La Verdad Sobre Las Máscaras

(Apuntes Sobre La Ilusión)

Oscar Wilde

Comentario [LT1]:

Al ser atacada con violencia la genial postura escénica que caracteriza actualmente las reposiciones shakespearianas en Inglaterra, los críticos parecen suponer tácitamente que Shakespeare era más o menos indiferente a los trajes de sus actores, y que si pudiesen contemplar las representaciones de Antonio y Cleopatra de Mrs. Langtry, diría probablemente que la obra, y sólo la obra, es esencial, y que todo el resto no es más que piel y ropa. También, a propósito de la exactitud histórica en la indumentaria, lord Lytton decía en un artículo la Nineteenth Century, como dogma artístico, que la arqueología se encuentra totalmente fuera de lugar en la representación de cualquier obra de Shakespeare, y que intentar destacarla era una de las pedanterías más estúpidas propias de una época de sabihondos.

Más tarde estudiaré la situación en que se pone lord Lytton; pero en lo concerniente al rumor de que Shakespeare no se ocupaba en absoluto del vestuario de su teatro, cualquiera puede comprobar, si estudia atentamente el método de este autor, que ninguno de los dramaturgos franceses, ingleses o atenienses se preocupaban tanto como él de la indumentaria de sus actores y de sus efectos ilusionistas.

Como él sabía perfectamente que la belleza del traje fascina siempre a los temperamentos artísticos, introduce continuamente en sus obras danzas y máscaras, sólo por el placer que proporcionan a la vista; y se conservan aún sus indicaciones escénicas para las tres grandes procesiones de su drama Enrique VIII, indicaciones caracterizadas por una extraordinaria minuciosidad de detalles que se refieren incluso a los collares del rey y a las perlas que lleva Ana Bolena en sus cabellos. Nada sería más fácil a un director de escena moderno que reproducir esos ornamentos tal como Shakespeare los menciona; y eran tan exactos, que uno de los funcionarios de la Corte de aquella época, refiriendo en una carta a un amigo suyo la última representación de la obra en el teatro del Globo, se queja de su carácter realista y, sobre todo, de la aparición en escena de los caballeros de la jarretera, con los trajes e insignias de esa Orden, cosa que tenía que poner en ridículo la

ceremonia, auténtica. Lo cual se parece mucho al criterio que sustentaba el Gobierno francés y que lo llevó, hace tiempo, a prohibir al delicioso actor Christian que apareciese en escena de uniforme, con el pretexto de que podía ser negativo para la gloria del Ejército.

Además, la suntuosidad de la indumentaria que distinguió a la escena inglesa bajo una influencia claramente shakespeariana ha sido atacada por los críticos modernos, pero no en general, a causa de las tendencias democráticas del realismo, sino casi siempre en ese terreno de la moralidad, que es siempre la salida de emergencia de aquellos que no poseen el menor sentido de la estética.

Sin embargo, me gustaría insistir sobre este punto; no es que Shakespeare apreciase el valor de los bellos trajes por la parte pintoresca que añaden a la poesía, sino que comprendió su gran importancia como medio de producir ciertos efectos dramáticos. Muchas de sus obras, tales como Medida por medida, La duodécima noche, Los dos caballeros de Verona, Bien está lo que bien acaba, Cimbelino y otras, dependen, en cuanto a fuerza ilusionista, del carácter de los diversos trajes que llevaban el héroe o la heroína. La escena exquisita de Enrique VI sobre los milagros modernos de la curación gracias a su fe pierde todo el valor si Gloster no viste de negro y carmesí, y el desenlace de Las alegres madres de Windsor está basado en el color del vestido de Ana Page.

En lo referente a los disfraces que Shakespeare empleó, son numerosísimos. Porthumus oculta su pasión bajo un disfraz de aldeano, y Edgard esconde su orgullo bajo los harapos de un idiota. Porcia viste como un abogado, y Rosalind está vestida, "toda ella, como un hombre"; gracias al saco de viaje de Pisanio, Imogenia se transforma en el joven Fidel; Jessica se escapa de casa de su padre disfrazada de muchacho, y Julia peina sus cabellos rubios con caprichosas patillas y se pone calzas y jubón; Enrique VII hace la corte a su dama vestido de pastor, y Romeo, de peregrino. El príncipe Hal y Poins aparecen, en un primer momento, de bandidos, vestidos de bucarán y después, con delantal blanco y justillos de cuero, como mozos de una posada; en cuanto a Falstaff, ¿no es él acaso primero un merodeador, después una vieja, a continuación Herne el cazador y un hatillo de ropa que llevan al lavandero? Los ejemplos de trajes utilizados para dar mayor intensidad al drama no son menos numerosos. Después del asesinato de Duncan, Macbeth aparece con camisa de noche, como si se acabara de despertar. Timón acaba vestido de harapos el papel que comenzó en plena fastuosidad. Ricardo halaga a los ciudadanos de Londres endosando una mala armadura usada, y sólo alcanzar el trono, saltando sobre la sangre, se pasea por las calles con la corona en lo alto de su cabeza, ostentando las órdenes de San Jorge y la Jarretera. El momento culminante de La tempestad se traduce cuando Próspero, despojándose de su traje de mago, envía a buscar su sombrero y su espadín, apareciendo más tarde como el Gran Duque italiano. El fantasma mismo, en Hamlet cambia su vestimenta mística para conseguir diferentes efectos; en cuanto a Julieta, un autor dramático moderno la hubiese dejado probablemente con su sudario y entonces la escena resultaría simplemente pavorosa; pero Shakespeare la adorna con ricos y fastuosos vestidos, cuya magnificencia convierte el sepulcro en "un salón de fiestas, lleno de luz", transformando la tumba en cámara nupcial, proporcionando a Romeo la réplica y el tema de su tirada de versos sobre la belleza triunfante de la muerte.

Hasta los detalles más imperceptibles de la indumentaria, como el color de las medias de un mayordomo, el dibujo del pañuelo de una esposa, las mangas de un joven soldado, los sombreros de una dama elegante, adquieren en manos de Shakespeare una verdadera importancia dramática, y algunos de ellos incluso condicionan la acción de una manera absoluta. Otros muchos dramaturgos han utilizado el traje como medio de expresión directa ante los ojos del espectador del carácter de un personaje desde su entrada en escena, aunque con menos brillantez que lo hizo Shakespeare en el caso del elegante Parolles, cuyo atavío, dicho sea de paso, no puede ser comprendido más que por un arqueólogo. La broma

de un amo y su criado, cambiando sus ropas en presencia del público; de unos marineros náufragos, peleándose por el reparto de un lote de magníficos trajes; de un calderero a quien han vestido de duque durante su borrachera, puede ser considerada como una parte de ese gran papel que ha desempeñado el traje en la comedia, desde Aristófanes hasta Mr. Gilbert; pero nadie ha conseguido como Shakespeare, que los menores detalles de la indumentaria y del adorno, una ironía igual de contrastes posean un efecto tan inmediato y tan trágico, una piedad y un patetismo parecidos. Armado de pies a cabeza, el rey muerto se adelanta majestuosamente sobre las murallas de Elsinor, porque las cosas no marchan bien en Dinamarca; el manto judío de Shylock forma parte de la pena que abruma a su temperamento, herido y amargado; Arthur, cuando defiende su vida, no encuentra mejores argumentos que hablar del pañuelo que le ha entregado a Heribert:

Tenéis corazón? Cuando os dolía la cabeza
os até a la frente mi pañuelo
(el mejor que tenía, bordado para mí por una princesa
y no os lo he vuelto a pedir jamás.

