzgues! W. H. nos ama... ¡Te ama a ti también! Quise ser Zeus robándote a Ganimedes, pero su alma no te la pude quitar. ¡Cúidalo, Willie! ¡Como hermano te lo pido!

SHAKESPEARE:

Kit, estás exagerando: él ya no me quiere...

MARLOWE:

¡Te quiere, imbécil! ¡Te quiere!...Tengo que irme.

Hace conato de mutis, pero:

MARLOWE:

Willie, si me salvo de ésta, tú...
¡Tú podrías ser mi doble!

SHAKESPEARE:

¿Qué?!

MARLOWE:

.....Las mismas pasiones, los
mismos gustos, ¡el mismo
amor! Podría en la oscuridad
escribir mis obras...y tú
representarlas figurando como
su autor...

SHAKESPEARE:

¿Estás loco?!

MARLOWE:

¡Sería maravilloso, Willie! Así,
juntos amaríamos a W. H.

*En un arrebato de contento
besa a Shakespeare y hace
mutis.*

¡En el amor y en el teatro todo
se vale!

SHAKESPEARE:

¡Espera, Kit.....!

*Aparecen dos Actores Cómicos
enmascarados.*

ESCENA 19

LOS ACTORES COMICOS:

Señor, es hora del ensayo.

SHAKESPEARE:

¿Ensayar, mientras afuera la
gente muere, mientras mi
corazón espera?

Actor cómico 1



Actor cómico 2



ACTOR 1:
No nos queda mucho tiempo...

ACTOR 2:
Estrenamos mañana, si vivimos...

SHAKESPEARE:
¿Y qué hemos de representar?

ACTOR 1:
Una historia muy realista...

ACTR 2 :
Amores contrariados...

ACTOR 1:
Juramentos rotos...

ACTOR 2:
Amantes doloridos...

LOS ACTORES COMICOS:
¡Por culpa del buen sentido común!

Comienza música. Los Actores Cómicos van representando la historia de Troilo y Cressida con máscaras y pantomima. Shakespeare los observa pero está pensando en otra cosa. Simultáneamente a la representación Shakespeare dice el soneto CX.

ACTOR 2:
Troilo es hijo de Príamo, rey de Troya...

SHAKESPEARE:
"¡Ah!, es cierto. He andado errante aquí y allá y adquirido las maneras de un payaso a los ojos de todos..."



ACTOR 1:

Cressida es hija de Calcas, el adivino...

SHAKESPEARE:

"He herido mis propios sentimientos, vendido a precio vil lo más estimable, y hecho viejas ofensas de nuevas afecciones..."

ACTOR 2:

Los dos jóvenes se aman y se juran fidelidad eterna...

SHAKESPEARE:

"Es muy cierto que he contemplado la verdad con mirada oblicua e indiferente, pero, por encima de todo, estas inconstancias han entregado a mi corazón otra juventud, y los peores ensayos me han probado que tú eras mi verdadero amor."



ACTOR 1:

Pero Calcas, que conoce el futuro que le aguarda a Troya, se ha pasado al bando de los griegos y consigue canjear a Cressida por un prisionero y sacarla de Troya...

SHAKESPEARE:

"Ahora todo ha terminado, poseído lo que no tendrá término; nunca más aguzaré mi apetito en nuevas pruebas para asegurarme de un antiguo amigo, un dios del amor a quien quedo consagrado..."

ACTOR 2:

Diómedes la corteja, y ella acaba prefiriéndolo a Troilo.

SHAKESPEARE:

"Acógeme pues, favorablemente tú, mi mejor cielo en perspectiva, y recíbeme en tu seno puro y amantísimo."

ACTOR 1:

Diómedes y Cressida fornican, y Troilo se queda solo.



La música concluye. Los Actores dejan de representar.

ACTOR 2:

Es una historia casi feliz: nadie muere.

SHAKESPEARE:

Y...¿quién podrá representar a la perfecta Cressida?

Aparece por el fondo W. H. vestido regimiento de Cressida.

ESCENA 20

SHAKESPEARE:

¡Will!

Los Actores Cómicos intercambian miradas y se retiran discretamente. Shakespeare se acerca a W. H. y mientras dice el soneto LXVIII, le quita la peluca, las joyas, el vestido...

