

JAN KOTT

APUNTES SOBRE  
SHAKESPEARE



BIBLIOTECA BREVE  
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.  
BARCELONA, 1969

## íNDICE

<i>PRIMERA PARTE: LAS TRAGEDIAS</i> . . . .	7
Los Reyes . . . . .	9
El Hamlet de este medio siglo . . . . .	75
Troilo y Cressida, sorprendentes y modernos . . . . .	95
Macbeth o los contagiados por la muerte . . . . .	105
Dos paradojas de Otelo . . . . .	121
El rey Lear o el final de la partida . . . . .	153
Que se ahogue Roma en el Tíber . . . . .	203
Coriolano o las contradicciones shakespearianas . . . . .	213
<i>SEGUNDA PARTE: LAS COMEDIAS</i> . . . . .	251
Titania y la cabeza de asno . . . . .	253
Amarga Arcadia de Shakespeare . . . . .	281
La varita mágica de Próspero . . . . .	349
<i>APÉNDICE: SHAKESPEARE CRUEL Y VERDADERO</i> . . . . .	405

Son unas palabras de Agripa; del mismo que, en la primera escena del drama, contó a los plebeyos en rebeldía la fábula del estómago y de los miembros rebeldes. Ahora, él también pide a Coriolano que vaya al Foro. Y Coriolano irá, irá a pesar suyo. En este drama del odio de clases Coriolano es tal como lo ve la plebe, pero la plebe también es tal como la ve Coriolano. Shakespeare no se hace ilusiones. El mundo no cambia por el hecho de ser juzgado. Un incendio puede despertar admiración o espanto, pero no por eso deja de ser un incendio.

«En cuanto a esa cambiante de olores rancios, que se mire en el espejo de mi persona.»

(III, 1)

«El pueblo está ahí, silencioso, negro, fangoso —dice, en *Kordian*, el gran duque Constantino—. No me gusta este pueblo.» El pueblo en *Coriolano* es negro y fangoso, pero no silencioso. Ladra como una jauría de perros hambrientos. En la primera escena, el pueblo quiere matar a Coriolano, luego se dispersa, espantado por la primera noticia sobre la guerra.

El pueblo se apretuja en las calles tirando los gorros al aire para saludar al mismo Coriolano después de la victoria. Lo olvida todo, accede a elegirlo como cónsul, mendiga sus buenas palabras. Una hora después, incitado por los tribunos, pide la cabeza de Coriolano y lo echa fuera de la ciudad. Los gorros vuelan otra vez por el aire. Cuando Coriolano, al frente de los Volscos, llega a las puertas de Roma, la plebe se echa sobre sus propios jefes, quiere hacerlos pedazos, lisonjea a los patricios, suplica la piedad. De acuerdo con todo, sólo quiere salvar sus malolientes harapos y su vida.

«La historia nos enseña, desde el origen del primer Estado, que el hombre no fue deseado en el poder sino hasta que estuvo en él, y que el hombre, caído, que no fue nunca amado, y jamás digno de amor, se convierte en querido desde que no se le tiene. La multitud, parecida a un gladiolo vagabundo sobre la corriente, va y viene, obedeciendo con servilismo al movimiento cambiante de las olas y pudriéndose por su misma agitación.»

(*Antonio y Cleopatra*, I, 4)

La cita proviene de *Antonio y Cleopatra*. Pero igualmente podría figurar en *Coriolano*, *Enrique IV* o *Julio César*. En la gran escena del atentado, el pueblo victorea a Bruto pero apenas ha terminado su discurso Marco Antonio, la plebe lamenta la muerte de César y quiere despedazar a los asesinos. Shakespeare ha visto cómo los artesanos londinenses salieron a la calle con las antorchas para dar la bienvenida a Essex, apretujándose luego ante el cadalso, ávidos del espectáculo del tormento del mismo. Para Shakespeare, el pueblo es sólo materia de la historia pero nunca su actor; puede despertar asco, piedad o miedo, pero carece de fuerza y es un juguete en manos de los que detentan el poder. Shakespeare lee a Plutarco a través de la experiencia del renacimiento. Pero, en Plutarco, el pueblo tiene sus tribunos. ¿Quiénes son los tribunos del pueblo? En el Foro hay dos jueces londinenses; elegidos entre los artesanos:

MENENIO

Sois ambiciosos de saludos y reverencias de pobres diablos. Gastáis toda una tarde preciosa en oír un proceso entre una vendedora de naranjas

y un vendedor de espitas, y luego aplazáis esta querrela de tres peniques para una segunda audiencia. Cuando escucháis un asunto entre parte y parte, si os ocurre estar atacados por el cólico, hacéis visajes de máscaras; enarboláis la bandera roja de la impaciencia de todos y, dando alaridos detrás de un orinal, despacháis este pleito envenenado por completo y más embrollado que antes por vuestra audiencia.»

(II, 1)

Estos dos mentecatos incapaces, según los llama Menenio, engreídos, violentos y malhumorados, representan al pueblo en *Coriolano*. Ellos son «lenguas en las bocazas de la plebe» y apestan como la plebe. Se rascan por todas partes, devorados por la sarna. Se parecen a dos perros bastardos, pero son unos perros que saben defender al rebaño. Esos dos tribunos ridículos, Bruto y Sicinio, pequeños y malhechos, envidiosos y suspicaces, tienen el instinto de clase. Están preguntando por las noticias de la guerra:

BRUTO

«¿Buenas o malas?

MENENIO

Noticias que no estarán de acuerdo con el voto del pueblo, pues no quiere a Marcio.

SICINIO

La Naturaleza enseña a las bestias a conocer a sus amigos.»

(II, 1)

A Shakespeare no le fascinaba solamente la transformación de un buen soberano en un tirano. Le fascinaba la historia: ¿Dónde y cuándo se resuelve y a quién pertenecen las decisiones? ¿Es personificada en una cara humana, en el nombre y las pasiones de un monarca o, por el contrario, no es más que un mecanismo puesto en marcha? En *Coriolano*, el curso de la historia se decide en una plaza pública. La empujan aquellos dos tribunos pequeños y ridículos.

«Al Capitolio, marchemos; allí estaremos ante la ola popular, y esta revuelta que hemos aguijoneado parecerá nacida de un solo movimiento, lo que es verdad en parte.»

(II, 3)

En las escenas de guerra, los soldados corren por el escenario con las espadas en la mano. Los que detentan el poder se colocan en orden, llevando unas grandes banderas, a ambos lados del escenario. Los jefes militares suben a la galería superior y observan el campo de batalla. A Shakespeare le importa mucho el espectáculo, pero no lo convierte en su objetivo supremo. Lo que quiere es juzgar la guerra, mostrar las matanzas feudales. Los figurantes ya se han colocado en el escenario; van a representar el pueblo. En el fondo, o en la galería superior ocupan unos sitios los magníficos senadores. Delante, muy cerca de los espectadores, están Coriolano, Menenio y ambos tribunos que, en este momento, ya no parecen ridículos.

«Os acusamos de haber tratado de abolir en Roma todos los poderes establecidos por el tiempo, y de marchar por caminos tortuosos a la tiranía, hecho que os constituye en traidor del pueblo.»

(III, 3)

Una calle londinense del siglo xvii se convierte súbitamente, delante de nuestros ojos, en una gran escena de la revolución popular. Fue Shakespeare el primero en echar sobre los hombros de dos malolientes y gritones artesanos londinenses la toga romana de los defensores de la libertad y de la república. Tampoco esta escena se encuentra en Plutarco. Los jacobinos podrían reconocerse mucho mejor en los shakespearianos tribunos del pueblo que en los grandes lienzos de David.

BRUTO

«No hay nada más que decir, a no ser que está desterrado como enemigo del pueblo y de su país. ¡Así ha de ser!

CIUDADANOS

¡Así ha de ser! ¡Así ha de ser!»

(III, 3)

En las escenas de batallas y de saqueos Shakespeare ponía al descubierto la eterna cara de la guerra y de la ocupación. El rasgo más sobrecogedor de las tragedias shakespearianas es su carácter sobrehistórico. A Shakespeare no hace falta actualizarlo o modernizarlo, la historia está siempre viva y presente en él. En la primera escena de *Coriolano* fue proferida a gritos la teoría plebeya de la división de clases. Ahora se enfrentan unos fríos y elegantes senadores y la plebe alzados los puños y los bastones. Todo esto no es más que unos efectos de escenario, sin más importancia que la anécdota de Plutarco. Pero en el Capitolio y en el Foro toman cuerpo unas reglas de revolución, unas actitudes y unos conflictos agudizados has-

ta la fórmula y densificados en unos fragmentos de diálogo. Aquí se enfrentan los de arriba y los de abajo, los jacobinos y la gironda, los revolucionarios demócratas y los liberales. He aquí el juicio de Coriolano:

Habla Bruto, o sea, los jacobinos:

«Señor, esos medios pausados que parecen auxiliares prudentes son singularmente peligrosos cuando la enfermedad es violenta. ¡Poned sobre él las manos y transportadle a la Roca!»

Habla Menenio, o sea los liberales:

«No gritéis “destrucción” allí donde debéis refrenar vuestros ardores moderadamente. /.../ Si perdiésemos la que le queda (su sangre) en favor de su patria, sería para todos los que hiciéramos o dejaríamos hacer cosa semejante una vergüenza que duraría tanto como el mundo. /.../ Cuando el pie se gangrena una vez, ¿sus antiguos servicios no le valen ya ningún respeto? /.../ Proceded metódicamente.»

Habla el Senador, o sea los aristócratas:

«Nobles tribunos, es el único medio humano; la otra conducta sería demasiado sanguinaria y llevaría a resultados difíciles de prever.»

Habla Sicinio, o sea los girondinos:

«Noble Menenio, obrad en este caso como funcionario del pueblo. Amos míos, bajad vuestras armas.»

Habla Bruto, o sea los jacobinos:

«No retornéis a vuestros hogares.»

(III, 1)

El pueblo, en *Coriolano*, es tonto e ignorante, apesta y recoge en el campo de batalla unos malolientes harapos. Los tribunos son pequeños, malhechos y astutos; Coriolano es valiente grande y noble. Pero el pueblo es Roma y Coriolano el traidor de la patria.

SICINIO

«¿Qué es la ciudad sino el pueblo?»

CIUDADANOS

¡Justo! ¡El pueblo es la ciudad!

BRUTO

más.

Fuimos nombrados magistrados del pueblo por consentimiento de todos.

CIUDADANOS

Y tales permaneceréis.»

(III, 1)

Es ahora cuando empieza la segunda parte del drama, ponzoñosa. El pueblo echó de Roma a Coriolano, lo abandonaron los cobardes senadores. Roma no supo

valorar su valentía y sus nobles sentimientos. Roma resultó ser vil y baja.

«Despreciando por causa vuestra a esta ciudad, vuelvo así la espalda. ¡Hay un mundo en cualquier otra parte!»

(III, 3)

«*There is a world elsewhere.*» Pero el mundo shakespeariano es denso, no tiene huecos vacíos. Sólo existen en él los patricios, los plebeyos y los enemigos de Roma. Coriolano puede escoger su lugar sólo en un mundo invadido por las llamas. Coriolano no va hacia la nada como un héroe romántico, no puede hacerlo. Las situaciones están históricamente definidas, son independientes de Coriolano, le superan. Coriolano irá a reunirse con los Volscos. La historia dio razón a los plebeyos: el enemigo del pueblo traiciona a Roma. Los tres primeros actos de *Coriolano* representan un drama de actitudes clasistas. Podría también dársele el nombre de drama de necesidad histórica. No hay en él ningún espacio libre entre la situación social y la acción o la psicología. Coriolano podría carecer de nombre propio igual que el Primero, el Segundo, el Tercer ciudadano, no siendo más que un general ambicioso que odia al pueblo y se pasa al bando del enemigo al fracasar en su intento de ocupar el poder dictatorial. Es apenas desde el momento de la traición de Coriolano cuando el mundo deja de ser monográfico, ordenado según un principio único. La historia no es ya una profesora que enseña la moral seglar. El sucesivo tema del drama se centra sobre lo contradictorio del mundo, tema no menos shakespeariano que el primero. Hasta el estilo cambia: es, alternativamente, grotesco, patético e irónico. Coriolano se burla de sí mismo y del mundo igual que Hamlet en sus conversaciones con

Polonio. Incluso cuenta sus sueños. «*The time is out of joint*», como en el reino danés.

CRIADO 3.º

«¿Dónde vives?

CORIOLANO

Bajo la bóveda.

CRIADO 3.º

¡Bajo la bóveda!

CORIOLANO

Sí.

CRIADO 3.º

¿Dónde está eso?

CORIOLANO

En la ciudad de los milanos y de los cuervos.

CRIADO 3.º

¡En la ciudad de los milanos y de los cuervos!  
¡Qué burrada! Entonces, ¿habitas también con las cornejas?

CORIOLANO

No, no sirvo a tu amo.»

(IV, 5)

Coriolano no cabe en la piel de un traidor, no está determinado ni definido por la situación, por su existencia social. Se sale de ella, interiormente no la acepta. La historia dio la razón a la plebe, pero Shakespeare no le da la razón a la historia o, en todo caso, no le da la razón suprema. La historia resultó ser más fuerte que Coriolano, le atrapó, le metió en un callejón sin salida, hizo de él un doble traidor. La historia se burló de Coriolano pero no logró convertirle en un andrajo. En el cuarto y quinto acto Coriolano crece por encima de Roma y de los Volscos, por encima de la plebe y de los patricios. Su derrota es, al mismo tiempo, su victoria. Una victoria en el sentido de Conrad, al menos.

«Es un carácter demasiado noble para el mundo», opina Menenio de Coriolano. Antes aún, en el tercer acto, Bruto, el tribuno del pueblo, dice a Coriolano a la cara: «Hablas del pueblo como si fueras un dios castigador y no un hombre lleno de flaquezas como ellos.» Estas dos frases, estos dos juicios son contradictorios sólo en apariencia. Coriolano desprecia el mundo porque el mundo es demasiado vil. Quiere destruir el mundo y Roma porque el mundo y Roma no son dignos de existir:

«He tratado de despertar su estima por sus amigos particulares; me ha respondido que no podía perder su tiempo en entresacarlos de un montón enorme de paja infecta y podrida. He dicho que era locura, para uno o dos pobres granos,

dejar allí ese estiércol sin quemarlo y permitirle continuar ofendiendo el olfato.»

(V, 1)

Coriolano opone al mundo su absurdo sistema de los valores. La derrota de Coriolano empieza en aquel momento, cuando en contra de sí mismo accede a ir al Foro, mostrar sus cicatrices y pedir los votos. Se lo exigían no solamente su madre, no sólo Menenio Agripa y los patricios; se lo exigían también el pueblo y sus tribunos. En esto consiste la cruel ironía de Shakespeare. Todos, odiándose mutuamente, enemistados, exigían de Coriolano un compromiso, exigían un gesto. En aquella súbita inversión de los valores que sobreviene al final de la tragedia, Coriolano es el único que rechaza compromisos y gestos o por lo menos, el único que intenta rechazarlos:

«He aquí que ahora, como un actor estúpido, he olvidado mi papel.»

(V, 3)

Esta vez también el mundo es más fuerte que Coriolano; Bruto tenía razón: Coriolano es sólo un hombre, lleno de flaquezas como los demás. Coriolano quiere destruir el mundo porque el mundo es la negación de las leyes de la naturaleza. Pero la madre, la esposa y el hijo de Coriolano lo reprueban en nombre de las mismas leyes de la naturaleza. Hasta tiene que reprobarse él mismo. Coriolano intuye que fue atrapado, que cayó en la trampa puesta contra él por el mundo cruel y real, víctima de su propia mitología, de la loca dialéctica de la ley de la naturaleza (4).

«Pero, ¡atrás cariño! ¡Lazos y privilegios de la

Naturaleza, rompeos! ¡Que la obstinación sea tenida como virtud! /.../ Me fundo, y no soy de una arcilla más sólida que las demás... Mi madre se encorva, como si el Olimpo se hubiera hecho para inclinarse suplicante ante un hormiguero, y mi pequeñuelo trae un aspecto de intercesión que hace gritar a la gran Naturaleza: "No niegues".»

(V, 3)

Coriolano comprendió que había sido engañado en el reparto de los papeles. Quería desempeñar el de un Dios vengador, pero en el guión de la historia su papel era el de un traidor. No le queda más que la auto-destrucción. Salvará Roma para confirmar su propia nobleza, para salirse del papel que le fue impuesto. Pero, para salvar Roma, ha de cometer una nueva traición. Perecerá por perjurio a manos de los Volscos. La muerte de Coriolano es, al mismo tiempo, trágica e irónica. Trágica en el mundo que Coriolano había creado para sí mismo, en su sistema de valores loco y absoluto. Irónica en el mundo real. La apología de la valentía y de la nobleza de Coriolano fue pronunciada por el jefe de los Volscos, Aufidio, el mismo que lo había matado. Aufidio rinde el último homenaje al cadáver de Coriolano, como Augusto César lo había rendido al cadáver de Antonio, como Fortinbras al de Hamlet. Roma, llena de júbilo, celebra el día de la paz. Por vez primera, en este lóbrego drama lleno de ruido de armas y de vocerío de muchedumbres suena la música y se levanta el sol (5). *Coriolano* termina como la *Visita de la vieja dama* de Dürrenmatt. Asesinado I 11, los habitantes de Güllen nadan en la abundancia y celebran alegremente la fiesta de la justicia.

(5) G. Wilson Knight, *The Sovereign Flower*, London, 1958.



«Las trompetas, los sacabuches, los salterios, los pífanos, los tamboriles, los címbalos y los aplausos de los romanos hacen danzar al sol. ¡Oíd!»

(V, 4)

Aquí justamente está la espina encerrada en el drama, causa de su impopularidad durante tanto tiempo. La imagen del mundo, en *Coriolano*, no es íntegra ni coherente. Las contradicciones no encuentran soluciones y no hay un sistema de valores común para la *polis* y el individuo. «Él ama a vuestro pueblo, pero no le obliguéis a compartir el lecho con el pueblo», dice Menenio Agripa a Bruto refiriéndose a Coriolano. Esto no es cierto, Coriolano no amaba al pueblo; pero esta frase no enjuicia a Coriolano. Hay en ella el amargo drama del humanismo renacentista. Y no solamente renacentista.

SEGUNDA PARTE

LAS COMEDIAS.

## TITANIA Y LA CABEZA DE ASNO

May all to Athens back again  
repair.  
And think no more on this  
night's accidents,  
But as the fierce vexation of a  
dream.

*(Sueño de una noche de verano, IV, 1)*

### I

Los filólogos han descubierto, hace tiempo, el diabólico origen de Puck. Puck era, sencillamente, uno de los nombres del diablo; se servían de él para asustar a los niños y a las mujeres, lo mismo que de hombre-lobo o de incubo. Los autores de los comentarios sobre Shakespeare señalaron también hace tiempo el parecido entre Puck y Ariel, las repeticiones de las situaciones e incluso de las réplicas. Puck y Ariel engañan a los viajeros, les hacen tomar caminos equivocados, los llevan a unas encrucijadas, se convierten en fuegos fatuos de los lodazales:

«¿No extraviáis a los que viajan de noche y os  
reís de su mal?»

*(II, 1)*

Siempre fue ésta la ocupación predilecta de todos los diablos populares. Puck y Ariel se entregan a ella con todo el entusiasmo. Ariel toma el aspecto de quimera y de arpía; es él quien muerde hasta la sangre a Cáliban pincha, pellizca o le hace cosquillas hasta volverlo loco. Goerge Lamming llama a Ariel «arquetipo de un espía»: «Ariel is Prospero's source of information; the archetypal spy, the embodiment — when and if made flesh — of the perfect and unspeakable secret police». En mi apunte sobre *La Tempestad*, llamé a Ariel, ángel verdugo y agente provocador.

Shakespeare introduce los duendes en dos obras suyas: *El Sueño* y *La Tempestad*. *El Sueño* es una comedia; *La tempestad* fue también considerada durante mucho tiempo como una comedia. *El Sueño* anuncia ya *La Tempestad*, sólo que está escrito en un tono diferente; asimismo *Como gustéis* anuncia al *Rey Lear*. A veces se tiene la impresión de que Shakespeare escribió sólo tres o cuatro obras originales, repitiéndolas en todos los registros y en todos los tonos, como un tema repetido en tono mayor y menor, hasta llegar a romper con toda la armonía en la música concreta del *Rey Lear*. Una tempestad sorprende y enloquece a Lear en el mismo bosque de Arden donde hacía poco, en *Como gustéis*, otro monarca desterrado, otros desterrados hermano y amante se hacían ilusiones de volver a encontrar la libertad, la seguridad y la dicha. Los desterrados monarcas están acompañados por sus bufones. En el fondo, los acompaña un mismo Bufón. Piedradetoque sabe muy bien que el idilio del bosque de Arden es ilusorio y que no existe un lugar donde resguardarse de la crueldad del mundo.

El parentesco de Puck y Ariel es importante no solamente desde el punto de vista de la interpretación literaria de *Sueño* y de *La Tempestad*, sino aún y quizá más todavía para su realización teatral. Si Ariel «airy-spirit», es un diablo, Próspero se convierte en una de

las encarnaciones de Fausto; como Fausto domina las fuerzas de la naturaleza y, como Fausto, pierde al final. Esto quizá puede dar una nueva vida dramática al personaje de Próspero, que casi siempre carece de ella en escena. Ariel visto como pensamiento, inteligencia y diablo, nunca más podrá ser una pequeña bailarina en traje de malla con alitas de tul y gasa, que vuela por el escenario sostenida por un dispositivo teatral.

Pero Puck también tiene que cambiar si ha de contener una partícula del futuro Ariel. Ya no puede ser solamente un diablillo juguetero de un cuento alemán para niños o siquiera un poético duendecillo de un cuento de hadas romántico. Entonces, tal vez, el teatro podrá mostrar, por fin, el dualismo de la naturaleza de Puck: Robin-alegre-compinche y el temible diablo Hobgoblin. («Those that Hobgoblin call you and sweet Puck» II, 1). El pequeño elfo le tiene miedo, le habla cariñosamente, quiere amansarlo. Puck, el inocente duendecillo, se convierte de pronto en el espíritu del Mal:

«Ora en forma de caballo, ora de sabueso, de cerdo, de oso sin cabeza, o bien de fuego fatuo, me veréis más veloz que todos vosotros correr, y me oiréis a vuestros alcances, rugiendo, ladrando, gruñendo, echando chispas y relinchando mejor, por cierto, que el oso, que el cerdo, que el sabueso o el caballo.»

(III, 1)

El Ariel de la última escenificación stratfordiana de *La Tempestad* es un silencioso muchacho de expresión concentrada que nunca sonríe. En *La Tempestad* representada por el Teatro Popular de Nowa Huta en el año 1959, Ariel fue duplicado. En *La Tem-*

*pestad* stratfordiana le acompañan cuatro silenciosos sosias. El diablo siempre sabe multiplicarse. Los sosias llevan unos antifaces, copias de la cara de Ariel.

«...sus insensatos terrores se forjaron un enemigo de cada objeto inanimado. Los abrojos y espinas desgarraban sus vestidos.»

(III, 2)

No es Ariel persiguiendo a unos asesinos con corona, en la isla de Próspero; es el bueno de Robin-alegre-compinche dispersando la compañía del excelente señor Cartabón que no hizo daño a nadie. Puck es un diablo y también sabe multiplicarse. Es fácil imaginarse una representación teatral en la que Puck estuviera acompañado por sus diabólicos sosias como por sus propios reflejos en el espejo. Puck, igual que Ariel, es rápido como el pensamiento:

«Puedo poner un cinturón a la Tierra en cuarenta minutos.»

(II, 1)

Para Puck, igual que para Ariel, no existe el tiempo ni el espacio. Puck es transformista y prestidigitador como el Arlequín de la *commedia dell'arte*. Como aquel Arlequín que nos ha mostrado, no hace mucho, en el *Criado de dos amos*, el inolvidable Marcello Moretti en el Piccolo Teatro de Milán. Su Arlequín tenía algo de animal y de fauno. Una máscara de cuero negro, con aberturas para los ojos y la boca, daba a su cara una expresión gatuna y zorruna. Pero era, ante todo, un diablo. Igual que Puck. Se multiplicaba, duplicaba y triplicaba, parecía no estar sujeto a las leyes de la

gravedad, se transformaba y metamorfoseaba, estaba en todas partes a la vez. Todos los personajes tienen un repertorio de gestos limitado. Arlequín conoce todos los gestos, tiene una inteligencia diabólica, es un genio del movimiento.

«¿Van a representar una comedia? Pues asistiré como espectador, y aún haré de actor, si se presenta el caso.»

(III, 1)

Puck no es un payaso. Tampoco es sólo actor. Es él quien, igual que Arlequín, mueve los hilos de todos los personajes, libera los instintos y pone en marcha el mecanismo de su mundo. Lo pone en marcha y al mismo tiempo, se mofa de él. Arlequín dirige el espectáculo. Puck y Ariel son directores de escena del espectáculo planeado por Oberón y Próspero. Puck salpica los ojos de los amantes con jugo de bayas. ¿Cuándo, por fin, el teatro nos mostrará un Puck inspirado de macho cabrío, de diablo y de Arlequín?

## II

Según la más reciente biografía shakespeariana de A. L. Rowse (1), la primera representación teatral del *Sueño de una noche de verano* tuvo lugar en el viejo palacio londinense de los Southampton de la esquina de Chaucery Lane y Holborne. Era una gran casa de estilo gótico, con grandes y pequeñas galerías sobrepuestas alrededor de un gran patio abierto, rectangular, con un jardín adyacente. Es difícil imaginar un escenario mejor para la acción del *Sueño de una noche*

(1) A. L. Rowse, *William Shakespeare. A biography*, London, 1963.

*de verano.* Es una hora avanzada de la noche, la fiesta acaba. Se han hecho todos los brindis, nadie baila ya. En el patio esperan todavía unos criados con antorchas. Pero el jardín está a oscuras; por el portal se escurren unas parejas abrazadas. El vino español es fuerte, los amantes se han dormido. Alguien pasó, salpicándolos con jugo de bayas. El muchacho se ha despertado; no ve a la joven que duerme a su lado, lo ha olvidado todo, incluso que con ella ha abandonado la fiesta. Cerca hay otra muchacha, basta alargar el brazo; ya está, ya corre detrás de ella. Odia ahora con la misma violencia con la cual quería hace una hora:

«¿Por qué me buscas? ¿No han hecho comprender mis palabras que el odio que te tengo me ha impulsado a dejarte?»

(II, 2)

Siempre ocurre en Shakespeare ese magnífico estallido de amor; la fascinación se produce desde la primera mirada, la pasión desde el primer contacto de las manos. El amor se abate sobre la gente como un gavián, el mundo se hunde, los amantes quedan solos sobre la tierra. El amor llena, en Shakespeare, todo un ser, es éxtasis y deseo. En el *Sueño*, de estas pasiones amorosas queda sólo la súbita explosión del deseo:

LISANDRO

«Había perdido la razón cuando le ofrecí mis homenajes.

ELENA

No; la habéis perdido ahora, que renunciáis a ella.

LISANDRO

Demetrio la ama y no os ama a vos.

DEMETRIO (*Despertando*)

¡Oh, Elena, diosa, ninfa, perfección divina! ¿Con qué, amor, compraré tus ojos? El cristal a tu lado es turbio.»

(III, 2)

*El Sueño* es la más erótica de todas las obras de Shakespeare. En ninguna quizá, excepto en *Troilo y Cressida*, la erótica es tan brutal. Sólo en el Soneto CXXXV es más literal y violenta.

Las tradiciones teatrales del *Sueño* son particularmente insoportables, tanto en su modelo clasicista con amantes en túnica y una escalera de mármol en el fondo, como en su segunda variante operística —funambulista, con gasas y tules. Desde hace mucho tiempo los teatros tienen predilección por representar el *Sueño* como si fuera una especie de cuento de Grimm y, quizá por eso, la crudeza y la brutalidad de las situaciones y los diálogos quedan totalmente desdibujadas en la escena. No se ven casi, ni se oyen.

LISANDRO

«¡Déjame, gata, lapa! Vil engendro déjame, o te arrojo lejos de mí como se arroja a una serpiente.

HERMIA

¿Por qué, grosero? ¿Qué significa ese cambio, dulce amor mío?

¡Tu amor! Lejos de mí, tártara atezada. Lejos de mí, repugnante medicina. Poción amarga y detestable, vete.»

(III, 2)

Los comentaristas han observado hace ya tiempo que en este cuarteto amoroso los amantes apenas están diferenciados. Las jóvenes se distinguen, en el fondo, sólo por su estatura y el color de su pelo. Quizá sea Hermia la única que tiene algunos rasgos individuales que permiten adivinar en ella a Rosalinda de *Trabajos de amor perdidos*, su antecesora y a Rosalinda de *Como gustéis*, posterior a ella. Los muchachos no se distinguen entre sí más que por sus nombres. Les falta a los cuatro la expresividad e individualidad que Shakespeare había logrado repetidas veces.

Los amantes son intercambiables. ¿Quizá se trata precisamente de eso? Toda la acción de aquella ardiente noche, todo lo que ocurre en aquella fiesta de borrachos, consiste en el carácter genuinamente intercambiable de las parejas de enamorados. Siempre tengo la impresión de que en Shakespeare no hay nada casual. Puck se pasea de noche por el jardín encontrándose con unas parejas que se cruzan e intercambian. Es Puck quien hace la siguiente observación:

«La dama es la misma, pero no así el galán.»

(III, 2)

Elena ama a Demetrio, Demetrio ama a Hermia, Hermia ama a Lisandro. Luego Lisandro persigue a Elena, Elena persigue a Demetrio, Demetrio a Hermia. Esta inversión mecánica de los deseos y la intercam-

biabilidad de las amantes es algo más que el núcleo de una intriga. La reducción de los personajes a la mera expresión de unas parejas amorosas parece ser el rasgo más característico de aquel cruel sueño. Y, quizás, el más actual. El compañero llega a carecer de nombre e incluso de cara. Es, sencillamente, alguien que se tiene al alcance de la mano. Como en algunas piezas de Genêt, no hay personajes individualizados, sólo hay situaciones. Todo es ambivalente.

«¿Y por qué? ¡Ay!... ¿Qué ha pasado, amor mío? ¿No soy yo Hermia? ¿No sois vos Lisandro? Soy hermosa hoy como lo era ayer.»

(III, 2)

Hermia se equivoca: de hecho, Hermia no existe, tampoco existe Lisandro. O, más bien, existen dos Hermias diferentes y dos Lisandros. La Hermia que dormía con Lisandro y la Hermia con quien Lisandro no quiere dormir. Un Lisandro que duerme con Hermia y otro que huye de Hermia.

*El Sueño* fue puesto en escena la primera vez como una comedia de circunstancias, casi «privada», en unos festejos nupciales. Se trata, podemos estar casi seguros de ello —la argumentación de Rowse parece totalmente convincente— de la boda de la brillante madre del Earl of Southampton. Si esto es cierto, el joven conde habrá tomado parte en los preparativos del espectáculo, desempeñando incluso algún papel él y sus enamorados. Con ocasión de la boda de su madre, se habían congregado en su casa todos los amantes, masculinos y femeninos, todos sus amigos y amigas, todo aquel brillante círculo de sociedad en el cual Shakespeare había entrado junto con Marlowe. Me hubiera gustado que se encontrara entre los espectadores del *Sueño* la «Dama Negra» de los *Sonetos*.

«Sólo te pido un cautivo y diminuto mozalbeta para hacerlo mi paje de honor.»