La servilleta, manchada de la sangre de Orian pone la primera nota pastoral y nos muestra la hondura sentimental que se oculta bajo el espíritu caprichoso y la charla obstinada de Rosalind.

Sobre mi brazo, la noche última, estaba; le besé,
confío en que a mi dueño no le cuente que a él yo sólo beso.

declara Imogenia, bromeando a cerca de la pérdida del brazalete, de camino ya hacia Roma, para robarle la fe su esposo; el principito, al dirigirse a la torre, juguetea con la daga que su tío lleva en la cintura; Duncan envía una sortija a lady Macbeth la misma noche de su asesinato, y el anillo de Porcia convierte la tragedia del mercader en una comedia marital. York, el gran rebelde, muere con una corona de papel en la cabeza. El traje oscuro de Hamlet es una especie de motivo colorista en la obra, como el luto de Jimena en El Cid, y el pasaje más emocionante del discurso de Antonio es la presentación del manto de César:

Aún recuerdo la primera vez que César se lo puso.
Fue una noche de verano, en su tienda,
la noche de aquel día que venció a los nervianos...
Casi hundió su puñal por este sitio,
y ved qué desgarrón le hizo el envidioso Casca;
y el puñal homicida de su dilecto Bruto
por aquí penetró...
Qué, buenas almas. ¿lloráis viendo tan sólo
el manto herido de nuestro querido César?

Las flores que lleva consigo Ofelia, en su locura, son tan patéticas como las violetas que florecen sobre su tumba; el efecto que produce la caminata errabunda de Lear por el bosque aumenta lo indecible por su atavío fantástico, y cuando Cloten, herido por el reproche de aquella comparación que hace su hermana con el traje de su esposo, se atavía con aquel mismo traje para cometer sobre ella su vergonzosa acción, sentirnos que no hay nada en todo el realismo francés moderno, nada ni en Teresa Raquin, esa obra maestra terrorífica, que pueda ser comparada, en cuanto a significación terrible y trágica, con esa extraña escena de Cimbelino.

En este diálogo, también algunos de los pasajes más impresionantes están sugeridos por la vestimenta. Rosalind dice:

Crees tú que aun vestida de hombre
llevo yo, por mi gusto, justillo y calzas?

Y Constance:

El dolor ocupa el sitio de mi hijo ausente, llenando con su forma
sus vestidos, vacíos.

Y el grito agudo de Elizabeth:

¡Ah!¡Cortad mis encajes!

Estos son tan sólo algunos de los numerosos ejemplos que pueden citarse. Uno de los más bellos ejemplos que he visto en escena era el que producía Salvini cuando, en el último acto de El rey Lear arrancando la pluma del sombrero de Kent, la ponía sobre los labios de Cordelia en el siguiente verso:

¡Esta pluma se mueve, vive!

Mister Booth, cuyo Lear tenía tantas nobles cualidades de pasión, arrancaba, lo recuerdo bien, con el un gesto, un poco de pelo a su armiño, arqueológicamente incorrecto. Pero el efecto más bello era el de Salvini, y también el más real. Y los que hayan visto a Mr. Irving en el último acto de Ricardo III no habrá olvidado, estoy convencido, hasta qué punto el sufrimiento y el terror de su sueño aumentaban por contraste con la tranquilidad y la mesura que lo precedían y la dicción de versos como éstos:

Qué, ¿es más cómoda mi visera de lo que era,
y mi armadura entera se encuentra ya en mi tienda?
Cuida que la madera de mis lanzas sea fuerte y ligera...

palabras que tienen diferentes lecturas para los espectadores; recuerdan, en efecto, las últimas palabras con las cuales la madre de Ricardo le persigue durante su viaje a Basworth:

Que siempre te acompañe mi más fiera maldición,
y que pese sobre ti, el día del combate,
más que toda tu armadura...

En cuanto a los recursos de que Shakespeare disponía destaquemos que si se queja de la estrechez del escenario en el cual tenía que representar sus grandes obras históricas y de la falta de decoraciones, que le obliga a prescindir de muchas escenas al aire libre, escribe siempre como dramaturgo que dispone de un bien surtido guardarropa y que puede contar con el cuidado minucioso de los actores en caracterizarse perfectamente. Aun hoy día, es difícil representar una obra como La comedia de equivocaciones, y hemos tenido la suerte de ver La duodécima noche, representada como se merece, gracias al pintoresco azar que hizo que el hermano de la actriz miss Ellen Terry se pareciese a ella. Realmente, para poner en escena cualquier obra de Shakespeare tal como él deseaba, hay que contar con un buen director, un hábil peluquero, un sastre dotado del sentido colorista y del dominio de las telas, un entendido en el arte de la caracterización, un profesor de armas, un maestro de baile y, además, con un verdadero artista para dirigir personalmente todo el conjunto.

Porque él nos explica siempre con toda minuciosidad la vestimenta y el aspecto de cada personaje. Racine abhorre la réalité -dice, no sé dónde, Auguste Vacquérie-, il ne daigne pas s occuper de son costume. Si l´on sen rapportait aux indications du poète, Agamennon serait vétu d´un sceptre et Achille d´un eépéc. Pero ¡cuán diferente es Shakespeare! Él nos detalla la descripción de los trajes de Perdita, de Floricel, de Antíloco, de las brujas de Macbeth y del boticario de Romeo y Julieta; nos describe minuciosamente su obeso caballero y el traje extraordinario con el cual debe casarse Petrucio. Rosalind (nos dice) es alta y debe llevar una lanza y una pequeña daga; Celia es más pequeña y debe pintarse la cara oscura para parecer tostada por el sol. Los niños que hacen de hadas en la selva de Windsor deben ir vestidos de blanco y verde (galantería aduladora e indirecta a la reina Elizabeth, por ser esos sus colores predilectos), y de blanco los ángeles que se van hacia Catherine, en Kimbolton, llevando guirnaldas verdes y viseras doradas. Bottom va vestido descuidadamente; Lysander se distingue de Oberon por el traje ateniense del primero, y Launce tiene el calzado agujereado. La duquesa de Gloucester aparece en pie con un sudario blanco, y su esposo está a su lado vestido de luto. El traje abigarrado del bufón y el de color escarlata del cardenal con los lises de Francia bordados sobre las cotas inglesas dan pie a bromas y sarcasmos durante el diálogo. Nos facilita información sobre los dibujos de la armadura del Delfín y de la espada de la Doncella, sobre la cimera del casco de Warwick y sobre el color de la nariz de Bardolfo. Los cabellos de Porcia son rubio oro; Febea es morena; Orlando tiene rizos castaños y la cabellera de sir Andrew Aguecheek cuelga como lino sobre una rueca totalmente vacía. Algunos personajes son fuertes; otros, enclenques; los hay deformes y esbeltos; unos, rubios; otros, morenos, y hay que necesitan pintarse la cara de color oscuro. Lear tiene un barba blanca, la del padre de Hamlet es gris, mientras que la de Benidict debe ser rasurada en el transcurso de la obra. Shakespeare, precisamente, es muy estricto en lo referente a las barbas; nos habla de los diferentes colores que usan y da consejos a los actores para que las suyas estén perfectamente sostenidas... Se representa, en una escena, una danza de segadores con sombreros de

centeno, y otra de aldeanos con trajes que los hacen peludos como sátiros; una máscara de Amazona de rusos y otra clásica; varias escenas inmortales sobre un tejedor con cabeza de asno; un motín ocasionado por el color de un traje, que tiene que el lord mayor de Londres es el responsable de sofocarlo, y una escena entre un esposo furioso y el sastre de su mujer a propósito de unas mangas que han sido recortadas.

