

LOS AVATARES

Un día de marzo de 1606 (conjeturan con cierto fundamento los especialistas) la bandera roja que cada vez que había función se levantaba sobre el techo de paja del Teatro del Globo, estaba anunciando a los desprevenidos londinenses el estreno mundial de Volpone. El hecho, retrospectivamente, asume enorme importancia. Pocos, tal vez nadie, pudieron comprender ese día de una tan lejana primavera que estaban asistiendo a una pieza única: el primer intento exitoso de fundir el arte poético de los antiguos con el estilo barroco del teatro isabelino. Porque eso, y nada menos que eso, es lo que se había propuesto realizar Ben Jonson con la obra que los Cómicos del Rey presentaban ese día de marzo, hacia las tres de la tarde, ante un público que llenaba el patio descubierto y que sabía proyectar sobre la escena no sólo sus miradas sino sus mismas altas palabras y a veces más sólidos argumentos.

El Prólogo, sin el cual entonces ninguna obra que se respetase podía salir a escena, no deja de subrayar el carácter clásico de Volpone. La comedia será refinada y rápida, aseguraba Jonson sin falsa modestia; había sido escrita en cinco semanas de acuerdo con los principios establecidos por la mejor crítica de la antigüedad.

En ella (para citar sus versos)

Leyes del tiempo, lugar, personas, ha [observado]
De ninguna regla necesaria se ha [apartado]

Un poema en acróstico, colgado tal vez de uno de los pilares del teatro octogonal, sintetizaba el Argumento de la pieza. En mala letra castellana dice así: Volpone, sin, hijos, rico, se finge

[enfermo, desahuciado,
Ofrece sus bienes a la esperanza de [varios herederos,
Languidamente yace; su parásito recibe
Presentes de todos, promete, engaña,
[luego teje
Otras cruzadas intrigas que, descubier-
[tas, los amenazan.
Nuevas trampas son tendidas, triunfan,
[pero
El uno al otro se tientan, se enredan,
[hasta ser todos vendidos.

Aquietado relativamente el bullicio de los espectadores, sentados los últimos elegantes que entonces (como ahora) tenían como timbre de honor llegar tarde, las trompetas proclamaban el comienzo de la representación al tiempo que Richard Burbadge, lujosamente ataviado de veneciano, entraba al escenario principal, ese tablado de madera que se proyecta dentro del patio y permite ver la acción desde tres lados. Dirigiéndose al arcón que guarda sus tesoros, Burbadge, o mejor dicho, Volpone, entona el Himno al Oro que desde las primeras líneas da la tónica de la pieza, hundiendo a todos en la lujosa profusión de metáforas más o menos mitológicas con que Ben Jonson empezaba a cumplir las promesas del prólogo.

FARSA FUNEBRE

Los cinco actos de la nueva comedia se desarrollaron con una velocidad y un ritmo creciente al que ya estaban acostumbrados los espectadores del Globo. A la profusión de intrigas y contraintrigas, a la exuberancia de los diálogos, monólogos y discursos, Ben Jonson venía a sumar, en esta obra, un particular dinamismo que dependía sobre todo de la ferocidad con que estaban trazados los caracteres y con que toda la acción se encadenaba hacia su implacable desenlace. El acto primero servía para plantear (de acuerdo con los mejores principios clásicos) el tema de la obra. El magnífico Volpone, fingiéndose enfermo y moribundo, atrae a los codiciosos Voltore (el abogado), Corbaccio (el viejo usurero), Corvino (el mercader), y hasta a la vanidosa Señora Pavona, anticipo italianizante de esas Preciosas Ridículas de Molière. Manejados hábilmente por Mosca (parásito de Volpone y verdadero maestro de ceremonias de esta fúnebre farsa), introducidos y despachados por el fecundo criado, cada uno de los clientes y presuntos herederos de Volpone, desfila en

hilarante procesión ante el lecho del enfermo, sin obtener a cambio de sus costosos regalos, otra cosa que promesas.

Pero Volpone, sensual y ávido casi tanto como avaro, no se conforma con esta burla, quiere más, y acicateado por Mosca pretende poseer a la mujer del celoso Corvino, la frágil Colomba. Se disfraza de Scoto el Mantuano y aparece en un rincón de la Plaza de San Marcos, al pie de las ventanas de Colomba. Su largo discurso (una sátira contra los médicos que fue sin duda festejada ruidosamente por los espectadores de la época), su interminable parloteo no tiene otra finalidad que atraer la atención de Colomba. Aunque lo consigue, su dicha se ve amargada por la presencia de Corvino que lo arroja del estrado y corre a castigar a su mujer.

Una vez más, Mosca acude en socorro de Volpone. Imaginando rápidamente una nueva intriga, se presenta en casa de Corvino y lo convence de que la única manera de conseguir la herencia de Volpone es ofrecerle a su mujer, Corvino vacila entre los celos y la codicia. Vence la última, y ese mismo Otelo que poco antes había insultado y amenazado a su esposa, ahora la mima para conseguir que se entregue a Volpone. Así termina el acto segundo, que sirve de enlace entre el planteo de la historia y su nudo.

La seducción de Colomba no se consuma. Mosca, excediéndose en su capacidad de urdir intrigas, lleva a casa de Volpone al capitán Bonario, hijo de Corbaccio. Piensa hacerle asistir, desde un escondite, a la escena en que Corbaccio deshereda a Bonario en favor de Volpone. Esta treta es el comienzo del fin. Porque mientras Volpone se prepara a forzar a Colomba, Bonario aparece y la salva, huyendo con ella hacia el Senado a denunciar las intrigas de Volpone. El acto tercero concluye con la entrada del abogado Voltore a quien Mosca da una versión retocada del desastre y que promete movilizar los intereses creados de todos en beneficio de Volpone.

