

Falstaff y Sancho Panza

Beatriz Maggi

¡Dos figuras cómicas geniales, tan hilarantes como queribles, provocadoras de la carcajada estrepitosa de los espectadores, o de la explosión súbita de risa que sobreviene al solitario lector! Dando por descontado que los dos personajes que contraste son cristalizaciones artísticas del devenir histórico de los países donde surgen como invenciones: del mismo modo teniendo en cuenta que sus autores son estrictamente contemporáneos entre sí, pero en dos países que durante un mismísimo período describen trayectorias socio-políticas y económicas totalmente diferentes –diríase opuestas– debemos tener presente la índole vertiginosa del cambio esencial que experimenta la historia inglesa entre los siglos XV y XVII, así como la involución y parálisis que, a despecho de algunas alentadoras apariencias, se producen en la España de ese mismo período. El desalado ritmo transformador que caracteriza a esta época de la sociedad inglesa, y esa especie de estertor estacionario de la sociedad española de entonces, no sólo ordenan el acontecer episódico en la novela española a que nos referimos, así como los hechos, en buena medida históricos, de los dramas shakespearianos sobre el rey Enrique IV, sino que ocasionan algunas particularidades fundamentales del habla en uno y otro personaje. Además, los imperativos de los géneros literarios en que cristalizan ambas invenciones –teatro en uno, novela en el otro– actúan como catalizadores en los dos casos y funcionan de concierto con la índole de las respectivas figuraciones artísticas, recrudesciendo así el logro de sus funciones como personajes.

Una comparación entre ellos revelaría de inmediato semejanzas y diferencias, pero existe a mi juicio un rasgo supremo que permanece con nosotros después de la lectura, nos deja una reflexión y un estado de alma, y que distingue a uno de otro. Y es éste: el vuelo del pensamiento, el imperio del espíritu, no emancipan a Falstaff, atrapado como se halla en la tela de araña de la Historia, en tanto que Sancho es dueño entero de un alma, y la infausta historia de su patria, asiento del teutón intruso que entrega la bella España a banqueros extranjeros y prácticamente la devuelve a duques y duquesas infames de toda infamia, no empece para que señoree en él su albedrío. Por ello, contemplar en la escena la órbita que describe Falstaff trae desasosiego, mientras que Sancho produce el remanso de un dulcísimo estar.

Mi punto de partida, pues, va a tener que ver con la inmersión de estos dos personajes en la Historia, con el grado en que se realiza y con la intensidad con que el lector la percibe. Nos parece que Falstaff se aferra con garfios de acero a un instante preciso del curso de su país, mientras resulta fácil solazarse en un Sancho en apariencia atemporal. Resulta imposible exprimir a Falstaff la jugosa incandescencia de su ágil zigzag mental si se le liberan las tenazas con las cuales está aferrado el vertiginoso acontecer histórico, mientras por otra parte el lector se lleva (quizá erróneamente) la impresión de que basta con ver a Sancho en su borrico hollar la florecida pradera del Bien para que el convivio sea todo nuestro, para saber que del festín no nos hemos perdido nada. Falstaff, siendo –como lo es– un banquero para el espíritu, nos deja la imagen de que él es, en última instancia, el tropo inmenso de un proceso socio-histórico, en tanto que Sancho –tan hijo de la Historia como cualquier ser real o de ficción– con su lógica telúrica y su aplastante sentido común, devuelve al lector a la planicie de una paz restauradora, eternizadora. Con Sancho: hambre en las tripas, hombría y mansedumbre: pan para él, mujer e hijos; y cebada para el jumento. *Y apaciguamiento en el alma del lector.*

En una brillante serie de dramas reales, Willian Shakespeare muestra a sus contemporáneos cómo se llevó a cabo en Inglaterra la destrucción del orden feudal y la instauración del orden monárquico, para culminar con el establecimiento de la unidad interna, la inauguración de la dinastía Tudor y el comienzo de una colaboración de mutuo provecho entre esta monarquía transitoria, esencialmente feudal y la creciente burguesía, de ímpetu revolucionario. Con razón se ha dicho que en estos dramas históricos, Shakespeare cabalga sobre la historia de Inglaterra. Falstaff concentra en sí este devenir: es una cápsula que encierra e ilustra el cambio histórico transcurrido. Mas, gracias al genio creador del autor, es además un personaje que piruetea en el aire como un Ariel y los espectadores reímos con él, pues nunca está solo: se acompaña de sí mismo y cuenta con nuestra complicidad. Sobre esta transformación socioeconómica nos informa cualquier manual de Historia de Inglaterra. También la Historia de España, tan diferente y opuesta a la inglesa, admite este pedagógico resumen simplificador. Lo fundamental sería recordar que durante este fin del siglo XVI, España yace petrificada, dentro de una pesadilla que pareciera de siglos, a despecho del bizarro espectáculo del descubrimiento de América, que sólo a principios de ese mismo siglo XVI había animado la economía y la vida social españolas. A lo largo de todo este siglo se alternan décadas que débilmente aparentaban cambiar el signo de los tiempos: corrientes de pensamiento erasmista, conatos de protestantismo hacia el sur y –como puede