En lo referente a las metáforas y aforismos que a Shakespeare le sugiere el traje, a los continuos ataques contra la modas de su época, y más concretamente contra el ridículo tamaño de los gorros femeniles; al sinfín de descripciones del mundos muliebris, desde la canción de Antíoco, en el Cuento de invierno, hasta la descripción del vestido de la duquesa de Milán, en Mucho ruido para nada, su número es casi infinito. Sin embargo, convendría recordar que la filosofía del traje se encuentra toda ella en la escena de Lear con Edgard; escena que cuenta con la ventaja de la brevedad y del estilo sobre la sabiduría grotesca y la metafísica un tanto declamatoria de Sartor Resartus. Pero de todo lo dicho hasta ahora se desprende de modo diáfano, a mi parecer, el gran interés que muestra Shakespeare por la indumentaria. No pretendo yo que se interesara en este sentido superficial que ha hecho que se le mirase, por su conocimiento de las escrituras notariales y de los narcisos, como al Blackstone y al Paxton de la época de Isabel, sino que para él, el traje tenía que provocar un efecto inmediato sobre el público, expresando el carácter de ciertos personajes y constituyendo uno de los medios esenciales de que dispone un verdadero ilusionista. Para él, en efecto, el feo rostro de Ricardo tenía el mismo valor que la belleza de Julieta; coloca la sarga del proletario al lado de la seda del señor, y sólo ve los efectos escénicos que pueden sacarse de una y de la otra; se interesa lo mismo por Calibán que por Ariel, por unos andrajos que por unos atavíos deslumbrantes, y sabe reconocer la belleza artística de la fealdad.

Una de las dificultades con que se encontró Ducis en la traducción de Otelo fue debida a la importancia concedida a un objeto tan vulgar como un pañuelo y el intentar enfatizar el valor de aquel detalle prosaico que hace repetir al moro: Le bandeau! Le bandeau, podría servir como ejemplo para mostrar la diferencia entre la tragédie philosophique y el drama de la vida real; la introducción por primera vez de la palabra mouchoir en el teatro francés marcó una fecha en aquel movimiento romántico-realista, del que V Hugo es el padre y Zola el enfant terrible, de igual manera que el clasicismo de comienzos del siglo XIX se acentuó con la actitud de Talma, negándose a representar nunca más a los héroes griegos con sus pelucas empolvadas, uno de los muchos ejemplos de ese afán por la exactitud arqueológica del traje que distingue a los grandes actores modernos.

Cuando se critica el valor desmesurado del dinero en La comédie humaine, Théophile Gautier proclama que puede considerarse a Balzac el inventor de un nuevo héroe de ficción, como es el héroe metálico. De Shakespeare puede decirse que fue el primero en entender realmente el valor dramático de los jubones y el efecto fulminante que puede llegar a provocar una crinolina.

El lamentable incendio del teatro del Globo, acontecimiento debido, dicho sea de paso, a ese entusiasmo por la ilusión escénica que distinguía la dirección de Shakespeare, por desgracia, nos ha despojado, de un número de documentos importantes; pero en el inventario, que todavía existe, del guardarropa de un teatro en Londres coetáneo de Shakespeare, se hace mención de trajes especiales para cardenales, pastores, reyes, payasos, frailes y bufones; cotas verdes para los hombres de Robin Hood y un vestido verde para lady Marian; un jubón blanco y dorado para Enrique V y un traje para Longshanks, y, además, sobrepellices, capas, vestidos de damasco y de tisú de plata y oro, ropajes de tafetán y de calicot, vestidos de terciopelo, de raso y de ratina, justacores de cuero amarillo y negro, trajes rojos, grises, de Pierrot francés, un traje para "ser invisible", que por tres libras y diez chelines no parece tan caro, y cuatro incomparables verdugados.

Todos ellos demuestran el gran afán por dar a cada personaje una vestimenta apropiada. También se hacen referencia, en este inventario, a trajes moriscos y daneses, cascos, lanzas, escudos pintados, coronas imperiales y tiaras papales, así como a trajes de jenízaros turcos, para senadores romanos y para las distintas divinidades olímpicas, lo cual demuestra que el director del teatro se preocupaba por exactitud arqueológica. También se habla de un corsé para Eva; pero, sin duda, la donnée de la obra se desarrollaba después de la Caída.

Es claro, que si alguien examina la época de Shakespeare podrá observar sin dificultad que la arqueología fue uno de sus rasgos característicos. Después de aquella resurrección de las formas arquitectónicas clásicas, que fue uno de los signos del Renacimiento, y de la impresión en Venecia de las obras maestras de la literatura griega y latina sobrevino, naturalmente, un gran interés por la decoración y el traje del mundo antiguo; por el gusto clásico en general.

Los que se dedicaban al Arte los estudiaban, y no sólo por lo que aprendían de ellos, sino también por la belleza que esos dos elementos podían crear. Los objetos curiosos que aparecían constantemente gracias a las excavaciones no se convertían en polvo en un Museo, ante la mirada de un director embotado y el ennui de un guardia que bosteza, inactivo, a falta de crímenes. Servían de motivo para un nuevo arte que además de bello, era extraño.

Nos cuenta Infessura que en 1485 fue encontrado por unos obreros que cavaban en la Via Apia, un antiguo sarcófago romano con esta inscripción: "Julia, hija de Claudio." Al abrir el sepulcro, encontraron entre sus paredes de mármol el cuerpo de una bella muchacha de unos quince años, bien conservado gracias a un embalsamamiento ciertamente hábil. Sus ajos estaban entreabiertos; su cabellera, ondulada enmarcaba su rostro en bucles dorados, y la flor de la pura juventud no había desaparecido aún de sus labios ni de sus mejillas. Una vez la llevaron al Capitolio, se convirtió enseguida en objeto de un nuevo culto, y de todos los rincones de la ciudad acudieron en masa los peregrinos para adorar aquel relicario maravilloso, hasta que el Papa, temeroso de que los que habían encontrado el secreto de la belleza en una tumba pagana se olvidasen entonces del secreto que contenía el sepulcro rudamente tallado en la roca de Judea, hizo transportar lejos y quemar secretamente el hermoso cuerpo. Aunque se trate de una leyenda esta historia sirve, al menos, para mostrarnos la actitud del Renacimiento frente al mundo antiguo. La arqueología no era para ellos ninguna ciencia de anticuarios, si no un medio de devolver al polvo seco de la antigüedad el soplo y la gracia de la vida misma y de llenar con vino nuevo del romanticismo formas que hubiesen sido, en otra situación, viejas y decrépitas. Desde la cátedra de Nicolás Pisano hasta El triunfo de César, de Mantegna, y la vajilla que dibujó Cellini para el rey Francisco, puede seguirse paso a paso la influencia de dicho espíritu; no se limitaba solamente a las artes inmóviles (las arte de movimiento estático), sino que su influencia se observaba también en las grandes mascaradas grecorromanas, diversión constante de las procesiones, a través de las cuales los habitantes de las grandes ciudades comerciales acogían a sus visitantes principescos; espectáculos, bien está decirlo, a los que se concedía tanta importancia, que eran reproducidos en grandes estampas y publicados, lo cual demuestra claramente el interés general que despertaban entonces todo esto.

