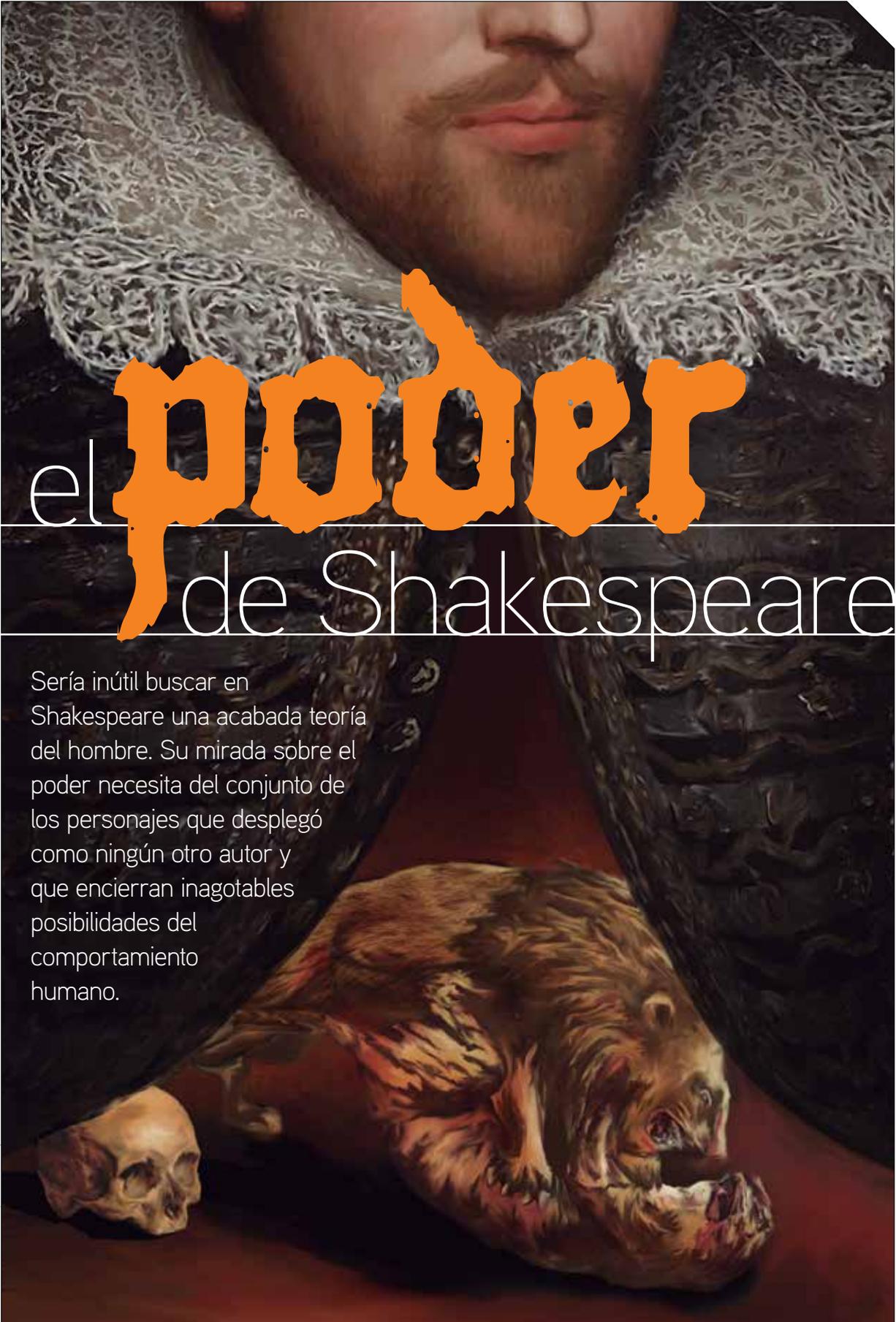


ANDREU
JAUME

6

LETRAS LIBRES
MARZO 2015

The background of the page is a detailed illustration. At the top, a close-up of a man's face with a beard and a white ruff collar. Below this, a dark, textured area, possibly a coat or a shadow. In the bottom right, a dog's head is shown in profile, looking towards the left. A human skull is visible in the bottom left corner, partially obscured by the dog's head.

el poder de Shakespeare

Sería inútil buscar en Shakespeare una acabada teoría del hombre. Su mirada sobre el poder necesita del conjunto de los personajes que desplegó como ningún otro autor y que encierran inagotables posibilidades del comportamiento humano.