(II, 1)

Si *Trabajos de amor perdidos*, transparente comedia sobre unos jóvenes que habían decidido pasarse sin mujeres, está considerado, con toda la razón, como una obra con clave, ¡cuantísimas más claves de todas las especies debe contener *El Sueño*! Todos se conocían, tanto en el escenario como entre los espectadores, cada alusión era captada al vuelo, las bellas damas se morían de risa detrás de sus abanicos, los hombres se daban con el codo, los homosexuales sonreían disimuladamente.

«Dame ese niño, y partiré contigo.»

(II, 1)

Shakespeare no hace aparecer en escena al niño que Titania roba al príncipe indio, para dar rabia a Oberón. Pero lo menciona con insistencia, repetidas veces. Para la acción de *Sueño* el niño es completamente innecesario; sin ninguna dificultad podrían encontrarse cien otros motivos para la riña de los reales esposos. Indudablemente, a Shakespeare le hacía falta este personaje para otros fines, no dramáticos. Por lo demás, aquel pequeño paje oriental no es lo único inquietante en *El Sueño*. Las costumbres de todos los personajes, no solamente «simples mortales», sino reales y principescos, son muy libres.

«Porque la intrépida Amazona, tu guerrera amante...»

(II, 1)

La reina griega de las Amazonas hacía muy poco era aún amante del rey de los elfos, y Teseo, también hacía muy poco, tenía líos amorosos con Titania. Estas informaciones no tienen ninguna importancia para el argumento, no dan lugar a ningunas consecuencias, incluso enturbian la virtuosa y algo patética imagen de la pareja de novios dibujada en el primer y quinto actos. Sin lugar a dudas, todo ello son alusiones a personas y acontecimientos entonces actuales.

Creo que no hay posibilidad de descifrar todas las alusiones y encontrar todas las claves del *Sueño*. Tampoco hace falta alguna. Carece también de una especial importancia el saber a ciencia cierta para qué fiestas nupciales Shakespeare daba los últimos toques a su *Sueño de una noche de verano*. Lo único que han de saber el actor, el escenificador y el director de escena, es que el *Sueño* era una obra amorosa de su tiempo. Exactamente eso: amorosa y contemporánea. Además muy verídica, muy brutal y muy violenta. Después de *Romeo y Julieta*, *El Sueño* era una especie de «nouvelle vague» teatral.

Las alas de los elfos y las túnicas griegas son solamente trajes teatrales, ni siquiera poéticos, sino carnavalescos. Qué bien podríamos imaginarnos una gran fiesta en la boda de la esplendorosa Countess, madre de Earl of Southampton, o bien en cualquier otra boda de igual alcurnia. Los trajes podrían ser de estilo o de fantasía. En la corte italiana y después en Inglaterra, hasta la reacción puritana, el baile de disfraces, llamado «impromptu masking», era una diversión predilecta.

Pero ya quedaron vacías todas las salas. Se ha marchado el magnífico caballero disfrazado de Oberón, acompañado por un cortejo de muchachos vestidos de pieles, con cuernos de ciervo en la cabeza. Pasada la medianoche se fueron a una taberna, a orillas del Támesis, para continuar bebiendo. Antes desaparecieron

los muchachos y las muchachas en túnicas griegas. La última que abandonó el baile fue Titania, cuyos pendientes de perlas rosadas, grandes como garbanzos, despertaron la admiración general. Se dispersaron los albarderos, se apagaron las antorchas. Por la mañana temprano, después de un breve sueño, el señor de la casa salió al jardín. En el césped dormían todavía unas parejas abrazadas:

«Buenos días, amigos. Ha pasado ya el día de San Valentín. ¿Las aves del bosque no comienzan a emparejarse hasta hoy?»

(IV, 1)

La primera en despertarse es Hermia, aunque fue la última en acostarse. Para ella esta noche fue la más loca; dos veces ha cambiado de amante. Está cansada, apenas la sostienen las piernas.

«Nunca estuve tan cansada; nunca tan afligida. Empapada de rocío y rasgada por los abrojos, no puedo arrastrarme e ir más lejos. Mis piernas niéganse a marchar al mismo paso que mis deseos.»

(III, 2)

Está avergonzada. Todavía no se da bien cuenta que ya se ha levantado el día. Todavía no sabe volver de la noche, aún sigue en su poder. Ha bebido demasiado.

«Diríase que una ilusión de los ojos me hace ver las cosas dobles.»

(IV, 1)

Toda la escena del despertar matutino de los amantes está llena de aquella brutal y amarga poesía, a la que cada esterilización teatral mata y destruye.

### III

La metafórica del amor, de la erótica y del sexo sufre, en el *Sueño*, unas transformaciones muy profundas. Al principio es aún totalmente tradicional: espada y herida, rosa y lluvia, arco de Cupido y dardo dorado. El choque de dos metafóricas nos sorprende en el monólogo de Elena, que constituye la coda de la escena primera del primer acto. De hecho, es un monólogo del autor, una especie de «song» en el cual por primera vez queda anunciado el tema filosófico del sueño: Eros y Tanatos.

«Things base and vile, holding no quantity,  
Love can transpose to form and dignity.  
Love looks not with the eyes, but with the mind,  
And therefore is wing'd Cupid painted blind.»

(I, 1)

Las más difíciles de interpretar son las dos líneas finales, inquietantes en la pluralidad de su sentido. Tenemos aquí, en las imágenes, un sorprendente parecido con las fórmulas de los neoplatónicos florentinos, Marsilio Ficini y Pico della Mirándola sobre todo. Apoyándose en la doctrina órfica, estos autores preconizaban un específico misticismo del Eros. La más famosa es una paradoja de Mirándola en *Opera*: «Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum». El amor es ciego, puesto que está por encima del intelecto. La ceguera da realización y éxtasis. El



*Banquete* de Platón, comprendido de manera sea más mística sea más concreta, era también lectura predilecta de los neoplatónicos isabelinos. Pero, siguiendo el modelo florentino, este neoplatonismo tenía, en el círculo de Southampton, un sabor marcadamente epicúreo.

«Mind» parece significar aquí la imaginación y el deseo. Shakespeare va siempre más allá de lo estereotipado. A la dialéctica neoplatónica de un Amor engendrado por la belleza y culminante en la Voluptuosidad («Amor igitur in Voluptatem a pulchritudine dessinit»), Shakespeare opone un Eros de la fealdad, engendrado por el deseo y culminante en la locura (2). En aquel monólogo es invocado también Amor, niño de ojos vendados, disparando al azar las flechas de su arco. Pero sólo por un corto instante: la metafórica se vuelve mucho más abstracta y entra en una estrofa de significaciones totalmente distinta:

«Wings, and no eyes, figure unheedy haste.»

(I, 1)

El ciego Amor se convierte, en el monólogo de Elena, en una Nike del instinto, disparada en una loca carrera.

«Alas sin ojos en loca carrera.»

Schopenhauer tomó esta imagen del *Sueño*. Pero aquella ciega Nike del deseo es, al mismo tiempo, una mariposa nocturna. Desde el monólogo de Elena, precisamente, Shakespeare empieza a introducir, cada vez con más insistencia, la simbólica animal del erotismo. Lo hace de manera consecuente, obstinada, casi obsesiva. Las transformaciones de la metafórica, aquí, no

(2) Cf. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1958.

son más que la expresión exteriorizada de un violento rompimiento con la idealización petrarquiana del amor puro. El sueño de una noche de verano o, por lo menos, aquél que nos parece más cerca de nosotros y más revelador, es ese paso a través de la animalidad. Este es el tema principal que une las tres acciones separadas (plots), paralelamente conducidas por Shakespeare en el *Sueño*. Titania y Lanzadera pasan por esta erótica animal en el sentido literal e incluso visual. Pero en la oscura zona de la erótica animal entra también el cuarteto amoroso de los amantes:

ELENA

«Soy vuestro lebrel, y cuanto más me peguéis, Demetrio, más os acariciaré. Tratadme como a vuestro lebrel: rechazadme, golpeadme, olvidadme, perdedme...»

(II, 1)

Y otra vez:

«¿Qué sitio más humilde puedo implorar en vuestro amor /.../ que el de ser tratada como tratáis a vuestro perro?»

(II, 1)

Unos lebreles atados con cortas traillas y anhelando la carrera o buscando halagos de sus amos, aparecen a menudo en los gobelinos flamencos con escenas de caza. Eran una decoración predilecta de las paredes en los palacios reales y principescos de la Inglaterra isabelina. Pero aquí, es una muchacha que se da a sí misma el nombre de perro perdiguero en busca de

halagos de su amo. La metáfora es brutal, casi masoquista.

Vale la pena contemplar más de cerca todo el bestiario invocado por Shakespeare en el *Sueño*. Bajo la influencia de la tradición romanticista —consolidada en el teatro, por desgracia, por la música de Mendelssohn— el bosque del *Sueño* tiene siempre la apariencia de una Arcadia, mientras que en realidad, es más bien un bosque habitado por diablos y vampiros, donde las brujas y las hechiceras pueden encontrar fácilmente todo lo que necesitan para sus prácticas.

«You spotted snakes with double tongue,  
Thorny hedgehogs, be not seen;  
Newts, and blind-worms, do no wrong,  
Come not near our fairy queen.»

(II, 2)

Títania se acomoda para el sueño en un prado, entre rosas silvestres, campanillas, violetas y margaritas, pero la canción de cuna que le cantan sus compañeras parece bastante espantosa. Después de las víboras de lengua bifurcada, espinosos erizos, luciones y murciélagos, se mencionan las larguipatas y venenosas arañas, los escarabajos y las babosas. Una canción de cuna semejante no presagia sueños demasiado agradables.

El bestiario del *Sueño* no es casual. La piel seca de víbora, las arañas trituradas, los cartílagos de murciélago figuran en cada farmacopea medieval o renacentista como remedios contra la impotencia erótica y toda clase de enfermedades de mujer. Todos estos seres son viscosos, pegajosos y peludos, desagradables al tacto, y despiertan en muchas personas una violenta repugnancia. Los manuales de psicoanálisis dan a esta repugnancia el nombre de psiconeurosis. Los animales invocados en la nana cantada para arrullar a Títania:

serpientes, babosas, murciélagos y arañas pertenecen también al bestiario predilecto de la interpretación freudiana de los sueños. En un sueño de esta clase Oberón manda sumir a los amantes:

«...hasta que el sueño, imagen de la muerte, ponga en su frente los pies de plomo y sus alas de murciélago.»

(III, 2)

La corte de Titania se compone de: Pesse-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. Guisante, Telaraña, Falena y Mostaza fueron convertidos en diminutivos en todas las traducciones polacas de *Sueño*, desde Kozmian hasta Galczyński: Guisantito, Falenita, Arañita y Mostacita. Es, otra vez, una huella de la lectura del *Sueño* como si se tratara de un romántico cuento de hadas. En el teatro, el cortejo de Titania se representa casi siempre bajo la forma de unas pequeñas hadas aladas voleteando por el aire, o bajo la de un ballet de duendecillos alemanes. Esta sugestión es tan fuerte que hasta a los comentaristas del texto les cuesta liberarse de ella. Basta, sin embargo, reflexionar un poco sobre la selección y el sentido de estos hombres: vaina de guisante y mostaza, falena y telaraña, para convenirse que pertenecen a la misma farmacia de amor de las brujas y hechiceras.

Yo me imagino la corte de Titania como unos vejstorios salivosos, desdentados y temblorosos que, entre risitas, alcahuetean a su señora con un monstruo.

«Entonces, el primer objeto que se ofrezca a su vista, ya sea un león, un oso, un lobo o un buey, un mico travieso o un atareado mono, lo perseguirá con el alma enamorada.»

(II, 1)

Oberón anuncia bien claro que Titania, por castigo,

se acostará con un animal. Y, también aquí, la selección de animales es muy característica, sobre todo en la segunda de las amenazas de Oberón:

«Be it ounce, ot cat, or bear,  
Pard or boar with bristled hair...»

(II, 2)

Babuino, toro, gato, onza, jabalí y cerdo, todos estos animales simbolizan la lubricidad y algunos de ellos desempeñan un importante papel en la demonología sexual. Lanzadera se convierte finalmente en un asno. Pero en la pesadilla de aquella noche de verano el asno no es, ni mucho menos, símbolo de la estupidez. Desde la antigüedad hasta el renacimiento se atribuía al asno la mayor potencia sexual y, entre todos los cuadrúpedos, su falo parece ser el más largo y más duro.

Me imagino a Titania como una chica muy alta, muy plana y muy rubia, con largos brazos y piernas, parecida a las blancas escandinavas que encontraba en la rue de la Harpe y en la rue Huchette, cuando iban, por la noche, estrechamente pegadas a unos negros de caras grises o, de tan negras, casi azules.

«Eres tan cuerdo como hermoso.»

(III, 1)

A las escenas entre Titania y Lanzadera convertido en asno se da a menudo en el teatro un carácter humorístico. Pero creo que por poco que se pueda hablar aquí de humor, sería solamente en el sentido inglés de la palabra y que es más bien un «humour noir», cruel y escatológico, frecuente en Swift.

La etérea, la tierna y lírica Titania desea un amor bestial. Puck y Oberón llaman monstruo al transfigurado Lanzadera. La frágil y dulce Titania arrastra al monstruo a su cama, casi a viva fuerza, casi haciéndolo

le violencia. Éste es el amante que ella quería, con el que soñaba. Sólo que nunca lo quiso confesar, ni siquiera a sí misma. El sueño la libera de los frenos interiores. La poética Titania, que no deja de parlotear de las florecitas, violenta a un monstruoso asno.

#### TITANIA

«Me parece que la luna nos mira con ojos húmedos; y cuando vierte lágrimas, todas las florecillas lloran también, llevando el luto de alguna virginidad forzada. Encadenad la lengua de mi muy amado; conducidle en silencio.»

(III, 1)

Entre todas las personas del drama, es Titania la que entra más lejos y más profundamente en la oscura zona del sexo donde dejan de existir la belleza y la fealdad, donde sólo quedan el frenesí y la liberación. Elena ya había dicho en la coda de la primera escena:

«El amor puede transformar las cosas bajas y viles en dignas, excelsas.»

(I, 1)

Las escenas amorosas entre Titania y el asno deben parecer irreales y reales, fascinantes y repelentes al mismo tiempo. Deben maravillar y repugnar, espantar y asquear. Deben ser extrañas y horribles a la vez.

«Acércate. Ven a sentarte en este florido lecho. Ven a que te acaricie las encantadoras mejillas, a que ponga rosas de almizcle en tu cabeza blanda y lisa y bese tus largas y hermosas orejas, suave deleite mío.»

(IV, 1)

Chagall ha pintado a Titania acariciando al asno. En aquel cuadro el asno es blanco, triste y muy tierno. Creo que la Titania shakespeariana, la que acaricia a un monstruo con cabeza de asno, debería recordar, más bien, las estremecedoras visiones de Bosch y la gran grotesca de los surrealistas. Y que el teatro contemporáneo, ese teatro que ha pasado por la poética del surrealismo, del absurdo y de la brutal poesía de un Génét sabrá, por vez primera, mostrar esa escena. La elección de una inspiración pictórica tiene, para el caso, una importancia particular. Entre todos los pintores, quizá sea Goya el único que se adentró aún más profundamente que Shakespeare en la oscura zona del erotismo animal. Estoy hablando de sus *Caprichos*.

#### IV

Todos los hombres son feos, ratoniles o conejunos, enanos o jorobados; observan furtivamente, o más bien olfatean, a unas altas muchachas con negras mantillas sobre los hombros. Largos vestidos de talle muy alto les descienden hasta los tobillos. A veces los suben para arreglarse una liga pero, aun en este gesto vulgar, nunca dejan de ser interiormente ausentes. La mayoría de las veces están rígidamente sentadas en unas altas sillas, desdeñosas y ariscas. Son como unos objetos expuestos, se dejan ver, dejan ver lo que tienen, cierran las ligas sobre sus medias negras, sacan las posaderas, enseñan los pechos bajo sus apretados corpiños. Los deformes hombres de prominentes y anchas narices dan vueltas entre aquellas posaderas y aquellas piernas. Las rameras con preciosos peinados, con peinetas de carey, con negras mantillas, desdeñosas, ensimismadas y orgullosas, miran al vacío de detrás de sus abanicos. Muy cerca de ellas están sentadas o de

pie unas viejas adornadas con idénticas peinetas y mantillas. Las viejas no tienen dientes y quizá por eso sus bocas están anchamente abiertas en muda sonrisa. Las rameras y las viejas se parecen mucho. Al mirar detenidamente estos dibujos se advierte que este parecido no es casual, que Goya, a propósito y con una especie de satisfacción, da una misma cara a las soberbias muchachas y a las repugnantes viejas. Todo lo que hay de repelente en las abultadas bocas de las despreciativas jóvenes, lo pone de manifiesto la repetición de los mismos rasgos en la vejez. Es entonces cuando se descubre su animalidad, vulgaridad y fealdad. Todos los dibujos están hechos con el mismo trazo blando donde hasta lo negro parece cálido, gris y ratonil. Porque aquí no solamente los hombres y las viejas son ratas, lo son también todas aquellas rameraras despreciativas e inmóviles, regias y putescas, carnales y ausentes.

Las mujeres son altas y esbeltas, los hombres pequeños; parece que sólo pueden escudriñar, olfatear como los perros, que tienen que alzarse de puntillas para mirar a los ojos a aquellas mujeres. Era Goya, indudablemente, el inspirador de los dibujos de Bruno y Schulz. Tengo bien presentes esos dibujos. Unos hombres pequeños y negros con grandes cabezas de niños enfermos de hidropesía contemplan los zapatitos o los diminutos pies de unas mujeres gigantescas que, como en los dibujos de Goya, levantan las piernas enfundadas en medias negras. Y, como los de Goya, tienen el mismo trazo blando, el mismo cálido gris ratón. Son ratoniles aquellos hombres de cabeza gorda, con sombrero hongo y americana demasiado larga; deformes, jorobados y lisiados, les fascina hasta el orgasmo un zapatito que se cae del pie de un gigante.

*Todos caerán.* Un pequeño árbol seco, sobre él unas gallinas humanas con negros sombreros de tres picos. Unas putas gallináceas con pequeñas alas sacan el pe-

cho y dan saltitos sobre sus delgadas patitas de gallina. Se les montan encima unos caricaturescos gallos-hombres de plumas erizadas, saltando sobre sus ridículas patas secas como palillos. Las pajariles putas y los gallos con repugnantes caras de anciano están sobre aquel árbol pequeño y seco.

Debajo hay tres mujeres. Dos jóvenes, con los pechos asomando de los corpiños, en espumosas faldas anchas, y una muy vieja, juntas las manos como para rezar, parecida también a un pájaro a pesar de una gran jeta, formada por su nariz y su boca. Las jóvenes, excitadas y enfebrecidas, meten una alesna en el culo de un pollo con cabeza de anciano sobre un cuello delgado. Una de ellas lo tiene agarrado por las alas como para degollarlo, otra se afana con aquella alesna. La vieja está rezando, las jóvenes ríen; su risa animal y sexual descompone sus caras, imprimiéndoles la misma mueca vulgar del dibujo anterior.

*Ya van desplumados.* Cuatro mujeres, dos jóvenes y dos viejas, pegan y sacan fuera con unas escobas a unos hombre-citos-pájaros con patas de gallina y tristes caras de jorobados. Volvemos a encontrar en estas putas con mantilla el mismo malévolo destello en los ojos, la misma sonrisa de maldad, huella o más bien presagio de una futura descomposición en la vejez, en el gesto de la boca entreabierta, en el abultamiento de las mejillas.

*Los asnos.* Rebaños enteros de asnos. Con blancos gorros de dormir, feos sin bondad, hinchados y pagados de sí mismo, enseñan el abecedario a un asno joven con el morro abierto de par en par. Un enorme asnote, desnudo, con pezuñas peludas, encantado de sí mismo y exultante, se repantiga en una butaca. Un peludo mono, o quizá un hombre con aspecto de mono toca para él la mandolina y dos criados, escondidos detrás del sillón, aplauden muertos de risa. Un guapo asno vestido con chaqueta ancha y pantalón largo, del

cuál asoman las pezuñas, lee un libro sobre asnos. Un asno-médico, dulzón y obsequioso, toma el pulso de un enfermo. Un enorme y sorprendente asno blanco, bondadoso y comprensivo, está delante de una gran pizarra sobre la cual hace unos dibujos un peludo mono. Unos campesinos, cansados y cabizbajos, llevan cargados sobre sus espaldas unos asnos grandes, blancos, pesados, asquerosos. Pero los campesinos son también asquerosos. Asquerosos por su fealdad. Son aún más feos que aquellos asnos repantigados sobre sus espaldas. Sobre un asno negro de gran boca va sentada a horcajadas una alta mujerzuela, desdeñosa y ausente como siempre las hace Goya, con muslos al aire, con una enorme peineta negra hincada en el moño.

Goya o la animalidad de la erótica. Todo es peludo, todo es de una misma noche. Todo es manoseo, succión y pegadura. Los murciélagos tienen vientres y genitales de hombres o de mujeres, a veces pechos caídos de vieja. Se echan sobre las chicas de abultados culos, chocan en vuelo con las viejas desdentadas con narices roídas por la sífilis. Los murciélagos con abierto hocico de zorro, con peludo sexo femenino vuelan encima de la cabeza de un joven dormido. En la segunda parte del ciclo todo se vuelve aún más animal, peludo y monstruoso. A veces es difícil dar un nombre a estos seres medio-animales medio-humanos, gatunos, ratoniles y zorrunos. En los últimos dibujos, los murciélagos llegan a ser una obsesión; se convierten en sucubos e incubos, vuelan con bocas siempre abiertas, con cabezas de idiotas, o bien se arrastran sobre unas patas pequeñas, delgadas y peludas.

Al principio del ciclo, los animales simbolizan todavía la tontería, la astucia, la opresión o la concupiscencia, como en un apólogo medieval o de principios del renacimiento. Pero después parecen liberarse gradualmente de esta simbólica somera, dejan de representar los caracteres humanos y no son más que las varian-

tes animales de la forma humana. Goya penetra en una estrefa oscura en la cual todas las formas —de asno, de vaca y de cordero, de rata y de murciélago, de ratón y de gato, de hombre y de mujer, de juventud y de vejez— se compenetran, se contagian mutuamente con su peludez y sus jetas, sus narices, orejas desprendidas y tiesas, negros agujeros del sexo femenino y bocas vacías de dentadura. A veces, entre aquellos murciélagos y murciélagas con rígido bigote gatuno, con hocicos de zorro, con desnudo vientre, aparecen de nuevo las ausentes, desdeñosas y carnales rameras de negras mantillas y largas faldas negras, con rebuscados peinados.

He aquí una, bailando. Levanta muy alto una pierna enfundada en una media negra, alza ambos brazos. Sus ojos están cerrados. No ve los murciélagos que la rondan, que la alfatean. Uno de ellos, con la cabeza de viejo gato calvo, ya se le enmarañó en el pelo. Otro, colgándole una enorme cabeza de enano, ya mira debajo de su falda. La chica sigue bailando. El tercer murciélago, desnudo el vientre, con sexo de hombre al descubierto, cuya cabeza es la de un hambriento gato en celo, se sentó ya sobre sus pechos. La chica no se defiende. No los ve. Pero es para ellos que baila.

Titania abraza la cabeza del asno y acaricia sus peludas pezuñas. Es muy blanca. Ha tirado su manto sobre la hierba, se ha quitado la peineta de carey, su artístico peinado está ya deshecho. Las pezuñas del asno la abrazan cada vez con más fuerza, su cabeza descansa sobre el pecho de Titania. La cabeza del asno es pesada, peluda.

«Había ceñido las sienes velludas de su amante con guirnaldas de flores frescas y olorosas.»

(IV, 1)

Titania cierra los ojos. Está soñando con la animidad pura.

V

Se está acabando la noche, va a despuntar el alba. Los amantes pasaron ya por la oscura zona del amor bestial. Puck canta la irónica canción que cierra el tercer acto. Es, al mismo tiempo, coda y «song» que echan el cerrojo de las experiencias de aquella noche.

«Jack shall have Jill;  
Nought shall go ill;  
The man shall have his mare again  
And all shall be well.»

(III, 2)

Titania se despierta y ve a su lado a un patán con cabeza de asno. Había pasado con él esta noche. Pero ahora ya es de día. Ya no se acuerda que lo había deseado. No se acuerda, no quiere acordarse, de nada.

TITANIA

«¡Mi Oberón! ¡Qué visiones he tenido! Me parecía que estaba enamorada de un asno!»

OBERÓN

Aquí reposa vuestro amor.

TITANIA

¿Cómo ha sido eso? ¡Oh! ¡Cuánto aborrecen ahora mis ojos su figura!»

(IV, 1)

Aquella mañana todos estaban avergonzados: Demetrio y Hermia, Lisandro y Elena. Incluso Lanzadera. Tampoco él quiere confesar su sueño.

«Los ojos del hombre no han oído, ni los oídos del hombre no han visto, ni la mano del hombre podía gustar, ni su lengua concebir, ni su corazón expresar lo que era mi sueño.»

(IV, 1)

Donde Shakespeare aparece más moderno y más precursor, es en aquel violento contraste entre la amorosa locura que desencadena la noche y la censura del día que impone el olvido. El concepto «vida es sueño» está aquí totalmente desprovisto de toda mística barroca. La noche es clave del día.

«Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños...»

(*La Tempestad*, IV, 1)

No solamente Ariel es un abstracto Puck de cara triste y expresión concentrada, sino que también el tema filosófico del *Sueño* se repite en *La Tempestad*. *La Tempestad* es, indudablemente, más madura. Pero las respuestas que Shakespeare da en el *Sueño de una noche de verano* parecen más definidas, hasta podría decirse más materialistas. Y menos amargas.

«El loco, el amante y el poeta son todo imaginación.»

(V, 1)

La locura ha durado toda una noche de junio. Los amantes se avergüenzan de aquella noche y no quieren hablar de ella, «así como no se recuerdan los malos sueños». Pero, gracias a aquella noche, les fue posible evadirse de sí mismos. Eran auténticos en sus sueños, libres de la mentira y de la sujeción.

«Y tú, sueño, que a veces vienes a cerrar los ojos del dolor, róbase por algún tiempo a mi propia compañía.»

(III, 2)

El bosque, en Shakespeare, es siempre la imagen misma de la naturaleza. La huida al bosque de Arden es una huida de un mundo cruel donde el camino hacia el trono conduce a través del crimen, donde un hermano despoja al otro de la herencia y un padre pide la muerte de su hija si ésta se casa contra su voluntad. Pero la naturaleza es algo más que un bosque. La naturaleza son nuestros propios instintos, tan locos como el mundo.

«Dejemos a los amantes /.../ a esas extravagantes fantasías que van más allá de lo que la razón puede percibir.»

(V, 1)

El tema del amor vuelve una vez más en la vieja tragedia de Píramo y Tisbe, representada al final del *Sueño* por la compañía de Cartabón. Los amantes están separados por un muro, no pueden tocarse, sólo se pueden ver por una rendija. Nunca se reunirán. Al lu-

gar de su encuentro viene un hambriento león. Tisbe huye despavorida. Píramo encuentra su ensangrentado pañuelo y se apuñala, creyéndola muerta. Tisbe vuelve, ve el cadáver de Píramo y se mata con el mismo puñal. El mundo es cruel para los verdaderos amantes.

El mundo es loco y loco es el amor. En la gran locura de la Naturaleza y de la Historia los instantes de felicidad son cortos:

«...fugaz como una sombra, breve como un corto sueño, rápida como un relámpago en noche oscura...»

(I, 1)

.....

*Más de un asno se engancha al carro del vencedor,  
para que lo tomen por corcel.*

Stanislaw Jerzy

## AMARGA ARCADIA DE SHAKESPEARE

VIOLA

What country, friends, is this?

CAPTAIN

This is Illyria, lady.

(*Noche de Epifanía*, I, 2)

I

Entre todas las obras de Shakespeare, los *Sonetos* y *La Tempestad* fueron considerados siempre como las más personales. ¿Pero, qué se entiende por personales? Puede verse en ellas un calendario cifrado y unas claves para la biografía, o bien un gran prólogo y epílogo. Próspero fue identificado con Shakespeare; se quiso ver, en *La Tempestad*, un alegórico despido de la escena. *La Tempestad* es un reajuste de cuentas y una despedida, sí, pero mucho más complejos. En ella vuelven todos los temas shakespearianos; en la isla de Próspero un Príncipe desterrado se encuentra con el Usurpador y una muchacha conoce a un muchacho. Una vez más todo vuelve a empezar, sólo que, esta vez,



la sabiduría de los héroes está aumentada por su experiencia. Pero la sabiduría es frágil, como todo. La esperanza, en *La Tempestad*, es amarga. En este sentido y sólo en éste, *La Tempestad* es una clave de la biografía. O, más bien, una parte de esta última. Su epílogo. En este mismo sentido son biográficos los *Sonetos*. Son un prólogo.

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

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

«¡Oh tiempo, veloz devorador de las cosas creadas! ¡Cuántos reyes, cuántos pueblos destruiste! Cuántas transformaciones de Estados y cuán numerosos acontecimientos acaecieron desde que desapareció aquí la extraña forma de las entrañas de esa montaña; vencidas por el tiempo yacen pacientemente, escondidas; con sus huesos desnudos dieron el esqueleto y el apoyo a la montaña que por encima de ellas se yergue.»

(*Leonardo*, R. 954)

Esta cita shakespeariana procede de los escritos juveniles de Leonardo. «El devastador tiempo» vuelve como un estribillo permanente en la poesía de fines del renacimiento y del barroco, pero para Leonardo, igual que para Shakespeare, la destructora acción del tiempo no es ni un tropo estilístico ni una obsesión. El tiempo es el primer actor de toda tragedia.

«Cuando el tiempo sea viejo y se haya olvidado de sí mismo, cuando gotas de agua tras gotas de agua hayan roído las piedras de Troya, cuando el ciego olvido haya devorado las ciudades, y los poderosos estados, sin dejar huellas, hayan vuelto a la nada del polvo...»

(*Troilo y Cressida*, III, 2)

Es un monólogo de Cressida. Ninguna de las obras teatrales de Shakespeare se acerca tanto a los *Sonetos* en las amargas imágenes del ineludible fin del amor (1)

«Hoy la injuria del tiempo con la precipitación de un bandido, acapara su rica presa en montón y sin saber lo que hace.»

(IV, 4)

Es un monólogo de Troilo. El tiempo, este «enorme monstruo de ingratitud» (III, 3), «Injurious time» está contra los amantes, tanto en *Troilo y Cressida* como en los *Sonetos*. Destruye las ciudades y los reinos, el amor y la belleza, rompe los juramentos de los monarcas y las promesas de los enamorados.

(1) Caroline Spurgeon presenta un cuadro completo de las citas referentes al tiempo en los *Sonetos* y en *Troilo y Cressida*, en *Shakespeare Imagery*, Cambridge, 1935.

«Y es que hacía cálculos del Tiempo, cuyos mil azares se interponen entre los votos y cambian los decretos de los reyes...»

(*Sonetos*, CXV)

Invoquemos otra vez a Leonardo y sus palabras sobre el voraz tiempo:

«¡Oh, tiempo, devorador de las cosas, y tú, envidiosa vejez, destrozáis todas las cosas y las devoráis despacio con duros dientes de la edad, dándonos una muerte lenta! Helena, mirándose en el espejo y viendo sus arrugas esculpidas por la vejez, llora y piensa que fue raptada dos veces. ¡Oh, tiempo, devorador de las cosas! ¡Oh, envidiosa vejez, todo parece por vuestra causa!»

(*Leonardo*, C. A. 71)

Las imágenes leonardianas nos presentan tres especies del tiempo: El tiempo geológico, el de la tierra, de los océanos y de la erosión de las montañas; el tiempo arqueológico, ya que toda historia se convierte finalmente en arqueología: de las pirámides, de las ciudades desaparecidas, de los reinos de los que sólo quedó el nombre; y, el último, el tiempo humano en el que las tumbas están muy cerca de las cunas, donde todo es mortal.