Y en cuanto a ese uso artístico de la arqueología en los espectáculos, debe decirse que, lejos de provenir de una excesiva pedantería, es legítima y bella. Pues la escena es, no sólo lugar de reunión de todas las artes, sino también el regreso del arte a la vida. A veces, en una novela arqueológica, el empleo de términos desconocidos y caídos en desuso, parece ocultar la realidad bajo la sabiduría y me atrevo a decir que una gran parte de los lectores de Nuestra Señora de París se encuentran en gran dificultad para entender el verdadero

sentido de algunas palabras, como la casaque á mahoitres, los craaquiniers, los voulgiers y otros parecidos. Pero ¡qué diferentes eran en la escena! El mundo antiguo se despierta de su eterno letargo, y la Historia se desarrolla como un espectáculo ante nuestros ojos sin obligarnos a recurrir a un diccionario o a una enciclopedia para que nuestro placer sea perfecto. No es realmente imprescindible que el público conozca las autoridades que dirigen la presentación escénica de ninguna obra. Con materiales que son probablemente muy poco familiares para la mayoría de las personas, tales como el disco de Teodoro por ejemplo, Mr. E. W Godwin, uno de los espíritus más artistas de Inglaterra en este siglo, ha creado la belleza maravillosa del primer acto de Claudio y nos ha mostrado la vida de Bizancio en el siglo IV mediante de una gran conferencia lúgubre y de un montón de figulinas desnegridas, no con una novela que necesitase un glosario, sino resucitando de un modo visible todo el esplendor de aquella gran ciudad. Y mientras los trajes eran auténticos hasta en sus menores detalles de color y de dibujo, no se les concedía, sin embargo, la extremada importancia que hay que prestarles en una conferencia fragmentaria, sino que quedaban supeditados a las reglas de la composición sostenida y a la unidad del efecto artístico.

Reflexionando sobre ese gran cuadro de Mantegna que se halla actualmente en Hampton Court, míster Symonds dice que el artista ha convertido el motivo de un anticuario en un tema para melodías de líneas. Con absoluta justicia, diríamos lo mismo de la postura escénica de Mr. Godwin. Únicamente un necio o alguien que no sabe ni mirar ni escuchar osaría tacharla de pedante o decir que la pasión de una obra es aniquilada por su colorido. Era, en realidad, una postura escénica no sólo perfecta en su aspecto más pintoresco, sino también dramático, que vuelve inútiles las descripciones tediosas y que nos muestra, a través del color y del carácter de la túnica de Claudio y de las de su séquito, la naturaleza y la vida entera del hombre: lo mismo la escuela filosófica, a la cual estaba adscrito, que los caballos que aparecían en el circo.

Y, claro está, la arqueología ofrece sólo encanto cuando se la convierte en una forma de arte. Sin intención de despreciar los servicios de los eruditos trabajadores; creo que el uso que hace Keats del diccionario de Lemprière es para nosotros mucho más valioso que el trabajo del profesor Müller al tratar a la mitología como una enfermedad del lenguaje. Preferible es Endirnión que cualquier teoría, sensata, o, como en este caso ¡falsa y consistente en una epidemia entre adjetivos! Y ¿quién no entiende que el mayor acierto del libro de Piranesi sobre Anforas está en haber sugerido a Keats su Oda a una urna griega? El arte y, sólo el arte, otorga belleza a la arqueología; y el arte teatral puede hacer uso de ella de manera más directa, más viva, porque puede combinar, en una exquisita representación, la ilusión de la vida real y la maravilla del mundo imaginario. Pero el siglo XVI no fue tan sólo la época de Vitrurius, sino también la de Vecellio. Cada país parece interesarse de pronto por los trajes de sus pueblos vecinos. Europa se puso a estudiar su indumentaria, y el número de libros publicados entonces sobre los trajes nacionales es extraordinario. A comienzos de aquel siglo la Crónica de Nuremberg, con sus dos mil ilustraciones, llegó a editarse hasta cinco veces, y antes de concluir este siglo se tiraron diecisiete ediciones de la Cosmograflia, de Munster. Al mismo tiempo, aparecieron las obras de Michael Colyns, de Hans Weygel, de Ammán y de Vecellio, todas cuidadosamente ilustradas; algunos dibujos de la de Vecellio son, seguramente, obra de Tiziano.

Pero esa ciencia no se adquiría únicamente en libros y tratados. La costumbre, cada vez más de moda, de viajar a tierras extranjeras; el aumento de relaciones internacionales de comercio y la frecuencia de las misiones diplomáticas, proporcionaban a cada nación múltiples ocasiones de estudiar las formas diversas del traje contemporáneo. Cuando se marcharon de Inglaterra, por ejemplo, los embajadores del zar, del sultán y del príncipe de

Marruecos, Enrique VIII y sus amigos dieron varias mascaradas con los extraños atavíos de sus visitantes. Más tarde Londres pudo ver, quizá con excesiva frecuencia, el sombrío esplendor de la Corte española, y hasta la gran Elizabeth llegaron enviados de todos los países cuyos trajes, según nos cuenta Shakespeare, influenciaron enormemente sobre los ingleses.

Y este interés no era tan sólo por el traje clásico o por el de los países extranjeros. Se hicieron un sinfín de investigaciones, por la gente de teatro sobre todo, entre los trajes antiguos de la misma Inglaterra, y cuando Shakespeare se lamenta, en el prólogo de una de sus obras, de no poder presentar yelmos de la época, habla como director de escena y no sólo como poeta del tiempo de Elizabeth. En Cambridge, por ejemplo, dieron en aquella época una representación de Ricardo III, en la que los actores aparecieron vestidos con trajes de esa época, tomados de la gran colección de trajes Históricos de la Torre, abierta siempre a los directores de teatro y puesta a veces a su completa disposición. Y no puedo por menos de creer que aquella representación debió de ser mucho más artística, desde el punto de vista del traje, que la que dio Garrick de la obra shakesperiana sobre el mismo tema, y en la que el famoso actor aparecía con un traje muy peculiar de fantasía mientras todos los demás intérpretes lucían un traje propio de la época de Jorge III. Sobre todo Richmond, causó gran admiración con un uniforme de guardia joven.

¿Cuál es, indudablemente, la utilidad escénica de esa arqueología, extraño terror de los críticos, sino única y exclusivamente que es ella y sólo ella la que puede proporcionarnos la arquitectura y el aparato que convengan a la época en que se desarrolle la acción? Gracias a ella podemos ver a un griego vestido como los griegos de verdad y a un italiano como a un italiano auténtico, gracias a ello gozamos de las arcadas venecianas y de los balcones de Verona, y si la obra se refiere a alguno de las grandes eras de la historia de nuestro país, se nos da la posibilidad de contemplar esa época bajo su verdadero adorno y al rey bajo el traje que llevaba en la vida real; y, de paso, me pregunto qué hubiese dicho lord Lytton hace algún tiempo en el Princess Theatre si el telón se hubiese levantado sobre la obra Brutus, de su padre, y el personaje principal apareciera descansando ¡sobre una silla del tiempo de la reina Ana, cubierto con un peluca flotante y vestido con un batín rameado, traje considerado en el último siglo como especialmente apropiado para un romano de la antigüedad!