Si uno pregunta a Shakespeare cuál es su opinión o qué concepto tiene acerca de cualquier problema humano que se nos ocurra, suele encontrarse con una especie de Proteo verbal que se niega a concretar sus visiones y se transforma en una serie de

figuras en las que se encierra toda la virtualidad humana. El enigma de Shakespeare estriba precisamente en su capacidad de desaparecer en todos sus personajes sin servir nunca a nada ni a nadie, sin afiliarse a ninguna corriente filosófica, política o moral, sin dejar del todo claras sus deudas con ningún autor y solo intimando, muy raras veces, alguna personal obsesión que al final termina por callarse, dejándonos, como siempre, estupefactos ante nosotros mismos.

Por mucho que se haya intentado —y con particular énfasis a partir del siglo XVIII—, no hay en Shakespeare una teoría del hombre, sino tan solo su cruda exposición. De hecho, si tratamos de reducir a un enunciado el contenido de muchos de sus monólogos probablemente obtendremos tan solo el esquema de unos cuantos tópicos latinos que, una vez desgajados de su poesía, se nos mueren en las manos porque se revelan indisolubles de su dicción, de la persona que los dice y la manera en que los dice en un momento determinado de su tiempo —“the play’s the thing”, efectivamente.

La cuestión del poder en Shakespeare ha sido una de las que más fascinación han ejercido a lo largo de los siglos. La mayoría de sus obras tienen tramas políticas, están protagonizadas por reyes y príncipes, dramatizan luchas estatales, agonías sucesorias, traiciones, abdicaciones y conjuras. De esa ambientación ha querido derivarse muchas veces un juicio acerca de la monarquía o el totalitarismo, de la plebe y la aristocracia. Abraham Lincoln, por ejemplo, sostenía que no había mejor análisis de las consecuencias de la tiranía que la lectura de *Macbeth*, pero ¿quién es más tirano, Macbeth o Julio César, Enrique IV o Enrique V, Ricardo III o Coriolano? ¿Son para Shakespeare corruptos todos los políticos? ¿Creía el bardo que el pueblo era un hatajo de idiotas? Los montajes encaminados a defender una concepción parcial del hombre y la sociedad en la obra de Shakespeare suelen resolverse, elocuentemente, en un embarazoso ridículo.

Para examinar cualquier aspecto de su obra —y una vez asumida esa imposibilidad de domesticación— resulta inevitable contemplar el *corpus* en fuga, sin distinguir entre géneros —otra taxonomía que descuidó flagrantemente— o trasfondos históricos y sociológicos. Shakespeare mostró siempre un indisimulado desprecio por todas las convenciones y siempre supo que el contenido real no tiene nada que ver con la retórica realista. En ese sentido, no importa mucho que sus dramas ocurran en la Roma clásica (donde puede sonar un intempestivo reloj), en una Venecia sin canales o en un Milán con puerto. Y si no se preocupó por respetar esos detalles tampoco se esforzó en reflejar una determinada ética política previamente constituida o en proponer un ejemplo de buen gobierno. Ni siquiera el maquiavelismo —una corriente de opinión europea que

nada tiene que ver con Maquiavelo— tuvo de verdad impacto en su imaginación, más allá de algún ardid bombástico al principio de su carrera.

Quizá la mejor manera de abordar el mundo mental de Shakespeare sea observando todo su canon a través del prisma de *La tempestad*, la última pieza que escribió en solitario y que parece funcionar como ecuación del conjunto. Todas las cuestiones que estudió están ahí aludidas, como queriendo mitificarse. Próspero es un ser curiosamente impersonal, una especie de personaje de personajes que todo lo contiene y de cuyas entrañas, a diferencia del resto de las creaciones shakesperianas, sabemos muy poco. W. H. Auden decía que Shakespeare había dejado la obra hecha un desastre, poco más que esbozada, pero no estoy seguro de que eso no fuera intencionado. Todo es muy esquemático porque Shakespeare está buscando fundar un arquetipo, algo en sí mismo imposible pero muy afín a la naturaleza de su imaginación avasalladora.

Próspero es el duque de Milán y ha sido depuesto por su hermano Antonio, en realidad un funcionario muy sensato que decidió tomar las riendas de la ciudad al ver que un mago tronado descuidaba sus obligaciones ejecutivas, absorto en lecturas herméticas. Aliado con el rey de Nápoles, Antonio se deshace de su hermano y de su sobrina Miranda abandonándolos en un pequeño bote. Así es como Próspero ha llegado a la isla virgen que gobierna con su magia y donde él y su hija conviven solo con Calibán, una bestia anfibia a la que Próspero esclaviza y a la que ha enseñado a hablar, y Ariel, un duende liberado por Próspero que le presta servicio por un tiempo convenido. Miranda no ha visto nunca a otro ser humano más que a su padre.