SHAKESPEARE:

"Sus mejillas son, pues, el vivo reflejo del pasado, cuando la belleza vivía y moría como ahora las flores; antes de que nacieran esas bastardas insignias de la hermosura, o que osaran colocarse sobre la frente de un vivo... Antes que las doradas trenzas de los muertos, propiedad de los sepulcros, se cortasen para vivir una segunda vida en una segunda cabeza; antes que los difuntos mechones de una beldad sirviesen de adorno a otra. En él se contempla aquella sagrada era antigua, exenta de todo ornamento, genuina y natural, pues no se fabrican estíos de ajenas lozanías ni se roban vetusteces para realzar de nuevo su hermosura. Y la Naturaleza le guarda como un mapa, a fin de mostrar al Arte Engañoso cómo era en otro tiempo la belleza."



W.H. ha quedado completamente desnudo. Shakespeare lo acaricia. Dice el soneto LXXXI.

"O viva tanto yo que tu epitafio escriba,
o sobrevivas tú cuando me pudra en lodo.
Muerte no arrancará de aquí tu sombra viva,
ni aún cuando ya de mí se haya olvidado todo.

Vida inmortal en esto ha de tener tu nombre,
aunque yo, una vez ido, del todo sucumba;
la tierra me dará en común terreno tumba,
cuando tú yazgas en los ojos de todo hombre.

Mi dulce verso a ser tu monumento aspira,
que ojos aún no nacidos han de releer;
y vendrán nuevas lenguas para ser tu ser,
cuando esté muerto todo lo que hoy respira.

Vivirás donde (a tanto mi pluma es potente)
más el aliento alienta: en bocas de la gente."





Irrumpen del fondo el Coro de Hombres en la agonía de la peste.

ESCENA 21

APESTADOS:

¡No quiero morir! ¡No quiero!
 ¡Una luz...una llama...el fuego!
 ¡Un lugar!
 ¡Un momento!
 ¡He pagado mi existencia!
 ¡He pagado por estar aquí!
 ¡Quiero vivir!
 ¡Esto quema!
 ¡Ayúdenme a vivir!
 ¡Me quema!
 ¡Ayúdenme!
 ¡Quema!

Shakespeare protege a W. H. Entre quejidos y gritos, la oscuridad lo cubre todo. Silencio. Vuelve la luz al escenario vacío, con Wilde y Erskine ante el cadáver de Cyril Graham y el pequeño retrato de Mr. W. H.



escena 21: el coro de hombres
atacados por la peste.

ESCENA 22

WILDE:

Todo cuanto aquí te he presentado comprueba la teoría de Cyril Graham sobre la identidad del W. H. de los sonetos de Shakespeare, pero... Perdóname por utilizar recursos tan teatrales.

ERSKINE:

No tienes por qué pedir perdón. Gracias. Por esto.

WILDE:

...No, Erskine. De verdad pido perdón por tanto artificio. Sólo la llama de la pasión ha sido capaz de crearlo.

ERSKINE:

...Y la verdad de la existencia de Will Hews.

WILDE:

¿No querrás decirme que crees de verdad en su existencia?

ERSKINE:

He quedado totalmente convencido por lo que me has enseñado.

WILDE:

¡Pero si esto es teatro!

ERSKINE:

¿Teatro? ¿De qué hablas?

WILDE:

Del teatro que hemos presenciado. ¿No te das cuenta?

ERSKINE:

¿De qué?

Wilde se dirige a los desahogos del teatro.

WILDE:

¡Actores! ¿Pueden venir un momento, por favor?

ERSKINE:

¿A quién llamas?

WILDE:

A quien se digne presentar con la verdad en los labios y confiese que esto sólo fue una hermosa mentira ensayada días antes.

ESCENA 23

Entran los Actores de la Compañía, algunos todavía con sus trajes de la secuencia isabelina.

ERSKINE:

Eran... ¡actores!

WILDE:

¿Qué creías que eran? ¡Señores! ¿serían tan amables de decirnos sus nombres? Este caballero desea conocerlos.

Los Actores de la Compañía, muy cortésmente, dicen uno por uno sus nombres verdaderos.

WILDE:

¿Y su colega, el que hizo "Shakespeare"?

UN ACTOR:

Ha sufrido un repentino ataque de bilis. ¡Nunca está conforme con nuestro trabajo! El es así, pero le encantará saber que les gustamos.

WILDE:

Oh, felicítenlo de nuestra parte. Hizo un trabajo admirable.

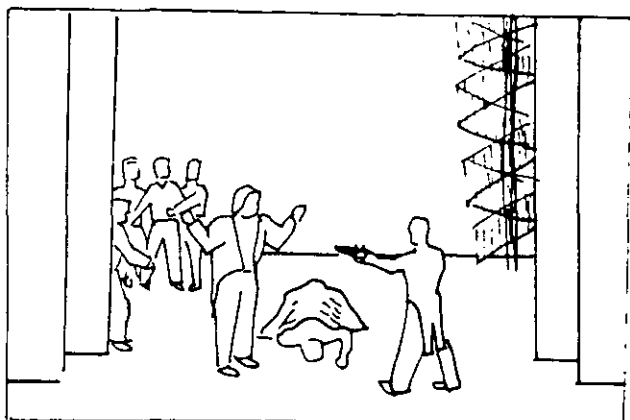
Wilde entrega al actor unas monedas.