«Vendrá un día en que mi amigo esté como yo estoy ahora, consumido y aplastado por la mano injuriosa del Tiempo; en que las horas habrán bebido su sangre y cubierto su frente de líneas y de arrugas.»

(*Sonetos*, LXIII)

Los tres tiempos de Leonardo siempre pueden encontrarse en Shakespeare. Cuando la sangre inunda la tierra, el tiempo humano vuelve a ser el inhumano tiempo de la naturaleza. Es entonces, cuando el ciego Gloster se despide de Lear apresado por la locura:

«¡Oh fragmento arruinado de la Naturaleza! Y así este vasto universo se ha de reducir a la nada.»

(*Rey Lear*, IV, 6)

Los *Sonetos* invocan siempre los tres tiempos entremezclados. Por eso son Prólogo.

«¿Quién pudiera hacer perdurar lo que es bello, sin que nada le arrebate su hermosura?»

El primer tema de los *Sonetos* es el intento de salvar la belleza y el amor, de protegerlos ante la destructiva acción del tiempo. Un hijo no es solamente un heredero, una continuación, sino la repetición de una cara, de unos rasgos, una verdadera paralización del tiempo.

«Ya es tiempo de que esta imagen produzca otra forma.»

(*Sonetos*, III)

El amor se realiza en el tiempo, pero es adverso al tiempo. A toda costa quiere salvar algo, detener algo, dejar huella.

«Que nada podrá defenderte contra la segur del Tiempo, salvo tu descendencia.»

(*Sonetos*, XII)

En los *Sonetos* shakespearianos el amor es un juego mortal cuyo único verdadero adversario es la descomposición:

«/.../ cuando yo esté quizá mezclado con arcilla, no repitáis ni aun mi pobre nombre; permitid, por el contrario, que vuestro amor perezca con mi vida.»

(*Sonetos*, LXXI)

La negación de la muerte física es la prolongación de la vida en la descendencia. La negación de la destrucción y del olvido es la idea de la fama, heredada de la antigüedad. Un poema perdurará. Shakespeare escribe en los *Sonetos* su «aere perennius» y «exegi monumentum»:

«Y tú hallarás aquí tu monumento cuando hayan desaparecido las cimeras y las tumbas de bronce de los tiranos.»

(*Sonetos*, CVII)

Es muy renacentista esta unión en un verso del bronce y de la tiranía. Los negros renglones de un verso, unos signos escritos sobre el papel, una frágil estrofa han de enfrentarse con toda la fuerza del poder y del tiempo. Son ellos que han de procurar la inmortalidad.

«Contra el cuchillo cruel del Tiempo destructor...»

(*Sonetos*, LXIII)

Es más que probable que aquel «exegi monumentum» chakespeariano fuera escrito para un hombre jo-

ven, de ojos ligeramente oblicuos y dorados bucles, artísticamente rizados, cayéndoles sobre el hombro izquierdo. Había en aquella cara, además de la femenina perfección de su belleza, unas manifiestas señales de crueldad en el dibujo de la boca y de desdén en la mirada fría y ausente.

«...y las lenguas futuras sostendrán vuestro ser.»

(*Sonetos*, LXXXI)

El destinatario de los *Sonetos* era, lo más probable, el Earl of Southampton, casi diez años más joven que Shakespeare. Su cara era, según lo demuestran los retratos, una copia casi exacta de las facciones de su madre (2). Shakespeare tenía pleno derecho de escribir:

«Tú eres el espejo de tu madre, y en ti vuelva encontrar el placentero abril su primavera.»

(*Sonetos*, III)

Una de las cosas más asombrosas en Shakespeare es esa conexión que tan frecuentemente emplea, de la casualidad y de la regla, de lo concreto y de lo universal.

Un hombre, un muchacho, una mujer; pero no son unas figuras abstractas, como las del ajedrez, las que conducen el juego amoroso en los *Sonetos*. El shakespeariano «aere perennius» fue escrito para un joven, heredero de una gran familia y de una de las mayores fortunas. Sus relaciones de amor y de amistad for-

(2) Vide A. L. Rowse, *William Shakespeare. A biography*, London, 1963. Los argumentos del autor respecto a la cronología y al destinatario de los *Sonetos* parecen convincentes.

man parte de todo un complejo sistema de dependencia de un debutante, poeta y actor, protegido por un poderoso aristócrata.

«Los hombres se multiplican como las plantas aplaudidos y rechazados por el mismo Cielo.»

(*Sonetos*, XV)

Los *Sonetos* tienen dos sistemas de referencia; como en los «metafísicos» ingleses, Donne y Herbert, son un drama existencial a estado puro, rebosando al mismo tiempo del concreto histórico. Hay en ellos cielos indiferentes, estaciones del año, cuatro elementos y un espacioso caballo, sobre el cual va montado un hombre que se aleja de su infiel amante.

El «exegi monumentum» shakespeariano no solamente intenta salvar del olvido la belleza de un joven afeminado. El puñado de rimas debe asegurar la protección y, al mismo tiempo, la inmortalidad. Lo de la inmortalidad era más fácil. Entre los versos hace frecuentes apariciones el personaje-rival, posiblemente Marlowe. Muchos eran los que buscaban los favores del brillante señorito.

Es casi palpable en los *Sonetos* esa mezcla de lo grande y de lo pequeño, de una época y de todas las épocas. El tiempo que el reloj shakespeariano indica es isabelino, pero marca las horas para todos los amantes, no solamente para el muchacho de pelo rubio y la Dama Negra.

## II

Los *Sonetos* de Shakespeare tienen su poética, su erótica y su metafísica. El destinatario de los primeros ciento veintiséis es un muchacho; los demás se diri-

gen a la Dama Negra. La acción dramática consiste en una doble infidelidad: la del muchacho y la de la mujer. Estos dos se han unido. El hombre no sabe por quién fue más engañado, de quién debe tener más celos, quién había tomado la revancha y de quién. Está suplicando, persuadiendo, amenazando, convenciendo. Los últimos dos versos de cada soneto se dirigen directamente al destinatario, como si le hablaran. Son una réplica teatral.

Por segunda vez, los *Sonetos* son un prólogo. El prólogo de la erótica shakespeariana o, por lo menos, de la erótica de las primeras comedias. El verdadero tema de los *Sonetos* es la elección, o mejor dicho la imposibilidad de elección entre el muchacho y la mujer, la frágil frontera entre la amistad y el amor, la fascinación por toda belleza, la universalidad del deseo, imposible de detener y limitar a un solo sexo. El mismo tema, en las tonalidades de serio a bufo, desde el equívoco y malparado idilio hasta la burla y la ironía, aparecerá en *Dos señores de Verona* y en *Trabajos de amor perdidos*, en *Como gustéis*, en *Noche de Reyes*, en la corriente subterránea del *Mercader de Venecia*, en el compañerismo amoroso y en el brutal rechazamiento de Falstaff por el príncipe Enrique.

La ambigüedad, en los *Sonetos*, constituye al mismo tiempo el principio de la poética y de la erótica. Comparados con los shakespearianos, los sonetos de Petrarca parecen transparentes como si fueran tallados en cristal de roca pero, al mismo tiempo, fríos, artificiales, inventados. En ellos, la belleza y el bien son unos valores estables, jamás puestos en duda; todo el debate se desarrolla entre el cuerpo y el espíritu. En los *Sonetos* shakespearianos, esta rígida discriminación entre lo físico y lo espiritual se altera, el bien se mezcla con el mal, la belleza con la fealdad, el deseo con la repugnancia, el apasionamiento con la vergüenza. Aquí, las polarizaciones son diferentes, más barro-

cas y, al mismo tiempo, más modernas. La pasión es espectadora de sí misma, la vacilación alimenta la voluptuosidad, la mirada no mata la pasión, sino la enciende más todavía. La erótica es exacta y precisa, agudizada por la observación, excitada por el análisis.

«/.../ aunque hoy satisfagas tus ojos hambrientos hasta que cieguen con la hartura, torna a mirar mañana, y no mates el espíritu del amor con un abotamiento constante.

Que este triste intervalo sea como el océano que separa las costas, donde acuden diariamente a las orillas dos nuevos novios, a fin de que, cuando vean el regreso de lo que aman, pueda ser más dichosa la contemplación.»

(*Sonetos*, LVI)

Aquí, el compañero amoroso es a la vez real y creado; el ojo contiene con el corazón, el día con la noche, la vista con el tacto. El compañero es corporal y a la vez fruto de la imaginación, transformado por el deseo. La erótica es educanda de la pintura renacentista, erigiéndose a su vez en escuela de una nueva sensibilidad:

«Desde que os he abandonado, mis ojos se hallan en mi alma; y lo que me gobierna para moverme en torno, cumple en parte su función y queda parcialmente ciego simula distinguir, pero sin efectuarlo en realidad. Porque no transmite al corazón forma alguna de flor, de pájaro, o de imagen que le cautive, el espíritu no participa de sus rápidas percepciones, ni retiene la impresión propia que aprehende.

Que si ve el espectáculo más rudo o más encantador, el más risueño semblante o la criatura más

deforme, el mar o la montaña, el día o la noche, el cuervo o la paloma, la transmuta en vuestra figura.»

(*Sonetos*, CXIII)

Dicen que Botticelli afirmaba que no valía la pena malgastar el tiempo en imitar la naturaleza, puesto que basta con tirar contra la pared una esponja mojada en pintura para ver en las manchas así obtenidas los más bellos paisajes. Leonardo aplicaba el mismo método como un medio de estimulación de la inventiva de la mente y de hallazgos pictóricos. No necesitaba siquiera una esponja. He aquí sus palabras:

«Si miras atentamente un muro salpicado de variadas manchas, o unas piedras de varios componentes, y si sabes imaginar un lugar cualquiera, verás las imágenes de muchas regiones adornadas con montañas, ríos, rocas, árboles, planicies, grandes valles y colinas de todas las formas; verás también batallas y vivos movimientos de los personajes, extraños rostros y vestiduras e inúmeros objetos que puedes reducir a sus propias y exactas formas. Con esos muros y esas mezclas pasa lo mismo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañir puedes encontrar cualquier nombre o palabra que te hayas imaginado.»

Shakespeare había pasado por una escuela de imaginación parecida y conocía ambas aplicaciones: la lírica y la irónica. La aplicación lírica es la de los *Sonetos*. En *Hamlet*, la misma escuela de imaginación se transforma en una cáustica lección de oportunismo político:

HAMLET

«¿Veis aquella nube cuya forma es muy semejante a un camello?»

POLONIO

Por la misa, y que parece un camello realmente.

HAMLET

Yo creo que parece una comadreja.

POLONIO

Tiene el dorso de una comadreja.

HAMLET

O de una ballena.

POLONIO

Exacto; de una ballena.»

(*Hamlet*, III, 2)

Podemos terminar ahora la cita de Leonardo:

«He visto en las nubes y sobre los muros unas manchas que me han incitado a bellos descubrimientos de varias cosas y las cuales, aunque fueran en sí mismas totalmente faltas de perfección

en la representación de un miembro, tenían toda la perfección en cuanto a los movimientos y otras actividades.»

(A. S. H. I.22.V)

No es ésta la primera de las asombrosas coincidencias de Leonardo con Shakespeare, tanto más inquietantes por no estar apoyadas en ninguna tradición directa, en ninguna directa transmisión salvo la violenta influencia del cuatrocento italiano sobre la Inglaterra isabelina, sobre la corte de la reina y más aún sobre los colegios de Cambridge y Oxford, cultivadores de humanismo y, relacionados con ellos, los círculos de joven aristocracia. De Italia llegaban la pintura, la música y la arquitectura, los modelos de lenguaje y de estilo; las nuevas teorías de acción que se medían por su eficacia, y el nuevo ideal de personalidad, cuya medida era la armonía. Nueva filosofía y nuevas costumbres. Marlowe repetía a todo el mundo que sólo los tontos no saben apreciar a los chicos jóvenes y el tabaco en polvo. En el círculo de Southampton y de sus amigos las costumbres empezaron a parecerse a las florentinas de la época de los Médici.

Bien conocidas son las violentas invectivas de Savonarola contra los sodomitas. Se acusaba a Botticelli, a Leonardo y a Miguel Ángel de mantener relaciones amorosas con los chicos. Particularmente ambiguos son los apuntes de Leonardo sobre sus alumnos y aprendices, especialmente sobre el jovencísimo Giacomo al que llamaba «Salai» (diablillo) y para el cual era asombrosamente generoso e indulgente:

«El primer año un abrigo: dos liras; seis camisas: cuatro liras; tres chupas: seis liras; cuatro calzas: siete liras; ocho sueldos; un traje forrado: cinco liras; veinticuatro pares de zapatos:

seis liras; una boina: una lira; para cinturones, cordones... una lira.»

(C. 15. r.)

La propensión de Leonardo a los muchachos era, más que probable, reprimida. En sus apuntes leemos: «Quien no pone frenos a la voluptuosidad, se rebaja a la animalidad» (H. 119), y a continuación «El apasionamiento del espíritu ahuyenta el deseo» (C. A. 358). Era muy ducho en cuestiones eróticas. Escribía: «Nuestro cuerpo está sometido al cielo; el cielo, al espíritu» (T. 34. v), pero, al mismo tiempo: «Si tuvieras un cuerpo a la medida de tu virtud, no vivirías en este mundo». Los más inquietantes, casi obsesivos, son los dibujos de Leonardo que representan a un anciano o a un hombre maduro mirando a un joven de pelo rizado y perfil griego.

Además de una costumbre, más o menos tolerada, *Eros Socráticus* era toda una filosofía del amor, una sanción, estética y metafísica, para muy variadas formas de amistad entre un hombre maduro y un joven. La Academia humanística de Florencia había proclamado el amor puro hacia los muchachos como la forma más elevada de la afinidad de las almas. Pico della Mirándola y Ficino componían unos tratados sobre la pederastia espiritual, en los cuales es difícil a veces distinguir la comunión de las almas de la comunión de los cuerpos. El jovencísimo amigo de Mirándola fue enterrado en el convento de San Marcos, en la misma cripta donde reposaba su maestro. Ficino, al escribir sus refinados comentarios sobre el *Banquete* de Platón, identificó a Faidrós con su amigo, cuya joven belleza celebraban los comensales. Las apologías del amor puro hacia los muchachos podían ser hipócritas o bien escritas de buena fe; su metafísica era siempre la misma.

«Así, cada uno de nosotros es como un cupón de un billete entero, pues todos provenimos, a la manera del pez lenguado, con algún otro, de algún antiguo ser. Por esta razón, cada uno de nosotros está buscando siempre a su cupón. Quien fue cortado de un ser completo, ambisexual, hoy le gustan las mujeres y muchos adúlteros proceden de esta estirpe; igual que las mujeres a las que los hombres encantan y que en su lecho no sólo al marido reciben. Las mujeres cortadas de un antiguo ser femenino no se preocupan mucho por los hombres, interesándose más por las mujeres. Este es el origen de las tribadas. Los que son cortados del tronco masculino, por el género masculino tienen predilección /.../ Hay quien les da nombre de desvergonzados, pero esto no es cierto, ya que ellos no lo hacen por descaro, sino más bien por valentía, audacia y un cierto tesón masculino, pues aman lo que a ellos mismos se parece. /.../ Cada uno vive en celibato y con otro se contenta. Así pues, de manera general, la pederastia y la tierna amistad con los hombres ocurre sobre la base de la atracción por lo que a nosotros mismos es afín.»

El fundamento filosófico de la erótica socrática era el *Banquete* de Platón o, más exactamente, un viejo mito allí citado sobre los primeros hombres, que eran dobles; tenían cuatro brazos y cuatro piernas, dos caras y dos sexos. Como eran soberbios y blasfemos contra los dioses, Zeus, en castigo, a cada uno los cortó en dos. Desde entonces, las mitades separadas siempre se están buscando. El soneto XXXIX de Shakespeare termina por una asombrosa coda platónica:

«And that thou teachest now to make twain,  
By praising him here who doth hence remain.»

«¡Y que enseñas a hacer dos de uno solo, ensalzando aquí al que reside allá!»

(*Sonetos*, XXXIX)

Ficino escribe que la familia filosófica de los platónicos puede conocerse «por su apasionado amor a la belleza, física y espiritual, de los seres humanos». Leonardo ha pasado los últimos años de su vida en el castillo Cloux cerca de Amboise. Dice la tradición que Francisco I iba allí a verlo. El joven rey, volviendo de caza, dejaba su jauría en el patio y se reunía con Leonardo para conversar sobre Platón. Los escritos de Ficino entraban en Francia, se discutía de ellos en la Sorbona. En Oxford y en Cambridge se crean, al final del siglo XVI, unas escuelas de neo-platónicos. Los aristocráticos amigos de Shakespeare podían desconocer a Ficino, pero leían, no cabe duda, el *Banquete* de Platón.

«Y si algún hombre encuentra por casualidad su segunda mitad, les sumerge entonces un extraño encanto; uno a otro empieza a ser inexplicablemente agradable, cercano, entrañable, de manera que ni por un corto instante quieren separarse. Y algunos toda la vida quedan así juntos, sin que sepan siquiera lo que quieren el uno del otro. Nadie puede suponer que sólo sea su común placer el que hace que se sientan tan maravillosamente bien juntos. No. Son sus almas las que buscan, que desean algo que no puede ser expresado con palabras. El alma sólo presente y adivina lo que desea.»

Los *Sonetos* fueron repetidas veces comparados con las líricas de Miguel Ángel, centradas también alrededor de dos destinatarios: un muchacho y una mujer.

El drama de elección es parecido en ambas obras, pero el colorido de los versos de Miguel Ángel es más sombrío, más violentas las transiciones de lo puramente físico a la mística, de la admiración de la belleza de un joven a quien se compara con el sol en cuyo brillo se refleja la belleza divina, a una completa ascesis y resignación. También Miguel Ángel intentaba unir el platonismo con el cristianismo. Los sentimientos despertados por un muchacho están libres del pecado original; hay en ellos nostalgia de la pureza perdida. El soneto *Non e sempre di colpa aspra e mortale* termina por los siguientes tercetos:

«El amor del cual hablo, va al cielo,  
Distinto del deseo hacia las mujeres  
De que los sabios guardan bien sus corazones.  
Aquél a cielo mira, éste es terrestre;  
Aquél en el alma mora, éste en el cuerpo,  
Y dispara sus flechas a lo más villano.»

Shakespeare era mucho más terrestre, pero su elección entre lo angelical y lo diabólico, entre la estrefa de la luz y la de la sombra, es la misma que la de Miguel Ángel:

«Tengo dos amores; uno que me consuela; otro que me desespera. Los dos, como dos espíritus, me tientan incesantemente; el ángel bueno es un hombre muy lindo; el espíritu malo, una mujer mal pintada.  
Para introducirse más pronto en el infierno, mi demonio femenino procura alejar de mí a mi buen ángel, y quisiera hacer de mi santo un demonio, seduciendo su pureza con su orgullo infernal.»

(*Sonetos*, CXLIV)



La metafísica platónica, interpretada de una cierta manera, se adaptaba muy bien a las costumbres y a la confusión amorosa. *Eros Socráticus* establecía los cánones de la belleza y del desnudo. Del desnudo, evidentemente muchachil, con el cual se hizo célebre la Florencia de los Médicis. Verrocchio fue el primero en crear el modelo de «muchacha-muchacho» para la pintura de los ángeles. Los ángeles no tenían sexo, aunque fueran considerados por unos teólogos especialmente sofistas, como seres andróginos. El «muchacho-muchacha» de Verrocchio, triste efebo de inquietante y ambigua gracia, unía los encantos de ambos sexos. Como en el *Soneto XX* de Shakespeare:

«Tienes un rostro de mujer, pintado de la propia mano de la Naturaleza, tú, señor y señora de mi pasión.»

Las muchachas, a su vez, se vuelven parecidas a los chicos. Las ángeles de Botticelli que rodean la Madonna, o bien las ninfas del cortejo de la Primavera tienen caderas estrechas, talle alto, pechos diminutos. Flora se parece a un alto chico rubio, disfrazado para este desfile carnavalesco con floridos velos transparentes, peinado con rizos para la circunstancia. Tiene un rostro triste y triangular, un poco gótico todavía, parece avergonzado de su presencia en aquella fiesta de disfraces. Desvía la mirada de aquellas muchachas, tentador y tentado, presente y ausente. Hay una sonrisa en la comisura de su boca, pero esa sonrisa se parece más a una mueca.

En el fresco de Signorelli, en Orvieto, que representa la resurrección de los muertos, ya no hay manera de distinguir a los muchachos de las muchachas. Tienen el mismo pelo suelto, la misma esbeltez de la silueta, unas facciones sin cuajar todavía, que aún son promesa, unas finas piernas de chicos que han creci-

do demasiado para su edad, torneados hombros y pequeñas manos de mujer. Los «chicos-chicas» son tristes y se abrazan tiernamente.

Los tres Davides florentinos: el de Donatello, el de Verrocchio y el de Miguel Ángel, manifiestan las transformaciones del desnudo masculino y el canon de efebo. Son cada vez más menudos, más nerviosos, más femeninos. El último de ellos, el David de Miguel Ángel, está inclinado hacia atrás, ladeada la cabeza, levemente levantada la pierna derecha. El brazo izquierdo doblado en el codo, la mano sobre la nuca, David se está arreglando el pelo. En su movimiento hay algo de coquetería y de defensa. Ninguno de estos gestos es varonil. Sus ojos están entornados, su boca entreabierta, como si despertara, como si el mundo empezara a existir para él. Al mirarlo desde detrás e incluso al bies, parece una jovencita de piernas un tanto demasiado sólidas, no transformada aún en mujer. El bíblico David se convirtió en Apolo (3). Shakespeare, en los *Sonetos*, describe el mismo canon de efebo.

«Para que pudiera saber la opinión del viejo mundo sobre el compuesto de maravillas de vuestra persona; si hemos hecho progresos; si aquellas gentes valían más que éstas, o si las revoluciones han dejado las cosas en el mismo estado.

¡Oh! Seguro estoy de que los ingenios de los antiguos días han otorgado a sujetos menos dignos los elogios de su admiración.»

(*Sonetos*, LIX)

Incluso en las formas de titanes y gigantes, casi

(3) Sobre la vinculación del neoplatonismo con la pintura y escultura florentina escribe A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París, 1959. Ver especialmente el magnífico capítulo *Eros Socráticus*.

siempre hay en Miguel Ángel una mezcla de elementos. En aquellos atléticos torsos aletea una mariposa de feminidad. Los titanes tienen unas pequeñas cabezas de refinadas facciones, los enormes corpachones van acompañados de estrechas manos femeninas o de piernas largas y finas. Como si la materia del cuerpo humano no estuviera definitivamente organizada, pudiendo entremezclar a voluntad lo masculino y lo femenino. David —Apolo florentino— es un «muchachomuchacha», pero encontramos también en Miguel Ángel la fusión de la feminidad madura con la madura masculinidad. Se mezclan los cuerpos de muchachas y muchachos, de hombres, mujeres y ancianos. El Alba y la Noche de la Capilla de los Médicis tienen unos pechos ampliamente separados. Pero basta alejarse un poco, abarcar con la mirada la cabeza o las piernas, tapar con la mano los detalles del torso o del bajo vientre, para que la Noche y el Alba se conviertan en unas estatuas de una triste virilidad, de idéntico rostro consumido por el dolor, idéntico perfil griego y recta nariz. Los moribundos esclavos tienen unos suaves y fluidos cuerpos de mujeres, sus ataduras velan unos pechos casi desarrollados. La masculinidad y la feminidad, el dolor y la voluptuosidad, la muerte y el orgasmo se fusionan, se convierten en un solo cuerpo estremecido por el mismo espasmo.

En la Capilla de los Médicis, los elementos fueron unidos por el sufrimiento; en la Sixtina, los sexos han sido mezclados en entusiasmo, en éxtasis, en alegría. En lugar de medallones, los «putti» y los «ignudi» enmarcan las enormes figuras de los patriarcas. Tienen siempre los mismos ojos almendrados, rizados bucles y una cinta en la frente. Se arrullan, se abrazan, juegan. Van siempre por parejas, pero el sexo que les fue dado, masculino o femenino, parece depender sólo de un capricho. Los musculosos querubines de Miguel Ángel son unos pequeños faunos, en los que todo es redondez

y promesa. Han sido unidas unas contradicciones inéditas: la vergüenza y la voluptuosidad, la inocencia y el conocimiento. Aquellos niños son eróticamente maduros y conscientes de las caricias.

Todavía más ambiguo, floreciente y orgulloso de su andrógina belleza, sensual y voluptuoso, huidizo y entregado, es el Baco florentino de Miguel Ángel.

Shakespeare se encontraba bajo el encanto de la misma antigua tradición. La evoca en los *Sonetos*, con frecuencia y conscientemente:

«/.../ se colocan todos los artificios de la hermosura sobre las mejillas de Helena, y hallamos en vos las gracias griegas nuevamente reproducidas.»

(*Sonetos*, LIII)

Se tiene a veces la impresión de que Leonardo había pintado muy pocas caras. Muy a menudo repetía su propia imagen de la juventud: es la que dio al Arcángel Miguel. Santa Ana y Juan Bautista, Leda y Baco tienen la misma boca de comisuras levantadas, la misma alta frente, los párpados pesados y la nariz larga y recta; la misma expresión grave y triste, hasta la misma sonrisa. Sólo que en Santa Ana la sonrisa es casi imperceptible, en Leda desdeñosa, en San Juan, ambigua:

«Yo la sonrisa de Juan otra vez evoco.»

A Apollinaire le inquietaba más la sonrisa de San Juan que la de Mona Lisa. El San Juan de Leonardo no es un efebo, sus hombros son torneados y sus pechos bien marcados. El San Juan de Leonardo es un hombre, pero sobre todas las copias, contemporáneas y ulteriores, la de Palazzo Rosso en Génova, en París y en Basilea, se va convirtiendo imperceptiblemente en

una mujer de cansada cara de vieja cortesana que sostiene con la mano izquierda un drapeado, para cubrir con coquetería uno de sus pezones. Aquel San Juan se está pareciendo ya a Leda. Es una anticipación de Baco, cuya androginidad transmitida por la antigüedad es voluntaria y total.

«¿Cuál sustancia es la vuestra, de qué estáis formado, para que en vos se reflejen millares de sombras extrañas? Cada uno, como uno que es, tiene una sombra que le pertenece; pero vos, que sois igualmente único, proyectáis toda clase de sombras.»

(*Sonetos*, LIII)

Por tercera vez, los *Sonetos* son un prólogo dramático. La Dama Negra se convertirá sucesivamente en Julia de *Dos señores de Verona*, en Rosalina de *Tabajos de amor perdidos*, para servir luego de modelo a la áspera y sensual Hermia del *Sueño*. La volvemos a encontrar en Cressida, pura e infiel, tierna e irónica. Tal vez de ella hereda su osadía Rosalinda de *Como gustéis*. Tal vez Viola de *Noche de Reyes* tiene su determinación en su amoroso transporte.

Julia, Rosalinda y Viola se disfrazan de chicos. Viola se convierte en Cesario, Rosalinda en Ganimedes. La Dama Negra de los *Sonetos* se convierte inesperadamente en un rubio «muchacho-muchacha». Su encanto es irresistible, seduce a todos, a los hombres como muchacha, a las mujeres como muchacho. Es una andrógina casi perfecta. Viola, de la *Noche*, dice de sí misma:

«Yo represento a todas las hijas de la casa de mi padre y también a todos los hermanos.»

(*Noche de Reyes*, II, 4)

### III

*Noche de Reyes* empieza por una fuga lírica con acompañamiento de orquesta:

«Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciádmeme de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir. ¡Repetido ese trozo! Tiene una lánguida cadencia.»

(I, 1)

La exposición de la obra produce la impresión de una cuerda quebrada. O arrancada. Se parece a una obertura en la cual se hubieran mezclado todos los instrumentos. Desde la primera escena, la música y la lírica son disonantes. La orquesta se interrumpe, empieza de nuevo. En vano:

«¡Basta! No más. Eso ya no está melodioso como lo de antes.»

(I, 1)

El deseo tiene hambre, pero se atraganta con su propio apetito. El monólogo del Duque tiene estilística y dicción, que conocemos por los *Sonetos*. La estilística es refinada, la dicción, auténtica. Tiene tensión e inquietud. El amor es la entrada en la estrefa del riesgo y de la inseguridad; en ella, todo es posible.

«Tan fecunda en formas cambiantes es la fantasía, no más que elevación imaginaria.»

(I, 1)

También conocemos de los *Sonetos* esta velocidad de las imágenes. La fuga lírica se corta tan bruscamente como la música. El diálogo empieza a ser brutal y rápido:

CURIO

«¿Os agradaría cazar, señor?

DUQUE

¿Qué, Curio?

CURIO

Corzas.»

(I, 1)

Desde los primeros versos, todo en la *Noche* es ambiguo. Es Olivia el objeto de la caza, pero el cazado es el cazador. El ciervo-Acteón es el propio Duque. Y, otra vez, una frase como de los *Sonetos*:

«Y mis deseos, como sabuesos despiadados y crueles, no cesan de acosarme desde entonces.»

(I, 1)

Dentro de un instante va a ser arrojada a la orilla del mar, en la misma Iliria, Viola con el Capitán. Shakespeare termina en pocos versos con el argumento sobre una pareja de gemelos, de los cuales la hermana ha perdido a su hermano en una catástrofe marítima. La intriga no es más que un pretexto; el tema es un juego de disfraces. Viola, para servir al Duque, ha de

fingir que es un chico. Las muchachas se disfrazan de muchachos en los cuentos, fábulas, leyendas, en el folklore de todos los pueblos, en la lírica y en la épica, desde Homero hasta nuestros tiempos (4). Esconden su sexo bajo una coraza para luchar en una guerra, bajo una caperuza de monje para entrar en un convento, se ponen el traje de estudiante para poder apuntarse en el Alma Mater. El medioevo conoce los disfraces heroicos y hagiográficos. El renacimiento prefiere el juego de disfraces amoroso. Lo encontramos tanto en la comedia italiana, como en las novelas en las que Shakespeare buscaba el argumento y la trama para sus comedias. El disfrazarse tenía su motivación en las costumbres: las jóvenes no podían viajar solas, ni siquiera estaba bien que se pasearan al anochecer solas en las calles de las ciudades italianas. Tenía también una motivación teatral: creaba al instante una confusión, facilitaba la intriga, era, por sí misma, una situación de farsa.

«Yo serviré al Duque. Me presentarás a él en calidad de eunuco.»

(I, 2)

El disfrazarse era una cosa corriente. Pero en esta escena entre Viola y el Capitán llama la atención la brutalidad de las formulaciones. Según afirman los especialistas, en la primera versión de la comedia Viola cantaba las canciones que fueron confiadas luego al Bufón. Por eso el Capitán la presentó al Duque como un castrado italiano. Pero, aun con esta enmienda, la

(4) El tema de la «Transformación del sexo» está catalogado (ATH 514) en la sistemática internacional de cuentos populares. Respecto a este tema en las leyendas, tradiciones y fábulas, ver J. Krzyzanowski, *Muchacha-muchacho, Slavia Orientalis*, Año XII (1963) nr. 2.

proposición de Viola tiene algo chocante. Una joven ha de convertirse en un eunuco. Es como una ráfaga de aire helado. Como todo en Shakespeare, está hecho a propósito. Las mismas palabras, más recalcadas, se repiten otra vez:

«Sed vos su eunuco, que yo seré vuestro mudo.  
Si mi lengua charla, consiento en perder la vista.»