Shakespeare parece querer sublimar en esta situación dramática su personal arquetipo del desplazamiento, un escenario político muy suyo que supone una alteración en la rutina del poder y que abre un espacio marginal en donde todos los personajes son sometidos a una averiguación interna de la que surge una nueva concepción de sí mismos, de los demás y del mundo, sin que esa concepción implique necesariamente una mejora ni mucho menos una propuesta de cambio.

Más que la práctica del poder, a Shakespeare parece interesarle su suspensión, las circunstancias que obligan al gobernante a detener la irreflexiva costumbre de mando y volcar la fuerza de la acción hacia una interioridad recién descubierta. Su imaginación está siempre al final de una era (la luz del crepúsculo, parece decirnos, es la única que permite ver con claridad) y opera en un reino donde conviven extremos, tanto en el ámbito espiritual como en el amoroso o el político. En sus obras lo sobrenatural suele funcionar como detonante de una tormenta humana que luego se debe asumir sin la ayuda de ninguna divinidad, de pronto enmudecida. Al afrontar la cuestión amorosa se preocupó, como nunca nadie se había atrevido hasta entonces, por liquidar varios siglos de retórica trovadoresca y proponer un nuevo lenguaje para una experiencia común. Y en el campo del poder detectó un problema que sería luego generativo de la modernidad y que tiene que ver con la crisis de la autoridad, de hecho con una natural imposibilidad del poder.

En todo ello Shakespeare sigue siendo, para decirlo con Emily Dickinson, nuestro futuro.

Probablemente, Shakespeare se desfogó como dramaturgo con la trilogía de *Enrique VI* (1589-91) que, junto a *Ricardo III* (1592), conforma su particular recreación de la Guerra de las Dos Rosas. Ahí Shakespeare es todavía un autor titubeante, que está buscando su voz en el tono grave (como bien advirtió Samuel Johnson, tenía un talento insintivo para la comedia, más que para la tragedia), muy deslumbrado por la obra de Christopher Marlowe, entonces la estrella de la escena londinense y el creador de los primeros grandes villanos del moderno teatro inglés. *Tamerlán*, el gran éxito inaugural de Marlowe, escrito hacia 1587, ejerció seguramente un profundo impacto en su imaginación, apreciable también en *Tito Andrónico* (1593), uno de sus fallidos intentos de tragedia *gore*, muy en boga en la época. Pero en esos primeros años de aprendizaje, Shakespeare está todavía demasiado influido por su rival, más preocupado por elevar la música de su poesía, sin que todavía se haya atrevido a pensar el poder a su manera, que será muy distinta a la brillante truculencia exhibida por Marlowe.

Aunque los *Enrique VI* son algo pesados, *Ricardo III*, si bien pertenece a una etapa todavía incipiente, es sobre todo interesante por su protagonista, uno de los más populares precisamente por la relación de intimidad que establece con el espectador, al que confía los secretos de su ambición despiadada, en un juego especular donde Shakespeare ya adelanta lo que más tarde abordará con mucha mayor complejidad. Es en la comedia, antes que en los dramas históricos, donde primero encuentra su voz y donde se ocupa de sus principales asuntos con más osadía. En *Sueño de una noche de verano* (1595), por ejemplo, la cuestión del poder está ya tratada con libertad y autonomía, merced a ese desplazamiento desde el orden legal de Atenas a la inversión poética del bosque, donde todos los personajes conocen una nueva experiencia de sí mismos y de la comunidad que conforman. Aquí el destierro, el sueño y en general la duplicación se distinguen ya como modos de problematización de la idea establecida de poder, un camino que en la comedia hallará su expresión más sofisticada en *Como les guste* (1599).