EL ACTOR:

Muchas gracias, en nombre de él y de todos.

Los actores hacen mutis.

ESCENA 24



escena 24: suicidio de Erskine

WILDE:

Ha sido una hermosa mentira.

ERSKINE:

Oscar: Cyril Graham reveló una gran verdad sobre Shakespeare... ¡No te burles de los que le creemos!

WILDE:

¿Tú?, ¿Tú creerle a un muchacho loco la existencia de un actor isabelino llamado Will Hews? ¡No te entiendo!

ERSKINE:

Tú me has hecho volver a creer.

WILDE:

Me ha dolido reconocer que todo no era sino máscaras, maquillaje, cartón y utilería. Will Hews no existe más que en el retrato que te pertenece.

ERSKINE:

¡Sí existió! ¿Por qué no quieres reconocer la verdad?

WILDE:

Porque la verdad...La verdad deja de serlo cuando más de una persona cree en ella.

Furioso, Erskine saca una pistola de sus ropas.

ERSKINE:

Pues tal vez esto te ayude a creer un poco...

WILDE:

¡Erskine, no...!

Entran el Director y los Actores de la Compañía.

ERSKINE:

Me doy la muerte en honor a Will Hews...y en honor también a Cyril Graham a quien impulsé a la muerte con mi necio escepticismo.

WILDE:

¡Un momento...un momento...!

ERSKINE:

¡Oscar, la verdad te ha sido revelada y la has rechazado! ¡Ahora vuelve a ti manchada con la sangre de dos vidas! ¡No la rechaces nuevamente!

WILDE:

¡Erskine!

*Erskine se dispara al pecho.
Cae junto al cuerpo de Cyril.
Los Actores se acercan a los
cuerpos, los levantan y los
sacan de escena.*

ESCENA 25

WILDE:

¿Por qué...? ¿Por qué hemos
dejado que se mate?



EL DIRECTOR:

Señor, así va la historia. En realidad este caballero no se ha suicidado: sólo actuó la parte que le correspondía, para engañarle a usted. ¡Se lo juro! Allá afuera puede usted comprobar que Erskine ha muerto de muerte natural. Lo lamento.

WILDE:

¿De...muerte natural?

Wilde va a salir del escenario, pero:

EL DIRECTOR:

¡No se vaya, señor Wilde! A usted le toca seguir viviendo aquí. Y conservar este recuerdo.

Le entrega el retrato de Mr. W. H.

WILDE:

¡El retrato de...! ¿Así que debo seguir viviendo aquí? ¿Hasta cuando?

EL DIRECTOR:

Hasta que acabe.

WILDE:

¿Puedo preguntar qué autoridad tiene para hablarme así?

EL DIRECTOR:

Sí. Absoluta. Soy su admirador.

El director inicia mutis.

WILDE:

¡Espere, señor actor de Shakespeare! ¿Puedo preguntarle...por qué se molestó hace un rato?

EL DIRECTOR:

Porque...no tolero que se invoque a la verdad en escena.

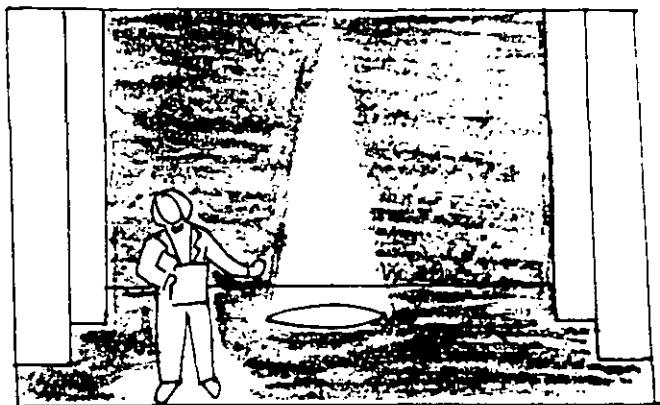
Wilde sonríe.

WILDE:

Yo tampoco. Gracias.

El Director hace mutis. Wilde, con el retrato en la mano, se dirige al público.