(I, 2)

El juego de disfraces era una cosa corriente, pero aquí, en la *Noche*, tiene un matiz particular. Una muchacha se disfraza de muchacho, sin embargo antes un muchacho se había disfrazado de muchacha. En la escena isabelina, los papeles femeninos estaban desempeñados por los actores jóvenes. Era una especie de limitación, bien lo saben los historiadores de teatro. Los papeles femeninos en los dramas shakespearianos son mucho más cortos que los masculinos. Shakespeare bien se daba cuenta de las posibilidades de actor de los muchachos. Estos podían hacer el papel de chica joven y, ya más difícilmente, el de mujer vieja. Pero, ¿cómo un muchacho podía representar a una mujer madura? En todo el teatro shakespeariano, más aún, en todo el drama isabelino, esos papeles son muy escasos. La madurez sexual la tienen Lady Macbeth y Cleopatra. Sin embargo, sus papeles están recortados, adaptados a las posibilidades de un joven. Lo saben muy bien todas las actrices que han desempeñado el papel de Cleopatra o de Lady Macbeth. Hay poca materia en esos papeles, como si se les hubiera arrancado páginas enteras, están llenos de lagunas. Shakespeare temía mostrar a Cleopatra en las escenas amorosas, prefería relatarlas. Contaba sus encantos físicos, no los enseñaba. Entre Macbeth y su esposa los problemas del sexo no están completamente aclarados; para ellos,

la cama era una tierra devastada por el fuego o bien en aquella pareja la mujer era el hombre. Se ve bien en *Macbeth*, en *Antonio y Cleopatra*, que Shakespeare se debatía contra las limitaciones de interpretación. Pero dos veces al menos, Shakespeare hizo de esa limitación el tema y, al mismo tiempo, el instrumento teatral de una comedia. *Noche de Reyes* y *Como gustéis* fueron escritas justamente para aquella clase de escena en la cual los muchachos desempeñan los papeles de las muchachas. Aquí, el juego de disfraces es doble: un chico se disfraza de chica que se disfraza de chico.

«Belleza bien fundida, cuyo carmín y blanco ha mezclado la propia mano suave y sabia de la Naturaleza. Señora, sois la más cruel de las mujeres si os lleváis a la tumba esas gracias antes que el mundo tenga de ellas copia.»

(I, 5)

Este párrafo fue comparado muchas veces con los *Sonetos*, cuya estilística y dicción son idénticas. Incluso se parecen las palabras:

«Tallado por ella para servirle de sello, y queriendo, por consiguiente, no dejarás más huella de tu persona, no permitas que perezca el ejemplar.»

(*Sonetos*, XI)

En los *Sonetos*, un hombre dirige esta invocación a un muchacho al que ama y protege. En la *Noche*, el paje del Duque habla así a la condesa Olivia, una muchacha disfrazada de muchacho, a un muchacho disfrazado de muchacha. Pero la muchacha disfrazada

de muchacho es un muchacho disfrazado de muchacha.

«¿Qué país es éste?  
Iliria, señora.»

(I, 2)

Seguimos siempre en Iliria. En aquel país, la ambigüedad constituye la base del amor y de la comedia. En realidad, Viola no es ni chico ni chica. Viola-Cesario es el «muchacho-muchacha» de los *Sonetos*. Este es el instrumento para el cual fue escrita la música de *Noche de Reyes*. Viola es efebo y andrógina a la vez.

«Créelo, querido doncel, pues fuera calumniar a tus felices años decir que eres un hombre. Los labios de Diana no son más tersos ni más rojos. El finísimo timbre de tu voz tiene el acento claro y sonoro de una virgen, y en toda tu persona se revela un algo de mujer.»

(I, 4)

El Duque, Viola y Olivia carecen de carácter; sólo el amor llena su vacío. No tienen existencia independiente, no se les puede separar. Existen únicamente en sus mutuas relaciones; sólo a través de ellas. Están contagiados por el amor y son contagiosos. El Duque está enamorado de Olivia, Olivia de Cesario, Cesario quiere al Duque. Esto pasa en la superficie del diálogo, en el rellano superior del juego shakespeariano de disfraces. Un hombre, un muchacho, una mujer: el amor tiene tres caras, como en los *Sonetos*. Este es el tema de Iliria. La Primera Persona es aquí el Duque, la personificación de *Eros Socraticus*:

«Ninguna mujer sabría soportar los golpes de una pasión tan fuerte como la que el amor ha puesto

en mí. No hay corazón de mujer capaz de resistirlos. Los suyos no son tan vastos. ¡Ay! Su amor puede pasar por un apetito, en el cual no entre el sentimiento, sino el paladar.»

(II, 4)

Y sigue, en el mismo arrebato:

«No restablezcas comparación entre el amor que una mujer pueda sentir por mí y el que yo siento por Olivia.»

(II, 4)

En Iliria todos hablan del amor en verso. En unos versos elegantes, a veces hasta demasiado trabajosos. El auténtico drama transcurre debajo de esa retórica cortesana. Alguna vez, tan sólo, el ritmo se quiebra y un grito aflora a la superficie. Así grita Olivia después de haberse marchado Cesario:

«¡Qué digo! ¡Puede pegarse tan rápidamente el contagio!»

(I, 5)

Así también hubiera podido gritar el Duque o Viola.

Todos los personajes tienen aquí una parte de muchacho rubio y de Dama Negra. Todos son depositarios del amargo conocimiento del amor. El amor en Iliria es violento e impaciente, sin que pueda ser apaciguado ni correspondido.

«Como hombre, mi condición es desesperada, por haberme enamorado de mi amo. Como mujer (¡ay ahora!), ¡cuántos tristes suspiros voy a hacer exhalar a la pobre Olivia!»

(II, 2)

Lo mismo que en los *Sonetos*, tres personas agotan todas las formas del amor. Olivia ama a Cesario, Cesario ama al Duque, el Duque ama a Olivia. Pero Cesario es Viola. En el rellano central del juego de disfraces shakespeariano Olivia ama a Viola, Viola al Duque, el Duque a Olivia. El triángulo shakespeariano se modifica; lo forman ahora un hombre y dos mujeres o, mejor dicho, un hombre, una muchacha y una mujer.

«¿Cómo se arreglará esto? Mi señor la ama tiernamente, y yo, pobre monstruo, estoy profundamente prendada de él, y ella, engañada por las apariencias, parece que se ha enamorado de mí.»

(II, 2)

Viola es un muchacho-muchacha para Olivia y muchacha-muchacho para el Duque. La andrógina shakespeariana se convierte en masculina para Olivia y en femenina para el Duque. Y ya tenemos una tercera mutación del mismo triángulo: ambos, Olivia y el Duque están enamorados de Cesario-Viola, de un muchacho-muchacha. Iliria es un país del delirio de amor. Los nombres y las denominaciones shakespearianas a menudo poseen una virtud de asociaciones ocultas. El círculo se ha cerrado, pero es un *circulus vitiosus*. En todas las metamorfosis, en todos los rellanos de ese juego de disfraces shakespeariano, los tres: Olivia, Viola y el Duque se persiguen sin poder unirse jamás. Como unos caballitos de madera del tíovivo, por emplear una expresión de Sartre, Viola-Cesario gira eternamente entre Olivia y el Duque.

La aparición de Sebastián no cambia nada en realidad. Sebastián es un personaje de la intriga, no toma parte en el drama amoroso propiamente dicho. Legado por la novela italiana, Shakespeare lo acepta en bene-

ficio del inventario para facilitar el desenlace de la comedia. Pero ni siquiera en las peripecias de ese personaje convencional renuncia a Shakespeare a la ambigüedad. El aura de inversión envuelve a todos en Iliria:

«No podía permanecer detrás de vos. Mi deseo, más agudo que el acero afilado, me empujaba adelante.»

(III, 3)

Antonio, uno de los dos capitanes del buque, está enamorado de Sebastián. Lo había salvado de la catástrofe y ahora lo acompaña en sus peripecias, persiguiéndole por toda Iliria. Es fiel y valiente, pero al mismo tiempo, ridículo y vulgar. Ha de ser grande y gordo, muy feo y muy barbudo, parecido como dos gotas de agua al primer capitán, aquel que acompañaba a Viola. Shakespeare repite a menudo en tono bufo un tema que había tratado de manera seria o lírica. Sebastián es gemelo y sosia de Viola. Si Viola tenía algo de efebo, Sebastián ha de tener algo femenino. Un gigante barbudo persigue a través de Iliria a un muchacho parecido a una muchacha. Es la penúltima de las metamorfosis de la *Noche*.

La aparición de Sebastián no disipa la ambigüedad básica de las situaciones amorosas en Iliria, sino más bien la ahonda. ¿Quién fue engañado aquí? ¿Olivia o el Duque? ¿Quién se dejó llevar por las apariencias? ¿Qué quiere decir toda esta comedia de confusiones? ¿Pertenece el deseo al orden de la naturaleza o al del amor? El amor es loco. ¿Y la naturaleza? ¿Puede la naturaleza ser loca e irracional? Olivia se enamora de Cesario, Cesario resultó ser Viola. Pero he aquí que Viola se convierte en Sebastián:

«Si las cosas son así, habéis sufrido un error, se-

ñora. Pero la Naturaleza no ha podido menos de obedecer a su instinto.»

(V, 1)

Un muchacho se ha enamorado del Duque, el muchacho era una muchacha disfrazada. Nada se opone a la segunda boda:

«Vuestro dueño os liberta. Pero en pago de los servicios que habéis prestado, servicios por encima de la debilidad de vuestro sexo /.../ a partir de hoy seréis la señora de vuestro señor.»

(V, 1)

La comedia se ha terminado. Se terminó *Noche de Reyes* o *Como gustéis*. ¿Como gustéis: un muchacho o una muchacha? Los actores se quitan los trajes: el Duque, después Viola y Olivia. Se realiza la última metamorfosis del triángulo amoroso. Quedaron un hombre y dos muchachos. Pero volvamos aún al escenario. «La Naturaleza no ha podido menos de obedecer a su instinto...» Un muchacho desempeñaba el papel de una muchacha que hacía el de muchacho; luego el muchacho volvió a ser una muchacha que se convierte otra vez en muchacho. Viola se había transformado en Cesario, luego Cesario se convirtió en una Viola que se ha metamorfoseado en Sebastián. En definitiva, ¿qué era la apariencia en esta comedia de confusiones? Sólo puede haber una contestación: el sexo. El amor y el deseo pasan de un muchacho a una muchacha y de una muchacha a un muchacho. Cesario es Viola y Viola es Sebastián.

«So full of shapes is fancy,  
That it alone is high fantastical.»

(I, 1)

*Les Femmes de chambre* de Genêt empiezan por una escena en la cual la señora castiga a la criada, la riñe y la abofetea. Al cabo de unas cuantas réplicas empezamos a darnos cuenta de que era sólo un juego, que en el escenario no hay ni Señora ni Criada, sino dos hermanas de las que una finge ser la señora y otra, su propia hermana. Ambas representan una comedia de rebelión y de humillación. En *Les Femmes de chambre* hay tres papeles femeninos: el de la Señora y el de las dos hermanas, pero Genêt exige, en los comentarios para la obra, que los tres papeles estén desempeñados por hombres. La pasión es siempre la misma, sólo sus rostros son múltiples: de hombres y de mujeres, de repugnancia y de adoración, de odio y de deseo.

Hubo ya escenificaciones de la *Noche* en las cuales Viola y Sebastián eran representados por una misma persona. Esta solución parece ser la única, a pesar de que su implantación consecuente obligue a dirigir el epílogo de manera totalmente convencional. Pero no basta que sea una sola persona la que represente a Cesario-Viola-Sebastián, hace falta que esta persona sea un hombre. Sólo entonces el teatro nos mostrará el verdadero tema de Iliria: el delirio amoroso o las metamorfosis del sexo.

#### IV

El juego de disfraces es una mascarada. También la mascarada tiene su erótica y su metafísica. La más fácil de mostrar es la erótica. Lo atestiguan la literatura y la costumbre. En los *Diálogos de cortesanas* de Aretino, las maestras de la profesión aconsejan con frecuencia disfrazarse de muchacho como medio más eficaz para despertar la pasión. Durante un viaje, el



traje masculino debía proteger a una joven de una agresión, pero el disfraz la hacía triplemente atrayente: para los hombres a quienes gustan las mujeres y que sabían adivinar bajo el disfraz las formas femeninas; para los hombres a quienes gustan los muchachos y que veían en la chica disfrazada a un deseable mancebo afeminado y, finalmente, para las mujeres, engañadas por el traje, cuyos violentos afectos despertaba fácilmente un joven encantador y lleno de gracia.

«Aquella noche participaron ambas del mismo lecho, pero su reposo fue muy diferente; pues mientras la una dormía, la otra gemía y lloraba, lamentándose de que su deseo fuera cada vez más ardiente. Si el sueño cerraba por algunos momentos sus párpados, la atormentaban imaginarios ensueños, figurándose ver que el cielo le concedía que Bradamanta trocara su sexo por otro mejor. Cuando un enfermo, devorado por la sed, logra conciliar el sueño, mientras le abrasa la fiebre, en medio de su agitado reposo se le aparecen las cristalinas aguas de todos los manantiales que recuerda: Flor-de-Espina, lo mismo que el sediento enfermo, veía entre sus sueños las imágenes más deliciosas y más propicias a sus deseos; pero al despertarse, tropezaba siempre con la triste realidad.»

(Ariosto, *Orlando Furioso*,  
Canto 25, Stanza 42-43)

Estas fueron las aventuras de Bradamanta en *Orlando furioso*, de Ariosto, cuando se puso las vestiduras guerreras, induciendo a error a una infanta española. De una manera no menos poéticamente refinada señaló los peligros del disfraz John Donne, contempo-

ráneo de Shakespeare, en la Elegía XVII: *A mi Dama*, en la que intenta impedir a esta última que viaje disfrazada de hombre:

«No tratéis, señora, cambiar con las prendas masculinas los femeninos modos de vuestro cuerpo, y ni siquiera los pensamientos; seréis extraña a vos misma cuando querráis juntar ambas cosas a los ojos de la gente. /.../

Pronto se dará cuenta del engaño y os asediará el indiferente italiano, cuando lleguéis a su tierra; tomándoos por un doncel, azuzará contra vos los sabuesos de su concupiscencia, así como Lot hizo con sus huéspedes.»

La mascarada, copiada de los usos italianos, era una diversión preferida de la corte inglesa y de la aristocracia. Su matiz dependía, evidentemente, de los gustos del anfitrión. Marlowe, en *Eduardo II*, describe una de esas mascaradas con gran fruición y gran arte, de manera lo bastante precisa para que su carácter no diera lugar a ninguna clase de dudas:

«Prepararé por la noche mascaradas italianas, amenos discursos, comedias y agradables exhibiciones. Por el día, cuando salgamos, mis pajes irán vestidos de selváticas ninfas, y mis hombres, como sátiros disfrazados en las praderas, danzarán con sus pies de cabra un paso rústico antiguo. A veces un gentil mancebo, con la apariencia de Diana, con un cabello que dore el agua cuando sobre ella se deslice, con brazaletes de perlas en torno a sus brazos desnudos y en sus manos una rama de olivo para esconder esas partes que los hombres se complacen en ver, se bañará en una fuente, y allí cerca, uno en guisa de Acteón, atis-

bará entre el follaje y por la enojada diosa metamorfoseado, como liebre correrá perseguido por aullantes sabuesos que le derribarán en tierra, donde fingirá morir.»

(Marlowe, *Eduardo II*, I, 1)

Por esta escena, dirigida como una mascarada, podría empezar la *Noche de Reyes*. Es extraordinario, en ese fragmento de Marlowe, el parecido de la poética y la casi identidad de los tropos y de los símbolos. Hemos dejado a un Acteón en Iliria; un mancebo de pelo dorado que se está bañando en el torrente, es aquel mismo rubio muchacho-muchacha de los *Sonetos*. Héle aquí jugando con una rama de olivo; unas perlas rodean su desnudo brazo, con una mano escondida su sexo; estamos ya otra vez dentro del círculo de la pintura y de la escultura florentinas. Ese muchacho con formas de Diana recuerda a ambos Bacos: el de Leonardo y el de Miguel Angel.

El correlativo anatómico del disfraz es la hermafrodita, el metafórico, la andrógina. La andrógina es un arquetipo; es una noción y una representación de la unión del elemento masculino con el femenino. En la antigüedad, una criatura con señales de bisexualismo era sacrificada por sus propios padres. El hermafrodita anatómico era considerado como una aberración de la naturaleza o como un signo de ira de los dioses. Sólo los dioses eran andróginos; sobre todo aquéllos que dieron el comienzo de todo. En todas las teogonías a la creación del mundo se anticipan los partos de dioses andróginos. La Magna Mater de la antigüedad era un ser bisexual, así como casi todas las deidades orientales y la hebraica Isis. En la teogonía de Hesiodo, el andrógino Caos dio a luz al andrógino Erebo y a la femenina Noche. La Tierra, sola, parió al Cielo con las estrellas. En Caria fue encontrada una

estatua de Zeus con seis pezones dispuestos en triángulo. En Chipre existía el culto de una Afrodita barbuda; en otros sitios adoraban a una Venus calva. En la Roma antigua la cabeza de Jano fue representada al principio con un rostro masculino-femenino.

Dionisio era una de las más antiguas deidades bisexuales; sus imágenes llevaban los accesorios de ambos sexos. En uno de los fragmentos descubiertos de una desconocida tragedia de Esquilo, alguien exclama a la vista de Dionisio: «¿De dónde llegas hombre-mujer y dónde está tu patria? ¿Qué significan tus vestiduras?» En la época helenista, Dionisio era representado como un mancebo con formas de muchacha. Ovidio y Séneca le dan una «cara de virgen» (5). El renacimiento heredó todas estas concepciones. Las fiestas de Dionisio se celebraban con un litúrgico disfraz de muchachos en muchachas y de muchachas en muchachos. Las muchachas llevaban unas estatuillas de faló. Las tradiciones de las dionisias y saturnalias quedaron particularmente vivas en el carnaval italiano.

El ocaso del renacimiento y luego todo el quincecento, época del manierismo y del barroco, trajeron el resurgimiento de los mitos antiguos en el arte, en la filosofía, en la mística religiosa, mitos que iban volviéndose cada vez más sincréticos. Expresaban tanto el desgarramiento entre el epicureísmo y el espiritualismo, como las nuevas vinculaciones de la tradición órfica y del platonismo con el cristianismo. Penetraban en todas las rendijas que dejaba la filosofía de la naturaleza, insuficiente ya para la comprensión de un mundo cada vez más amargo.

Vivos y activos estaban en aquel período todos los mitos androgénicos y, vinculadas con ellos, las representaciones de las deidades y de los símbolos bisexuales de Baco-Dionisio, Hermes, Diana-Afrodita. Servían

(5) Ver Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, París, 1958.

a toda clase de especulaciones y entraban en las relaciones, muy complejas, con la metafísica y la alquimia. Pero donde los encontramos con mayor frecuencia es en las proximidades de la erótica socrática. A este círculo pertenece el mito de Acteón quien, por haber espionado a Diana, fue convertido en ciervo y despedazado por los perros, y el mito de Narciso, enamorado de su propio reflejo en las aguas de un lago. Lo que Narciso vio era la imagen de un joven desnudo.

Al mismo ciclo pertenece también el mito de Ganimedes. Miguel Ángel regaló a su jovencísimo amigo, el mismo para quien escribía unos amorosos sonetos, un ciclo de dibujos, entre los cuales estaban las imágenes del rapto de Ganimedes por Júpiter convertido en águila. En la Florencia de los Médicis, aquel mito tenía evidentemente una doble interpretación. Era símbolo del amor místico, del que trae la unión con Dios y su visión directa. Pero ante todo, lo mismo que en los tiempos antiguos, Ganimedes es un símbolo de la pederastía.

«Tan loco se volvió Júpiter por Ganimedes, como mi marido por Gavestone.»

(Marlowe, *Eduardo II*, II, 1)

Rosalinda, después de su huida al bosque de Arden, adoptó el nombre de Ganimedes. Shakespeare lo tomó de una novela de Lodge que le sirvió de trama para *Como gustéis*. La elección de ese nombre no tenía nada de casual.

«Mi nombre será nada menos que el del mismo paje de Júpiter; por consiguiente, procurad llamarme Ganimedes.»

(I, 3)

Rosalinda, disfrazada de muchacho, encuentra en el bosque de Arden a Orlando. Orlando está enamorado de ella y ella lo está de él. Pero Orlando no reconoce a Rosalinda en el personaje de Ganimedes. Rosalinda le está seduciendo, de manera bastante osada, pero lo hace como un muchacho o, mejor dicho, como un muchacho que quiere en esta unión ser mujer para su hombre. Rosalinda representa a un Ganimedes que representa a su vez a Rosalinda:

ORLANDO

«No quisiera curarme, joven.

GANIMEDES

Yo os curaré con solo que me llaméis Rosalinda y vengáis todos los días a mi cabaña a cortejarme. /.../

ORLANDO

Con todo mi corazón, buen joven.

GANIMEDES

No; tenéis que llamarme Rosalinda.»

(III, 2)

Es el principio. Estas escenas pertenecen a las más cinceladas y refinadas entre todos los diálogos amorosos escritos por Shakespeare y, si el término de manierismo no tuviera un tradicional matiz peyorativo, ha-

bría que considerarlas como la obra maestra del manierismo. En la superficie del diálogo, en el rellano superior de un juego de disfraces idéntico al de la *Noche*, dos muchachos, Ganimedes y Orlando, se están entregando a un juego amoroso. En el rellano central tenemos a Rosalinda y Orlando, enamorados el uno del otro. Pero la verdadera Rosalinda es un chico disfrazado.

Van borrándose lentamente las fronteras entre la ilusión y la realidad, entre el objeto y su reflejo. Una vez más hemos de recurrir a la estética teatral de Genêt. El teatro representa en sí todas las relaciones humanas, pero no porque sea una mejor o peor copia. El teatro es la imagen de todas las relaciones humanas porque su fundamento es la falsedad. Una falsedad original, al mismo título que el pecado original. El actor representa a un personaje que no es él. El actor es ese alguien que no es él, y deja de ser quien es. Ser uno mismo, quiere decir solamente: desempeñar el papel de su propio reflejo en los ojos de los demás.

Por separado, no existen blancos y negros. Los negros son negros sólo para los blancos, así como los blancos son blancos sólo para los de piel negra. Los «verdaderos» negros son unos blancos que desempeñan el papel de negros; asimismo, los «verdaderos» blancos son unos negros que desempeñan el papel de blancos. Pero los de piel negra y los de piel blanca están juntos, enfrentando mutuamente sus imágenes, así como los espejos, colocados bajo un ángulo adecuado, repiten al infinito el reflejo de cada objeto. La «verdadera» muchacha es un muchacho disfrazado.

En las escenas amorosas del Bosque de Arden, al igual que en Iliria, existe una total correlación y una compenetración mutua de la forma teatral y del tema. A condición, claro está, que como en el escenario isabelino los papeles femeninos estén desempeñados por los hombres. Un actor, disfrazado de muchacha, hace

el papel de una muchacha disfrazada de muchacho. Todo es real e irreal, falso y verdadero. Ya no sabríamos decir de qué lado del espejo nos encontramos: como si todo fuera un reflejo.

GANIMEDES

«¡Yo soy vuestra Rosalinda!

CELIA

Le agrada llamaros así; pero tiene una Rosalinda de mejor garbo que vos.

GANIMEDES

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

(IV, 1)

Rosalinda actúa en el papel de Ganimedes, quien actúa en el papel de Rosalinda. Desempeña el papel de sí misma cuando se casa con Orlando. En aquella boda, Celia desempeña el papel de cura. Hasta ahora, nunca fue puesta de relieve la asombrosa poética de estas escenas. ¡Como si el teatro contemporáneo no tuviera instrumento adecuado! Sin embargo, en aquellas escenas cabe el teatro de Genêt de igual modo que en el *Rey Lear* cabe el teatro de Beckett, sólo que es de un super-Genêt, así como el cuarteto de locos y de los que

fingen la locura en el tercer acto del *Rey Lear* sería de un super-Beckett.

Las escenas amorosas del Bosque de Arden tienen una lógica del sueño; se mezclan y se superponen en ellas los planos, los personajes y los tiempos —pasado, presente y futuro—, la parodia y la poesía.

GANIMEDES

«Vamos, hermana, haréis de sacerdote y nos casaréis. Dadme vuestra mano, Orlando. ¿Qué decís, hermana?»

ORLANDO

Cásanos, te ruego.

CELIA

No sé la fórmula.

GANIMEDES

Debéis comenzar así: «¿Queréis, Orlando...?»

CELIA

Adelante. «¿Queréis, Orlando, por mujer a Rosalinda, aquí presente...?»

ORLANDO

Quiero.

GANIMEDES

Sí, pero ¿cuándo?

ORLANDO

Pues ahora mismo, tan pronto como pueda casarnos.

GANIMEDES

Entonces, es preciso que digáis: «Te tomo por esposa, Rosalinda.» Debiera pedirnos vuestros papales; mas no importa. «Te tomo por marido, Orlando.» He aquí una novia que se anticipa al sacerdote.»

(IV, 1)

La mascarada es un juego peligroso. Un juego en el cual se abandona su propia personalidad, adoptando o por lo menos tomando en préstamo, una ajena. Arlequín es un transformista, pero Arlequín pertenece a la familia de los diablos. El espíritu maligno induce a errores por eso: porque se encarna cada vez en otra especie —en un hombre, en un animal, incluso en un tintero—.

«Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad que explota el enemigo malo.»

(Noche, IV, 1)

La mascarada más arriesgada es el cambio de sexo. El travestismo tiene dos polos: el sacral y el sexual, el litúrgico y el orgiástico. Una orgía puede también formar parte de una solemnidad litúrgica. En las saturnalias, los muchachos y las muchachas intercambian

biaban los trajes. Se suspendían las leyes y las reglas. Los muchachos se comportaban como muchachas y las muchachas como muchachos. Los valores y las apreciaciones establecidos perdían su estabilidad. Durante una noche, todo estaba permitido. Pero en los disfraces litúrgicos las leyes y las reglas se suspendían tan sólo, nunca se revocaban. El disfraz era como un retorno al Caos, del cual nació la Ley, y donde no existía aún la división de lo masculino y lo femenino (6).

En cada juego de disfraces hay algo más que una invitación al viaje a Citera, algo más que una incitación a la orgía. El disfrazarse es una invención diabólica, de un sentido mucho más profundo. Es una realización del eterno sueño de la superación de la frontera constituida por el propio cuerpo, por el propio sexo. Es soñar con una experiencia erótica en la cual se fuera su propia pareja, contemplando y viviendo el placer «del otro lado», siendo uno mismo y, a la vez, otra persona, parecida y al mismo tiempo distinta.

El disfrazarse tiene su fondo metafísico, vestigio, tal vez, de aquellos tiempos en que pertenecía a la liturgia o, en todo caso, lo tenía todavía en la época del renacimiento. En aquel entonces, era no solamente el intento de una erótica libre de las limitaciones del cuerpo, sino el sueño de un amor libre de las limitaciones del sexo, un amor que pasa a través de los cuerpos de los muchachos y de las muchachas, de los hombres y de las mujeres, así como la luz atraviesa un cristal.

En las escenas finales de *Como gustéis* puede apercibirse ese doble sentido del juego de disfraces: el espiritual y el físico, el intelectual y el sensual. Se entremezclan allí los cuerpos de los muchachos y de las muchachas, el deseo y el amor. Silvio ama a la pastora

(6) Respecto al disfraz litúrgico y su mitología correspondiente, v. Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'Androgyne*, París, 1962.

Febe, Febe ama a Ganimedes, Ganimedes ama a Orlando, Orlando ama a Rosalinda. Ganimedes es Rosalinda, pero de hecho Rosalinda es Ganimedes, ya que Rosalinda es un muchacho, así como lo es Febe. El amor es un valor absoluto y la más absoluta de las casualidades. La erótica pasa a través de los cuerpos como la corriente eléctrica, haciéndolos temblar. Cada Rosalinda es Ganimedes y cada Ganimedes es Rosalinda.

GANIMEDES

«Ved: he aquí llegar a una enamorada de mi persona y a un enamorado de mi enamorada. /.../»

FEBE

Buen pastor, decid a este joven qué es amar.

SILVIO

Es estar compuesto de suspiros y de lágrimas, como yo estoy por Febe.

FEBE

Y yo por Ganimedes.

ORLANDO

Y yo por Rosalinda.

GANIMEDES

Y yo por ninguna mujer.

SILVIO

Es no estar hecho más que de felicidad y abnegación, como yo por Febe.

FEBE

Y yo por Ganimedes.

ORLANDO

Y yo por Rosalinda.

GANIMEDES

Y yo por ninguna mujer.

SILVIO

Es no estar compuesto sino de fantasía, de pasión, de deseo; ser todo adoración, deber y respeto; todo humildad, todo paciencia, todo impaciencia, todo pureza, todo resignación, todo obediencia, como yo por Febe.

FEBE

Y yo por Ganimedes.

ORLANDO

Y yo por Rosalinda.

GANIMEDES

Y yo por ninguna mujer.»

(V, 2)

Las escenas amorosas de *Como gustéis* transcurren en el Bosque de Arden. El Bosque de Arden se parece a todos los bosques shakespearianos, sólo que quizá sea más asombroso, como si los abarcara a todos, los repitiera o anunciara. Los bosques shakespearianos son reales y encantados, se realizan en ellos unas escenas trágicas y grotescas, patéticas y líricas. En un bosque shakespeariano la vida se vuelve más apresurada, más intensa, más violenta y, al mismo tiempo, más transparente. Allí, todo tiene un doble matiz: el literal y el metafórico. Todo existe por sí mismo, siendo al mismo tiempo su propio reflejo, una generalización, un arquetipo.

En un bosque shakespeariano, durante una noche de verano, unos amantes han pasado por la oscura estrefa de la erótica bestial. Han conocido lo repentino del deseo y de la posesión. Han intercambiado a sus parejas. En otro bosque shakespeariano, cuatro personajes de *Como gustéis* pasan por la tormenta y el huracán: un monarca que había renunciado a la corona, un ministro desterrado, un hermano desterrado y un bufón. Están reducidos a la mera existencia que ha de bastarse a sí misma, y en sí misma encontrar la razón de ser, ya que no puede apelarse ni a un cielo vacío, ni a la sangrienta historia, ni a la irracional naturaleza. Finalmente, en el último de los bosques de Shakespeare, en la isla de Próspero, vemos transcurrir en tres horas una condensada historia del mundo.

El bosque de Arden es, en primer lugar, un sitio de huida, de la huida de aquel mismo cruel reino donde, como siempre en Shakespeare, se repiten obsesivamente dos temas: el destierro de un monarca legítimo y el despojamiento de la corona de un hermano joven. Esta es, para Shakespeare, la más corta y la más rudimentaria historia social. En *Como gustéis* comparte también el destierro la hija del destronado duque. El prólogo no tiene nada de ese desenfado y esa despre-

ocupación que, siguiendo siempre la pauta novecentista, los críticos intentan ver en *Como gustéis* y en *Noche de Reyes*. Parece incluso particularmente sombrío:

«¡Oh, qué mundo el nuestro, donde lo que implica mérito emponzoña a su poseedor!»

(II, 3)

Un tirano se apodera del trono, un hermano oprime al otro hermano, la ambición destruye el amor y la amistad, el mundo está a merced de la fuerza y del dinero. Las vértebras rotas de los luchadores dan la misma atmósfera que las *Crónicas*: el aire está enrarecido y todos tienen miedo. El nuevo monarca es desconfiado y suspicaz, celoso de todo y de todos, inseguro en su posición, en cada persona sospecha un enemigo. Como en las *Crónicas*, la única salvación es la huida. A toda costa y lo antes posible.

«Este no es hogar; esta casa es sólo una carnicería.»

(II, 3)

El prólogo es violento y brutal, el epílogo, ingenuo e idílico, presentado, deliberadamente, sin motivación alguna, en unos pocos versos. El malvado duque encuentra a un ermitaño y se convierte. El hermano devuelve la herencia a otro hermano.