Quedan dos actos más. Hasta aquí la obra, aunque complicada de diseño, y barroca de lenguaje progresa en línea recta. A partir de la escena del juicio, las intrigas de Volpone y Mosca se ramifican y hasta llegan a oponerse. Porque si bien, el abogado Voltore triunfa con su elocuencia, alimentada por las falsas declaraciones de Corbaccio, Corvino, Mosca y la Señora Pavona, y consigue convencer a los jueces de que la denuncia del capitán Bonario es falsa, este triunfo desata en Volpone un apetito de burlas que acabará por serle funesto. Vuelto a casa, planea hundir a sus esperanzados clientes en la ruina. Se declara muerto y firma un testamento en que se nombra único heredero a su criado Mosca. Escondido detrás de las cortinas de su lecho, espía en el rostro de sus víctimas el efecto de la lectura del testamento.

En su sádico delirio no comprende el riesgo de desafiar al abogado Voltore, el más lúcido de todos, y el único que se decide a revelar la intriga. Menos aún comprende que con ese testamento se ha puesto en manos de Mosca, de ese Mosca cuyo ingenio y perversidad le parecen tan exquisitos, si se aplican a torturar a sus clientes, pero cuya verdadera ferocidad sólo conocerá al sentirla en carne propia. Porque Mosca comprende que ha llegado su oportunidad, el momento de pasar de parásito a dueño y señor. Y la aprovecha.

La última escena, ante el enloquecido Senado, es una indescriptible sucesión de bruscas peripecias, provocadas por el esfuerzo de Volpone por vencer al abogado Voltore y, luego, a Mosca. El frenético acto se cierra con el castigo de todos, verdadera catástrofe que introduce una nota de sátira trágica y que cierra el tumulto, el caos, la desbordada avidez de esta obra, con un anticlimax. Hasta en este último recurso el espectador isabelino pudo comprender que Volpone era, realmente, una comedia al estilo clásico. Aunque no fuera sólo eso.

OCHO AÑOS MENOR

El éxito de Volpone fue indudable. El mismo año fue repetido ante el público menos ruidoso y más discriminativo de las grandes universidades, Oxford y Cambridge. Con esta obra alcanza Ben Jonson a los 34 años una fama más ancha que la aportada por su Every Man in His Humour, de 1598.

El fracaso de su tragedia romana Sejanus, 1603, había amargado al joven, al impetuoso Benjamín. No era hombre para ir a la cola de nadie y aunque ocho años menor que Shakespeare le comía ya la impaciencia de alcanzar y aun superar al gran conmovedor de la escena isabelina. Por otra parte, Jonson sabía que su cultura (aunque de origen autodidacta) era más extensa y sólida que la de su gran rival y que su inteligencia y enorme poder de observación realista no desmerecían ante los del creador de Hamlet y de La duodécima noche.

Volpone, que le había sido aceptado por la compañía a la que Shakespeare mismo pertenecía como empresario y autor, era la ocasión de un desquite largamente anticipado en esas vigiliadas de taberna en las que Jonson no se cansaba de anunciar grandes obras y con ayuda de algún vinillo hasta creía haberlas ya escrito. Pero Volpone no quedó en los ensueños de la alta noche. En cinco semanas, sacudiéndose esa morosidad que siglos más tarde analizaría clínicamente Edmund Wilson, Ben Jonson levantó la fábrica de su más regocijante, más poética, más feroz comedia. Y se la entregó a los cómicos del Rey, como se llamaban desde la ascensión de Jacobo al trono los que fueran cómicos del Chambelán.

El teatro isabelino era una industria que devoraba a grandes bocados el talento y hasta el genio de una hueste de comediógrafos, adaptadores, plagarios y grandes creadores. Rara era la obra que se representaba más de una vez. Todas las tardes había que cambiar el programa para satisfacer a un público reducido y siempre ávido de novedades. Quedaba, es claro, el recurso de reponer periódicamente las obras de éxito en temporadas anteriores; quedaba, también, el otro recurso: darle una pasadita a alguna obra vieja, retocarla un poco, cambiarle tal vez el nombre y lanzarla a un nuevo avatar. Pero el público tenía memoria y no faltaban las sanciones en especie. De ahí la constante demanda de obras nuevas, de temas nuevos, de autores nuevos.

LAS FUENTES LEJANAS

Con Volpone era otra cosa. El elemento motor de la pieza no tenía nada de isabelino. Ben Jonson había ido a buscar en Horacio y en Juvenal, en las cartas de Plinio y en Los Diálogos de los muertos de Luciano, en algunos pasajes del caótico festín de Trimalción que inserta Petronio en su Satiricón, esa institución romana de los cazadores de testamentos, esa forma clásica del cuento del tío que consiste en fingirse muy rico y al borde de la tumba, sin hijos ni herederos visibles, para concitar la rapacidad de los vecinos y apoyándose en ella extraerles (a cuenta de futuros legados en un hipotético testamento) regalos sustanciales, oro y joyas, hasta la prostitución de sus mismas personas.