ESCENA 26



escena 26: Wilde se despide del público

WILDE:

¡Nunca había contado a nadie esta historia! Este retrato ocupa un lugar importante en la biblioteca de mi casa, donde es admirado por mis amigos artistas. Cuando me preguntan quién es, les contesto que "el retrato de un futuro amante" ¡ja!... Sin embargo, cuando lo contemplo a solas, creo que aún queda mucho que decir sobre Will Hews y los sonetos de amor de Shakespeare.

Se queda contemplando el retrato hasta desaparecer en el oscuro final.

Fin del espectáculo.

CONCLUSIONES.

El espectáculo "Mr. W. H." cierra un ciclo creativo que se desarrolló durante mi permanencia como alumno del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Las cinco puestas en escena que realicé durante este período por motivos específicamente académicos fueron una continua y secuenciada experimentación sobre cómo el estudiante de dirección escénica se va convirtiendo en el creador absoluto del espectáculo, determinando la estructura dramática necesaria, la creación de un universo estético propio, la composición del texto dramático, y la realización de la puesta en escena con todos los recursos en los que le convenga apoyarse. En particular, la puesta de "Mr. W. H." me lleva a las conclusiones siguientes:

1.- Hay que estructurar siempre. Aunque el proceso de experimentación escénica sea caótico, la creación de un espectáculo *necesita* una estructura que le de sentido al trabajo. Organizar el material escénico es quizá la más elemental y básica tarea dramaturgica, indispensable en la creación de un espectáculo.

2.- Hay que estudiar las fuentes. Estudiar el origen de las cosas. En este caso en que el material inspirador del trabajo pertenecía a la literatura narrativa, el estudio de las fuentes literarias arrojó muchísima información susceptible de volverse material escénico.

3.- Hay que aprender a narrar escénicamente. A contar historias por medio de acciones. Como el material del cual partimos para crear el espectáculo pertenecía a la literatura narrativa, se tuvo que ajustar la historia a contar a las posibilidades del escenario. El recurso utilizado fue la contaminación espacio-temporal; lugares y tiempos fueron mezclados según una convención, según una estructura lógica del arte

del teatro que, lejos de empobrecer la historia original de la narrativa, la llenó de hallazgos estéticos en su versión escénica.

4.- Hay que ejercitarse en el perfecto uso de las palabras. El teatro de nuestra época desprecia el potencial expresivo de los vocablos. La palabra en el arte del teatro debe volver a ser valorada. El espectáculo creado tiene esa intención.

5.- Hay que sacar provecho de todos los recursos con que se cuente para la realización del espectáculo.

6.- La creación del espectáculo da como resultado una obra original lejana del material literario narrativo que inspiró su creación. Y es completamente distinta por el hecho de emplear diferentes lenguajes y recursos expresivos.

7.- Por último, el tema que interesó tratar en este trabajo cierra un ciclo creativo mantenido durante mi permanencia como estudiante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. La exploración de la sutil línea que divide la apariencia y la realidad, la representación y la vida, significó para mí obtener un conocimiento, una comprensión de la realidad que ha mejorado mi existencia. Compartir con el público esta experiencia quizás sea el verdadero motivo por el cual me dedico al Teatro. Poder transmitir mi verdad, creando un lazo afectivo entre la escena y los espectadores, no es sino una forma de querer ser amado. Del tema del erotismo, hasta aquí llego con mis elucubraciones sobre el Deseo que persigue algo que no tiene. Gracias al ciclo que con "Mr. W. H." concluye, aprendo que el Amor es algo muy distinto que "morirse en el intento". ¡El mismo Wilde ya lo había dicho antes! :

"El misterio del Amor es más grande que el misterio de la Muerte.
Sólo hay que mirar el Amor"⁹⁹

⁹⁹ Wilde, Oscar; Op. Cit. en "*Salomé*"; P. 171.

CREDITOS

“Mr. W. H.”

espectáculo de Juan Ramón Góngora

PRODUCCION:

Liliana Lara

Actores participantes en las dos temporadas:

Heberto Silva..... Erskine, Actor Cómico.
Mauricio Martínez..... Oscar Wilde, Fúnebre Pregonero.
Jorge Reyes..... Shakespeare, Viejo Erudito.
Luis Alcocer..... Southampton, Pembroke, Mr. W. H.
Sergio Tamayo..... Marlowe, Orlando, Viejo Erudito.
Angelo Calderón..... Cyril Graham, Rosalinda, Mr. W. H.
Ortos Soyuz..... Cyril Graham, Rosalinda.
Samuel Escobar..... Southampton, Pembroke, Mr. W.
Hilario Jonguitud..... Shakespeare, Viejo Erudito.
Eduardo Castillo..... Marlowe, Orlando, Viejo Erudito.