«...Vienes a ofrecer un rico presente de bodas a tus hermanos. Al uno, las tierras que le habían sido quitadas; al otro, un país entero, un poderoso ducado.»

(V, 4)

Entre el negro prólogo y el epílogo de cuento de hadas está el Bosque de Arden. El más inglés de todos los bosques shakespearianos. Como en Warwickshire cerca de Stratford, poblado de altos robles, lleno de calvas y de sendas taladas en la espesura, con riachuelos discurriendo por musgosas piedras, con macizos de espino blanco y de rosa silvestre. En ese bosque cantan los pájaros, corretean corzos, liebres y gamos («poor dappled fools»). En este bosque se ha refugiado el desterrado Duque:

«Se dice que está ya en el Bosque de Arden, que hay con él mucha gente risueña, y que viven como el viejo Robin Hood de Inglaterra. Dícese también que todos los días afluyen a su lado muchos caballeros jóvenes y que pasan el tiempo descuidadamente, como se hacía en la Edad de Oro.»

(I, 1)

En el Bosque de Arden unos honestísimos señores juegan a hombres libres y a bandidos de nobles sentimientos, un sacerdote casa a un bufón con una vaquera, las ovejas pastan bajo la vigilancia de unos campesinos que declaman cosas sobre el amor, las muchachas se disfrazan de muchachos, un melancólico cortesano se mofa de sí mismo y de todos los demás.

Es muy extraño ese bosque de Arden en el cual se encuentran casi todos los personajes del mundo shakespeariano. Constituye, simultáneamente, una realidad, una utopía feudal y una burla de esa utopía. En ese bosque inglés aparece incluso una leona con su cachorro, y unas serpientes van arrastrándose por el musgo.

«¡Partamos ahora contentas, no al destierro, sino a la libertad!»

(I, 3)



Es la coda del primer acto. Lo dice Celia a Rosalinda antes de la huida al bosque. El reino de la libertad es, al mismo tiempo, reino de la naturaleza. De una naturaleza idílica, de una naturaleza poetizada, de una naturaleza de Teócrito:

«Y así, nuestra vida de hoy, exenta de la frecuentación de las muchedumbres halla oradores en los árboles, libros en los arroyuelos rumorosos, sermones en las piedras y el bien en todas partes. No quisiera cambiarla.»

(II, 1)

Shakespeare contrapone el reino de la libertad y de la naturaleza a la vida de la corte. La armonía y la ausencia de sujeción, a la esclavitud intelectual, a la opresión de corazón, a la inseguridad de la vida.

«Estos bosques, ¿no se hallan más libres de peligros que la envidiosa corte?»

(II, 1)

Pero el idilio se enturbia, desde las primeras escenas. Como en *Noche de Reyes*, los instrumentos no concuerdan. La música del Bosque de Arden está hecha de disonancias.

«Y, no obstante, me da pena de que estos inocentes varetados, burgueses nativos de esta ciudad salvaje sean ensangrentados en su mismo territorio por la lengüeta de nuestras flechas en sus ancas redondas.»

(II, 1)

Aparentemente, la poética sigue siendo la misma. En las escenas de caza oímos unas sentimentales lamentaciones sobre un ciervo herido, abandonado por

sus compañeros. Sin embargo, el tono ya no es el mismo de antes. El reino de la naturaleza es tan implacable y tan egoísta como el mundo de la civilización. No hay retorno a la armonía primitiva. Los despojados despojan, los que apenas pudieron salvar la vida, matan.

«/.../ os convertís en más usurpador que vuestro hermano, que os condujo al destierro.»

(II, 1)

En Arcadia, todos son iguales. Se desconoce la opresión del dinero y la supremacía del aboengo. La ley no cede ante la fuerza, los únicos desgraciados son los que aman sin ser correspondidos. Apenas Rosalinda se hubo encontrado en el Bosque de Arden, ya oyó una conversación de dos pastores; el más joven se lamentaba ante el mayor de un desgraciado amor suyo. Rosalinda tiene hambre y sueño. Los héroes de Shakespeare, así como los de Homero, suelen sentir de vez en cuando la necesidad de comer y de dormir. Incluso cuando sufren por un amor desgraciado, incluso cuando están tramando una conjura. Rosalinda y Celia buscan un albergue para la noche y unos alimentos. Pagando en oro, evidentemente; la romántica Rosalinda es realista. Igual que Shakespeare. En el Bosque de Arden, que tenía que ser un emporio de un nuevo siglo de oro, imperan las leyes capitalistas de compra y venta.

«Soy pastor de otro hombre y no esquillo los vellones del ganado que apaciento. Mi amo es de un carácter rudo...»

(II, 4)

Y otra vez, de manera más inequívoca aún:

«Además, su cabaña, sus rebaños y sus límites de pastos se hallan actualmente en venta.»

(II, 4)

La Rosalinda de Arcadia, una Rosalinda novelesca, una Rosalinda de una comedia cortesana pastoral, adquiere la choza, las tierras y las ovejas:

«Te suplico, si puede hacerse honradamente, que nos compres la cabaña, el rebaño y los pastos, y te daremos con qué satisfacer su importe.»

(II, 4)

Arcadia se ha convertido en unos bienes inmobiliarios, en una finca rústica, en un establecimiento agrícola. Dice el pastor:

«Venid conmigo, y, si después de los informes, el terreno, los productos y este género de vida os convienen, haré inmediatamente la compra con vuestro dinero.»

(II, 4)

Muy bonita enumeración y no menos bonito su ordenamiento: «the soil, the profit and this kind of life.» Muy bonito y muy inglés. Por lo demás, muy shakespeariano, ya que de todo lo que sabemos de Shakespeare, una cosa solamente es segura: que era experto en casas y terrenos y sabía comprar.

Los historiadores de literatura hacen una distinción muy escrupulosa entre las imitaciones de Shakespeare y la moda ariostiana. Tiene razón; bien distinto es lo fantástico meridional de lo fantástico septentrional y distinta la calidad de la ironía, aunque haya habido

casos en que un mismo autor y, por añadidura en una misma obra, invocara el espíritu de Shakespeare y el de Ariosto. No solamente Slowacki, quizá también Musset. Pero todas las teorías de influencias, por acertadas que sean, interesan menos que apercibir a Shakespeare en el campo de Ariosto, en el «mundo verde» como Northrop Frye llama los encantados bosques shakespearianos. Es en aquella «verde estrefa» donde Orlando Furioso lucha contra los infieles, encuentra los hipogrifos, enloquece de amor y trata de sonsacar a un hechicero los secretos de un filtro mágico. En la misma «estrefa verde» Ariosto libra su particular contienda contra la locura feudal que debe ser ridiculizada y convertida en objeto de burla, pero sin la cual la vida pierde toda su belleza y poesía. La misma contienda que debía continuar más tarde Cervantes, sólo que de una manera más amarga.

De todas las obras de Shakespeare, *Como gustéis* y *Noche de Reyes* son las más ariostianas. Hay en ellas una misma mezcla de lo poético y lo irónico, de la burla y de la lírica. Esta mezcla de las técnicas y de los géneros literarios es muy actual y el teatro comete una equivocación huyendo de ella. Más contemporánea nuestra todavía, más de nuestra época, es la ambigüedad de la actitud respecto a la locura. O, más bien, respecto al refugiarse en la locura, la mitología y el disfraz. No es único el caso de Rosalinda disfrazada de Ganimedes. Los proscritos isabelinos se disfrazan de nobles bandidos de los tiempos de Robin Hood, igual que Don Quijote cuando se pone una vieja coraza encontrada en un desván. Shakespeare no se hace ilusiones algunas, ni siquiera aquellas que pretenden que se puede vivir sin ilusiones.

Nos conduce al Bosque de Arden para hacernos ver que hay que huir, aun siendo imposible la huida; que el Bosque de Arden no existe, pero que los que no hayan huido serán exterminados. Sin la huida al inexis-

tente bosque, Rosalinda no se casaría con Orlando ni Orlando recuperaría la herencia paterna.

Las dos parejas de pastores, la real y la imaginaria, la de los prados ingleses y la de la pastoril Arcadia, constituyen un sistema de espejos que permiten comprometer y ridiculizar la elegancia cortesana con su código de honor, todos los encantos del «estado natural» y las convenciones de la novela pastoril.

#### CORIN

«¿Y querríais vos besar la brea? Las manos de los cortesanos se perfuman con algalia.

#### PIEDRADETOQUE

¡Qué hombre más superficial! /.../ La algalia es de origen más bajo que la brea, simplemente la asquerosa deyección de un gato.»

(III, 2)

Mucho tiempo después, del mismo procedimiento se sirvió Jonathan Swift. Lo grande y lo pequeño es también un sistema de espejos. Basta reducir cien veces el tamaño del hombre para que las guerras dinásticas y el afán de conseguir altos honores en la corte se conviertan en un circo de pulgas. Basta aumentarlo cien veces para que un beso se convierta en una monstruosidad. Piedradetoque dice a Corino:

«Ese es otro pecado de simpleza en vosotros: acoplar las ovejas con los moruecos e intentar ganar vuestra vida por la cópula del ganado; ser alcahuete de un manso y entregar una ovejita de doce

meses a un viejo morueco, patiquebrado y cornudo, contra todas las leyes de la convivencia conyugal.»

(III, 2)

Aquí, no solamente el mecanismo del comprometimiento es el de Swift. Lo precursor, con relación a Swift, es el crecimiento, lento y consecuente, de la aversión a la naturaleza. Esta *antiphysis* shakespeariana, cuyo principal objeto es la estrefa de la procreación y del instinto sexual, encuentra su apogeo en el *Rey Lear* y en *Otelo*. Pero ya aquí, en el sereno paisaje del Bosque de Arden, la palabra «natural» empieza a revestirse del sentido del que nos servimos en la expresión «funciones naturales».

«Gracias a los imbéciles como vos, se halla poblado el mundo de niñas mimadas.»

(III, 5)

Podría ser ésta una réplica del Bufón en el *Rey Lear*. No es Piedradetoque quien pronuncia estas palabras en *Como gustéis*. Es la dulce Rosalinda, la tierna, la apasionada Rosalinda, burlándose de Silvio enamorado de Febe. Rosalinda, Febe, Audrey —son otros tantos espejos sucesivos donde se mira el amor—. Las pastoras y los pastores idílicos siempre solían ser guapos. En *Como gustéis*, sólo Ganimedes-Rosalinda, un «muchacho-muchacha», tiene derecho a ser guapo. En la Arcadia-objeto de guasa las pastoras son feas.

«No veo en vos sino una de las mercancías más ordinarias de la manufactura de la Naturaleza.»

(III, 5)

Así habla Rosalinda de Febe. Y más adelante:

«Se ha enamorado de vuestra fealdad.»

(III, 5)

Febe es fea para Rosalinda y guapa para Silvio. Febe es fea sólo en uno de los espejos. Audrey lo es en todos. Audrey *ha* de ser fea y *ha* de ser tonta, Audrey es natural. Con la tonta y la fea quiere casarse el Bufón, para no tener ilusiones. El matrimonio debe ser bendecido por el cura párroco Degüellatextos cuya parroquia se encuentra evidentemente también en el Bosque de Arden. Pero el Bufón se adelanta al cura; el matrimonio se aparece según las leyes de la naturaleza. De aquella, precisamente, naturaleza natural.

Febe es poética, a lo Petrarca. Febe sólo lleva un traje pastoril. Pero, en Shakespeare, hasta las pastoras de una Arcadia imaginaria se vuelven, de repente, reales. Febe se ha disfrazado de pastora; que tenga, pues, las enrojecidas manos de una porquera. Shakespeare no deja nada de la acaramelada y estetizada naturaleza pastoril.

«Vamos, vamos, sois un bobo. El exceso de amor os ha hecho perder la cabeza. He visto su mano; ella tiene una mano de cuero, una mano color de tierra de ladrillo; he imaginado, en verdad, que tenía puestos sus guantes viejos, pero eran sus manos. Presenta una mano de ama de llaves.»

(IV, 3)

Sobre un mismo contraste entre la refinada poética de las expansiones amorosas y el brutal trazo de las escenas de género está construida *Noche de Reyes*. Y, otra vez, como en el Bosque de Arden, a la mezcla de

géneros y de estilos corresponde una imagen perturbada del mundo. Sin embargo, ese mundo es siempre real y siempre el mismo, amargo, cruel y embriagador, un mundo con el cual no se puede estar de acuerdo ni, tampoco, huir de él; un mundo cuya única justificación es el hecho de que sólo él existe.

Los críticos contraponen las dos alas, dos tramas, dos fabulaciones de *Noche de Reyes*: una idealizada imagen del amor y la pletórica compañía de los señores Secorrostro y Regueldo; lo ilusorio y lo real. *Noche de Reyes* y *Como gustéis* son consideradas generalmente como las más románticas de las comedias. Pero de todas las contemporaneidades shakespearianas, desde la isabelina hasta la nuestra, la más falsa era su contemporaneidad romanticista, la que ha dejado una tradición teatral más fatal. Y hay que ser totalmente sordo a Shakespeare para no oír, en aquel volteo de Viola sin principio ni fin, entre Olivia y el Duque, otra cosa que una romántica música de amor.

La *Noche* es sólo en apariencia una pieza trajeada a lo italiano, cuya acción transcurre en una Iliria de fantasía. La *Noche* es una comedia tan contemporánea de su época como el *Sueño de una noche de verano*, los *Trabajos de amor perdidos*, o *Como gustéis*. A pesar de todas las apariencias de alegría, es una comedia muy amarga sobre la «dolce vita» isabelina o, por lo menos, sobre la dulce vita que impera en todos los pisos y en todas las alas del palacio de los Southampton. Sobre esa dulce vita proyecta su sombra Malvolio, el Tartuffe inglés, más lleno de odio, tal vez, que de puritanismo. Lleva, a guisa de collar, una cadena con una cuchara de plata, va con unas ridículas medias amarillas y ligas cruzadas, pero la sombra que él produce es negra.

Se ha señalado, con razón, que en la *Noche* el personaje del Bufón une ambas fabulaciones de la comedia. Sólo él entra en ambas alas del palacio, vagabun-

dea por todos sus pisos, acompaña al tamborino a los tocadores de laúd del Duque y empina el codo en la alegre compañía de Regüeldo y Secorrostro. Aquí una canción, allí una burla, el Bufón frecuenta las salas del palacio y los aposentos de la servidumbre. Con una melancólica canción suya, cuyo estribillo recoge el Bufón en el *Rey Lear*, termina la alegre comedia. Es la última disonancia en la música de la *Noche*.

Los bufones de *Como gustéis* y de la *Noche* constituyen una añadidura de Shakespeare más original a las fabulaciones por él recogidas. Si la sabiduría se convierte en bufonada, la bufonada se convierte en sabiduría. Si el mundo está al revés, sólo haciendo volteretas puede adoptarse una posición adecuada. Estos son los principios fundamentales de la lógica bufonesca. El mundo convierte a todos en bufones, excepto a los bufones. Ellos sólo se han refugiado, ante la bufonada general, bajo un gorro de bufón. Feste y Piedradetoeque dejan ya de ser payasos. Sus ocurrencias ya no nos divierten. Son desagradables. Su función es la de desintegración; viven en un mundo desnudo, despojado de mitos, reducido a una sabiduría sin ilusiones.

En el Bosque de Arden el eco bufonesco es doble; no es únicamente Piedradetoeque quien sirve de voz de fondo a los héroes. Otro eco crítico es Jacobo.

«Si él, que está muy compuesto de disonancias, se vuelve musical, pronto tendremos discordia en las esferas.»

(II, 7)

*Como gustéis* y *Noche de Reyes* están muy cerca de la fecha de *Hamlet*. Los críticos shakespearianos hace tiempo ya vieron en el personaje de Jacobo un primer esbozo del personaje del príncipe danés. Antes

de convertirse en Hamlet, Jacobo ha de pasar primero por la escuela de la bufonada. Feste y Piedradetoeque son unos bufones filosóficos. Pero, de todos modos, no son más que bufones. Al quitarse su gorro, dejan de existir. Un bufón filosófico, antes de convertirse en Hamlet, debe adquirir razones personales de su amargura. Debe, primero, ser hombre.

«...la contemplación de los diversos espectáculos durante mis viajes que, rumiados sin cesar por mi pensamiento, me envuelven en una tristeza sombría.»

(IV, 1)

Y, antes, de manera quizá más hamletiana todavía: «¡Bah, es tan bueno estar triste y no decir palabra!»

«¡Bah, es tan bueno estar triste y no decir palabra!»

(IV, 1)

Jacobo, al principio, es un libertino arrepentido. Así, al menos, lo define el Duque. Es un melancólico en estado puro, la esencia de la melancolía. Como si todo él estuviera repleto de bilis, según la clasificación isabelina de los humores. Al principio es incluso sentimental, se compadece de un ciervo herido. Pero no tarda en fijarse en el bufón:

«¡Oh noble bufón! ¡Insigne bufón! Sólo debía llevarse vestido abigarrado.»

(II, 7)

Como el Rey Lear en su viaje hacia los confines de la fría noche, Jacobo, en el Bosque de Arden, toma cla-

ses de educación bufonesca. Héle aquí, envidiando al bufón por su libertad:

«Mi libertad debe ser completa. Debo gozar de privilegios tan extendidos como los del viento, para soplar donde me plazca, pues tales son las prerrogativas de los bufones.»

(II, 7)

El Bosque de Arden es el retorno al siglo de oro. Es el único sitio en el mundo feudal donde no existe la enajenación. Y, en ese bosque, el ser que más profundamente siente su situación de extraño y, hablando el lenguaje moderno, más profundamente frustrado, es Jacobo.

«Investidme de un sayo abigarrado; dadme permiso para decir lo que pienso, y os purgaré de arriba abajo el cuerpo infecto de humores, del mundo corrompido, si las gentes quieren aceptar con paciencia mi medicina.»

(II, 7)

Jacobo aprendió del Bufón no solamente su filosofía, sino también su lenguaje. El mismo lenguaje, luego, será el de Hamlet. En el epílogo, todos abandonan el Bosque de Arden; sólo Jacobo se queda. Es el único que no tiene motivos para marcharse del Bosque, puesto que nunca había creído en él. Jacobo nunca estuvo en Arcadia.

La primera novela pastoril renacentista titulada *Arcadia* fue escrita por Sannázaro. Era un napolitano, imitador de Virgilio, que veía en Grecia una Arcadia real y poética, pastoril y filosófica. Lorenzo el Magnífico, en sus momentos de ocio, se dedicaba a la poesía,

escribía silvas amorosas y bucólicas; los poetas que disfrutaban de su mecenazgo, el dulce Angelo Politiano y sus numerosos imitadores, cantaban la belleza del paisaje toscano, la suavidad de sus romas colinas y la paz de sus olivares. Los filósofos Ficino y Mirándola componían loas filosóficas, glorificando la purificación operada en las almas por un paisaje rústico. A pesar de ello, en el arte florentino el mito arcadiano ha encontrado un reflejo mucho más brillante en la pintura que en la literatura. En un gran lienzo de Signorelli, pintado para Lorenzo alrededor del año 1490 y llamado el *Concierto de Pan*, los historiadores de la pintura encuentran la expresión más plena del clima intelectual de la casa de los Médicis y de su mitología cultural. Chastel escribe en su magnífico libro sobre el arte florentino:

«Lo que da una significativa nota a la escena es la ninfa sentada al borde izquierdo, en la clásica posición de la melancolía; ella es quien trae, en cierto sentido, la clave psicológica de la composición, donde, alrededor de un dios soñador, se expresa un enjambre de deseos e ilusiones, cuyos principios y consecuencias analizaban siempre las poesías de Lorenzo. Pan es un dios saturniano de la naturaleza, del deseo, en sus infinitos ciclos. El joven tocando la flauta y el sabio sobre el pedestal del trono, representan dos fuerzas espirituales, propias para la definición de aquel cosmos: música y filosofía. Constituyen unas partes componentes de toda una obra «pastoril» y el significado conferido a los acompañantes del dios dilata los límites de la composición hasta las dimensiones de una Arcadia digna de ser visitada. /.../ Signorelli ha pintado la suma de todo aquello que Lorenzo mismo había relacionado con la deidad de los Médicis. La profunda tristeza de

esa escena, su melancólica atmósfera, intensificada por los rojizos tonos del ocaso del sol, las largas sombras que subrayan la inmovilidad de los personajes, infieren un acento estremecedor a esta evocación literaria. La poesía de esta obra maestra no se limita a Lorenzo solo y expresa, por primera vez, el trasfondo sentimental de la «categoría pastoril» humanista que se manifiesta y desarrolla plenamente en la *Arcadia* de Sannazaro» (7).

Es difícil no darse cuenta hasta qué punto esta descripción concuerda con la atmósfera interior de *Como gustéis*. Un historiador del arte, contemporáneo, encuentra en Signorelli el mismo rompimiento entre soñar y realizar un sueño, entre el sueño y la imposibilidad de realizarlo, entre la necesidad de armonía y la inevitable perturbación de ella.

Con Sannazaro empieza la carrera literaria del género pastoril, que iba a pertenecer durante dos siglos, el XVI y el XVII, a los más cultivados. Eran pastoriles las novelas, los poemas y las comedias. Se escribían en Italia, Francia, España. A este género pertenecen la *Aminta* de Tasso y la *Astrea* de Honorato d'Urfé, la *Diana* de Montemayor escrita en castellano, y la *Galatea* de Cervantes. También Lope de Vega había escrito su *Arcadia*. Es Sidney quien ha llevado la Arcadia a la Inglaterra isabelina.

Hay varias especies de Arcadias: pastoriles o caballerescas, filosóficas o llenas de acontecimientos fabulosos. Pero todas están pobladas por pastores y pastoras parecidos a efebos, cuyas conversaciones tienen por tema el amor y la amistad. A menudo, en los autores italianos y españoles sobre todo, las muchachas se disfrazan de muchachos. Spencer, en sus comen-

(7) A. Chastel, op. cit., pág. 232.

tarios de *Calendario pastoril* publicado en el año 1579 y con el cual empieza la moda pastoril en Inglaterra, glorifica el amor recíproco de los jóvenes pastores, un amor filosófico y tierno, puro y fiel, cultivado según el modelo griego.

El mito arcadiano está casi siempre ligado con el mito andrógino. Pero, ¿qué significan, de qué sirven? Arcadia es un paraíso, tanto de la antigüedad como de la Biblia, siglo de oro de la humanidad y jardín edénico del que fueron arrojados los primeros procreadores.

«Aquí no sufrimos otra pena que la del pecado de Adán: la diferencia de las estaciones.»

(II, 1)

La imaginación de Shakespeare es siempre magníficamente realista. Las primeras escenas en el Bosque de Arden hubieran podido empezar por los gestos de los compañeros del monarca desterrado quienes, ataridos de frío, golpeaban los pies contra el suelo dándose palmadas en la espalda y batiendo manos para entrar en calor.

«...la garra helada y la dura cólera del viento invernal muerden y azotan mi cuerpo con su soplo.»

(II, 1)

Por esa Arcadia va errabunda una muchacha-muchacho. El mito andrógino es, entre otras cosas, una evocación del paraíso perdido donde reinara la primitiva Armonía o Caos, ya que Armonía y Caos sólo son nombres distintos de un mismo estado, en el cual existen todas las contradicciones al fin coincidentes. (Existe aún un tercer nombre, contemporáneo, del mis-

mo mito de la coincidencia de las contradicciones, que suena de manera muy científica: la entropía, que es la escatología de los físicos y de los cibernéticos, la más reciente de todas las escatologías). Para los gnósticos, la coincidencia de todas las contradicciones era el Logos. Nicolás de Cusa consideraba el término «coincidencia oppositorum» como la menos imperfecta definición de la naturaleza divina. El hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, pero no fueron creados a imagen y semejanza de Dios ni el varón ni la hembra sino la andrógina. De la andrógina toma su origen el género humano (8).

En los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina que representan la creación del mundo, la cabeza de Adán es la de una mujer triste. León el Hebreo une en sus *Dialogi d'Amore* la tradición bíblica con el mito platónico de las mitades que quedaron de los primeros hombres, partidos en dos por Zeus. Adán era andrógino hasta su arrojamiento del Paraíso, que es cuando Dios ha dividido los sexos. Los razonamientos del Hebreo eran muy ampliamente conocidos en los círculos de los humanistas. Llegaron hasta Polonia. He aquí las palabras de Jan Kochanowski en *Modelo de las damas valerosas*:

«Eva, madre de todos los géneros, de justicia ocupa el primer lugar en estas historias. Y no tanto por su antigüedad y por ser anterior a todos los hombres, como por su extraño origen y su desastrosamente costumbre creación. Pues de lo que el sexo débil ante el varonil puede enorgullecerse, es de no ser, como Adán, del barro moldeado sino, según Moisés escribe, de un buen hueso formado. Quien

(8) Véase M. Eliade, *op. cit.*, especialmente el pasaje: *Le mythe de l'androgyne*, pp. 128 y sig., así como G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957.

quisiera algo más saber de aquella de nuestros padres creación de lo que adivinarse puede de las sencillas palabras de Moisés, que lea, entre otras cosas, el diálogo segundo sobre el amor del sabio judío León, donde éste nos dice que Platón de aquel párrafo de Moisés a su ser andrógino había sacado.»

León el Hebreo era sólo un codificador de una triple tradición: la gnóstica, la de las múltiples sectas hebraicas y la de los apócrifos cristianos, que proclamaban que la andrógina fue el principio y será el fin del género humano. Después de la redención del pecado original, los hombres volverían a su primera naturaleza, siendo otra vez unidos los sexos.

La andrógina no es, tan sólo, el arquetipo de la unificación del elemento masculino y femenino, sino que aparece también en diversas especulaciones metafísicas como el signo de la conciliación de todas las contradicciones. Encontramos el mito cósmico androgínico en Paracelso y en Jacobo Boehme, contemporáneo de Shakespeare.

Uno de los nombres de la piedra filosofal era Rebis. Rebis quiere decir «doble» o «dos cuerpos». Rebis era el símbolo androgínico de los herméticos. En el célebre tratado *Splendor Solis* del año 1532, biblia de los alquimistas, encontramos la fascinante y hermafrodita «Discordia Concors», símbolo no solamente del hombre y de la mujer, sino también del sol y de la luna, de la tierra y del agua, del azufre y del mercurio, del principio y del fin. Todas estas oposiciones están representadas por la figura del hermafrodita y contenidas en el «huevo» que la figura tiene en la mano. Este «huevo del mundo» constituye el símbolo de la armonía trascendental.

¿Cuál era la función definitiva de esos mitos? En el círculo florentino de los Médicis, el mito arcadiano



y los mitos platónicos eran, tal vez, un intento de encontrar una sanción metafísica y moral, cuya autoridad, proviniera de la antigüedad y de la tradición bíblica; para el tipo de la cultura en vías de creación, una búsqueda de un principio que pudiera permitir la unificación de la política, del arte y de las costumbres. En aquel período, esos mitos habrían ya perdido su carácter sacral, pero no por eso dejaban de fecundar las imaginaciones.

En los siglos XVI y XVII, las esperanzas de la unificación política y religiosa del mundo fueron aniquiladas. Se dispó también la esperanza de la creación de una república humanista de los sabios y de los artistas. Los grandes sistemas filosóficos se hacían competencia, pero habían perdido su carácter universal. Las experiencias superaban en mucho la posibilidad de una generalización, no pudiendo ya caber en ninguna de las teorías, abstractas y rígidas. Las experiencias en cuestión no eran sólo científicas. Las hacían los navegantes y los banqueros, los soldados y los juristas, los médicos y los artesanos. Eran más ricas y más variadas que la ciencia de los derechos de las naciones y del origen de la autoridad, que la lógica de Aristóteles y la ciencia de los elementos, que todas las filosofías y todas las metafísicas. Durante mucho tiempo la tierra se parecía a una bola de cristal, en la cual se reflejaba el Cosmos. Ahora la bola se ha convertido en un amasijo de fragmentos cristalinos, cada uno de los cuales refracta a su manera el mundo y la luz. La imaginación histórica polarizaba la historia del mundo entre un siglo de oro y un exterminio apocalíptico. En la época del barroco y del manierismo, todos los mitos heredados adquirieron un carácter mucho más violento y más dramático.

El Bosque de Arden es, al mismo tiempo, una burla de Arcadia y una Arcadia nueva. El amor es una huida de la cruel historia a un imaginario bosque. Sha-

kespeare se parece a la Biblia: crea sus propios mitos. El Bosque de Arden es un lugar de encuentro de todos los sueños. Es dormir y despertar del sueño.

¡Coincidencia oppositorum! ¡Conciliación de todas las contradicciones! En aquel Bosque, el amor es terrestre y sublimado a la manera platónica; Rosalinda es Ganimedes y, al mismo tiempo, la más femenina de todas las mujeres. Constante, caprichosa, tranquila violenta, clara oscura, tímida osada, sensata loca, tierna irónica, infantil madura, cobarde valiente, púdica apasionada, es, como en Leonardo, una andrógina casi perfecta y personifica la misma nostalgia del paraíso perdido en el que no existía todavía la división de elementos en masculino y femenino.

«Todo el mundo lo sabe perfectamente; y, sin embargo, nadie sabe evitar el cielo que conduce a los hombres a este infierno.»

(*Sonetos*, CXXIX)

LA VARITA MÁGICA DE PRÓSPERO.

Not a soul  
But felt a fever of the mad, and  
play'd.  
Some tricks of desperation.

(*La Tempestad*, I, 2)

I

La función se está terminando. Próspero, por última vez, llamó a Ariel y trazó un círculo mágico. Los elementos se han aplacado, la tempestad amainó. Próspero vuelve al mundo humano, renunciando al poder mágico.

«Pero aquí abjuro de mi negra magia; y cuando haya conseguido una música celeste /.../ romperé mi varita mágica, la sepultaré muchas brazas bajo tierra...»

(V, 1)

Entre todos los grandes dramas de Shakespeare, el final de *La Tempestad* es, en apariencia, el más sosegado. Próspero vuelve a ser duque de Milán. Alon-

so, rey de Nápoles, recupera a su hijo y se arrepiante de su traición. Ariel, liberado, se difumina en el aire puro. Calíban comprende que había tomado por dios a un borracho. Los jóvenes novios, Miranda y Fernando, se juegan al ajedrez veinte reinos. El buque, intacto, espera en un tranquilo puerto. Las culpas son olvidadas y los crímenes, perdonados. Incluso se invita a ambos pérfidos hermanos a cenar en la cabaña de Próspero. Es un anochecer, suave y apacible, después de la tempestad. El mundo que se había salido de sus carriles —como en *Hamlet*: «*The time is out of joint*»— vuelve al orden moral.

«En mi viaje /.../ Próspero (ha encontrado) su ducado en una isla miserable; y todos nosotros, a nosotros mismos, cuando ningún hombre se pertenecía.»

(V, 1)

«*When no man was his own...*» La moraleja ya ha terminado, se rompió el encanto y esfumó la locura. Se han aplacado las pasiones y amainaron los elementos. En todos los dramas de Shakespeare sobrevienen esos cortos momentos de apaciguamiento y de sosiego. Pero, casi siempre, son los momentos que preceden una tempestad. Aquí, la tempestad ya ha pasado. A la mañana siguiente ambos monarcas y todas las personas del drama van a emprender la ruta hacia Nápoles. La acción de *La Tempestad* vuelve a su prólogo y todos los héroes vuelven a su antiguo lugar. El círculo se ha cerrado, la historia vuelve a su comienzo. ¿Se repetirá, acaso, una vez más?

Las Crónicas históricas de Shakespeare constituyen la historia de unos reinados. El ajusticiamiento del monarca anterior y la coronación del monarca nuevo son, al mismo tiempo, el prólogo y el epílogo del drama. Los personajes siempre se renuevan. En *La*

*Tempestad*, el mismo monarca vuelve a ocupar el trono. Como si nada hubiera ocurrido, como si todo, con la desierta isla inclusive, no fuese más que una función teatral, escenificada y protagonizada por Próspero. Una función teatral muy parecida a la compuesta y escenificada por Hamlet en Elsinor.