Ya que en aquellos tranquilos días del drama ninguna arqueología tornaba la escena ni desconsolaba a los críticos, y nuestros antepasados, en absoluto artistas, estaban tranquilos en medio de una sofocante atmósfera de anacronismos y contemplaban, con el santo agrado de la edad prosaica, un Yaquimo empolvado y con lunares, un Lear con puños de encaje y una lady Macbeth con enorme crinolina. Debo admitir que ese ataque a la arqueología por su extremo realismo; pero atacarla por ser pedante me parece completamente erróneo. Además, atacarla por cualquier razón es una necedad; es lo mismo que hablar del Ecuador sin ningún respeto. La arqueología, como ciencia, no es ni buena ni mala; existe y punto. Su valor depende totalmente de cómo se emplee, y este uso es responsabilidad del artista y sólo de él. Hablamos al arqueólogo de materiales y al artista del método.

En el momento de pintar las decoraciones y los trajes de cualquier obra de Shakespeare el artista debe, ante todo, establecer la época que conviene al drama. Ésta debe ser determinada por el espíritu general de la obra más que por las alusiones históricas que puedan existir en ella. La mayoría de los Hamlet que he visto estaban situados en una época demasiado antigua.

Hamlet es esencialmente un discípulo del Renacimiento de la Sabiduría, y si la alusión que figura en la obra a la invasión reciente de Inglaterra por los daneses la retrotrae al siglo IX, el uso de los floretes, en cambio, la sitúa en una fecha mucho más reciente. Sea como

fuere, una vez fijada la fecha, el arqueólogo debe proporcionarnos los hechos que el artista ha de transformar en efectos.

Sobre los anacronismos de sus obras se ha dicho que demuestran que Shakespeare desdeñaba la exactitud histórica y se ha dado una gran importancia a la errónea cita de Aristóteles, hecha por Héctor. Por otra parte, los anacronismos son, en realidad, escasos y poco importantes, y si hubiesen llamado la atención de Shakespeare sobre ellos, los hubiera corregido, probablemente. Pues si no pueden llamarse baldones, no constituyen, ciertamente, las grandes bellezas de su obra, o, si acaso las constituyen, su encanto anacrónico no puede subrayarse mientras la obra no se represente con exactitud y de acuerdo con la fecha apropiada. Si estudiamos las obras de Shakespeare en su conjunto, lo más notable es su extraordinaria fidelidad para con los personajes y las tramas intrigantes. Una gran parte de sus dramatis persone son gentes que existieron en el mundo real: algunos de ellos podían perfectamente, haber sido vistos en vida por alguien del público. Y, es cierto que el ataque más violento que se llevó contra Shakespeare en su tiempo tuvo como origen su pretendida caricatura de lord Cobham. En cuanto a sus argumentos, Shakespeare los extrae casi siempre de la historia real o bien de las antiguas baladas y tradiciones que servían de historia al público del tiempo de Isabel y que ningún historiador ni científico moderno descartaría por creerlas totalmente falsas. Y no solamente escogía el hecho en lugar de la fantasía como base de una gran parte de sus obras imaginativas, sino que daba siempre a cada obra el carácter general, "el ambiente social", en una palabra, de la época que se trataba. Al reconocer que la estupidez es uno de los rasgos característicos permanentes de toda civilización europea, no ve la diferencia entre el populacho londinense de su época y el populacho romano de los antiguos tiempos paganos, entre un necio guardián de Mesina y un necio juez de paz de Windsor. Sin embargo, cuando trata a personajes elevados, de esas excepciones que existen en cualquier época, tan admirables que se convierten en modelos de ella, les confiere la marca y el sello distintivo de su tiempo. Virgilia es de esas esposas romanas sobre cuyo sepulcro se leía esta inscripción: Domini mansit, lanam fecit, tan real como Julieta representa la muchacha romántica del Renacimiento. Observa la misma veracidad con las características raciales. Hamlet posee toda la imaginación y toda la indecisión de los pueblos del Norte, y la princesa Catalina es tan francesa como la heroína de Divorçons. Enrique V es un inglés auténtico, y Otelo, un verdadero moro.

Y en el momento en que Shakespeare trata la historia de Inglaterra, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI, pone especial atención a la perfecta exactitud de sus hechos: sigue, en efecto, a Holinshed con una curiosa fidelidad. Describe las guerras incesantes entre Francia e Inglaterra con una extraordinaria precisión, llega hasta dar los nombres de las ciudades sitiadas, los puertos de desembarco y embarco, las fechas y lugares de las batallas, los títulos de los comandantes de ambos países y la lista de los muertos y heridos. A propósito de las guerras civiles entre las Facciones de las Rosas, nos transcribe minuciosamente las numerosas genealogías de los siete hijos de Eduardo III; discute ampliamente las pretensiones al trono de las Casas rivales de York y Lancaster, y si los nobles ingleses no leen al Shakespeare poeta, debían leerlo, como una especie de Guía de la Pairía precursora. No existe, posiblemente, ni un solo título en la Alta Cámara, exceptuando, eso sí, aquellos títulos poco importantes adoptados por los lores legisladores, que no aparezca en Shakespeare con numerosos detalles de su génesis familiar, dignos o no de credibilidad. Si es realmente necesario que los niños de las escuelas conozcan a fondo las guerras de las Rosas, podrían

aprender sus lecciones tan perfectamente en Shakespeare como en sus textos escolares de un chelín, y, además, no necesito decirlo, de una manera mucho más agradable. Hasta en tiempo de Shakespeare se reconocía esa ventaja a sus obras: "Las obras históricas

enseñan historia a los que no pueden leerla en las crónicas", dice Heywood en un tratado sobre el teatro; y, sin embargo, vivo convencido de que las crónicas del XVI eran de una lectura mucho más amena que la de los libros de clase del XIX.

Estéticamente, el valor de las obras shakespearianas no depende, naturalmente, en modo alguno de los hechos que le sirven de asunto, sino de su verdad, y la Verdad corre siempre al margen de los hechos, que ella inventa o escoge a su antojo. Pero el empleo de los hechos como hace Shakespeare constituye una parte interesantísima de su método de trabajo y nos muestra su actitud en relación con la escena y con el gran arte de la ilusión. Se hubiese él quedado sorprendido al ver sus obras entendidas como "cuentos de hadas", como hace lord Lytton, pues uno de los objetivos que él perseguía era crear para Inglaterra un drama histórico nacional que tratase de incidentes familiares para que el público se sintiera identificado y de héroes que viviesen en la memoria del pueblo. El patriotismo no es una cualidad artística necesaria, claro está, pero para el artista significa la sustitución de un sentimiento universal por un sentimiento individual, y para el público la presentación de una obra de arte bajo una forma más atractiva y popular. Es digno de observarse que tanto el primero como el último éxito de Shakespeare fueron conseguidos con obras históricas.