constatarse en la producción teatral del período, especialmente la de Lope de Vega— el fortalecimiento del gobierno central y del trono a expensas de la decadente nobleza aferrada a sus privilegios. Se produjeron períodos de estabilización demográfica, algunos esfuerzos hacia la unidad nacional y el fortalecimiento de las ciudades, sin olvidarnos de los Comuneros de Castilla, tan cruelmente reprimidos. Pero bajo todo este aparente desarrollo, subyacen, sobre todo a partir de 1580 los corolarios de la Inquisición, el despliegue trujinante de sotanas tridentinas y la debilidad de la burguesía española. El labriego, hambreado; la producción agraria, estancada; la banca desvía las barras de oro y plata procedentes de México y Perú hacia el extranjero y se expulsa a moros y a judíos, única esperanza para la agricultura, el comercio y la manufactura. Miseria, corrupción, prevaricación, burocracia; letargo y parálisis social y, como si fuera poco, el monarca austriaco acaba pactando con la nobleza. Por supuesto, mientras tanto, en Inglaterra, el compás del desarrollo, están también sucediendo cosas de espanto; pero *su historia camina*. Desde el s. XIV y durante los ss. XV y XVI, Inglaterra ha ido realizando, de manera «clásica», la acumulación originaria del capital, la liquidación de las relaciones feudales, la eliminación del derecho de primogenitura y, sobre todo, la sustitución de la agricultura por el pastoreo de ovejas como fuente principal de riqueza nacional, con el consiguiente estímulo a la manufactura de la lana, que culminaría luego en la gran industria textil. Para referirnos a las diferencias estilísticas del habla de los dos personajes que nos ocupan, insistamos en lo diverso y aun opuesto del modo de comportarse la Historia en sus respectivos países. En Inglaterra, el cuerpo social genera constantemente relaciones que en menos de un siglo van a ser sustituidas por otras enteramente diferentes, mientras que la sociedad española experimenta un estacionamiento, y como saldo sustancial a fines del XVI, una involución. Movilidad social ingente en Inglaterra *versus statu quo* de la sociedad española, que en la inmortal novela da la impresión de que la vida española nunca fue de otro modo que como allí se presenta. Las piezas teatrales en que aparece Falstaff —*Enrique IV, Primera y Segunda Parte* sugieren un magma movedizo que altera su estado a cada momento. El hito fugitivo, el movimiento mismo detenido en el aire, alientan en Falstaff, pues no se trata sólo de un personaje humorístico diseñado para diversión de la ralea, ni de un manjar para deleite de la inteligencia, ni de un recurso técnico de alivio para distensión del público. Junto a todo ello, Falstaff es el personaje al cual el dramaturgo ha encomendado la tarea de esculpir esa caducidad del tiempo inglés y ello, lo mismo con la estruendosa carcajada con que despide el código feudal del Honor que con el sabotaje corrosivo de la épica grandeza concomitante con