Lo que es en la Epístola I del libro I de Horacio apenas una alusión, ya en la Sátira Tercera de Juvenal es un retrato: el parásito de origen griego a quien el nacionalismo del poeta atribuye toda clase de bajezas y habilidades. En este personaje está el doble germen de Volpone y de Mosca. Pero ya en sus Cartas (II, 20, y IV, 2), Plinio introduce la figura típica de Régulo, el capataz, que agota la infamia en su persecución de legados. Pero donde el personaje alcanza verdadera estatura dramática es en algunos pasajes de Petronio que han sugerido seguramente a Ben Jonson el clima de su comedia: la entrega de la mujer de Corvino a Volpone como medio de conquistar al moribundo. En Petronio la

corrupción es tal vez más repugnante porque se trata de dos jóvenes.

Véase cómo el tono del elegante escritor latino anticipa en parte el de Ben Jonson: "Una matrona de las más venerables, llamada Filomela, que antaño había usado de su juventud para extraer más de una herencia, ahora vieja y marchita, ofrecía de buen grado a su hijo y a su hija a los viejos sin familia, y gracias a esta transmisión de poderes, ella perseveraba en el ejercicio de sus talentos. Vino pues a casa de Eumolpo a recomendar a sus hijos a la sabiduría y la bondad del anciano: ella y sus más caras esperanzas ella le confiaba todo. Era el único hombre sobre la tierra que podría nutrir cada día a la juventud de los preceptos de la sana moral. En una palabra, ella dejaba a sus hijos en casa de Eumolpo para que oyesen sus lecciones: era la única herencia que podía dejarse a los jóvenes. E hizo como decía, dejó en el cuarto a su hija, que era (a fe mía) de las más hermosas, con su hermano adolescente, y se retiró so pretexto de ir al templo a pronunciar sus votos.

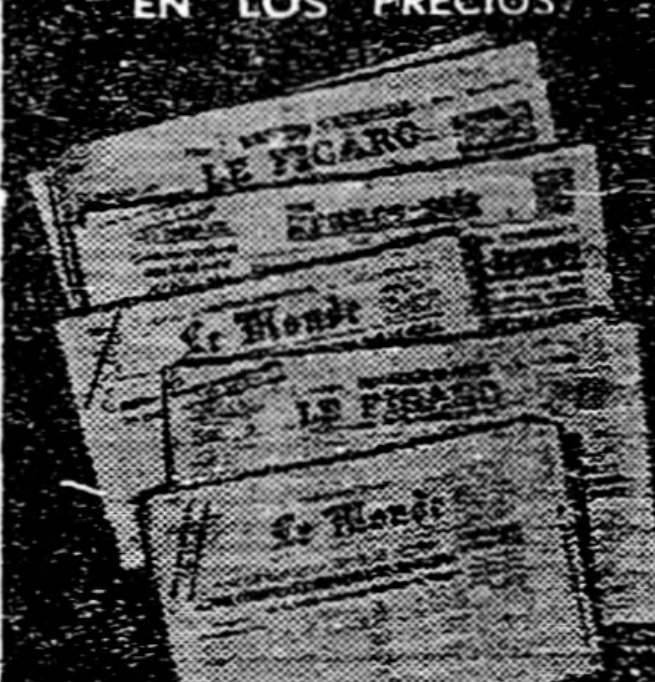
No otro es el tono con que Corvino arroja a su mujer en los brazos de Volpone; no otra es la invocación a la obra pia de restaurar la vida a un moribundo.

Los Diálogos de los muertos (en particular la serie que corre del V al IX) encierran otros gérmenes de las situaciones y de los personajes mismos de la comedia de Ben Jonson. Así Terpsión (en el diálogo VI) se lamenta de los trabajos derrochados en adular a Thucrito, que lo ha sobrevivido, y dice palabras que podían repetir Corvino o el abogado Voltore o el viejo Corbaccio.

—¿Cuánto me ha comido Thucrito pensando yo siempre que se iba a morir! Cuando entraba a verle gemía el fatimado y suspiraba profundamente como un pollo recién salido del huevo; yo, creyendo que inmediatamente iba a bajar a la tumba, le enviaba mil cosas para que mis rivales no me excediesen en munificencia. Y muchas noches he pasado sin dormir, lleno de inquietud echando mis cuentas y disponiendo las cosas."

Y en el diálogo VII Calidemides cuen-

La PRENSA FRANCESA
recibida por Avión
GRANDES REBAJAS
EN LOS PRECIOS



AHORI
Por un acuerdo especial entre las editoriales y las empresas de transporte aéreo, los diarios franceses se adquirirán ahora a mitad de precio en Montevideo.

LE FIGARO
France-soir
Le Monde

y las Seleccionas Semanales (Selections Hebdomadaires) de LE FIGARO y LE MONDE, se venderán a 0.80 el ejemplar

Estos diarios, que se reciben 2 veces por semana en grupos de 3 números, se pueden adquirir al precio global de:

\$ 2.00

VENTA EN KIOSCOS Y LIBRERIAS
DISTRIBUIDORES
IBANA CONVENCION 1479

DE "VOLPONE"

La como trató de abreviar la espera de una herencia consiguiendo sobornar a un criado para que sirviese un veneno en el vino a su amo. Situación a la que Ben Jonson dará una vuelta suficientemente cómica en el acto I, al enfrentar a Corbaccio con Mosca ante la cama del agonizante Volpone. Hasta el testamento que Mosca le dicta a Corbaccio y en que se nombra heredero a Volpone, para de este modo obtener la reciproca del falso moribundo, hasta el testamento usado como cebo, se encuentra en Luciano (diálogo VIII), como se encuentra también en el delicioso escritor griego (diálogo IX) el más acabado retrato de la voluptuosidad de Volpone, voluptuosidad que no se detiene en la avaricia y en la sensualidad del oro, sino que se derrama sobre los placeres de la mesa y del lecho. En ese mismo diálogo se encuentra también en semilla la última voltereta de la pieza de Ben Jonson: la burla a todos los presuntos herederos al ser nombrado en lugar de ellos, el criado. Aunque Luciano (griego al fin) introduce una motivación homosexual a la que Ben Jonson no se atreve sino a aludir en una de las frases incidentales de su comedia.