Alguien podría preguntarse qué relación guarda eso con la actitud de Shakespeare para con la indumentaria. Y respondería que un dramaturgo que concedía tanta importancia a la exactitud histórica del hecho, debía acoger la exactitud histórica de la indumentaria como un accesorio importantísimo de su método ilusionista. Y no vacilo en asegurar que así fue. La alusión a los cascos de la época, en el prólogo de Enrique V, puede considerarse como fantástica, aunque Shakespeare debía ver con frecuencia

el casco mismo
que en Agincourt aterraba el aire,

allí, donde aún cuelga, en las espesas tinieblas de la Abadía de Westminster, junto a la silla de aquel diablillo de la fama y del escudo abollado, guarnecido de un terciopelo azul hecho jirones, con sus lises de oro descolorido; pero el uso de cotas militares en Enrique VI es pura arqueología, pues no se llevaban en el siglo XVI, y la propia cota del rey, con toda seguridad, estaba aún suspendida sobre su tumba en tiempo de Shakespeare, concretamente en la capilla de Saint George, de Windsor. Porque hasta la época del desgraciado triunfo de los filisteos, en 1645, las capillas y las catedrales de Inglaterra eran los grandes museos nacionales de arqueología, y en ellas se guardaban las armaduras y los trajes de los héroes de la historia del pueblo inglés.

Sin embargo, muchas se conservaban en la Torre, y aun en tiempo de Isabel venían los viajeros para ver las curiosas reliquias del pasado, como la enorme lanza de Charles Brandon, que causa todavía, según he oído decir, la admiración de aquellos que vienen de la provincia; pero las catedrales y las iglesias eran elegidas, por norma general, para dar cobijo todas las antigüedades históricas. Canterbury conserva aún el yelmo del Príncipe Negro; Westminster, los trajes de nuestros reyes, y el propio Richmond colgó en la vieja catedral de Saint Paul la bandera que ondeó sobre el campo de batalla de Bosworth.

Es decir: allí donde fuese, Shakespeare veía en Londres a su alrededor los trajes y los accesorios de las épocas anteriores a la suya, y es indudable que ha sabido sacar partido de ello. El empleo de la lanza y del escudo en el combate, por ejemplo, tan frecuente en sus obras, está tomado de la arqueología y no del atavío militar de su época; y el uso que hace él generalmente de la armadura para la batalla no era un rasgo característica de su tiempo, en que las armaduras desaparecían rápidamente ante las armas de fuego. Por otro lado, la

cimera del casco de Warwick, a la que se da tanta importancia en Enrique VI, resulta muy correcta, en una obra cuya acción se desarrollaba en el siglo XVI, en el que normalmente se llevaban cimeras, pero no hubiese resultado así en una obra que se desarrollase en la época de Shakespeare, cuando lo que se llevaba sobre todo eran las plumas y los penachos, moda (según nos refiere él mismo en Enrique VIII) importada de Francia. Podemos, pues, tener la seguridad de que se empleaba la arqueología para las obras históricas, y estoy convencido de que ocurría lo mismo con las otras. La representación de Júpiter sobre su águila, con el rayo en la mano; de Juno con sus pavos reales y de Iris con su arco multicolor; la máscara de las Amazonas, y las de las cinco ilustres brujas, todas pueden ser consideradas como arqueológicas. Y la aparición de Póstumo en la prisión de Sicilius Leonatus ("un anciano vestido de guerrero, conduciendo a una matrona antigua"), está también clara. He hablado ya del "traje ateniense" que sirve para diferenciar a Lysander de Oberón; pero uno de los ejemplos más convincentes es el de Coriolano, cuyo traje, Shakespeare halló en Plutarco, directamente.

En sus Vidas paralelas, este historiador también habla de la guirnalda de hojas de encina con la que fue coronado Cayo Marcio, y del curioso atavío con el cual tuvo, siguiendo una antigua costumbre, que solicitar el voto de sus electores; acerca de estos dos puntos entra en largas reflexiones sobre el origen de la significación de las viejas costumbres. Shakespeare, como auténtico artista que es, acepta, los hechos de los arqueólogos y los convierte en efectos dramáticos y pintorescos; realmente el traje de la humildad, el "traje de lana", como Shakespeare le llama, es el motivo principal de la obra. Podrían citarse otros casos; pero éste basta para demostrar que al poner en escena una obra con los trajes característicos de la época que se quiere representar, de acuerdo con las mejores autoridades en la materia, nos identificamos con los deseos y el método shakespeariano.

Y aunque fuese de otro modo, existen las mismas razones para continuar las imperfecciones que se supone caracterizaron la postura escénica de Shakespeare, que para repartir el papel de Julieta a un hombre o para abandonar los ventajosos cambios de decoración modernos. Una gran obra de arte dramática no debe limitarse a expresar la pasión moderna únicamente mediante su autor, sino que debe estar presentada lo más convenientemente posible para el espíritu moderno. Racine hizo que se representaran sus obras romanas con trajes tipo Luis XIV y en un escenario lleno de espectadores; pero nosotros encontramos imprescindibles otros requisitos para gozar de su arte. La perfecta exactitud en los detalles, para producir la ilusión perfecta, es absolutamente necesaria. Por supuesto que los detalles no deben usurpar el papel protagonista, sino estar subordinados al asunto general de la obra. Pero estar subordinado al arte no significa subestimar a la verdad, sino simplemente transformar los hechos en efectos, dando a cada detalle el valor que se merece.

"Los sutiles detalles de historia y de vida doméstica -dice Víctor Hugo- deben ser estudiados con minuciosidad y ser reproducidos por el poeta, pero únicamente como modelos para aumentar la realidad del conjunto y para hacer penetrar hasta los rincones más oscuros de la obra esa vida general y potente, en medio de la cual resultan los personajes más verosímiles, y las catástrofes, en consecuencia, más conmovedoras. Todo debe estar supeditado a ese objetivo. El hombre, en primer lugar; el resto, detrás."

Es realmente interesante este párrafo, por pertenecer al primer gran dramaturgo francés que empleó la arqueología en la escena, y cuyas obras, aunque absolutamente correctas en sus

detalles, son conocidas de todos por su pasión y no por su pedantería, por su vitalidad y no por su ciencia. Verdad es que hizo ciertas correcciones cuando se trataba del empleo de términos curiosos o extraños. Ruy Blas habla de Priego como de un siervo al rey en lugar

de un noble del rey, y Angelo Malipieri habla de la "cruz roja", en vez de "la cruz de gueules". Pero son esas concesiones hechas al público, o, mejor dicho, a cierta parte del público. "Presento aquí todas mis excusas a los espectadores inteligentes -dice en una nota de una de sus obras-; debemos confiar en que algún día un señor veneciano podrá referirse tranquilamente, sin peligro, a su blasón en el teatro. Se trata de un progreso que llegará algún día. Y aunque la descripción del escudo de armas no está redactada del todo exactamente, sí que goza el escudo mismo de una escrupulosa exactitud. Puede objetarse, claro está, que el público no advierte esos detalles; pero conviene recordar que el arte no tiene más fin que perfeccionarse él mismo, que sólo funciona de acuerdo con sus propias leyes y que Hamlet elogia la obra que le parece, sin que resulte por eso "caviar para el vulgo".

Además, el público, al menos el inglés, ha cambiado. Ahora aprecia la belleza mucho más que antes y aunque no esté familiarizado con las autoridades y las fechas arqueológicas de lo que le muestran, siente, sin embargo, el encanto del espectáculo que se está representando. Y eso es lo que cuenta en realidad. Es preferible recrearse ante la visión de una rosa que colocar su raíz bajo un microscopio y examinarla de cerca.