la pompa oficial de la monarquía triunfadora. Sir John Falstaff parodia socarronamente y sutilmente relativiza la ideología cuya glorificación constituye objetivo muy principal del teatro isabelino. Objetivo que en buena medida era el del propio dramaturgo y Falstaff es el guiño festivo, pero malicioso y deletéreo que en su doble visión diseña el artista, quien, con pupila insomne, cavila cuál será el próximo ademán de la Historia. Si a través de las bellaquerías de Falstaff Shakespeare primero minó la ideología feudal, ahora, ambivalentemente arremete –también con Falstaff– contra la nueva estrategia oficial. Falstaff cuestiona el derecho del monarca a reclutar «carne de cañón» para sus guerras; se burla del más alto representante de la Justicia inglesa; ridiculiza la chatez, hipocresía y ambición de los Jueces de Paz y nos hace recordar que el Rey es un usurpador cuando dice que si los poderosos roban, qué tiene de malo que roben los humildes. En ningún momento de la historia inglesa, anterior o posterior a este período, el público de una sala teatral hubiera podido comprender a Falstaff; hoy necesitamos notas al margen. Su habla refleja una mente asociativa vertiginosa; advierte mundos nuevos, hechos y realidades recién surgidas, y las enlaza por medio de síntesis magistrales de alta frecuencia mental. Su mente procede con tropos que dan relieve a los nuevos procesos sociales, a lo típico y crucial. En lenguaje delirantemente agudo y cómico, Falstaff apresa el devenir; es un «precipitado» brioso y mercurial que articula la crónica y depone como testigo lúcido sobre la esencia de un proceso dialéctico, mediante una *diancia* plena de elipsis descomunales, de asociaciones fulminantemente rápidas sobre objetos, situaciones y comportamientos en un mundo que está siendo fundado y cuyo desplome, o relevo, ya se intuye. Su vocabulario abunda en sustantivos y verbos, y no se le escucha citar un refrán. ¡Cómo habría de hacerlo! El refrán procede por acumulación y sedimentación de experiencias consabidas, de despótico cumplimiento. Enuncia con aplomo lo que ha venido sucediendo desde tiempos sin memoria; lo que sucedió ayer y hoy, que acaecerá mañana y, supuestamente, por los siglos de los siglos. El refrán no especula, no conjetura, no indaga y no arguye; establece la porfía y la contumacia de los hechos. Con cuanta razón encontramos en Sancho un habla arrefranada, quien catapultas cientos de ellos sobre su interlocutor. D. Quijote reprocha a Sancho el amontonarlos indiscriminadamente, juntando otros dispares a aquellos que sí refrendan sus argumentos. Razón tiene Sancho al no preocuparse por esta mezcolanza; lo importante es que su oyente se percata del peso plúmbeo de la intención con que se le cita. Cápsula eficaz que se apoya en el recurso de la rima. Estilísticamente aquí el refrán es fórmula por excelencia de afirmación del paso de Sancho por su vida de aldea: es

rasgo indeleble de estatismo. La rica savia española de sus refranes comunica a la novela la fuerza de gravedad de la *stasia*, porque una comunidad que usa muchos refranes es una comunidad que siesteo; un aldeano que tiene refranes a flor de labios es un hombre que no ha visto la vida cambiar. Con el uso abundantísimo de refranes, Sancho parece abdicar del razonamiento en pos de una eficacia argumentativa mayor, pero no olvidemos su otra prosa, transparente, sencilla, humilde, pero de impecable sintaxis, que refleja mecanismos lógicos aptos, en medio de una elemental sencillez. Falstaff ve las cosas *pasar*; Sancho las ve *no pasar*; sólo ve instancias de esa España de Cervantes que aunque bizarra y heterogénea es una y la misma; aunque desplegada proteicamente, como en abanico, es la imagen obstinada y terca de una sustancia casi inmóvil, una Armada Vencida, una Atlántida sumergida y su secuela filipista. El habla de Sancho, así en sus refranes como en su prosa sosegada y terrícola, desciende perpendicularmente hacia el tuétano de la tierra española, mientras el habla de Falstaff retoza, mimesis de un modo dialéctico, azuzada por las exigencias del arte teatral que, a fuerza de su esencial economía, escoge lo relevante y crítico, lo cual conduce a un reforzamiento de la representación de la dinámica social. La movilidad de la materia social pisa los talones al pensamiento y al arte y es acicate, por igual, al dramaturgo, al personaje y a los espectadores. Cuando Falstaff dice: «Yo no sólo soy ingenioso en mí mismo, sino soy la causa de ingenio en los demás», ese «demás» no sólo se refiere a sus juerguistas, sino también a sus espectadores de entonces y de ahora. Siento que, con Falstaff, me vuelvo inteligente.

En la pieza *Enrique V*, el arte despide a Falstaff para siempre con una lágrima inmensa y en el pecho del espectador se produce una pequeña catástrofe, pues siempre siendo tan lúcido, ahora le vemos perder toda perspectiva histórica al suponer que el Príncipe coronado va a mantenerlo con prebendas y privilegios; su desalada carrera desde Gloucestershire a Londres es la triste historia de un hombre que no gravita en sí mismo. Sancho, por el contrario, tiene un alma tan soberana como la de D. Quijote: gravita en sí mismo. Ciertamente su espíritu se ha ensanchado y enriquecido gracias a las esclarecidas pláticas de D. Quijote, pero son almas iguales y esto le permite disentir, discrepar, discutir, e induce a Quijote a aceptar estas discrepancias. En Shakespeare, es a partir de *Hamlet* que el espíritu humano se emancipa; el fanal de la inteligencia y el hurgar del hombre en su conciencia le desembarazan de sus ataduras reales, ¡mortales! Pero hasta el momento en que escribe estos Dramas Reales, Shakespeare es *resueltamente* un dramaturgo social: el anciano Falstaff se extingue porque su vida carece de sentido histórico. Los dones de espíritu no salvan el alma del des-