LA ESTRUCTURA DE INTRIGAS

Pero si en Juvenal y Petronio, en Plinio y en Luciano, están los gérmenes de la historia, el esbozo de los personajes, algunos detalles incidentales del complicado argumento, en ninguna parte se encuentra sino en Jonson el gesto que funde esos elementos en una estructura dramática de increíble solidez y gracia, de rapidez vertiginosa, de constante invención. Porque Ben Jonson ha hecho algo más que sumar y ordenar los rasgos aislados que le facilitaban sus fuentes. Ha hecho algo más que imponer a la materia narrativa la disciplina de Luciano y Petronio una estructura teatral.

La línea argumental puede parecerse a la de las comedias de Plauto. En el primer acto encontramos los críticos el diseño que supone un encadenamiento casi infinito de trampas y contratrampas, de intrigas y anti-intrigas, esa inmoderada alusión por los disfraces (Volpone se finge moribundo, se finge Sesto de Mantua, se finge un pobre comendador, esa lujuriosa profusión de cruces, los intereses que se va exasperando a medida que se complica la comedia y se convierten la última escena en un torbellino de afirmaciones y negaciones sobre el tema de Volpone ha muerto, Volpone está vivo.

Todo eso si puede derivar de Plauto y del gusto de Ben Jonson por los juegos prácticos, los disfraces y otras alucinaciones. Pero lo que no deriva de Plauto ni deriva de Luciano ni deriva de Petronio, es la visión que informa la obra. Quienes sólo vieron el exotismo de las fuentes y del escenario que Venecia más o menos inventada por la fantasía de Jonson) pudieron pensar que el autor de las Comedias de Ben Jonson abandonaba el Londres natal para refugiarse en el seguro mundo de los clásicos. Sin embargo su comedia (exótica en la superficie) es isabelina hasta la médula en lo que importa, en la raíz misma de su conflicto.

PRESUPUESTOS ISABELINOS

No es necesario hurgar en el cuadro social y político de la época (como ha hecho con tanto talento L. C. Knights) para advertir que una sociedad capitalista en plena ebullición, una ciudad que estaba adquiriendo categoría de imperial y que ya había conseguido desbancar a las ciudades del norte de Francia y los Países Bajos como centro financiero de primera categoría, que una ciudad que empezaba a atesorar las fortunas del mundo entero, era el lugar más indicado para estrenar este monumental sátira de la avaricia, de la sensualidad, de la lujuria del dinero.

Qué importa que la institución de los testamentos no existiera en el Londres de la primera década del siglo XVII, qué importa que los



Dibujo por Aniceto Hernández

principales personajes lleven nombres graciosamente italianos, qué importa que el marco sea el de Venecia. La pasión que Ben Jonson satirizaba con furia había encontrado en el Londres de Isabel y de Jacobo su lugar predilecto. Ben Jonson ponía el dedo en la llaga. Y lo hacía con esa vitalidad, con ese derroche de invención y poesía sin el cual los inquietos espectadores del Teatro del Globo no hubieran permanecido pacientemente en su sitio.

Porque Ben Jonson apuntaba, además, un poco más lejos de lo que su clasicismo de superficie permitía suponer. No en vano los personajes tenían nombres de animales. No en vano el superurridor de todas las intrigas se llama Volpone el Zorro; no en vano el parásito ubicuo y flexible, liviano y penetrante, se llama Mosca; no en vano la corte de adulones ambiciosos remediaba con sus nombres a las bestias de presa: Corbaccio, el cuervo viejo, Voltore el buitre, Corvino, el cuervo menor. Esa simbología tan obvia mostraba que la comedia enraizada en la tradición clásica, paga tributo también a otro tipo de tradición.

Aquí tocamos ya la fuente última de la vitalidad de Volpone; ese entronque con la literatura de fábula que corre al margen de los escritores eruditos (Horacio y Juvenal, Luciano y Plinio, Petronio y Plauto) y que atravesaba todas las literaturas. Por ese entronque con la fábula, la comedia de Ben Jonson alcanzaba una resonancia medieval muy inglesa. Los fabliaux no estaban tan lejos de la imaginación y el gusto del auditorio del Teatro del Globo esa tarde de marzo de 1606. ¿Y quién no conocía las aventuras de ese personaje que Le Roman du Renard había erigido en figura arquetípica? Por detrás de la institución romana de los captores, por detrás de la dicción clásica de Ben Jonson, por detrás del encadenamiento de intrigas a lo Plauto, el robusto y vociferante público que Ben Jonson encontraba en el Teatro del Globo reconocía en el desarrollo vertiginoso de la comedia a la manera latina, el diseño, antiquísimo de la fábula.