El final de *La Tempestad* es más inquietante que todos los demás finales de los dramas shakespearianos. Por esa razón, quizás, a ninguno de los comentaristas le hubo llamado la atención aquel retorno de la acción hasta su principio. Tal vez pareciera demasiado obvio. O bien porque hubiera destruido toda la interpretación, hasta ahora en boga, romántica e idílica de *La Tempestad*, como un drama del perdón y de la reconciliación con el mundo. Y, sin embargo, el punto de partida de la interpretación, si no su clave, debe ser constituido por un análisis dramático de la construcción de *La Tempestad*. La historia vuelve a su principio para empezar de nuevo. Pero, ¿qué historia y qué significa esa extraña moraleja cuya acción transcurre en menos de cuatro horas, o sea en no mucho más tiempo que su representación escénica?

Shakespeare, que de costumbre juega tan libremente con el tiempo, condensa meses enteros en una escena, o deja pasar dieciséis años entre dos actos del *Cuento de invierno*, en *La Tempestad* calcula hasta un minuto. A las dos tocaditas el buque de Alonso, incendiado por el rayo, se estrella contra las rocas; a las seis de la tarde, los héroes van a cenar; mientras tanto, Próspero había recuperado ya su ducado, Alonso encontró a su hijo, Fernando conquistó a Miranda. El reloj shakespeariano, el reloj dramático que sabe saltar años en un minuto, sigue esta vez la pauta de todos los relojes. En los tiempos de Shakespeare, las funciones teatrales solían empezar a las tres y terminar a las seis. Los sortilegios de Próspero empiezan entre

las dos y las tres y terminan a las seis. Bien fácil es ver aquí un propósito preconcebido.

Los héroes del drama atraviesan una tormenta y son sometidos a una prueba; junto con ellos, exactamente al mismo tiempo, los espectadores son testigos de la misma tormenta. Los héroes del drama van a cenar y al mismo tiempo irán a cenar los actores y los espectadores. La tormenta amaina, terminan los sortilegios y termina el espectáculo. La vida vuelve a empezar, la misma de antes, para los héroes del drama, para los espectadores, la vida de antes de la tempestad, de antes del espectáculo. ¿Es que de verdad nada ha cambiado? Pero los espectadores, antes de alejarse, tienen que escuchar todavía el epílogo. En el proscenio aparece Próspero —o mejor dicho el actor en el papel de Próspero— y pronuncia su monólogo final. Es uno de los más bellos que Shakespeare jamás haya escrito y, al mismo tiempo, uno de los más trágicos y más enigmáticos. Próspero se dirige directamente a los espectadores:

«Que vuestro aliento gentil hinche mis velas, o sucumbirá mi propósito, que era agradaros. Ahora carezco de espíritus que me ayuden, de arte para encantar, y mi fin será la desesperación.»

(V, 1)

En el teatro español, en las obras de Calderón y más a menudo aún en las de Lope de Vega, un actor, en nombre del autor, se encomienda al final de la obra a la consideración del público, pidiendo a los espectadores el perdón por los defectos de la función. Pero en la obra de Shakespeare un monólogo final de ese tipo, dirigido directamente a los espectadores, se encuentra únicamente en *La Tempestad*. Su tono es totalmente diferente, todo él es como una gran fuga lírica y hay

que ser sordo para no oír en él unos estremecedores acentos personales. *La Tempestad* es la última de las grandes obras de Shakespeare; después de ella probablemente sólo añadió algunas escenas a la tragedia de Fletcher *Enrique VIII*, tal vez haya corregido el *Arden de Feversham* y trazado alguna docena de líneas de la desaparecida tragedia sobre Tomás Moore. *La Tempestad* cierra la obra de Shakespeare; no es de extrañar, pues, que varias generaciones de investigadores y críticos hayan visto en ella un testamento poético, un adiós al teatro, una biografía filosófica y artística. Según ellos, bajo el personaje de Próspero, Shakespeare se había representado a sí mismo.

Hubo varios sabios shakespearólogos que intentaron leer *La Tempestad* como una biografía en el sentido literal o como un alegórico drama político. El viejo Chambers, para quien *La Tempestad* contenía un credo optimista de Shakespeare, relacionaba la creación de esta obra con la crisis después del año 1607 y con el alejamiento de la negra filosofía de *Hamlet*. J. D. Wilson veía en *La Tempestad* un reflejo de la idílica atmósfera de Stratford y de la serena vejez del poeta al lado de su nieta y de su hija. Robert Graves leía en *La Tempestad* una oculta biografía de Shakespeare, lo mismo que en los *Sonetos*. La bruja Sícórax era, para él, la «Dama Negra», la servidumbre de Ariel simbolizaba la entrega a la pasión amorosa, el personaje de Trínculo era el de Ben Jonson mismo. La señora Winstanley d'Aberystwyth descubrió en *La Tempestad* una tragedia sobre la muerte del rey francés Enrique IV, en la que Miranda tenía que ser el símbolo de los hugonotes refugiados en Inglaterra, Sícórax —Catalina de Médicis y Cáliban— el siniestro padre Ravallac. Ariel, evidentemente, simbolizaba al rey-mártir (1). Todas esas ocurrencias interpretativas son

(1) L. Gillet, *Shakespeare*, París, 1931.

ridículas e infantiles; no menos infantil es querer ver en Ariel y Cáliban unas rígidas, cerradas y categóricas alegorías filosóficas o bien una conferencia sobre el sistema místico esotérico.

Un gran mago, dueño de los elementos, a cuya orden se abren las tumbas dejando libres a los muertos, que sabe oscurecer el sol a mediodía y calmar el viento, arroja su varita mágica y renuncia a reinar sobre el destino de los hombres. Se convierte en un vulgar mortal, indefenso como los demás:

«Ahora quedan rotos mis hechizos y me veo reducido a mis propias fuerzas, que son muy débiles.»

(V, 1)

Esta interpretación es, desde luego, tentadora. Pero es fácil darse cuenta que se agota en una sola metáfora: la del poeta-mago, poeta-creador y del silencio que constituye el precio del retorno al mundo humano. No mayor es la dificultad de apereibir hasta qué punto esta metáfora es romanticista, tanto en su estilo como en su filosofía y estética, en la concepción del poeta como demiurgo, en el conflicto entre el poeta y el mundo, entre Ariel y Cáliban, puro espíritu y pura bestialidad. Toda esta simbólica tiene más afinidad con Victor Hugo y Lamartine y, más todavía, con la *Romantische Schule* alemana, que con el teatro shakespeariano, eterna imagen de la cruel naturaleza, de la cruel historia y del hombre que se esfuerza, en vano, en gobernar su propia suerte.

La tradición teatral de *La Tempestad* se ha perdido muy pronto. Desde el período de la Restauración hasta los años cuarenta del siglo XIX, se iba representando *La Tempestad* en Inglaterra en la adaptación de Dryden. Era un cuento de hadas vacío y cortesano. El romanticismo trajo la interpretación simbólica de

*La Tempestad*, mostrando una *Tempestad* ilusionista con ayuda de todos los medios de la máquina teatral y de los efectos de la luz. Estas dos falsas tradiciones: la de cuento de hadas y la de la alegoría terminaron por fusionarse, pesando casi hasta hoy en día sobre las interpretaciones de *La Tempestad*. La gran poesía se convirtió en poeticidad, la severa moraleja en un espectáculo alegórico, el dramatismo de *La Tempestad* se diluyó en el estetismo, perdiéndose irremediablemente su amargura filosófica. *La Tempestad* iba hundiéndose cada vez más en una especie de espectáculo romántico y operístico cuyo papel principal era desempeñado por una pequeña bailarina elevada en el aire por un dispositivo teatral, vestida con mallas de color claro y agitando alitas de gasa plateada y tul. De esta tradición no se había liberado ni siquiera León Schiller, continuador de Vraig y el más gran escenificador y director de escena del teatro polaco después de la Primera Guerra Mundial, quien, en el año 1947, intentó contraponer a la comprensión romanticista de *La Tempestad* un cuento optimista y sancionista sobre un rey-filósofo y sobre el poder ilimitado de la razón.

La verdadera *Tempestad* es sobrecogedora y severa, lírica y grotesca; es —como todas las grandes obras de Shakespeare— un apasionado reajuste de cuentas con el mundo real. Para comprender así *La Tempestad* hay que volver al texto shakespeariano y al teatro shakespeariano. Hay que apereibir en ella un drama de los hombres del renacimiento y de la última generación de los humanistas. En este sentido, pero sólo en éste, puede encontrarse en *La Tempestad* una autobiografía filosófica de Shakespeare y el *summum* de su teatro. *La Tempestad* se convertirá entonces en un drama de ilusiones perdidas, de amarga sabiduría y de frágil, aunque tenaz, esperanza. Reaparecerán en *La Tempestad*, entonces, grandes temas renacentistas: de utopía filosófica, de los límites del conocimiento huma-

no, de la unidad del hombre y de la naturaleza, del avasallamiento de la naturaleza por el hombre, de lo que amenaza el orden moral. Entonces veremos en *La Tempestad* el mundo contemporáneo de Shakespeare: el de los grandes viajes, de los recién descubiertos continentes y misteriosas islas, de los sueños sobre un hombre que se elevara en el aire como un pájaro y de las máquinas, gracias a las que se puede conquistar las más inexpugnables fortalezas. Veremos la época en la cual se había realizado una revolución en la astronomía, en la fundición de los metales y en la anatomía, época de la unificación de los científicos, filósofos y artistas; de la ciencia, por primera vez universalizada, de una filosofía que había descubierto la relatividad de todos los juicios humanos; época de los más soberbios monumentos de arquitectura y de los horóscopos astrológicos efectuados por encargo del papa y de todos los monarcas; época de las guerras de religión y de las hogueras de la inquisición, de un lujo de civilización hasta entonces desconocido y de las pestes que diezmaban las ciudades; veremos un mundo magnífico, cruel y dramático, que de repente pone de manifiesto todo el poderío del hombre y toda su miseria; un mundo donde la naturaleza y la historia, el poder de la realeza y la moralidad fueron despojados por primera vez de la consagración teológica.

El teatro isabelino representaba el mundo. Encima del escenario shakespeariano, en el teatro «The Globe», había un enorme dosel sembrado de los dorados signos del zodiaco que simbolizaba el Cielo. Era todavía, como en la edad media, un *Theatrum Mundi*. Pero un *Theatrum Mundi* después de un terremoto.

## II

*La Tempestad* tiene dos finales: el apacible anochecer en la isla, cuando Próspero perdona a sus enemigos y toda la historia vuelve a su punto de partida, y el trágico monólogo de Próspero, pronunciado directamente para los espectadores, un monólogo no abarcado por los límites del tiempo. *La Tempestad* tiene también dos prólogos. El primero, dramático, tiene lugar en el buque incendiado por un rayo y arrojado sobre unas rocas. El segundo prólogo consiste en el relato de Próspero sobre la pérdida de su ducado y sobre la isla desierta, constituyendo la prehistoria de los personajes del drama.

El primer prólogo, lo mismo que el monólogo final de Próspero, no es, en apariencia, necesario. Transcurre fuera de la isla y sólo parece ser un marco. Pero su sentido dramático es doble. Muestra una tempestad real, diferente de la tempestad interior, de la locura que sumergirá, a la vista de los espectadores, a los héroes del drama. La moraleja se desarrollará después de la imagen de una tormenta física y material. Todo lo que ocurre en la isla será un teatro en el teatro, un espectáculo puesto en escena por Próspero.

Este prólogo dramático tiene aún otro sentido: es la exposición directa, sin alegorías, de una de las grandes tesis shakespearianas; la violenta confrontación de la naturaleza con el orden social. El buque navega con un rey a bordo. ¿Qué representa el poder real y su majestad ante un elemento desencadenado? ¡Nada! Shakespeare repite la famosa invocación de Panurgo del libro cuarto de *Gargantúa y Pantagruel*, pero de manera mucho más acerada, más percutiente.

GONZALO

«¡Vamos, bravo, ten paciencia!

CONTRAMAESTRE

Cuando la tenga el mar. ¡Fuera de aquí! ¿Qué importa a estas olas rugientes el nombre de un rey? ¡A vuestros camarotes! ¡Silencio! No os perturbéis.

GONZALO

Bien; pero recuerda a quién tienes a bordo.

CONTRAMAESTRE

Nadie a quien estime más que a mí mismo. Consejero sois; si podéis imponer silencio a estos elementos y concertar la paz inmediatamente, no tendremos que tocar ni un solo cordaje. Usad de vuestra autoridad. Si no, felicitaos de haber vivido tanto tiempo.»

(I, 1)

He aquí, abreviado y condensado, todo el tema del *Rey Lear*.

En el prólogo de *La Tempestad* se realiza, una vez más, la gran desacralización renacentista de la majestad de la realeza. Ante el rugiente mar, un contramaestre significa más que un rey.

El segundo prólogo de *La Tempestad* es el relato de Próspero. El relato es largo y se dejan sentir en él, no completamente eliminados todavía, unos motivos de alguna vieja obra, de la cual Shakespeare tomó probablemente la fabulación de *La Tempestad*. No es esto

lo importante. El relato de Próspero recoge, una vez más, uno de los principales, fundamentales, casi obsesivos, temas shakespearianos: de monarcas buenos y malos, de los príncipes legítimos y de los usurpadores, del despojamiento del trono a un monarca legítimo. Para Shakespeare, es la imagen de la historia, de la historia eterna, de su mecanismo perenne e inamovible. Se repite en las crónicas reales y en las tragedias, en *Hamlet*, en *Macbeth* y hasta en las comedias, puesto que es el mismo tema de *Medida por medida* y de *Como gustéis*. Únicamente en las tragedias romanas, aunque el mecanismo de la historia y de la lucha por el poder quede el mismo, cambian las *dramatis personae*; aparecen el senado y el pueblo, los patricios, los tribunos y los jefes militares.

El relato de Próspero presenta el esquema de la historia feudal al desnudo, depurado de toda alegoría y casualidad, carente casi de nombres y caracteres, abstracto como una fórmula. El relato de Próspero es un resumen del tratado de Maquiavelo, *El Príncipe*.

«...cuyo estudio (de las artes liberales) me absorbía de modo que me desembaracé del peso del gobierno, abandonándolo a mi hermano, y viví en mi nación como un extranjero. /.../ Una vez enterado de la manera de satisfacer a los solicitadores y de cómo se los rechaza; sabiendo a quién agradar y a quién reprimir /.../ dio a todos los corazones el diapasón que deleitó a su oído, a tal grado, que vino a ser como la hiedra que ocultaba mi tronco majestuoso y chupaba su savia en mi verdor... /.../ Para que no hubiera pantalla alguna entre el papel que representaba y la realidad del mismo, creyó necesario hacerse dueño absoluto de Milán. /.../ ...tan sediento estaba de poder, con el rey de Nápoles, se obligó a pagarle un tributo anual, le rindió homenaje... /.../ ...una

noche, la señalada para la ejecución, Antonio abrió las puertas de Milán...»

(I, 2)

El relato de Próspero es una historia de la lucha por el poder, de opresión y de conjura. Pero no es solamente la historia del ducado de Milán. El destino de Ariel y de Calibán repite el mismo tema. El teatro de Shakespeare es *Theatrum Mundi*. La opresión como base del mundo es mostrada en categorías cósmicas. La prehistoria de Ariel y Calibán es la repetición de la historia de Próspero, una ilustración más de un mismo tema. Los dramas shakespearianos están contruidos no según el principio de la unidad de acción, sino según el de las analogías, de una doble, triple o cuádruple fabulación repitiendo el mismo tema básico; constituyen un sistema de espejos, cóncavos y convexos, que reflejan, aumentan y parodian una misma situación (2). Un mismo tema vuelve en tono mayor y menor, en todos los registros de la música shakespeariana, repetido lírica y grotescamente, luego patéticamente e irónicamente. En el escenario shakespeariano una situación es representada por los reyes, luego la repiten los amantes y, finalmente la miman los bufones. ¿No serían, acaso, los reyes los que mimaran a los bufones? Los reyes, los amantes y los bufones no son más que actores. Los papeles están distribuidos e impuestas las situaciones. Tanto peor si los actores no se adaptan a sus papeles y no saben representarlos, ya que trabajan en un escenario que es imagen de un mundo real, donde nadie escoge su papel y su situación. Las situaciones en el teatro shakespeariano siempre

(2) Sobre la analogía como base de la dramaturgia shakespeariana escribían: F. Fergusson. *The Idea of a Theatre*; Moulton, *Shakespeare, the Dramatic Artist*; W. Empson, *Some Versions of Pastoral*. Henry James aplica a *Hamlet* la noción «the central reflector».

son verdaderas, aun cuando las representan los espíritus y los monstruos.

Antes aun de que las corrientes marinas hayan llevado a la isla la balsa con Miranda y Próspero, se había realizado ya un primer acto de la opresión y del terror. Ariel fue atrapado por la bruja Sícórax y, por haberse negado a cumplir sus repugnantes órdenes, fue aprisionado en un pino de hendido tronco. Era un tormento, ya que hasta entonces Ariel era libre como el aire. «Eras espíritu demasiado noble —dice Próspero— para cumplir sus órdenes inicuas y abominables.» Próspero libera a Ariel, pero para que le sirva a él, para someterle a su propio poder. Shakespeare siempre tiene prisa; de un golpe, violentamente, dibuja el conflicto y las situaciones. Apenas Próspero hubo terminado su relato, apenas Ariel hubo dado cuenta del naufragio del buque, ya estalla el conflicto. Con toda fuerza. El prólogo ha terminado, empieza la acción.

ARIEL

«...permíteme recordarte lo que me prometiste y aún no has cumplido.

PRÓSPERO

¿Cómo! ¿Malhumorado? ¿Qué es lo que puedes pedir?

ARIEL

Mi libertad.



PRÓSPERO

¿Antes del tiempo establecido? Ni una palabra más.»

(I, 2)

Dos veces había sido introducido ya el tema de la opresión. Pero en la isla existe aún una tercera persona del drama: Calibán. Y el mismo tema, la misma situación, se repetirán por tercera vez. Sólo que los papeles serán invertidos y Shakespeare introducirá un espejo nuevo. Será, esta vez, un espejo curvo. Calibán es un engendro de la bruja Sícórax y del diablo. Muerta su madre, empezó a reinar sobre la isla. Era un monarca legítimo, al menos en el sentido feudal de la palabra. Calibán ha perdido su reino como Próspero perdió su ducado. Calibán fue derrocado por Próspero, como Próspero fue derrocado por Antonio. Antes aun de haberse representado la propia moraleja, antes de que Próspero haya sometido a sus enemigos a la prueba de la locura, ya se habían realizado en la isla desierta dos actos de una historia feudal.

«Esta isla me pertenece por Sícórax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por vez primera me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella. /.../ Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio.»

(I, 2)

La primera rebelión de Calibán pertenece todavía a las antecedentes del drama. Calibán había osado atacar a Miranda, queriendo violarla. Ese atentado no tuvo éxito. Calibán fue encerrado en una caverna, condenado a llevar leña y agua a la gruta de Próspero, sometido a tormento. Su tormento consiste en punzadas

y pellizcos, cólicos y calambres. ¡La literalidad de Shakespeare es siempre magnífica! Los sufrimientos de Ariel son abstractos, así como abstracta es la libertad con la cual sueña; para él, la libertad consiste en rechazar toda relación de dependencia. El tormento de Calibán es concreto, físico, hasta bestial. La introducción de los personajes en los dramas de Shakespeare no es nunca casual. La primera escena en la que aparece Ariel señala el anhelo de la libertad. La primera entrada de Calibán evoca una rebelión. Es la entrada de un esclavo. La crueldad de esa escena es totalmente intencionada. Así como su brutal materialidad.

PRÓSPERO

«¡Tú, infecto esclavo, engendrado por el mismo demonio a tu maldita madre, avanza!

CALIBÁN

¡Que el maligno rocío que barría mi madre con una pluma de cuervo sobre el malsano aguazal os inunde a los dos! ¡Que un viento Sudoeste sople sobre vosotros y os cubra la piel de úlceras!»

(I, 2)

La exposición está terminada. Sabemos ya cuál es la historia de los habitantes de la isla deshabitada, contra cuyas rocosas orillas se estrelló un buque con los antiguos enemigos de Próspero.

Para la mayoría de los comentaristas, la isla en *La Tempestad* es un encantamiento o una utopía. Miremos más de cerca esa isla, ya que es ella el escenario

del drama. ¿Dónde se encuentra, qué significa y cómo la había descrito Shakespeare?

Del itinerario del viaje marítimo de Alonso, rey de Nápoles, que navega de vuelta de Túnez, y de la historia de la bruja Sícórax que llega a la isla desde Argel, se deduce que la isla de Próspero ha de encontrarse en el Mediterráneo. El cruce de ambos caminos señala las cercanías de Malta. Otros comentaristas sitúan la isla más cerca de Sicilia, viendo en ella la rocosa Pantellería, o bien la busca cerca de las costas de África del Norte, adivinándola en Lampedusa. Pero Sétebos, el numen de Sícórax, es un dios de los indios de Patagonia, y Ariel trae a Próspero una rosa de «las tormentosas Bermudas».

En el año 1609, el conde de Southampton mandó una gran flota con gente y enseres para las instalaciones de Virginia, primera colonia inglesa en las costas de América del Norte. La expedición despertaba esperanzas de fabulosas fortunas y excitaba las imaginaciones. Por vez primera no solamente los astrónomos, humanistas y sabios, sino los comerciantes, los banqueros y los políticos se familiarizaban con la idea de que la tierra era redonda. El mundo habitado por el hombre creció doblemente en un siglo. El descubrimiento del otro hemisferio era una conmoción, comparable sólo con el alunizaje de una nave espacial mandada desde la tierra y las fotografías de la otra cara de la luna. Jean Fernel, uno de los prohombres de la nueva época, humanista, matemático y médico de cabecera del rey de Francia, escribía en su *Dialogue* en el año 1530: «En nuestros tiempos se realizan cosas en las que en la antigüedad nadie soñaba. /.../ El Océano fue atravesado gracias a la valentía de nuestros navegantes y se descubrieron nuevas islas. /.../ Un nuevo globo nos ha sido dado por los navegantes de nuestros tiempos.» Si se pudo descubrir nuevos mundos en la tierra, habitados por seres razonables

¿por qué no existirían en las esferas celestiales? A esta conclusión había llegado Giordano Bruno y por ella fue quemado en la hoguera, acusado de herejía, en el año 1600. Era cuando Shakespeare empezaba a escribir *Hamlet. La Tempestad* fue creada once años después.

Los últimos comentaristas de *La Tempestad* relacionan la génesis de la obra con los informes de la expedición de la flota inglesa a Virginia en el año 1609. La expedición no tuvo éxito. El buque de insignia «Sea Adventure», arrebatado por una tormenta, se estrelló y los marineros desembarcaron en un islote desierto, perteneciente al archipiélago de las Bermudas. Pasaron en él diez meses y luego, habiendo construido dos barcos nuevos, lograron llegar a Virginia. A las islas donde los había arrojado la tormenta dieron el nombre de Islas del Diablo. De noche llegaban a sus oídos unos misteriosos aullidos y gritos. Los naufragos los tomaban por las voces de los demonios. Al menos esto dicen los relatos contemporáneos. Y, tal vez, de ellos se inspirara Shakespeare para el relato del Contramaestre:

«...unos ruidos tan extraños como diversos, de rugidos, gritos, ladridos, choque de cadenas, y toda clase de alborotos horribles...»

(V, 1)

Dichos relatos indignaban a los que allí residían y el consejo de colonos de Virginia publicó un folleto de William Barret, donde se afirmaba que las noticias acerca de la presencia de los diablos o espíritus malignos en las Islas Bermudas eran falsas y exageradas, y que en toda esta «comedia trágica no había nada que pudiera desaminar a los colonos» (3). Los colonos de

(3) Citado según L. Chambrun, *Shakespeare retrouvé*. París, 1947.

Virginia leían a Shakespeare de manera más razonable que algunos de sus más recientes comentaristas.

Ha sido también descubierto que Próspero alimentaba a Calibán con una cierta especie de mariscos no comestibles («fresh-brook muscles»), a la que hacen referencia las descripciones de la desgraciada expedición. En Ariel, mientras incendiaba el buque («Me dividía ardiendo en muchos puntos, en cofas, gavias y bauprés ardía»), algunos shakespearólogos vieron la imagen de los fuegos de San Elmo que habían espantado a los náufragos durante la catástrofe de las Bermudas.

Lo fantástico de Shakespeare se alimentaba siempre de la realidad contemporánea y, gracias a ello, el mundo condensado en su escenario adquiriría una materialidad mayor todavía. Pero era siempre el mundo entero y universal y, por eso, en vano buscaríamos la latitud y longitud geográfica de la isla de Próspero.

Hay en *La Tempestad*, sin lugar a dudas, atmósfera de largas expediciones marítimas a tierras lejanas, de misteriosas islas, deshabitadas y llenas de peligros, pero hay también inquietud y osadía de conclusiones, parecidas a las de Giordano Bruno. En todo caso, *La Tempestad* es muy ajena al ingenuo entusiasmo e infantil soberbia de los primeros testigos de los descubrimientos geográficos. Las cuestiones planteadas por *La Tempestad* son filosóficas y amargas. Más amarga aún es su experiencia.

La moraleja, cuyo escenificador es Próspero, dura cuatro horas escasas. Pero la isla misma está fuera del tiempo. En ella reinan simultáneamente el invierno y el verano. Próspero ordena a Ariel «Correr en alas de aquilón sañudo» y trabajar «en las vetas de la tierra, aterida por el hielo». La isla tiene fuentes saladas y dulces, tierras yermas y fértiles, bosques de limoneros y profundos lodazales. Hay «verdes, apiñadas avellanas», manzanas maduras y trufas en la tierra de los

bosques. Está habitada por macacos, erizos, víboras, murciélagos y sapos. En sus árboles anidan grajos, en sus rocas, gaviotas; abundan bayas, todo está lleno de extrañas conchas; espinos y púas desgarran los pies de quien por allí ande; se oyen ladridos de perros y canto de gallos.

Los comentaristas de *La Tempestad* ven en esa isla la idílica atmósfera de una Arcadia. Por lo visto, su conocimiento de la obra está formado por malas representaciones teatrales, aquéllas con una bailarina y con pantalla luminosa. Siguen viendo en *La Tempestad* un cuento de hadas y un ballet. ¡Mejor será que nos fiemos de aquéllos que han sido sometidos en la isla a la prueba de la locura!

«Tormentos, turbaciones, asombros, estupefacción, todo revuelto, residen aquí. ¡Que algún poder celestial nos saque de esta espantosa isla!»

(V, 1)

Y por eso, sería vana la búsqueda de la isla de Próspero incluso en las manchas blancas de viejos mapas geográficos, donde se desvanece el dibujo de los continentes, palidece el azul del océano y aparecen unas estampas de seres extraños, o bien un letrero: «*Ubi leones*». Tampoco allí está la isla. La isla de Próspero es el mundo o el escenario. Para la gente isabelina venía a ser lo mismo: el escenario era un mundo y el mundo era un escenario.

En la isla de Próspero se juega, en una gran abreviación, la historia shakespeariana del mundo, o sea lucha por el poder, asesinato, rebelión y opresión. Dos primeros actos de aquella historia fueron realizados antes de la llegada del buque de Alonso. Después, Próspero acelera la acción; dos veces aún se repetirá la misma historia, de manera trágica y de manera grotes-

ca; luego el espectáculo terminará. La isla de Próspero no tiene nada en común con las felices islas de las utopías renacentistas. Se parece más bien a una isla del mundo del gótico tardío. Mundos de esta especie pintaba uno de los más grandes visionarios entre los pintores de todas las épocas, precursor del barroco y del surrealismo, el extraordinario Jerónimo Bosch. Sus montañas se alzan en medio de un mar gris, son pardas o amarillas, tienen forma de un cono parecido a un volcán de cima cortada. Sobre aquellas montañas, unas pequeñas figuritas humanas pululan como hormigas. Las escenas representan los siete pecados capitales y todas las pasiones humanas, pero sobre todo, la lujuria y el asesinato, la borrachera y la gula. Entre la gente se mezclan unos demonios con cuerpos de bellos y frágiles ángeles y cabezas de sapo u hocicos de perro. Debajo de las mesas, parecidas a unas enormes conchas de tortuga, unas viejas de pechos caídos y caras de niña reposan en abrazo de semi-hombres, semi-insectos de largos tentáculos peludos. Las mesas están puestas como para un espléndido banquete, pero los jarros y los platos tienen monstruosas formas de insectos, pájaros y ranas. Una isla así es un huerto de los tormentos o una imagen de la locura de la humanidad. Por su forma recuerda incluso el escenario isabelino. Unas barcas arriban a tranquilos puertos al pie de la montaña. Es el proscenio. En las grandes grutas y en las terrazas del cono volcánico se representan las escenas principales. La cumbre roma de la montaña está vacía. Nadie bendice y nadie enjuicia la locura. La isla es el escenario de las «torturas del cruel mundo». De aquel mundo cuyo testigo era Shakespeare. En ese mundo no hay dioses, no hacen falta. Basta con la gente:

«Como las ratas que tragan vorazmente su propio veneno, nuestras inclinaciones corren detrás de

un mal del que están sedientas, y cuando bebemos, morimos.»

(I, 3)

Esta cita de *Medida por medida* podría servir de leyenda para los grandes lienzos de Bosch, tales como *Tentación de San Antonio* o *Jardín de las delicias*. Así, exactamente, es la isla de Próspero. Ariel es su ángel y su verdugo. Por eso, cuando quiere ser visto, toma alternativamente el aspecto de una ninfa o de una arpía. Héle aquí, pronunciando el veredicto a los naufragos:

«El Destino, que tiene por instrumento este bajo mundo y todo cuanto encierra, os ha vomitado del insaciable océano sobre esta isla, donde ningún hombre debe habitar, pues que entre los hombres sois indignos de vivir. ¡Os vuelvo furiosos! ¡Con ese mismo valor los hombres se ahorcan o se ahogan!»

(III, 3)

Ariel, por orden de Próspero, persigue a los naufragos, los embauca con su música, los atosiga y los dispersa. El rey de Nápoles, Alonso, y el fiel Gonzalo están cansados, se duermen. Se duerme todo el séquito. Como centinelas quedan el pérfido Antonio y el hermano del rey, Sebastián. Han de estar alerta. Y otra vez se repite aquí la historia del atentado contra el poder. Sólo que esta vez Shakespeare trae un nuevo espejo. La pérdida del ducado de Próspero fue contada de manera concisa, seca y precisa como en un manual de historia. Presentada sólo en fórmulas. En su mecanismo. Ahora sobreviene un gran «ralenti» de la acción, su paso al primer plano. Como en una película. Ahora cada segundo tiene su peso, podemos observar cada sobresalto del alma, cada gesto. El rey y Gonzalo

están durmiendo. El momento es propicio. Puede que no se repita nunca más.

SEBASTIÁN

«Pero vuestra conciencia...

ANTONIO

¡Bah, señor! ¿Dónde yace ésa? Si fuese un sabañón, me obligaría a ponerme pantuflas; pero no siento en mi pecho esta deidad. ¡Veinte conciencias que se interpusiesen entre Milán y yo se calcinarían y derretirían antes de dirigirme el menor reproche.»