Diseño de vestuario: Juan Ramón Góngora

Música original: Sandra Jáuregui

Utilería y Atrezzo: Teresa Patlán

Pintura Escénica: Eduardo Paulín

Diseño de Cartel y Programa: Olivia Rojo

Asistente de Dirección: Eduardo Castillo

Dirección: Juan Ramón Góngora

Fecha de estreno: 5 de junio de 1997. Temporada: junio, julio, agosto y septiembre en el Foro de la Comedia; octubre, noviembre y diciembre de 1997 en el Teatro Orientación.

BIBLIOGRAFIA

- ALATORRE, Claudia Cecilia; *Análisis del drama*; Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V., México; 1986.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola; *Anatomía del Actor*; Tr. Bruno Bert; Col. Escenología; SEP-INBA-Universidad Veracruzana-Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V.; México; 1988.
- BATY, Gaston y CHAVANCE, René; *El Arte Teatral*; traducción de Juan José Arreola; Fondo de Cultura Económica; México; 1983.
- BURGESS, Anthony; *Shakespeare*; Penguin books; Middlesex, Eng.; 1972.
- CONEJERO, Manuel Angel; *Eros Adolescente: la construcción estética en Shakespeare*; Editorial Península, Barcelona; 1980.
- DUVIGNAUD, Jean; *Sociología del Teatro*; Fondo de Cultura Económica; México; 1981.
- FIDO, Martin; *Oscar Wilde*; Gallery Press; England; 1988.
- GURR, Andrew; *The shakespearean stage*; Cambridge University Press; 1992.
- HARRIS, Frank; *Vida y confesiones de Oscar Wilde*; traducción y nota preliminar por Ricardo Baeza; Compañía Editorial Continental, S.A.; México; 1954.
- HAUSER, Arnold; *Historia social de la literatura y el arte*; Guadarrama Punto Omega; Barcelona; 1979
- KOTT, Jan; *Apuntes sobre Shakespeare*; traducción de Jadwija Maurizio; Editorial Seix Barral, S. A.; Barcelona, 1969.
- MARLOWE, Christopher; *Teatro*; traducción de Juan G. de Luaces, Editorial J. Janes; Barcelona; 1952.
- MEYERHOLD, Vsevolod; *El actor sobre la escena*; edición, introducción y notas Edgar Ceballos; Col. Escenología; Universidad Autónoma Metropolitana/ Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V.; México; 1986.
- PAVIS, Patrice; *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*; traducción de Fernando del Toro; Ed. Paidós; Barcelona; México; 1983.
- PLATON; *Diálogos*; Col. "Sepan cuántos..." No. 13, Editorial Porrúa, México; 1993.
- ROWSE, A. L.; *Homosexuales en la Historia*; traducción de Elena Liaras Muls; Editorial Planeta; México; 1983
- SHAKESPEARE, William; *Obras Completas*; Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Editorial Aguilar; México; 1991.

SHAKESPEARE, William; *The Complete works*; Gramercy Books; New York; 1975

SHAKESPEARE, William; *The Sonnets Sonetos de amor*; texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo; Editorial Anagrama; Barcelona; 1974.

STANISLAVSKY, Constantin; *Creación de un personaje*; Versión y prólogo de Francisco J. Perea; Editorial Diana, México; 1992.

STANISLAVSKY, Constantin; *Un actor se prepara*; Tr. Dagoberto de Cervantes; Editorial Diana; México; 1994

STANISLAVSKI; *Ética y disciplina -Método de acciones físicas*; selección y notas Edgar Ceballos; Col Escenología; Grupo Editorial Gaceta, S. A.; México; 1994.

WILDE, Oscar; *Obras Completas*; Recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas por Julio Gómez De la Serna; Editorial Aguilar; Madrid; 1951.

XIRAU, Ramón; *Introducción a la historia de la filosofía*; Ediciones UNAM; México; 1976.

Enciclopedias y compilaciones:

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA; Real Academia Española; Espasa-Calpe, S. A.; Madrid; 1970

ENCICLOPEDIA TEMÁTICA SOPENA; Vol. 9 *Historia del Teatro*; Editorial Ramón Sopena, S. A.; Barcelona, 1988.

GRAN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO; de Selecciones del Reader's Digest; México; 1978

NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO; texto: Alberto Miralles; Biblioteca Salvat de Grandes Temas; Salvat editores, S. A.; Barcelona; 1974.

SECRETOS Y MISTERIOS DE LA HISTORIA; Reader's Digest México, S. A. de C. V., Italia; 1993.