UNA DISCUSION INTERMINABLE

Por eso podemos imaginarnos que el Epílogo (dicho por el propio Volpone) habrá obtenido el aplauso que solicitaba y que la ya fresca tarde de marzo habrá visto dispersarse, poco a poco, a los espectadores con la cara aun llena de las imágenes vistas, de los versos escuchados, de las ideas expuestas. Y podemos imaginarnos también que los más sensibles (no el galante que se levantó con estudiado fastidio mucho antes de que terminara la pieza, no el buen vecino que cumplida la finalidad digestiva de la obra se vuelve vacío a su casa), sino esos escogidos que constituyen el verdadero auditorio de un drama, habrán demorado la tarde en la velada taberna dejando que la noche los invadiera mientras discuten el mérito de Richard Burbadge como Volpone o la impudencia del jovencito que tan bien supo representar a la pedante Se-

nora Pavona o la bufa comicalidad del abogado Voltore echando espumarajos en pleno Senado.

Los más literatos se habrán ensarzado en una interminable discusión (hasta hoy dura) sobre la catástrofe que corona la obra: ese golpe de cuchilla con que Ben Jonson paraliza en un instante la fluencia de la farsa y deshace ferozmente a sus criaturas de burla y fantasía. Y hasta podemos imaginar al corpulento, al sensual, al buboso Ben Jonson, enredándose en la más estéril de las discusiones con algún ocasional antagonista, invocando el ejemplo de los maestros clásicos que solían terminar con el desastre alguna comedia y declamando la necesidad del poeta cómico de "imitar a la justicia e instruir para la vida". (La frase está en la dedicatoria de la edición de 1607).

En las altas horas de la noche sólo quedarían los restos de la discusión iniciada con la complicidad del crepúsculo: algún tozudo seguiría lamentando (como Coleridge siglos más tarde) que Colomba no fuera la sobrina en vez de la mujer de Corvino; de este modo hubiera sido más fácil casarla con el Capitán Bonario. (Con restos de suntuoso sarcasmo —el vino aprieta fuerte a esa hora— Ben Jonson liquidaría obscenamente ese prejuicio sentimental). Y otro, tal vez no menos tozudo pero más articulado, seguiría preguntándose por qué era necesario que todos, absolutamente todos, los personajes fueran repelentes o idiotas.

Quando el sol empezó a dorar el ancho río y el fresco aire a despertar a los sobrevivientes, pocos se acordarían que toda la charla del mundo no podía obliterar un hecho: Volpone era una de las comedias más intensas, más poderosas, que produjo una época intensa y poderosa. Como escribió uno de sus enemigos más ilustres, el sutil William Hazlitt, la comedia había sido creada con amor, y eso no podían haber dejado de advertir los dichosos y despreciables londinenses que una tarde de marzo de 1606 se llegaron hasta el Teatro del Globo, atraídos por la roja enseña de la bandera sobre el techo de paja, a ver qué ponían ese día los Comicos del Rey. El juicio de Hazlitt (que también escribió, y antes: "Hay personas a las que no le gustan las aceitunas; yo no

quiero mucho placer de Ben Jonson"), ese juicio nada sospechoso de parcialidad sitúa para siempre la pieza.

II

LA COMEDIA SE ECLIPSA

Con intervalos, Volpone siguió representándose durante las cuatro primeras décadas del siglo XVII; algunos grandes actores hicieron de los papeles del protagonista y de Mosca creaciones personales. Pero la reacción puritana que cerró los teatros en 1642 no solo mató esta obra y toda la producción fabulosa del teatro isabelino y jacobino, también interrumpió la tradición teatral que la hacía comprensible. Algun intento aislado (como el de David Garrick en el siglo XVIII) por revivir esta feroz comedia, no tuvo mayores consecuencias. A diferencia de su contemporáneo Shakespeare en quien los prerrománticos y sentimentales del siglo XVIII, y los románticos del siglo XIX, encontraron la gran fuente de poesía y emoción, Ben Jonson, el intelectual, el erudito, el premeditado Ben Jonson, no alcanzó ya las tablas.

Fue pasto de críticos, sin embargo. Había en sus obras bastante materia como para atraer a los enamorados de la tradición clásica, bastante humor (aunque ingobernado) como para deleitar en la lectura, suficiente empenachada retórica como para alimentar a gramáticos y críticos, Ben Jonson campearía en las historias de la literatura junto a Shakespeare, aunque decorosamente atrás, en tanto que en el teatro su nombre estaba abolido. Un dramaturgo para leer, eso sí. Y a tal punto que en la Cambridge History of English Literature de 1910, el crítico A. H. Thorndike no se decidía a afirmar (a pesar de sus elogios al arte dramático de Jonson) su viabilidad escénica.

UN JONSON ACTUAL

Lo que en 1910 parecía dudoso hasta a los más encarnizados simpatizantes pasó a ser problema superado a partir de la primera gran guerra. Jonson dejó de ser autor de biblioteca para ser un autor de teatro. El que dijo, tal vez, la primera señal fue T. S. Eliot en un ensayo de 1919 en que trataba de liberarlo de muchos de sus admiradores. Lo más importante del enfoque de Eliot (que no pretende ser un análisis exhaustivo de Jonson y que, como ha señalado Edmund Wilson, base, des-

(Pasa a la pág. siguiente)

Facultad de Arquitectura

Sección Económico y Proveedoría - Bvard. Artigas 1024

La Facultad de Arquitectura tiene a la venta, en su Sección Económico y Proveedoría, las siguientes publicaciones:

- 1) I.E.A. — Arq. Juan Gómez. "La Arquitectura en el Uruguay" (2 tomos) \$ 18.30
- 2) I.T.U. — "Estructuras Urbanas" " 10.00
- 3) I.T.U. — Arq. C. Gómez Gavazzo. "La Reorganización del Transporte Colectivo en la Ciudad de Montevideo" " 5.00
- 4) I.T.U. — W. Chacón Garsse. "Administración" " 3.00
- 5) I.T.U. — Boletín Nº 1 "Simbología Urbanística" " 1.40
- 6) I.C.E. — "Dimensionado de piezas rectangulares en hormigón armado sometidas a presión" " 1.00
- 7) I.C.E. — "Fabricación y puesta en obra del hormigón" " 2.00
- 8) I.C.E. — "Estabilidad de las Construcciones II, Tablas del Nº 1 al Nº 5, juego" " 2.40
- 9) I.C.E. — "Estabilidad de las Construcciones III, tablas del Nº 7 al Nº 11, juego" " 6.00
- 10) I.C.E. — Planillas Varias:
Tablas Nº 12 — Locales " 1.50
Tablas Nº 13 — Carpintería " 1.20
Tablas Nº 14 — Hormigón " 1.50

Horario de Venta: de 8 a 13 horas, de lunes a viernes

(Viene de la pág. anterior)

tacar sólo lo mejor), lo más novedoso del ensayo de Eliot es su afirmación de las cualidades intelectuales de Ben Jonson. Éste, ve en el ilustre isabelino una mente poderosa y aguda, una lucidez implacable. Señala, es cierto, los méritos un poco olvidados de su verso, pero insiste sobre todo en la robustez intelectual de Jonson.

Lo que buscaba Eliot era mostrar las afinidades entre Jonson y nuestra época. Despejar al gran creador de las asociaciones arqueológicas y de los enfoques eruditos, y mostrar qué viva está aún hoy su sátira, qué fuerza tiene su verso. Sin dejar de reconocer que Jonson es infinitamente más limitado que Shakespeare (como artista y como hombre), Eliot conseguía definir en una frase lo que tiene de actual para los hombres que abrieron sus ojos a un mundo en que las doradas ilusiones del progreso incesante, de la paz universal y la concordia entre los pueblos, fueron destruidas por la guerra de 1914.

Por eso pudo escribir Eliot a propósito de su obra dramática: "Hay una brutalidad, una falta de sentimiento, una superficie pulida, un manejo de anchos y audaces diseños en brillantes colores, que debieran atraer a unas tres mil personas en Londres y otros lados. Por lo menos, si tuviéramos hoy un Shakespeare y un Jonson, sería Jonson el que despertaría el entusiasmo de la intelligentsia!"

La profecía de Eliot tal vez no se ha cumplido cabalmente. Aunque es indudable que ella contiene una gran verdad para nuestro tiempo. Lo que Eliot veía en Jonson es lo que éste tiene de contemporáneo. Otros hombres de hoy vieron en él un hombre de estos amargos días. James Joyce declaró cierta vez que su obra era una de las tres o cuatro que había leído enteras, y cualquier lector del *Ulysses* podrá reconocer en el vasto cosmos joyceano las líneas de una tradición realista y sobreaudiente que arranca de las Comedias de Humor y llega hasta el estilista irlandés, después de haber atravesado la obra de Molière, de Dickens y la de Balzac. Para la mirada microscópica de Joyce, que dilata a lo largo de seiscientas páginas la descripción de un día en Dublín, ese mundo excesivo y caótico de Jonson, movido por las pasiones y los humores, sangriento y vital, ese mundo levantado con el mismo frenesí idiomático que informa la obra hermana de Quevedo en España, era producto de un espíritu afín.

OTRA VEZ EN ESCENA

En otro ámbito de Europa, Volpone, encontraba un lector atento. El vienesés Stephan Zweig se había sentido tentado por la obra al punto de intentar una traducción en alemán que fuera al mismo tiempo una adaptación. Zweig veía en la comedia de Jonson, sobre todo, una tremenda sátira de la avaricia, de la desmedida pasión por el dinero, y sintiéndose identificado desde ese punto de vista con Jonson cometió la audacia de modificar el carácter de Mosca y el desenlace de la obra. En su versión será Mosca el que en definitiva derrote a Volpone, pero no para quedarse él con toda la fortuna, sino para dilapidarla, para devolver el oro acumulado a la circulación, para abrir de par en par las ventanas de esa cámara de la avaricia que es el palacio de Volpone.

De este modo, Zweig cambia totalmente de rumbo la comedia de Ben Jonson, le da un contenido moral muy diferente, la sentimentaliza. Mosca ya no es el parásito inescrupuloso, más cínico y prosaico que su propio amo (en el personaje de Volpone el vicio llega a proporciones épicas y hasta le confiere una feroz grandeza). Mosca es ahora un ser sensible: desprendido de toda ambición, burla a su amo para castigar la avaricia. La versión de Zweig tiene un acento humanitario que falta por completo en Ben Jonson. En sus entrelíneas se advierte el trabajo de una ilusión hermosa, la confianza en la recuperación del hombre, que los nuevos giros de la política europea se encargaban de echar por el suelo completamente. Zweig sería pronto una de las víctimas de otras formas de apetito desmedido.

Pero si Zweig desvirtúa la ferocidad de Ben Jonson, si ablanda la obra y por eso mismo la trivializa, su versión tuvo el mérito de devolver a la escena europea un título que parecía comple-

tamente olvidado. En Francia Jules Romains traduce y adapta la versión de Zweig para mayor gloria de Charles Dullin; en España Luis Araquistain acomete una versión directa de Volpone, muy influida en su deseniace por la versión de Zweig-Romains. Y más tarde, en plena ocupación nazi de Francia, Maurice Tournier lleva al cine (con Harry Baur como Volpone, Louis Jouvet como Mosca, Charles Dullin como Corbaccio) la adaptación de Zweig-Romains. En Italia hay traducciones y adaptaciones modernas (que no conozco); en Inglaterra uno de los más isabelinos de los actores contemporáneos, Donald Wolfitt, reestrena Volpone y obtiene con el papel protagonista sólido éxito.