La exactitud arqueológica es, simplemente, un requisito para la ilusión escénica y no su cualidad esencial. Y lord Lytton, en su afán de que los trajes sean sencillamente bellos, y no exactos, desconoce la naturaleza del traje y su valor artístico en la escena. Este valor es pintoresco y dramático a la vez; el primero depende del colorido del traje; el segundo, de su dibujo y de su carácter. Pero estos dos valores se mezclan hasta el punto que cada vez que la exactitud histórica ha sido desdeñada en nuestro tiempo, Utilizando indumentos de diferentes épocas, el resultado ha sido que la escena se convirtió en un caos de trajes, en una caricatura de los distintos siglos, en un caprichoso baile de Carnaval, con el total y absoluto aniquilamiento de todo efecto dramático y pintoresco. Ya que los vestidos de una época no coinciden artísticamente con los de otra, y desde el punto de vista dramático, embrollar los trajes es embrollar la obra también. El traje constituye un producto, una evolución y un signo importante, el que más, diría yo, de las costumbres, de los modos y de los géneros de vida de cada siglo. La aversión puritana por el color, el adorno y la gracia en el traje fue uno de los motivos que generó la gran rebelión de las clases medias contra la belleza, en el siglo XVII. Un historiador que lo pase por alto, hará un cuadro inexacto de esa época, y un dramaturgo que no lo utilice, perderá un elemento esencial para alcanzar una verdadera ilusión. La moda afeminada en el vestir, que caracterizó el reinado de Ricardo II, fue un tema muy recurrente para los autores de entonces. Shakespeare, dos siglos más tarde, da en su obra una gran importancia al gusto apasionado del rey por los trajes alegres y las modas extranjeras, reflejados en los reproches de Juan de Gante, por ejemplo, y en el discurso mismo de Ricardo, del acto tercero, sobre su destronamiento. Y estoy seguro de que Shakespeare examinó la tumba de Ricardo en la Abadía de Westminster, por los versos que recita el duque de York:

Mira, mira: el propio rey Ricardo aparece,
como aparece airado y enrojecido el sol
del Oriente, en el pórtico incendiado,
cuando ve que las nubes envidiosas
quieren su gloria oscurecer.

Ya que aún podemos distinguir sobre el regio atavío su símbolo favorito: el sol saliendo de una nube. En resumen: en cada época las condiciones sociales encuentran tales y tan bien escogidos ejemplos en el traje, que representar una obra del siglo XVI con trajes del siglo XIV, o viceversa, haría que la acción apareciese desprovista de verosimilitud al faltarle totalmente la exactitud histórica. Y por bella que sea como efecto escénico, la más alta belleza no sólo es compatible con la absoluta exactitud del detalle, sino que depende exclusivamente de ésta. Inventar un traje enteramente nuevo es casi imposible, salvo en lo burlesco o extravagante, y en cuanto a combinar los trajes de diferentes siglos en uno solo, sería una experiencia peligrosa. Shakespeare opinaba del valor artístico de semejante mezcolanza en su incesante sátira de los elegantes del tiempo de Elizabeth, que creían tener buen gusto al vestir porque sus jubones venían de Italia, sus sombreros de Alemania y sus medias de Francia. Atendamos al hecho de que en las escenas más encantadoras representadas en el teatro son las que se caracterizan por una perfecta exactitud, tales como las reposiciones de objetos del siglo XVIII en el Haymarket Theatre por el matrimonio Bancroft; las excelentes representaciones de Mucho ruido para nada, por Mr. Irving, y el Claudio, por Mr. Barret. Por otro lado, y ésta sea quizá la mejor refutación a la teoría de lord Lytton, debe tenerse presente que no es en el traje ni en el diálogo donde reside la auténtica belleza, que es el objetivo principal del dramaturgo. El auténtico dramaturgo quiere que sus personajes sean característicos y no desea que vayan adornados con atavíos admirables, ni que posean un temperamento admirable, ni que hablen un inglés admirable. Si se trata de un auténtico dramaturgo, en efecto, nos mostrará la vida bajo las condiciones del arte, y no el arte bajo la forma de la vida. El traje griego es el más bello que ha existido jamás, y el traje inglés del siglo pasado, uno de los más horribles; y sin embargo, no podemos vestir a los personajes de una obra de Sheridan como a los de uno obra de Sófocles. Pues como dice Polonio en su soberbio discurso (discurso al cual debo mucho y me congratulo al proclamarlo aprovechando esta ocasión). Una de las primeras cualidades del traje es su expresión. Y el estilo afectado de la indumentaria en el último siglo era la característica natural de una sociedad de maneras y de conversación afectadas, característica que el dramaturgo realista , sin duda, apreciará e incluso en sus menores detalles y cuyos materiales sólo puede buscar y hallar en la arqueología.

Pero que un traje sea exacto no es suficiente, debe ser también apropiado a la estatura, al físico del actor y a su supuesta condición, así como a su papel en la obra. En las representaciones dadas por Mr. Hare de Como gustéis, en el Saint-James Theatre, por ejemplo, toda la importancia del pasaje en que Orlando se queja de haber sido educado como un aldeano y no como un caballero se perdía por la suntuosidad de su atavío. La pompa del duque desterrado y de sus amigos resultaban completarnente fuera de tono. En vano Mr. Lewis Windfield intentaba justificarla diciendo que las leyes suntuarias de aquella época requerían aquella elegancia. Unos hombres al margen de la ley que se ocultan en una selva y viven de la caza no es verosímil que se preocupen mucho de las reglas de la indumentaria. Irían vestidos, indudablemente, como las gentes de Robin Hood, con las cuales se los compara, además, en un pasaje de la obra. Y por las palabras de Orlando al caer sobre ellos, se desvela que sus ropas no eran precisamente las de unos nobles encopetados. Los toma por saqueadores y se queda extrañado oyendo que le contestan como personas corteses y bien nacidas. La representación dada por lady Archibald, Campbell de la misma obra, bajo la dirección de Mr. E. W Godwin, en el bosque de Coombe, me pareció mucho más artística, desde el punto de vista de la postura escénica. El duque y sus compañeros iban vestidos con túnicas de sarga, jubones de cuero, botas altas, sombreros vueltos y capuchones. Y como estaban representando en una selva de verdad, estoy seguro de que se hallaban cómodamente vestidos. Cada personaje de la obra llevaba un traje perfectamente adecuado a su papel, y el tono castaño y el verde se

armonizaban de un modo exquisito con los helechos por donde caminaban, los árboles bajo los que se tendían y el precioso paisaje inglés que encuadraba aquella visión agreste. El carácter tan natural de la escena se conseguía gracias a la exactitud absoluta y a la especial armonía de las ropas que lucían aquellos actores. La arqueología estaba sometida a la más dura de las pruebas: y lo cierto es que no pudo salir de ella más triunfalmente. Toda la representación demostró, definitivamente, que si un traje no es arqueológicamente correcto y artísticamente adecuado, parece falso, le falta realidad y resulta teatral (artificial).

Pero, la exactitud, la propiedad, el bello colorido, no bastan tampoco: es preciso que una belleza de colorido reine sobre toda la escena. Mientras un artista pinte los fondos y otro dibuje de modo independiente las figuras protagonistas, existirá el peligro de inarmonía en la escena, que hay que hay que considerar como si fuese un cuadro. Para cada acto habría que determinar un color temático, de idéntico modo que se haría para decorar una habitación, y las telas elegidas tendrían que probarse antes en todas las combinaciones posibles para poder suprimir las que desentonen.