(II, 1)

Antonio y Sebastián desenvainan las espadas. Dentro de un instante, uno de ellos habrá cometido un asesinato. Una vez más tenemos la evidencia de lo obsesivo de este tema en Shakespeare. Varían sólo los espejos. Y cada espejo no es otra cosa que un comentario diferente de unas situaciones que nunca cambian. La isla de Próspero es una prisión, como lo es Dinamarca. El atentado de Antonio y Sebastián es una repetición de las escenas del *Rey Lear*:

«If that the heavens do not their visible spirits  
Send quickly down to tame these vile offences,  
It will come,  
Humanity must perforce prey on itself,  
Like monsters of the deep.»

(*El Rey Lear*, IV, 2)

Las espadas volverán a sus vainas, porque Ariel vigila. Ariel es un agente-provocador y, al mismo tiempo, revisor del espectáculo escenificado por Próspero. No hace falta que se cometa el asesinato. Basta con mostrar que era posible, ya que en la isla sólo se representa la moraleja. Próspero somete a los naufragos a la prueba de la locura. ¿Pero, qué significa esa locura? Sebastián repite una acción de Antonio de hace doce años. La isla es un escenario en el cual se realiza y se repite la historia del mundo. La locura está en la historia. Lo mismo que en Ricardo III:

«Welcome, destruction, blood and massacre!  
I see, as in a map, the end of all.»

(*Ricardo III*, II, 4)

Próspero hace pasar a los naufragos por unas situaciones en estado puro. Sebastián repite el atentado de Antonio contra el poder y contra su hermano. Pero Antonio había cometido el atentado en Milán para convertirse, realmente, en un Duque. Sebastián quiere asesinar a su rey y hermano en una isla desierta. Su buque se estrelló contra unas rocas, sobre un trozo de tierra ajena queda sólo un puñado de naufragos. El atentado de Sebastián es, en el fondo, un acto desinteresado, una pura locura. Lo mismo sería robar un saco de monedas de oro en un desierto, entre unas personas condenadas a morir de sed. Los gestos y los motivos de Sebastián son idénticos a los gestos y motivos de Antonio de hace doce años. A un golpe de estado auténtico. En esto consiste, precisamente, el principio shakespeariano de analogías y el sistema de espejos intercambiables. La verdadera locura es la historia de la humanidad, pero para mostrarla, hay que representarla en una isla deshabitada.

Está terminada ya la primera secuencia trágica del

escenario compuesto por Próspero. Se ha representado un golpe de estado. Pero los que lo han representado eran unos príncipes. La ley de funcionamiento de las analogías no ha quedado totalmente agotada todavía, nos espera aún una gran confrontación. Cambiarán otra vez los actores y los papeles, pero la situación siempre será la misma. El mundo shakespeariano es una unidad y no solamente los estilos se mezclan en él. Los golpes de estado no son un privilegio exclusivo de los reyes, no sólo los príncipes anhelan el poder. Se nos ha mostrado tres veces ya el golpe de estado a través de unas lentes trágicas, ahora viene el turno de su representación en tono bufo. Los personajes del teatro shakespeariano se dividen todavía en trágicos y grotescos. Pero lo grotesco en el teatro shakespeariano no es solamente un alegre intermedio que debe divertir a los espectadores después de las crueles escenas representadas por reyes y príncipes. Las escenas trágicas en Shakespeare dejan ver a menudo su trasfondo de bufonada, de grotesca o de ironía y el tono bufo shakespeariano tiene acentos de amargura, de lirismo y de crueldad. En ese teatro, los bufones dicen la verdad. Y no solamente la dicen, sino que representan unas situaciones reservadas para los monarcas. Esteban el borracho y Trínculo el bufón quieren gobernar también. Ellos y Calibán, juntos, organizan un atentado contra Próspero. La historia vuelve a repetirse. Pero esta vez, la historia es una farsa. Una farsa que también resultará trágica. De momento, no es más que una pura bufonada.

«¡Monstruo, daré muerte a ese hombre! Su hija y yo seremos rey y reina, ¡salve a nuestras majestades!, y Trínculo y tú, virreyes.»

(III, 2)

La isla de Próspero es la arena del mundo real y no una utopía. Shakespeare lo dice bien claro, directamente a los espectadores, lo subraya con insistencia. Gonzalo es el razonador en este drama. Gonzalo es fiel y honrado pero, al mismo tiempo, ingenuo y ridículo. El rey todavía no se ha dormido. Todavía no se ha realizado la prueba del atentado. Gonzalo empieza su cuento sobre un Estado feliz. Debió haber leído recientemente el famoso capítulo sobre los caníbales de los *Ensayos* de Montaigne. Va repitiendo sus palabras. En aquel feliz Estado no se conocen ni trabajo, ni comercio, ni hay cargos ni gobierno:

GONZALO

«...nada de soberanía...

ANTONIO

El fin de su república justificaría su principio.

GONZALO

Todas las producciones de la Naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquier clase de súplica, todo quedaría suprimido, porque la Naturaleza produciría por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo.»

(II, 1)

Los seres humanos, bellos y razonables, viven en estado de naturaleza, libres del pecado original y de la

corrupción de la civilización. La naturaleza es buena y los hombres son buenos. Así, justamente, son las islas felices de las utopías antifeudales. Las descubrían en los mares del sur los ingenuos hermanitos de la orden de San Francisco, encontrando en ellas, mucho tiempo antes que Rousseau, unos buenos y nobles salvajes. Los que Montaigne describía eran aquellos «buenos salvajes». Pero Shakespeare no creía en los «buenos salvajes» igual que no creía en buenos reyes. Si quería buscar una utopía, la colocaba en el Bosque de Arden de los compañeros de Robin Hood. Pero sabía impregnar de amargura incluso esa utopía: ni siquiera en ella encuentra su sitio el caballero Jacobo. Shakespeare no creía en las islas felices. Las islas se encuentran demasiado cerca de los continentes.

El *Sueño de una noche de verano* es un comedia. En su época, *La Tempestad* también fue considerada como una comedia. El sueño anuncia ya *La Tempestad*, pero está escrito en distinto movimiento: *La Tempestad* es un «allegro maestoso» mientras *El Sueño* es un «scherzo». El Príncipe es dulce e indulgente, el padre de Hermia se deja convencer, Himen corona a tres parejas felices. Esta es la situación en el epílogo. Pero, en el prólogo, el padre reclama la pena de muerte para su hija que, en contra de su voluntad, ha escogido a su amor; los amantes huyen al bosque. Hermia ama a Lisandro, Demetrio está loco por Hermia y Elena lo está por Demetrio. El mundo es cruel e incomprensible a la vez; se burla de los sentimientos, es atroz y ambiguo. Pero el amor también es locura.

¿Y la naturaleza? La naturaleza es ese bosque —al mismo tiempo el de Atenas y el de Arden—, en el que viven Oberón y Titania, pero en el que Puck es el verdadero rey. Este Puck no sólo es el duende travieso de la leyenda; es también el Arlequín de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, el verdadero Arlequín es un diablo. Para Shakespeare la naturaleza es

tan loca como la ley o las costumbres. Se mofa de los sentimientos, del orden, de las decisiones tomadas.

El jugo de las bayas ha salpicado los ojos del enamorado. Se despierta, no ve a la muchacha que duerme a su lado y va en busca de otra; ya lo ha olvidado todo, ha olvidado que amaba. El jugo de las bayas salpica de nuevo y otra vez el joven lo olvida todo, hasta que ha engañado a aquélla que amaba; pues la ha engañado sólo durante la noche, y la noche tiene leyes diferentes de las del día.

Titania es delicada, tierna y lírica. Se despierta en mitad de la noche y ve ante ella a un villano con cabeza de asno. Esa noche lo abandona todo por él; ella soñaba con un amante así. Pero jamás, ni siquiera en pensamiento, se atrevió a admitirlo. Y, cuando llega el día, quisiera olvidarlo todo en seguida. Titania, que acaricia al monstruo con cabeza de asno, podría salir de las atroces visiones de Bosch. Al mismo tiempo hay en ella algo grotesco de los surrealistas. En las imágenes del sueño de una noche de verano y la censura del día, existe una especie de anuncio y de presentimiento de la psicología profunda y del subconsciente. La locura, aquí, dura toda una noche de junio. Luego amanece, todos se despiertan; han soñado algo extraño y horrible. No quieren acordarse de sus sueños, se avergüenzan de la noche. En esa gran visión de la locura amorosa, Shakespeare es al mismo tiempo totalmente hombre del Renacimiento y hombre de nuestra época. Aquí es donde hay que buscar el aspecto verdaderamente contemporáneo de Shakespeare: amargo, pero sumamente humano.

En la isla de Próspero mucho más todavía que en el Bosque de Arden, son las leyes del verdadero mundo las que gobiernan.

Apenas Gonzalo hubo terminado su relato y se hubo acomodado para el reposo al lado del rey, cuando aparecen ya Antonio y Sebastián con la espada desnuda

en la mano. Empieza un espectáculo, cruel como el mundo. Como aquel mundo que Hamlet tuvo ante los ojos:

«...los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congajas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno...»

(*Hamlet*, III, 1)

Ariel ha cumplido las órdenes de Próspero. Los enemigos de éste han vuelto a repetir los gestos de hace doce años. Gestos, no actos. Desde la primera hasta la última escena, eran tan sólo un puñado de naufragos en una isla deshabitada. En la situación de naufragos, lo único que podían hacer era repetir unos gestos de ingenuidad. Esos gestos eran una locura y esto justamente constituye la prueba humana por la cual Próspero hizo pasar a sus actores. Han recorrido el camino hasta el infierno de sus propias almas. Se vieron, por fin, a sí mismos «desnudos como gusanos». Esta definición sartriana cuadra aquí perfectamente. Alonso comprendió el sentido de la prueba:

«Este es el más asombroso dédalo en que se hayan extraviado los hombres, y hay en todo este asunto algo más de lo que corresponde a las vías de la Naturaleza. Será preciso un oráculo para rectificar nuestro pensamiento.»

(V, 1)

Ya se está terminando la representación de *La Tempestad* y la moraleja escenificada por Próspero. Se acercan las seis. Un mismo reloj medía el tiempo interior

del espectáculo y el tiempo de los espectadores. Porque los actores y los espectadores pasaron, durante cuatro horas, por la misma tempestad. Todos.

«Ni un alma que no sintiera la fiebre de los dementes y no se entregara a algún acto de desesperación...»

(I, 2)

En la isla ha sido representada y vuelta a repetir la historia del mundo. En una isla, proclamada por los shakespearólogos como una Arcadia.

### III

¿Quién es Próspero y qué significa su varita mágica? ¿Por qué junta la ciencia con la magia y cuál es, en definitiva, el sentido de su confrontación con Calibán? Son ellos dos, Próspero y Calibán, los protagonistas de *La Tempestad*. ¿Por qué arroja Próspero su varita mágica y echa al mar sus libros? ¿Por qué vuelve, indefenso, al mundo humano?

En ninguna de las obras maestras shakespearianas, a excepción única de *Hamlet*, fue mostrada de manera tan violenta como en *La Tempestad* la antinomia entre la grandeza de la mente humana y la fragilidad del orden moral. Era una antinomia muy profundamente vivida por la gente del Renacimiento y, por añadidura, era vivida como una antinomia trágica. Las nueve inmutables esferas celestes colocadas concéntricamente según la ciencia medieval, por encima de la tierra, eran una garantía del orden natural. A la jerarquía celestial correspondía una jerarquía social. En el Renacimiento, los nueve cielos dejan de existir. La tierra se convierte en un grano de polvo del espacio sideral



pero, al mismo tiempo, el universo se vuelve más cercano; los cuerpos astrales se mueven según las leyes descubiertas por el cerebro humano. La tierra se vuelve muy pequeña y muy grande. El orden natural pierde su carácter sagrado, la historia pasa a ser solamente la historia del hombre. Era legítimo soñar que iba a cambiar, pero no ha cambiado. Nunca, hasta entonces, se había vivido tan dolorosamente el contraste entre el sueño y la realidad, entre las posibilidades intrínsecas del hombre y la miseria de su suerte. Estas son, precisamente, las contradicciones cuya solución superaba las posibilidades de Hamlet, entre las que se debatía:

«¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimiento, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquetipo de los seres! Y, sin embargo, ¡qué es para mí esa quintaesencia del polvo? No me deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco.»

(*Hamlet*, II, 2)

Hamlet leía a Montaigne. En Montaigne, las mismas oposiciones tienen un relieve más violento, más agudo todavía:

«Para ese momento consideremos, pues, al hombre solo, sin la ayuda de otros, armado solamente con sus armas. /.../ Que me haga saber por el esfuerzo de su discurso, sobre qué fundamentos ha basado esas grandes ventajas que cree poseer sobre los demás seres. ¿Quién lo ha persuadido de que ese movimiento admirable de la bóveda ce-

leste, la luz eterna de esas antorchas rodando tan altivamente sobre su cabeza, los movimientos espantosos de ese mar infinito, estén establecidos y continúen durante tantos siglos para su comodidad y para su servicio? ¿Es posible imaginar algo más ridículo que esa frágil y miserable criatura, que ni siquiera tiene el dominio de sí misma, expuesta a las ofensas de todas las cosas, que se cree dueña y emperadora del universo, del que no está en su mano conocer ni la menor parte, tanto es necesario tener el poder de mandar sobre ella?»

Y, más adelante:

«El más calamitoso y frágil de los seres es el hombre, y sin embargo el más orgulloso. Se siente y se sabe alojado aquí, entre el fango y el fiemo del mundo, atado y clavado a la peor parte, la más muerta y encogida del universo, en el último piso del alojamiento y el más distante de la bóveda celeste, con los animales de la peor condición de las tres; y con su imaginación se sitúa por encima del círculo de la Luna y coloca el Cielo bajo sus pies.»

(*Ensayos*, II, 12)

Próspero tiene esa conciencia de la miseria y de la grandeza del hombre que, en él, es todavía más amarga. Suele aparecer en el escenario vestido con un gran manto negro sembrado de estrellas, con una varita mágica en la mano. Este traje inmoviliza al actor, lo convierte en un San Nicolás o en un prestidigitador, le hace patético y le obliga a solemnizar su papel. Próspero, en vez de ser trágico, en vez de ser humano, resulta solemne. Próspero es escenificador de una mo-

raleja, pero esa moraleja pone de manifiesto las causas de su derrota. La moraleja de Próspero es una reiteración de la historia, sin que la pueda cambiar. Junto con una mala tradición teatral, hace falta quitar de los hombros de Próspero el manto de mago.

Siempre, cuando pienso en Próspero, veo la cabeza de Leonardo en su último autorretrato. Tiene una frente ancha y alta. Blancos pelos escasos le caen a la manera de unos restos de melena de león, uniéndose con una gran barba de Dios-Padre. La barba deja visible una boca apretada, torcida, de comisuras caídas. En esta cara hay sabiduría y amargura. No hay serenidad ni aceptación. Es aquel mismo hombre que en el margen de una gran hoja cubierta con teorías del movimiento de los cuerpos había anotado, con su nítida letra de siempre, pero con unos signos aún más pequeños: «Oh Leonardo, ¿por qué te afanas?»

Brahmer ha terminado su ensayo sobre Leonardo con una referencia a la última escena de *La Tempestad*. No fue el único. Varios críticos, escribiendo sobre Próspero, evocan la persona de Leonardo. ¿Había Shakespeare oído hablar de Leonardo? No lo sabemos. Pudo haber oído de ese gran erudito que era Ben Jonson, o del conde de Southampton, de Essex, o de cualquiera de sus poderosos amigos. Pudo haberle llegado la leyenda de Leonardo quien, a los ojos de sus contemporáneos y aún mucho tiempo después, pasaba por el hombre más adelantado en el conocimiento de la magia. De la magia blanca, evidentemente, de la magia natural, llamada ya entonces empírica, contrariamente a la magia negra o demoníaca. De la magia que cultivaba Paracelso. Consideraba que el aire era una especie de espíritu que se desprende del líquido en estado de ebullición. El aire, «an airy spirit» es como «an airy spirit» es como Shakespeare llama a Ariel en la reseña de personajes. Sobre esta misma magia, blanca y empírica, escribía Pico della Mirándola, diciendo

que el sabio «unifica el cielo y la tierra, causando la unión del mundo inferior con las fuerzas del mundo superior».

No era, quizás, una pura casualidad que Shakespeare diera a Próspero el ducado de Milán, donde Leonardo había pasado largos años al servicio de Lodovico II el Moro y de donde, en el año 1499, después de la caída del más poderoso de los duques, emprendió una vida nómada que duró hasta su muerte. Todo esto son unas fantasías que pueden divertir a un historiador de literatura en sus momentos de ocio. Lo importante es sólo esto: que Shakespeare había creado en *La Tempestad* un personaje que se podía comparar con Leonardo y que a través del tragismo de Leonardo entendemos mejor el tragismo de Próspero.

Leonardo era un maestro en la mecánica y la hidráulica, creaba proyectos de nuevas espaciosas ciudades, de una moderna red de canales, diseñaba e inventaba nuevas máquinas de sitio: morteros de desconocida, hasta entonces, fuerza de explosión, cañones de once bocas de tiro que podían disparar simultáneamente, carros blindados parecidos a los tanques, movidos mecánicamente por un sistema de ruedas dentadas y transmisiones. En su Código-Atlas (Códice Atlántico) se encuentran precisos dibujos técnicos de nuevas laminadoras, máquinas móviles para la construcción de canales y rápidos telares. Allí estaban anotadas unas observaciones respecto al vuelo de los pájaros, al guiarse de los peces en el agua y unos interminables cálculos sobre el tamaño y el peso de las alas que pudieran levantar al hombre en el aire. Hay en él proyectos y dibujos de unos aparatos para volar, de un traje de buzo con un depósito de aire y un tubo para respirar, de unos submarinos.

Ninguno de los aparatos de Leonardo fue realizado. Su tragedia consistía en la lentitud del desarrollo de

la técnica, a la cual se adelantaba su veloz pensamiento. Los materiales que tenía a su disposición eran demasiado pesados y la manera de trabajar los metales demasiado primitiva, para que cualquiera de sus máquinas pudiera moverse sin la ayuda de un motor. Leonardo tenía un doloroso conocimiento de la resistencia de la materia y de la imperfección de las herramientas, pero le era dado percibir el nacimiento de un mundo nuevo, donde el hombre arrancararía a la naturaleza su secreto, pudiendo reinar sobre ella con su arte y su saber:

«¿No ves, acaso, que el ojo abarca la belleza del mundo, él es el maestro de ceremonias; él crea la cosmografía; él es el consejero y el corrector de todo arte humano; es él quien conduce al hombre a varias partes del mundo; es príncipe de las matemáticas; sus enseñanzas son las más seguras; es el ojo el que mide la altitud y el tamaño de las estrellas; él descubrió los elementos y sus moradas; gracias a él puede predecirse cosas futuras por el movimiento de las estrellas; de él nació la arquitectura y la perspectiva, de él la divina pintura...

¿Pero, para qué adentrarse en tan altivas y tan largas teorías? ¿Hay acaso algo que no esté hecho a través del ojo? Él guía al hombre desde Oriente a Occidente; él inventó la navegación. Y su superioridad sobre la naturaleza es innegable, ya que lo que la naturaleza crea tiene su término, mientras que las obras que el ojo ordena hacer a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor, imaginando infinitas formas de animales y de plantas, de árboles y de lugares» (4).

(4) Citas de Montaigne.

El gran monólogo de Próspero del quinto acto de *La Tempestad*, al que los románticos prestan el sentido del despidio de Shakespeare del teatro y de una confesión de fe en la fuerza demiérgica de la poesía tiene, en realidad, la mayor afinidad con el entusiasmo de Leonardo por la potencia de un intelecto humano que arranca a la naturaleza sus elementales fuerzas. Este monólogo es una lejana transposición de un célebre pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio. En él, el mundo se apercibe en su movimiento y en su transformación; los cuatro elementos: la tierra, el agua, el fuego y el aire están en libertad, pero no obedecen ya a los dioses; es el hombre quien se adueñó de ellos, el primero en abolir el orden de la naturaleza. Cada época interpreta el gran monólogo a través de su propia experiencia. Para nosotros, es un monólogo atómico, más lleno de espanto que de entusiasmo. Lo leemos de manera mucho menos simbólica y poética, mucho más concreta y literal. Para las seis generaciones de shakespearólogos —empezando por William Hazlitt hasta John D. Wilson— la continuidad del mundo no despertaba duda alguna. Y, quizá por esta razón, veían en *La Tempestad* una obra arcadiana. Para nosotros, en el monólogo de Próspero suenan unos tonos de Apocalipsis, pero no de una poética Apocalipsis de los románticos, sino la de las explosiones nucleares y del hongo atómico. Este último punto de vista sobre el monólogo de Próspero y sobre *La Tempestad* es, sin duda, más cercano de las experiencias de los hombres del renacimiento y de las violentas contradicciones que trataban de conciliar. El mundo se vuelve pequeño y grande a la vez, la tierra tiembla por primera vez bajo los pies:

«Sílfides de las colinas, de los riachuelos, de los lagos numerosos y de los bosquecillos; y vosotros, las que sin dejar en las arenas huellas de vuestras plantas, perseguís a Neptuno cuando se

retira y le huís cuando retorna; vosotros, duendecillos, que al claro de luna trazáis esos círculos de hierbas amargas que la oveja no quiere pacer; y vosotros, cuya ocupación consiste en hacer brotar los hongos a medianoche, que os regocijáis al oír el solemne toque de queda, con cuya ayuda, aunque sois débiles maestros, he oscurecido el sol a mediodía, despertado los vientos procelosos y levantado una guerra rugiente entre el verdoso mar y la bóveda azulada. He inflamado el trueno de fragor espantable y henchido la robusta encina de Júpiter con su propio rayo. Conmoví los promontorios sobre sus sólidas bases y arranqué de raíz el pino y el cedro. A mi mando se han abierto las tumbas, han despertado a sus durmientes, y los han dejado partir, gracias a mi arte potentísimo.»

(V, 1)

En casi todos los pensadores, poetas y filósofos del renacimiento, encontramos esos violentos saltos, de unos estallidos de entusiasmo hacia el pensamiento conquistador del hombre, a unas visiones catastróficas de la destrucción. Existen en la obra de Miguel Ángel, y en mayor grado todavía en la de Leonardo, donde el tema de una destrucción total vuelve a repetirse de manera casi obsesiva. Sus escritos abundan en detalladas y violentas imágenes de incendios que devoran ciudades enteras, de un nuevo diluvio en que toda la humanidad encontraría su fin, o de una peste que la diezmaría. La naturaleza «aflije con hálito de miasmas y de peste grandes aglomeraciones de seres vivos, hombres sobre todo, ya que son éstos los que se multiplican más abundantemente por no poder devorarlo otros animales». Muy shakespeariana esta formulación, incluso en su estilística. Las analogías suelen ser a veces realmente asombrosas. Leonardo escribe en una de sus

cartas sin terminar: «Las bocas matan más gente que los puñales». («La bocca a ne' morti piú che'l coltello»). Hamlet dice después de la gran escena con los actores: «Los puñales en la boca tengo, no en la mano!»

En Leonardo, así como en Shakespeare, a menudo encontramos el mismo tipo de reflexión muy cruel y muy de nuestra época sobre la historia humana que, comparada con la historia de la tierra, no representa más que un fugaz instante. El tema del tiempo destructor fue desarrollado y vulgarizado en la poesía del barroco, pero para Leonardo y Shakespeare se trataba de un tiempo extrahumano, tiempo de la naturaleza, tiempo geológico. En los escritos juveniles de Leonardo figura el siguiente pasaje, muy shakespeariano:

«¡Oh tiempo, veloz destructor de cosas creadas, cuántos reyes, cuántos pueblos has aniquilado; cuántos Estados han dejado de existir, cuántos acontecimientos se han sucedido desde el momento en que se extravió aquí la asombrosa forma de este pez! En las cavernas que forman las enmarañadas entrañas de esta montaña, descansa pacientemente vencido por el tiempo. Despojado de su cuerpo, con sus desnudos huesos hizo el esqueleto y el sostén para la montaña que lo abriga.» (5)

El hombre es un animal, como los demás, sólo que quizá más cruel, pero contrariamente a todos los otros animales, tiene conciencia de su destino y quiere cambiarlo. Nace y muere en el tiempo extrahumano y nunca quiere conformarse con ello. La varita mágica de Próspero obliga a la historia del mundo a volverse a repetir en una isla deshabitada. Los actores pueden presentarla en el espacio de cuatro horas. Pero la varita de Próspero no puede hacer cambiar la historia. Al

(5) Citas de Leonardo da Vinci.

finalizar la moraleja, ha de finalizar también el poder mágico de Próspero. Sólo le queda un amargo saber.

Hay otro pasaje más en los escritos de Leonardo que me recuerda *La Tempestad*. Habla de un peñasco que había caído de la cumbre de una montaña; la gente lo pisa, pasan por él y queda destrozado por cascos de animales y ruedas de carros. El pasaje termina con estas palabras: «Igual suerte será la de aquellos que abandonan la vida solitaria, la vida dedicada a la reflexión y a la concentración, para vivir en las ciudades, entre la gente llena de pecados.»

Hay en este fragmento una misma tristeza y amargura que en la despedida de Próspero a su isla:

«Me retiraré a Milán, donde de cada tres de mis pensamientos, uno se consagrará a mi tumba.»

(V, 1)

Esta contradicción leonardiana entre el pensamiento y la práctica, entre el reino de la libertad, de la justicia y del intelecto, y el orden natural y la historia era vivida de una manera más exacerbada todavía por la última generación de los hombres del renacimiento; la generación a la que pertenecía Shakespeare. La que tenía conciencia de ilusiones perdidas. Una nueva opresión, la del dinero, hacía aún más cruel la antigua opresión feudal. La realidad consistía en la guerra, el hambre y la peste, el terror a los monarcas y a la iglesia. En Inglaterra, Isabel detentaba cruelmente el poder. Italia fue entregada a los españoles. Giordano Bruno, preso de la inquisición, fue quemado en una plaza florida, Campo di Fiori.

Podía creerse, hacia finales del siglo xvi, que el sistema de Copérnico había alcanzado por fin la victoria. Fue comprobado empíricamente por primera vez, gra-

7  
cias a la invención del telescopio y al descubrimiento de los satélites de Júpiter por Galileo. Un tratado de éste, *Sidereus nuntius*, publicado en el año 1610, o sea casi un año después de *La Tempestad*, era otro triunfo más de la ciencia. Ese triunfo resultó ser tan sólo en apariencia. *Sidereus nuntius* era, más bien, un tañido fúnebre de una gran era. Caldeó, eso sí, la imaginación de Campanella, pero fue juzgado como un hereje. Otra vez volvían a vencer los lúgubres y dogmáticos aristotélicos. En el año 1618 fue condenada oficialmente por el Sanctum Officium la teoría de Copérnico y todas las ideas «pitagóricas», como contradictorias al texto de la Biblia. En el año 1633 tuvo lugar el juicio de Galileo y su retractación de las ideas heréticas:

«...afirmaba y creía que el sol, inmóvil, era el centro del mundo, que la tierra no lo era y que se movía. /.../ Ahora presto juramento de que en el futuro no voy a divulgar ni afirmar, sea por palabra o por escrito, cosas que pudieran despertar contra mí semejantes sospechas; y que, cuando sepa de algún hereje o sospechoso de herejía, lo comunicaré al Santo Oficio o al inquisidor o al ordenador del lugar donde me encontrara.»

Cinco años después, el atribulado anciano escribía, desde su casa donde estaba recluso, a uno de sus antiguos compañeros:

«Galileo, vuestro querido amigo y servidor, hace un mes se ha vuelto ciego. Es una cosa irremediable. Piense, pues, Vuestra Gracia cuán grande ha de ser mi tristeza cuando me doy cuenta que ese cielo, ese espacio y ese universo que yo, gracias a mis raras observaciones y claras deducciones, había aumentado cien y mil veces en com-

paración con aquello que veían todos los sabios de todos los siglos pasados, se me han disminuido y estrechado ahora de tal suerte, que ya no alcanzan más espacio del que mi persona ocupa.» (6)

La varita mágica de Próspero no hizo tomar otro curso a la historia. No ha cambiado nada. El mundo sigue siendo cruel como antes, «y esta corta vida termina en el sueño». En el último monólogo de Próspero está, para mí, la grandeza, la desesperación y la amargura de la carta de Galileo:

«Ahora carezco de espíritus que me ayuden, de arte para encantar, y mi fin será la desesperación.»

(V, 1)

Próspero no es un Leonardo ni, menos todavía, un Galileo. Y no me importan las analogías, por más seductoras que sean. Lo que me importa es que *La Tempestad* se comprenda como una gran tragedia renacentista de ilusiones perdidas.

Jean Paris, el más eminente de los shakespearólogos contemporáneos, llama a *Hamlet* obra sobre «el fin de la época del terror» (7). El viejo Hamlet mató al viejo Fortinbrás, Claudio mató al viejo Hamlet, el joven Hamlet debe matar a Claudio, el joven Fortinbrás debe matar a Hamlet. Al trono se llega a través del asesinato, no hay posibilidad de romper esa cadena. Pero el joven Fortinbrás no mata a Hamlet. Cuando de plata acorazado, inflexible y heroico, aparece en Elsinor, el escenario está ya vacío. Se apodera del reino

(6) Doy las citas de los escritos de Galileo según el ensayo de M. Brahmer: *Diálogo sobre el régimen del universo* del libro *En una galería renacentista*, Varsovia, 1957.

(7) J. Paris, *op. cit.*

de Dinamarca conforme a la ley, sin verter sangre. Así, Fortinbrás, cubierto de plata, gana la partida; la «época del terror» finaliza. ¿Pero, dejará Dinamarca de ser una prisión? El cuerpo de Hamlet abandona el escenario llevado a hombros por los guerreros. Ahora nadie ya planteará la cuestión sobre el sentido de la historia feudal y el de la vida humana. Fortinbrás no suele hacer preguntas de esta clase. Ni siquiera se le ocurre la posibilidad de estos problemas. La historia ha sido salvada pero ¿a qué precio?

Los teóricos isabelinos de la tragedia, contemporáneos de Shakespeare, veían en ella una imagen del destino humano. Según ellos, la tragedia podía mezclar libremente, para fines didácticos, la verdad histórica y la ficción, teniendo que poner en guardia a los espectadores contra la entrega a las pasiones y señalar las consecuencias de las malas acciones. El propósito de la tragedia era, según una célebre definición de Puttenham del año 1589, el de «poner en ridículo las arrogancias y las inconmensurables bellaquerías de los tiranos /.../, poner a la vista de la gente el miserable fin de aquéllos /.../ para subrayar la variabilidad de la suerte y la justicia del castigo divino por una vida mala y pecadora» (8). El poeta, según Felipe Sidney, creador de la *Arcadia*, no era más, en realidad, que un «popularizador de la filosofía universal». Pero Shakespeare no era un popularizador de la filosofía general, o bien lo era sólo en el mismo sentido en el cual Montaigne pudiera serlo.

Shakespeare nada tiene que ver con un vulgar didactismo de Puttenham y de Sidney. Para él, no había ninguna diferencia entre un rey legítimo y un usurpador. Un monarca, según él, es siempre un Príncipe de Maquiavelo que vive en un mundo donde los grandes peces devoran a los pequeños. Devora o es de-

(8) V. W. Chwalewik, *Polonia en «Hamlet»*, Varsovia, 1956.

vorado. Para Shakespeare no hay diferencia entre un rey bueno y un tirano, y tampoco la hay entre un rey y un bufón. Ambos son mortales. La opresión y la lucha por el poder no es privilegio de los monarcas, sino una ley de este mundo.

Esta visión shakespeariana de la historia, pesimista y cruel, se encuentra muy cerca de la filosofía materialista de Hobbes expresada en el *Leviatán*. Hobbes era un teórico de la Restauración; para él, los reyes habían dejado de ser unos ungidos de Dios, convirtiéndose en ungidos de la historia. Su poder absoluto y su derecho a cualquier crueldad provenían de «guerra de todos contra todos». Ellos eran una garantía del orden social frente a una anarquía siempre al acecho.