De este modo una obra que parecía condenada a la consideración erudita, salta del libro anotado al escenario, vuelve a su lugar natal. A más de trescientos años de su estreno parece encontrar el público al que estaba secretamente dirigida: un público que puede tolerar su curiosa mezcla de exquisitez y vulgaridades, de poesía y prosaísmo, de risa y crueldad.

LA CATASTROFE OMITIDA

Hay en este éxito contemporáneo de Volpone algún prolongado equívoco. Que triunfe en Inglaterra no puede extrañar a nadie. Los grandes autores de la escena inglesa actual son los clási-

cos, con Shakespeare a la cabeza. Pero que triunfe en Italia y en Austria, en el cine francés o en el teatro español, ya es otra cosa. Cabría preguntarse qué relación tiene el Volpone de estas adaptaciones con la obra original de Ben Jonson. Porque no cabe la menor duda de que en el proceso de traslado no sólo se pierde la facundia deslumbrante del idioma de Jonson. La obra misma —su diseño, su arquitectura, su sentido poético y moral— cambia, sufre una profunda alteración.

La más evidente es la que se refiere al desenlace. El triunfo de Mosca (como en Zweig-Romains) o el destierro de Mosca y Volpone (como en Araquistain), no sólo cambia el desenlace de la obra: cambia, sobre todo, su sentido más profundo: el punto de vista jonsoniano sobre el mundo. Porque la catástrofe final es esencial a la pieza. Todos deben ser castigados: los pícaros por su picardía, sus víctimas por la avaricia y por la codicia. El mundo de Jonson es un mundo esencialmente trágico. No importa que las formas externas sean de comedia, o aun de farsa delirante. El hombre que las crea tiene pocas ilusiones y ninguna generosidad. Cruel e implacable, va acelerando el ritmo de la comedia, va acumulando engaños sobre engaños, va enredando a los artífices en su propia intriga y sólo puede cerrar la obra con una condena que no salva por cierto los fuegos de la justicia (es administrada por imbéciles) pero sí realiza los de una justicia poética de la que Jonson se creía depositario.

El pecado de Volpone y el de Mosca es el pecado de hybris, el pecado de exceso. Y así como los héroes trágicos deben sobrellevar el horrible castigo a que sus excesos los condenan, Mosca y Volpone deben soportar el castigo de sus excesos. La tentación de seguir torturando a sus víctimas es demasiado fuerte y Volpone no la resiste; corre a perseguirlas y deja a Mosca dueño de sus bienes: el Zorro cae en su propia trampa. Mosca, a su vez, no resiste la tentación de despojar a su amo de todo; cae en otra trampa del exceso. Así vio Ben Jonson la trama moral de su obra. Toda otra solución es blandura para una mirada tan implacable, tan negra.

ALGO MAS QUE MECANICA TEATRAL

Pero la alteración a la que es sometido Volpone en las traducciones modernas no se limita al desenlace o al carácter de los personajes (en la versión Zweig-Romains, la Señora Pavona

es convertida en una prostituta, en Araquistain es doña Urraca, una viuda a la casa de maridos); la alteración va un poco más hondo y alcanza la estructura dramática y poética de la pieza. No sólo porque se trata de versiones en prosa sino porque son versiones que suponen un teatro completamente distinto del isabelino. En su estreno Volpone fue representada en un escenario múltiple que no requería cambios de decorados y que permitía la representación continua. Ciertas escenas se desarrollan en el tablado principal; algunas de menor importancia en el escenario pequeño del fondo; otras en el escenario superior. De este modo, la obra puede adquirir un ritmo avasallador.

Esto que parece de pura mecánica teatral es muy importante porque determina el diseño dramático de la obra. Jonson concibe (como los isabelinos) un rápido cambio de lugares para la acción y multiplica dentro del mismo escenario las zonas de acción. No se siente trabado por ninguna dificultad inherente al teatro comercial de hoy, y así traslada la acción de la casa de Volpone a la Plaza de San Marcos o al Senado de Venecia. Sus traductores tratan de economizar escenarios y evitar la demora de los cambios. Así Zweig-Romains eliminan por completo la Plaza de San Marcos en la que Volpone diserta disfrazado de Scoto de Mantua para atraer la atención de la

mujer de Corvino. Por su parte, Araquistain mantiene la escena pero la muestra desde la casa de Corvino, lo que anula su efecto teatral. Ya no se ve a Volpone en la Plaza, rodeado de público y conferenciando con un ojo puesto en el balcón de Colomba. Se le oye por la ventana abierta, y para justificar algunos desarrollos del argumento hasta se le hace entrar, con disfraz y todo, en la casa ultravigilada del celoso Corvino.

Con las dos escenas del juicio pasa algo semejante. Zweig-Romains ofrecen sólo la primera. El segundo juicio, en que se descubrirá toda la impostura y que tiene efectos teatrales tan formidables como el ataque demoníaco de Voltore o el enfrentamiento crucial de Volpone y Mosca, el segundo juicio resulta prácticamente eliminado, justificándose por medios rebuscados la presencia de los magistrados en casa de Volpone. Araquistain es más drástico: suprime ambos juicios, haciendo relatar el primero por Voltore e introduciendo al final a los magistrados en la casa de Volpone, con pretextos similares a los de Zweig-Romains.