En lo referente a las clases especiales de colores, ante todo, debemos decir que la escena resulta en muchísimas ocasiones excesivamente chillona, lo que se debe, en gran parte, al excesivo uso de rojos violentos y también, por el aspecto demasiado nuevo de los trajes. El desaliño, que en la vida moderna no es más que la tendencia de las clases bajas hacia el buen tono, posee cierto valor artístico en escena, y con frecuencia, los colores modernos ganan mucho en el escenario, un poco gastados. También se abusa del color azul: además de ser un color peligroso para lucir ante las candilejas, es un color verdaderamente difícil de encontrar en Inglaterra, en perfecto estado. El bello azul de China que tanto nos gusta, tarda dos años en secarse, y el público inglés es demasiado impaciente como para esperar tanto tiempo un simple color. El azul pavo real fue ensayado en la escena, en el Lyceum, una de las muchas veces, con gran éxito, pero todas las tentativas para conseguir un buen azul claro o un azul oscuro han fracasado, al menos que yo sepa. Es poco apreciado el color negro. Mr. Irving lo usa, y con éxito, en Hamlet como color principal, pero no se reconoce su importancia como tono neutro. Hecho curioso teniendo en cuenta el color general de los trajes en un siglo que hacía decir a Baudelaire: Nous célébrons tous quelque enterrement! El arqueólogo del porvenir designará quizá nuestra época como aquella en que la belleza del negro fue comprendida; pero dudo que suceda lo mismo en lo que se refiere a la postura escénica o al decorado de la casa, aunque posea el mismo valor decorativo que el blanco o el oro, y pueda separar y armonizar los colores. En las obras modernas, el frac negro del héroe es importante por sí mismo, y debiera destacarse sobre un fondo adecuado. Pero rara vez ocurre así. En realidad, el único telón de fondo bueno que he visto en mi vida, para una obra vestida a la moderna, fue la decoración gris oscura y blanco crema del primer acto de la Princesa George en las representaciones de Mr. Langtry. En general, el héroe se encuentra ahogado entre una almoneda de muebles y unas palmeras, perdido en los abismos dorados de los muebles Luis XIV o reducido al tamaño de un mosquito en medio de la marquetería, cuando el telón de fondo no debía ser nunca más que eso, un telón de fondo, y su color quedar subordinado al efecto. Esto, como es normal, sólo puede hacerse cuando un solo criterio preside toda la representación. El arte puede manifestarse de diferentes maneras, pero la esencia del efecto artístico es la unidad. La Monarquía, la Anarquía y la República pueden disputarse el gobierno de las naciones, pero un teatro debe estar en poder de un déspota sabio. Podría haber en él división de trabajo, pero jamás división de criterio. La persona que entiende el traje de una época, entiende también, a la fuerza, su arquitectura y todo lo que ella emana; y es fácil darse cuenta por las sillas de un siglo si éste era o no un siglo de crinolinas. En el mundo del arte no hay, en realidad, especialidades, y una obra, para que sea verdaderamente artística debe llevar la huella de un maestro y de un solo maestro, que no solamente lo dispone y ultima

sus detalles, sino que asume la total responsabilidad de que el vestuario sea el más adecuado.

La señorita Mars, en las primeras representaciones de Hernani, se negó totalmente a llamar a su amante "Mon Lion!", a no ser que se le permitiese llevar una pequeña toque muy de moda en esa época, en la zona del bulevar. Muchas de nuestras jóvenes actrices se empeñan todavía en nuestros día, en llevar esas enaguas rígidamente almidonadas bajo las túnicas griegas, quedando absolutamente aniquilada toda delicadeza de líneas y de pliegues; detalles de tal fealdad que deberían prohibirse. Y también tendría que haber muchos más ensayos con trajes de los que actualmente se celebran. Actores como Mr. Forbes-Robertson, Mr. Conway, Mr. George Alexander entre otros, que ya han sido citados con anterioridad, se mueven con soltura y elegancia con la indumentaria del siglo que sea; pero existen otros muchos que parecen terriblemente cohibidos por sus manos si sus ropas no tienen bolsillos, y que llevan siempre sus trajes como si se tratase de atavíos escénicos. Por lo que es claro que los trajes pertenecen al dibujante; pero las ropas deben ser posesión de quien las lleve. Ha llegado el momento de atacar esa idea, que prevalece hoy día en la escena, de que los griegos y los romanos solían ir con la cabeza descubierta, error que no cometían los directores de escena de la época de Elizabeth, pues les ponían capuchas, y togas, a sus senadores romanos.

Tendrían que hacerse más ensayos con trajes de este tipo; los actores llegarían a entender que hay una clase de gestos y de movimientos no sólo apropiados a cada estilo de traje, sino realmente condicionados por ese estilo. El empleo extravagante de los brazos en el siglo XVIII, por ejemplo, era el resultado necesario de los abultados tontillos, y Burleigh debía su solemne empaque tanto a su gorguera como a su dialéctica. Por otro lado, mientras un actor no se mueve con toda familiaridad dentro de su traje, no está tampoco familiarizado con su papel. No hablaré aquí del valor general del bello traje que crea en el público un "temperamento artístico" y produce ese goce de la belleza sin la cual las grandes obras maestras permanecen siempre incomprendidas; sin embargo, convendría hacer notar hasta qué punto apreciaba Shakespeare ese aspecto de la cuestión; representaba siempre sus obras con luz artificial y en un teatro tapizado de negro.

Lo que quiero hacer notar es que la arqueología no es un medio artístico de pedantería, sino un sistema de ilusión artística, y que a través del traje puede exponerse sin necesidad de descripción el carácter de un personaje y producir situaciones y efectos de mayor dramatismo.

Por lo que me parece enormemente penoso que haya tantos críticos que se dediquen a atacar uno de los mecanismos más importantes usados en la escena moderna cuando ese mismo mecanismo aún no llegado a ser del todo perfecto. Estoy seguro de que lo será, a pesar de todo, porque estoy convencido de que exigiremos, de ahora en adelante, a nuestros críticos teatrales, requisitos más elevados que los que se les ha exigido hasta ahora, como el de poder acordarse de Macready o de haber visto a Benjamin Webster; les exigiremos, en efecto, que desarrollen el sentido de la belleza. "Por ser más difícil la tarea, es todavía más gloriosa". Y si no lo alientan, al menos que no sean un obstáculo para un mecanismo que Shakespeare, entre todos los dramaturgos, hubiese sido el primero en aprobarlo, porque posee la ilusión de la verdad por método y la ilusión de la belleza por el resultado. No es que yo esté de acuerdo con todo lo dicho en este ensayo. Hay en él cosas con las cuales estoy totalmente en desacuerdo. Mi ensayo representa tan sólo un punto de vista artístico, y en la crítica estética la actitud es lo más importante. Porque en cuestiones de arte no hay una verdad universal v única.

En arte, una verdad es aquella cuya contradicción es igual de cierta. Y así como tan sólo por la crítica de arte, y mediante la cual podemos sumergirnos en la teoría platónica de las ideas, tan sólo mediante la crítica de arte, y gracias a ella, llegamos a entender el sistema

de los opósitos de Hegel. Las verdades metafísicas son a la vez las verdades de las máscaras.

Libros Tauro
http://www.LibrosTauro.com.ar