Shakespeare juzgaba la historia feudal de la misma manera que Hobbes, pero se rebelaba contra su inmutabilidad. Buscaba una solución para la trágica antinomia del terror y de la anarquía. Nunca ponía la corona de la necesidad histórica sobre la cabeza de los reyes de sus crónicas y sus tragedias, los Ricardo, Enrique o Macbeth. Equiparaba a los reyes con los simples mortales y demostraba que un caballo puede tener más valor que todo un reino.

En la isla deshabitada nos fue mostrada la historia del mundo. Terminada la función, la historia vuelve a empezar una vez más, desde el principio. Alonso volverá a Nápoles, Próspero a Milán, dejando a Calibán ser de nuevo dueño de la isla. Al renunciar a la varita mágica Próspero queda indefenso. Si la hubiera conservado, *La Tempestad* no sería más que un cuento de hadas. La historia es una locura, pero la música cura las almas humanas de la locura y solamente puede contraponerse a la historia una amarga sabiduría. No hay manera de huir de ella. Todos han pasado por la tempestad y todos han aprendido mucho. Incluso Calibán. Sobre todo Calibán. Todo empezará una vez más desde el principio, todo volverá al punto de par-

tida. Próspero accede a volver a Milán. En esto y sólo en esto consiste el difícil y frágil optimismo de *La Tempestad*.

## IV

Ariel es ángel, verdugo y ejecutor de las órdenes de Próspero. En la obra, sólo tiene dos escenas personales: la de la rebelión en el acto primero y la de la súplica de benevolencia para los enemigos de Próspero en el acto cuarto. Todo su dramático conflicto consiste en su sed de libertad. Ariel era considerado por los comentaristas de *La Tempestad* como símbolo del alma, del pensamiento, de la inteligencia, de la poesía, del aire, de la electricidad, incluso de la Gracia en oposición a la naturaleza en las interpretaciones católicas. Pero Ariel en el escenario no es más que un actor, hombre o mujer, en traje de época o con mallas, con máscara o sin ella. Ariel en traje histórico se convierte en una parte de un espectáculo de género y, en el mejor de los casos, en un paje de Próspero. Ariel con traje de fantasía fácilmente puede parecerse a un técnico que trabaja en un reactor atómico. Ariel con mallas se convierte en bailarina de un ballet mágico. Si Ariel aparece, desde el primer acto, con una máscara, no será teatro shakespeariano. ¿Y qué clase de máscara podría llevar Ariel? Los actores en su papel de espíritus también han de ser hombres. Siempre, al pensar en Ariel, me lo imagino en el escenario bajo el aspecto de un esbelto muchacho de cara muy triste. Su traje debe ser de lo más corriente, de lo más insignificante. Podría llevar unos pantalones oscuros y una camisa clara o un jersey a ras de cuello, o sólo un «dress». Los desplazamientos de Ariel son más rápidos que el pensamiento. Que entre, pues, en el escenario y que desaparezca imperceptiblemente. Se le

debe prohibir bailar o correr. Ha de moverse muy despacio, y lo más frecuentemente posible mantenerse inmóvil. De esta manera, tan sólo, puede lograr ser más veloz que el pensamiento.

Los comentaristas de *La Tempestad* se ocupan principalmente en contrastar Ariel y Calibán. Creo que esta contrastación es vulgar, desde el punto de vista filosófico, y vacía desde el teatral. En la acción del drama Ariel no es una oposición de Calibán. Ariel es visible sólo para Próspero y para los espectadores. Para todos los demás personajes del drama es solamente música o voz.

Después de Próspero, la principal persona del drama es Calibán, una de las más grandes, más originales y más inquietantes creaciones shakespearianas. No se parece a nadie ni a nada. Posee una total individualidad. Vive en *La Tempestad* pero también fuera de ella, así como Hamlet, Falstaff y Yago. No se le puede definir, como a Ariel, en una sola metáfora ni abarcar en una alegoría. En la reseña de los personajes figura como «salvaje y deforme esclavo» («*a savage and deformed slave*»). Próspero lo llama «tierra», «vil fango», «diablo», «bestia», «pesada tortuga» y, lo más frecuentemente, «monstruo». Trínculo le da el nombre de «asqueroso pez». Calibán tiene piernas de hombre pero sus brazos son como aletas. Siempre está mascando algo en la boca, gruñe, anda a cuatro patas.

Durero dibujó un gorrino con dos cabezas, un niño con barba, un rinoceronte parecido a un monstruoso elefante. Leonardo, en su *Tratado de la pintura*, dio la siguiente receta para un dragón: «Toma una cabeza de dogo o de séter, ponle ojos de gato, orejas de puerco espín, nariz de galgo, cejas de león, sienes de viejo gallo y cuello de tortuga». Los eruditos encontraron unos grabados de principios del siglo XVII que representan unos seres parecidos a Calibán y opinaron que su descripción coincide con cierto mamífero de la

familia de los cetáceos, de los alrededores del Archipiélago Malayo. De este modo, Calibán sería una especie de gran cachalote.

Pero en la escena, Calibán, igual que Ariel, es sólo un actor trajeado de manera especial. Puede dársele mayor o menor parecido a un pez, a un animal o un hombre. Debe tener una parte de monstruosidad bestial y una de batracio, ya que de lo contrario no podrían tener solución las grotescas escenas con Esteban y Trínculo, pero me gustaría que fuera lo más posiblemente humano. La metáfora de la monstruosidad expresada por la palabra es algo muy distinto de lo concreto del gesto, del aspecto y de la caracterización del actor. Calibán es un hombre, no un monstruo. Calibán, como lo hace constar acertadamente Allardyce Nicoll, habla en verso. En el mundo shakespeariano, sólo los personajes grotescos y episódicos hablan en prosa; los que no viven el drama.

Calibán era dueño de una isla deshabitada y, después de la partida de Próspero, otra vez quedará solo en ella. De todos los personajes de *La Tempestad*, su drama es el más profundo. Quizá sea Calibán el único que cambia de veras. Todos los demás personajes son, por decirlo así, dibujados desde el exterior, presentados en unos pocos gestos básicos. Incluso Próspero. El drama de Próspero es sólo intelectual, así como es abstracto y limitado a la esfera de las ideas el drama de Ariel. Sólo a Calibán dio Shakespeare pasión y una biografía completa.

Calibán había aprendido a hablar. No olvidemos que la isla es la historia del mundo. Es Miranda quien enseñó a hablar a Calibán, para después echarse en cara. Él habla es lo que distingue al género humano de los animales. Calibán es un anagrama de los buenos caníbales de Montaigne, pero no tiene nada de un buen salvaje. Su isla no es la de una utopía y la historia del mundo aparece en ella despojada de todas



las ilusiones. El uso del habla puede convertirse en una maldición y no hacer más que ahondar la esclavitud. En este caso, la lengua se limita a los juramentos. Esta es la escena más amarga de *La Tempestad*:

MIRANDA

«Tengo compasión de ti. Me tomé la molestia de que supieses hablar. /.../ Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu propia significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer. /.../

CALIBÁN

¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Qué caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcada vuestro lenguaje!»

(I, 2) (9)

Para Miranda, Calibán es un hombre. Al ver por primera vez a Fernando, dice: «Éste es el tercer hombre en quien los ojos puse jamás». En el sistema shakespeariano de analogías y de violentas confrontaciones, Calibán está puesto en pie de igualdad con Próspero y Fernando. Shakespeare lo subraya de manera inequívoca. Después de unas réplicas, Próspero vuelve a ese tema al hablar a Miranda de Fernando:

«¡Criatura insensata! Al lado de muchos hombres, éste es un Calibán, y ellos al suyo, ángeles.»

(I, 2)

Calibán es un monstruo deforme, Fernando el más apuesto de los príncipes. Pero, para Shakespeare, la belleza y la fealdad existen sólo en la mirada, en una mirada ajena. En el lugar y en el papel que nos ha sido impuesto.

La acción transcurre en la isla exactamente como Próspero lo había planeado. Los náfragos fueron dispersados y sumidos en la locura. El fratricidio cuya realización impide Ariel en el último momento, era una advertencia y una prueba. Pero Calibán desbarata la fabulación preparada por Próspero. Este último no había previsto la traición de Calibán ni la conjura que éste trama con Esteban y Trínculo. La traición de Calibán coge a Próspero de sorpresa. Es la única derrota que Próspero sufre en la isla, pero la segunda que sufre en su vida. Perdió su ducado por haberse entregado a la ciencia y al arte, por confiar en su hermano, por creer en la bondad del mundo. La traición de Calibán es una nueva derrota de los métodos educativos de Próspero. Su varita mágica resultó no ser todopoderosa. Quiso, para advertencia de los naufragos y de los espectadores, representar en la isla la historia del mundo. Pero ésta sobrepasó en crueldad los propósitos de Próspero, trayéndole una amarga sorpresa. Y, por añadidura, justo cuando celebraba los solemnes esponsales de Fernando y Miranda, cuando evocaba, para los jóvenes prometidos, la visión del paraíso perdido.

«Un diablo, un diablo por su nacimiento, sobre cuya naturaleza nada puede obrar la educación. Cuanto he hecho por él, humanamente posible, ha sido tiempo perdido, completamente perdido. Y así como, al avanzar en edad, su cuerpo se ha quedado más feo, de igual modo su espíritu se ha hecho más corrupto. Les deseo una peste a todos, hasta que rujan de dolor.»

(IV, 1)

Es una de las frases clave de *La Tempestad*, la más difícil tal vez de interpretar, el momento crucial de la tragedia de Próspero. Después de esta escena es cuando Próspero rompe y arroja lejos de sí su varita mágica. No menos sorprendente es la formulación misma, las palabras empleadas por Próspero:

«...on whom my pains,  
Humanely taken, are lost, quite lost...»

Cuando el Don Juan de Molière encuentra a un mendigo, empieza por ironizar sobre la justicia divina. Luego le propone una limosna por una maldición. Pero el mendigo se niega a ello. Entonces Don Juan le echa un luis de oro: «Te lo doy por el amor de la humanidad» («*Je te le donne pour l'amour de l'humanité.*») Acerca de ninguna de las frases de Molière se ha escrito tanto como sobre esta réplica. Algunos de los comentaristas ven en esta expresión, desconocida en el francés del siglo XVII, sólo un equivalente de un banal «por la bondad del corazón». Otros, una transposición laica e incluso una parodia de la forma tradicional «*pour l'amour de Dieu*», o sea «por caridad». Para otros todavía, «*humanité*» en boca de Don Juan posee ya un pleno sentido de la «humanidad» ochocentista, siendo Don Juan un precursor del humanitarismo ilustrado.

Las shakespearianas palabras «*humanely taken*» tienen la misma complejidad de sentido. Pueden ser comprendidas muy estrechamente y no significar más que «emprendido por la bondad del corazón». Pero podemos leer también en ellas un pleno sentido de la «*humanitas*» renacentista. Hay, para mí, en estas dos expresiones: la de Molière «*pour l'amour de l'humanité*» y la de Shakespeare «*humanely taken*», el mismo destello de genialidad.

Si lo que se representa en la isla es la historia del

mundo, la historia de Calibán es un capítulo de la historia de la humanidad. Al comprender así *La Tempestad*, tres escenas adquieren un significado particular: la primera es el final del segundo acto. Esteban emborrachó ya a Calibán. El plan de la conjura está establecido. El valiente monstruo guiará a sus nuevos amos. Y entonces, por primera vez, Calibán canta. Esa canción de borrachos termina por un estribillo inesperado: «¡Viva la libertad! ¡Soy libre! ¡Viva la libertad!» «*Freedom, high day! high day, Freedom! Freedom! high day, Freedom!*»

En la primera escena, Ariel pedía su libertad. Ahora Shakespeare vuelve a repetir la misma situación con una cruel ironía. Y no una sola vez, sino dos. En el tercer acto, un borracho, un bufón y un pobre monstruo están listos ya para un atentado. Se ponen ya en camino para matar a Próspero. Ahora es Calibán quien pide una canción. La cantará Esteban:

«¡Burlémoslos y vigilémoslos, y vigilémoslos y burlémoslos!  
¡El pensamiento es libre!»

«*Thought is free*» —«El pensamiento es libre»— canta el borracho. «El pensamiento es libre» le corea el bufón. Sólo Calibán se da cuenta de que la melodía se rompió de repente, fue sustituida por otra, diferente. Es Ariel quien, apareciendo con un tamboril y un pífano, falseó el tono. «No es esa la melodía», exclama Calibán. Calibán ha oído a Ariel.

Esta es precisamente la clase de tragigrotesca shakespeariana que espantaba a los clasicistas con su barbarie y que los romanticistas erigieron como base de un nuevo drama. Sin embargo, no supieron reproducir la tonalidad shakespeariana, escribiendo, como lo hizo Víctor Hugo, melodramas en vez de tragigrotescas. En Shakespeare, lo grotesco y lo trágico apare-

cen mezclados y disonantes, del mismo modo que la canción de beodo de Esteban y Trínculo se transforma de pronto en la música de Ariel.

Esteban y Trínculo son unos personajes puramente grotesco, pero Calibán es a la vez grotesco y trágico. Es un monarca, un monstruo y un hombre. Lo grotesco de Calibán consiste en su ciega, obtusa e ingenua rebelión, en su deseo de una libertad limitada a comer mucho y dormir tranquilo. Lo trágico, en no poder aceptarse a sí mismo, en no estar de acuerdo con su condición de imbécil y de esclavo. Para Renan, Calibán personificaba al Demos. En su continuación de donde su Calibán lleva a cabo con éxito un atentado contra Próspero. Guéhenno escribió una apología de Calibán-Pueblo. Ambas interpretaciones son triviales. El Calibán shakespeariano tiene más grandeza.

Existen en *La Tempestad* dos músicas: la de Ariel y la de Calibán. No puede haber una representación teatral de *La Tempestad* sin una clara diferenciación de ambas. Hay en *La Tempestad*, sin embargo, un momento en que la música de Calibán se acerca a la de Ariel. Es, al mismo tiempo, el más deslumbrante destello de la poesía shakespeariana. Trínculo y Esteban tienen miedo de la música de Ariel. Calibán la oye:

«Tranquilízate. La isla está llena de rumores, de sonidos, de dulces aires que deleitan y no hacen daño. A veces un millón de instrumentos bulliciosos resuena en mis oídos y a instantes son voces que, si a la sazón me he despertado después de un largo sueño, me hacen dormir nuevamente. Y entonces, soñando, diría que se entreabren las nubes y despliegan a mi vista magnificencias prontas a llover sobre mí; a tal punto, que cuando despierto, ¡lloro por soñar todavía!»

(III, 2)

Este fragmento es para mí un shakespeariano Libro de Génesis. La historia de la humanidad empieza. La misma que tuvo lugar en la isla. Calibán ha sido engañado, engañado una vez más. Sufrió una derrota, así como Próspero. Calibán no dispone de una varita mágica, lo sobrenatural a él no le ayuda. Tomó por Dios a un borracho. Pero su camino le lleva por los mismos derroteros recorridos por Próspero. Atravesó una prueba, perdió las ilusiones. Ha de empezar de nuevo, desde el principio, una vez más. Igual que Próspero al volver a Milán, para ser otra vez duque. «De hoy en adelante seré más cuerdo», éstas son las últimas palabras de Calibán. Y, cuando Próspero se haya marchado, despacio, a cuatro patas trepará a aquella cima desierta de la isla shakespeariana, que tan bien sugiere un cuadro de Jerónimo Bosch.

Sólo hay dos personas libres de esa ley de retorno contenida en la construcción de *La Tempestad*: Miranda y Fernando. En la isla se ha vuelto a repetir la historia del mundo, pero ellos no toman parte en ella o, mejor dicho, toman parte en diferentes condiciones. Sólo para ellos todo empieza de veras desde el principio. Durante aquellas cuatro horas descubren el amor y se conocen a sí mismos. Se deslumbran mutuamente. Ellos, la juventud del mundo, no ven el mundo. Desde la primera hasta la última escena, sólo tienen ojos uno para otro. No ven nada más. Ni siquiera se han dado cuenta de que a su alrededor hubo una lucha por el poder, un intento de fratricidio, una rebelión y una conjura. Ejercen un poder mágico el uno sobre el otro.

También para el tema de Miranda y Fernando hay tres escenas decisivas. La primera representa unos solemnes esponsales, cuando Próspero escenifica un espectáculo para los dos jóvenes ayudado por Ariel. Es una típica mascarada isabelina. Es posible que no haya sido trazada enteramente por la pluma de Shakespea-

re, o bien que haya sido añadida por él más tarde, para la solemne representación de *La Tempestad* durante la boda de la hija de Jacobo I con el elector del Palatinato. El espectáculo es alegórico, actúan en él deidades griegas hablando en versos pomposos y trabajosos. Pero a pesar de lo artificial que resulta, hay en él una evocación a la edad de oro de la humanidad, a una tierra libre de pecado y que procrea sin dolor.

«Pavones irisados vuelan en las nubes.»

En una isla, escenario de una verídica historia del mundo, Próspero muestra a la joven pareja de enamorados el paraíso perdido.

«¡Un padre, una esposa tan maravillosamente raros, hacen de este lugar un paraíso!»

(IV, 1)

Y es justamente esta escena la que se interrumpe bruscamente, terminando por una disonancia. La verdadera historia interrumpe el idilio. Es en aquel momento cuando Próspero se entera de la traición de Calibán y, por primera vez, estalla en ira. Huyen asustados los personajes alegóricos. Próspero pronuncia ahora su monólogo, el que encierra la frase más famosa de *La Tempestad*:

«We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep.»

(IV, 1)

El concepto filosófico y poético «vida es sueño» era muy frecuente en la poesía barroca, pero el sentido de esa frase shakespeariana me parece bastante alejado

de la mística calderoniana. Más bien existe en ella la gran inquietud de los monólogos de Hamlet y una advertencia más a los jóvenes enamorados en cuanto a la fragilidad e inestabilidad de toda empresa humana. Pero, como siempre en Shakespeare, el sentido de cada metáfora y de cada imagen es doble. La isla es mundo, el mundo es teatro, todos somos actores. Próspero había escenificado un espectáculo, corto y frágil como la vida misma.

«Estos actores, como había prevenido, eran espíritus todos y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpable; y a semejanza del edificio sin base de esta visión, las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él descansa, se disolverá, y lo mismo que la diversión insustancial que acaba de desaparecer, no quedará rastro de ellos.»

(IV, 1)

Al final de *La Tempestad*, Próspero muestra al rey de Nápoles al hijo de éste jugando al ajedrez con Miranda. En el teatro de Shakespeare esta escena tenía seguramente lugar en el fondo, en un nicho con techo. Sus paredes componían un marco natural y la joven pareja aparecía como una composición pictórica, frecuente en la pintura renacentista, de un muchacho y una muchacha jugando al ajedrez. ¿Cuál era la puesta en ese juego?

MIRANDA

«Dulce señor, me hacéis trampas.»

FERNANDO

No, mi carísimo amor; no las haría por lo que vale el mundo.

MIRANDA

Sí; porque yo os lo permitiría por una veintena de reinados, y lo calificaría de juego limpio.»

(V, 1)

En una isla deshabitada, por poco se comete dos veces en cuatro horas un asesinato por un reino. Miranda y Fernando no lo habían advertido. Todo pasó fuera de ellos. Están jugando al ajedrez por veinte reinos, igual podrían jugar por cien. Para ellos no existe reino alguno. Fernando y Miranda se encuentran fuera de la historia. Fuera de la lucha por el poder y por la corona.

Finalmente Miranda desciende a la escena. Nunca había visto antes a tanta gente: el rey, los hermanos reales y todo el séquito. No cabe en sí de asombro y grita:

«¡Oh prodigio! ¡Qué arrogantes criaturas son éstas! ¡Bella humanidad! ¡Oh espléndido mundo nuevo, que tales gentes produce!»

(V, 1)

Es la última de las grandes confrontaciones de *La Tempestad*. Miranda tiene ante los ojos una banda de maleantes. Uno de ellos, hace doce años, le arrebató el trono a su propio padre. El segundo rompió una alianza. El tercero acaba de levantar la espada contra

su hermano. La réplica de Próspero es corta. Pero todo cabe en ella. Toda una amarga sabiduría. Para expresarla, a Shakespeare le basta con cuatro palabras:

«'Tis new to thee.»

V

En todos sus libros, Conrad se refiere sólo dos veces a Shakespeare. Una vez, parafraseando a Macbeth, llama este drama shakespeariano cuyo título no menciona, «un relato como la vida, lleno de ruido y de viento, que nada significa». Macbeth dice en la última escena que la vida es «un relato de bufón, lleno de furia y de vocerío pero sin significado». En *Lord Jim*, el narrador encuentra en Patusán, entre los pocos objetos pertenecientes a Jim, una edición barata de Shakespeare. Al preguntar a Jim si ésta era su lectura, oye que le contesta: «Sí, nada reconforta tanto a un hombre.» «Me llamó la atención esta opinión —añade Marlowe—, pero no era el momento de empezar una conversación sobre Shakespeare.»

Sin embargo, en las manifestaciones más personales de Conrad encuentro una frase que tiene, para mí, un gran parentesco con una comprensión amarga de *La Tempestad* y con la madura sabiduría de Próspero. He aquí lo que escribe Conrad: «El aspecto ético del mundo nos sume finalmente en innúmeras, crueles y absurdas contradicciones, donde parecen extinguirse los últimos vestigios de la fe, de la esperanza, del amor y hasta de la razón misma. Me inclino a la convicción de que el mundo ha de ser sólo un espectáculo cuya finalidad, si os place, es la de despertar temor, amor, adoración u odio, pero jamás desesperación. Esas visiones, deliciosas o dolorosas, representan una finali-

dad moral por sí mismas. Lo demás corre de nuestra cuenta...»

En el último monólogo de Próspero suena la palabra «desesperación». «*And my ending is despair*». Pero esta desesperación no equivale a la resignación. Y no es ésta la frase-clave que permite comprender *La Tempestad* de manera más profunda. La frase se encuentra en otra tragedia, pero tiene el mismo sobrecogedor acento personal que el último monólogo de Próspero. Hela aquí:

«Mi desolación me engendra una mejor vida.»

(*Antonio y Cleopatra*, V, 2)

## APÉNDICE

### SHAKESPEARE CRUEL Y VERDADERO \*

Si *Tito Andrónico* tuviera seis actos, Shakespeare la emprendería con los espectadores de las primeras filas de la platea, haciéndoles perecer en crueles tormentos, ya que en el escenario ninguno de los héroes de la tragedia, excepto Lucio, ha quedado con vida. Antes aún de levantarse el telón del primer acto, han muerto ya los veintidós hijos de Tito. Y así hasta el fin, sin interrupción, hasta la general matanza al final del quinto acto. Hay en esta obra treinta y cinco cadáveres, sin contar los soldados, la servidumbre y los personajes de menor importancia. Diez grandes asesinatos, por lo menos, se efectúan a la vista del espectador. Y de manera muy variada. A Tito le seccionan un brazo, a Lavinia la lengua y las manos, la nodriza muere estrangulada. A esto se añaden violaciones, canibalismo y torturas. Ante este drama renacentista, la literatura negra contemporánea americana puede pasar por un dulce idilio.

*Tito* no es la más brutal de las obras shakespearianas. Hay más cadáveres en *Ricardo III* y mucho más

\* The Shakespeare Memorial Theatre Company: *Titus Andronicus*. Escenificación, decorados y música de Peter Brook. En «tournée» en Varsovia, junio 1957.

nos. Concentraban toda la atención sobre un personaje que parecía crecer y acercarse a los espectadores. Como si una cámara cinematográfica circulara de Tito a Lavinia, de Tamora a Aarón. La luz daba relieve al personaje.

Anthony Quayle es un actor de máxima medida. No tiene miramientos ni consigo mismo ni con el espectador. Igual que Olivier, tiene la plenitud, la jugosidad y el renacentismo del gesto, todas las riquezas de la voz y la furia dramática. La peligrosamente bella Maxine Audley en el papel de reina de los godos, Tamora, era su igual en rapacidad, en su riqueza de característica, su plenitud de expresión.

En la marejada de todas esas grandes pasiones humanas palidecía quizá un poco Vivian Leigh en el papel de la desdichada Lavinia, un papel difícil entre todos. Desde el segundo acto está muda, sin manos. Sólo le queda la mirada, el aleteo de brazos cubiertos con paños, la figura y los andares. ¡Pero, cómo sabe andar! ¡Cómo sabe mirar! Qué sufrimientos sabe expresar la inclinación de su cuerpo, la manera de velarse la cara.

*Tito Andrónico* ha sido para mí la revelación de un Shakespeare presentido y soñado, nunca hasta entonces visto en el escenario. Después de Jouvet a quien había visto antes de la guerra en *Docteur Knock*, después de *Madre Coraje* de Brecht en la representación del Berliner Ensemble, después de la ópera china en Pekín —fue mi mayor acontecimiento teatral— desde que vi, niño todavía, los *Dziady* de Adam Mickiewicz en la escenificación de León Schiller.

	<i>El mundo</i>	<i>Inglaterra</i>
1475	1492 Cristóbal Colón zarpa para Cuba. 1493 El Papa divide el Nuevo Mundo entre España y Portugal. <i>Tratado de la pintura</i> de Leonardo da Vinci. 1497 Vasco de Gama da la vuelta al Cabo de Buena Esperanza. 1499 <i>Celestina</i> , de Rojas.	1483 Coronación de Ricardo III. 1485 Coronación de Enrique VII Tudor. Fin de la guerra de la Rosa Blanca y Roja.
1500	1500 <i>Tentación de San Antonio y Barca de Locos</i> de Jerónimo Bosch. 1504 <i>Cartas de Americo Vespucci</i> . 1508 <i>Elogio de la locura</i> de Erasmo de Rotterdam. 1513 Primer libro impreso en Polonia. 1519 Viaje de Magallanes alrededor del mundo. Conquista de Méjico por Cortés. Muerte de Leonardo da Vinci. 1522 Traducción del Nuevo Testamento por Lutero.	1509 Coronación de Enrique VIII. 1516 <i>Utopía</i> de Tomás Moro.
1525		1525-1535 Traducción inglesa de la Biblia por Tynedale y Coverdale. 1531 Enrique VIII se proclama cabeza de la Iglesia.

	<i>El mundo</i>	<i>Inglaterra</i>
	<p>1532 Conquista del Perú por Pizarro. <i>Príncipe de Maquiavelo.</i> <i>Gargantúa y Pantagruel</i> de Rabelais.</p> <p>1534 Ignacio de Loyola funda la orden de los Jesuitas.</p> <p>1536 <i>Diálogos de cortesanas</i> de Aretino.</p> <p>1543 <i>De revolutionibus orbium coelestium</i> de Copérnico. <i>De humani corporis fabrica</i> de Versalius.</p> <p>1546 <i>Rimas</i> de Miguel Ángel.</p>	<p>1546 Rebelión de Escocia.</p>
1550	<p>1551 <i>De republica emendanda</i> de A. Frycz Modrzewski.</p> <p>1552 <i>Historia general de las Indias</i> de Las Casas.</p> <p>1553 <i>El Lazarillo de Tormes.</i></p> <p>1558 <i>Autorretrato de un hombre bueno</i> de Nicolás Rey.</p> <p>1564 Muerte de Miguel Ángel.</p> <p>1572 Noche de S. Bartolomé en París (matanza de los hugonotes).</p>	<p>1559 Coronación de Isabel I.</p> <p>1564 El 23 de abril nace William Shakespeare.</p> <p>1570 Pío V excomulga a la reina Isabel. El alcalde de Londres prohíbe espectáculos teatrales en la City.</p>
1575		<p>1576 Burbage construye el primer teatro en Londres.</p> <p>1577 Viaje de Drake alrededor del mundo y saqueo de las colonias españolas en Chile y Perú.</p>

	<i>El mundo</i>	<i>Inglaterra</i>
	<p>1578 Representación en Yazdów c. de Varsovia de <i>Despido de los mensajeros griegos</i> de Kochanowski.</p> <p>1580 <i>Ensayos</i> (L. I y II) de Montaigne. <i>Jerusalén Libertada</i> de Tasso. España se apodera del Brasil.</p> <p>1588 <i>Introducción a la nueva astronomía</i> de Tico Brahe.</p>	<p>1579 Traducción de <i>Vidas</i> de Plutarco por North.</p> <p>1580 <i>Arcadia</i> de Sidney.</p> <p>1586 Representación de la <i>Tragedia española</i> de Kyde.</p> <p>1587 Ejecución de María Estuardo.</p> <p>1588 Derrota de la Armada Invencible.</p> <p>1589 Essex desembarca en Portugal al frente del ejército inglés.</p> <p>1592 <i>El Rey Ricardo III.</i></p> <p>1593 Muerte de Marlowe.</p> <p>1594 <i>Romeo y Julieta.</i></p> <p>1595 Rebelión de Irlanda.</p> <p>1596 <i>El Sueño de una noche de verano.</i> Essex y Drake atacan Cádiz.</p> <p>1597 <i>Ensayos</i> de Bacon.</p> <p>1597 Cierre de los teatros londinenses y encarcelamiento de Ben Jonson.</p> <p>1598 Construcción y apertura del teatro «The Globe».</p>
	<p>1599 Biblia de Wujek.</p>	
1600	<p>1600 Giordano Bruno muere en la hoguera por orden de la Inquisición.</p>	<p>1600 <i>De magnetete</i> de Gilbert (descripción de la tierra como imán).</p> <p>1601 Conjura de Essex. El 7 de febrero el teatro «The Globe» representa <i>Ricardo II.</i> 25 de febrero, decapitación de Essex. Sangrienta represión de una sublevación en Holanda. HAMLET</p>



<i>El mundo</i>	<i>Inglaterra</i>
1605 <i>Don Quijote</i> de Cervantes (parte I).	1603 Muerte de Isabel I, coronación de Jacobo I, <i>Ensayos</i> de Montaigne en traducción de Florio.
1606 Nacimiento de Corneille.	1604 <i>La Ramera honrada</i> de Dekker.
1610 <i>Sidereus nuntius</i> de Galileo.	1605 <i>El Rey Lear</i> y <i>Macbeth</i> . Conjura de pólvora. <i>Volpone</i> de Ben Jonson.
1611 Comediantes ingleses en Varsovia. En su repertorio figuraban probablemente las obras de Shakespeare.	1608 <i>Coriolano</i> . <i>Relato verídico de Virginia</i> de Smith.
1616 Muerte de Cervantes.	1611 Traducción «autorizada» de la Biblia.
1618 Condenación del sistema de Copérnico por la Iglesia. Principio de la guerra de 30 años. <i>Fuenteovejuna</i> de Lope de Vega.	1612 <i>La Tempestad</i> . Shakespeare vuelve a Stratford.
1622 Nacimiento de Molière.	1613 Incendio del teatro «The Globe».
	1616 El 23 de abril muere William Shakespeare.
	1623 «Primer Folio» (primera edición colectiva) de Shakespeare.
1625	1628 Harvey descubre el principio de la circulación de la sangre.
1631 <i>La vida es sueño</i> de Calderón.	
1632 <i>Diálogo sobre dos principales sistemas del mundo</i> de Galileo.	
1633 Galileo abjura ante la Inquisición de sus ideas.	
1637 <i>Cid</i> de Corneille.	

<i>El mundo</i>	<i>Inglaterra</i>
<i>Discurso sobre el método</i> de Descartes. <i>Civitas Solis</i> de Campanelli.	
1639 Nacimiento de Racine.	
1642 Muerte de Galileo. Molière funda el «Illustre Théâthe».	1642 Nacimiento de Newton. La revolución burguesa en Inglaterra. El triunfo de los puritanos, cierre de los teatros.
1648 Rebelión cosaca con Chmielnicki al frente.	1649 Decapitación de Carlos I. República inglesa.