Estas modificaciones alteran la estructura de la obra. La confinan demasiado al juego de engaños sucesivos en que Mosca y Volpone enredan, uno a uno, a los ambiciosos clientes. Y precisamente lo que da un carácter tan dinámico a la obra original es esa alternancia entre el mundo clausurado de la cámara de Volpone y los grandes escenarios en que el engaño se ostenta a la vista y paciencia de todos. La intriga secreta se hace equivocadamente pública; el hechizo sobre los dos o tres o cuatro codiciosos se sublima en la histeria colectiva de la escena del exorcismo. Ben Jonson de esta manera compromete a todos en el engaño, contagia a todos. Y nada mejor que el audaz despliegue de escenarios para dar esa relación entre los personajes y su mundo. La comedia adquiere así caracteres de enorme fresco narrativo.

También se ataca el diseño satírico de la obra con tales cambios. Volpone está concebida con esa generosidad de visión característica del escenario isabelino. Las escenas se suceden rápidamente; hay intermedios de música, canto y danza; en la Plaza de San Marcos, Scoto el Mantuano diserta infatigablemente contra los médicos; en el personaje de la Señora Pavona se burla Jonson de las literatas; las escenas del juicio en el Senado permiten la sátira de los abogados y de la justicia. Hasta se introducen dos personajes (Peregrino y el Candidato a Político) que no tienen nada que ver con el argumento

de la obra y cuyos diálogos facilitan al autor introducir temas de la realidad contemporánea de Inglaterra, reírse de los arbitristas (con un espíritu muy similar al de Quevedo en el célebre capítulo de El Buscón) y entretener a sus espectadores con el ingenio de un diálogo completamente ajeno a la obra.

Esa compleja estructura dramática y narrativa y satírica está vitalizada por el ritmo frenético de la acción, por el crecimiento y complicación de las intrigas, por el desenlace que cae abruptamente como una cuchilla. Ben Jonson no da respiro a su espectador; Ben Jonson lo acorrala, lo abruma, lo aniquila. La sobreaudancia de sus diálogos, la reiteración de las situaciones dramáticas, han suscitado la justa observación de que el autor no abandona una escena hasta que no la ha exprimido completamente. Los isabelinos no sólo toleraban esta abundancia; la reclamaban con avidez. Pero el espectador contemporáneo la rechaza.

LA NUEVA VERSION

De ahí la costumbre de reducir la obra que parece tan justificada en las adaptaciones y traducciones. Tanto Zweig-Romains como Araquistain se han despejado sin explicaciones de la acción (o charla) lateral de Peregrino y Candidato a Político; tanto Zweig-Romains como Araquistain han reducido a cero (o casi) las canciones y otros entremeses. Es posible efectuar estos cortes sin atacar nada que sea vital en la obra. Al fin y al cabo, con tales recursos Ben Jonson no hacía sino pagar tributo a las modas teatrales de su tiempo. Pero hay otras cosas que no pueden suprimirse porque alteran lo esencial. Alteran la visión, alteran el diseño, alteran el ritmo.

En la traducción que se ha preparado para la Comedia Nacional se ha tratado de ser fiel a lo esencial. Aunque se han reducido algunas escenas, algunos personajes, algunas canciones, no se ha tocado a nada de lo que constituye la estructura dramática o teatral o moral de la obra. Se ha querido dar un Volpone que fuera de Ben Jonson, aunque tal vez estilizado. Gran parte del texto ha desaparecido, y con él las ingeniosas repeticiones, muchos discursos hermosos. Pero no ha desaparecido la intención del texto ni el sentido de la obra ni su movimiento dramático.

Porque si bien se trataba de ser fiel a Ben Jonson, se quería asimismo ser fiel al dramaturgo y no al fósil. Una versión completa de la pieza duraría más de cuatro horas y necesitaría ir acompañada de un programa con notas eruditas para explicar las alusiones tópicas en 1606 y enigmáticas en 1967, para iluminar puntos olvidados de mitología clásica o desentrañar metáforas humanísticas. Una versión completa hubiera dado la arqueología de Volpone. Pero lo que hace de Volpone una gran creación dramática no es su valor arqueológico, sino su vitalidad (su viabilidad) teatral. Para ponerla totalmente de relieve se ha intentado una versión esencialmente teatral.

Es claro que entre los sacrificios más notorios está el de la misma poesía. Ben Jonson escribía en un verso libre que aún careciendo de la magia del de Shakespeare, tenía a ratos suficiente brío y lirismo como para reclamar el traslado en verso. Pero otra vez la vitalidad dramática de la pieza exige una inmediatez de comunicación que el verso castellano hubiera logrado difícilmente. Para ser fieles a la velocidad, a la síntesis, al ritmo incontenible de Ben Jonson hubiera sido necesario reescribir totalmente la pieza, no traducirla meramente. Se ha tratado de lograr un equilibrio. La versión en prosa persigue la velocidad y el carácter incisivo del verso de Ben Jonson; respeta sus imágenes más lujosas y no abraza de la paráfrasis en las más oscuras.

Estoy hablando (lo sé tan bien como ustedes) de las intenciones y no de los resultados de una tarea emprendida con amor, como decía Hazlitt. Porque de lo que es realmente Volpone y del significado o mérito que puede tener la versión que ofrecerá la Comedia Nacional bajo la dirección de Guerrero, no le corresponde hablar a quien tan notoriamente le comprenden las generales de la ley.

NOTA. — Este trabajo fue leído en el foyer del Solís el martes 8 de octubre de 1967.

LOS AVATARES DE "VOLPONE"