La obra en la que Shakespeare ingresa en la madurez, en la que de algún modo parece despedirse de la juventud —de la comedia— y acercarse a su gran periodo trágico es *Enrique IV* (1596), cuyas dos partes, para su cabal comprensión, deberían leerse con *Ricardo II* (1595) como primera pieza de una trilogía que cuenta el ascenso al poder, primero, de Bolingbroke como Enrique IV y luego de su hijo, el príncipe Hal, que reinó con el nombre de Enrique V. A pesar de que aún quedan restos de influencia marloviana, *Ricardo II* es ya una obra donde Shakespeare suena a sí mismo y explora el espacio de la conciencia que Marlowe solo había llegado a rozar. Se trata de un drama estático, muy lírico, donde se permite alguna exaltación patriótica (es muy popular el monólogo de Juan de Gante sobre Inglaterra como “a precious stone set in the silver sea”, “una piedra preciosa engastada en el mar de plata”) que luego reprimirá siempre y donde destaca, sobre todo, el rey Ricardo, incapaz de gobernar, de imponer su autoridad

sobre Mowbray y Bolingbroke, melancólico e introspectivo, siempre equivocado en sus escasas decisiones, cobarde. Es muy interesante advertir cómo ahí Shakespeare ensaya una ampliación de la conciencia humana que se va a ir expandiendo hasta estallar en sus mejores tragedias. Acechado por el valiente y resolutivo Bolingbroke, Ricardo II se retrae y cede, pero se preocupa por exhibir su humanidad, que es lo que le ha impedido mantener la corona. Cuando finalmente abdica a favor de Bolingbroke, Ricardo afirma: “puedes deponer mi gloria y mi potestad, / pero mis dolores no; sobre ellos todavía reino”. Podemos concretar aquí el giro dramático en el que Shakespeare pasa a tratar, por primera vez, el problema del poder como un lugar vacante en el que el hombre, con toda su convulsa singularidad, destruye el tradicional hieratismo del gobernante en tanto que representante del Estado como una entidad abstracta y fría, suprahumana y de legitimidad divina. Después de haber cedido la corona, Ricardo pide un espejo y se dice a sí mismo:

¿No hay arrugas más profundas? ¿El dolor ha asestado tal cantidad de golpes en mi rostro sin causar heridas más hondas? ¡Oh, espejo adulator!
¡Igual a mis allegados en tiempos de prosperidad, me engañas! ¿Era este rostro el rostro que bajo el techo de su mansión contaba cada día diez mil hombres? ¿Este el que, como el sol, hacía parpadear a cuantos lo miraban?
¿Es este el rostro que arrojó tantas locuras hasta por fin ser enrostrado por Bolingbroke?
Tan frágil como la gloria que brilló sobre él,

Rompe el espejo en pedazos

ahí está el rostro, roto en cien añicos.
Observa, rey taciturno, la moraleja de este juego:
cuán pronto el dolor ha destruido mi rostro.¹

El diálogo que Ricardo III, el rey deforme y malvado, mantenía consigo mismo y con el público en tanto que pura exterioridad y prueba de una frialdad pétrea que solo empieza a resquebrajarse al final, antes de la última batalla, cuando en sueños se le aparecen todos los asesinados, se transmuta aquí en un soliloquio donde el gobernante sufre un desdoblamiento del que ya nadie, ni sus sucesores ni sus súbditos, podrá salvarse. La autoridad ha empezado a impugnarse de una manera irreparable y está ahora hecha añicos. El rostro del rey no es un rostro impasible —simbólico— sino lleno de dolor interno.

Esta tensión se adensa en las dos partes de *Enrique IV*, donde Bolingbroke, ya coronado, tiene que hacer frente a un reino inestable, sacudido por la oposición de los Percy, de Mortimer o de Glendower, defensores de una fe y de un orden viejos, feudales, frente al frío racionalismo protestante de la nueva era representada por Enrique IV, que también tiene que resignarse a ver cómo su hijo mayor, el príncipe Hal, malgasta su juventud en un submundo patibulario,

¹ Cito la traducción de Juan Fernando Merino en Shakespeare, *Obra completa III. Dramas históricos*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

alegal, donde oficia sir John Falstaff, imagen invertida del rey. Falstaff es un personaje inmenso, más grande incluso que la obra en la que habita. Es un crápula, un putero mentiroso, bebedor y glotón, a veces sin escrúpulos, pero irresistible. En sus carnes parece cifrarse toda la desvergonzada inocencia de la libertad humana, todo aquello que precisamente queda fuera del control del Estado. Como dice de sí mismo: “banish Jack Falstaff and banish all the world” (“desterrad a Jack Falstaff y desterraréis el mundo entero”). Por su parte, Hal es un cínico que juega a disfrutar de su juventud a sabiendas de que tiene las horas contadas. Muy al principio, después de una noche de juerga, dice para sus adentros: “A todos os conozco, y por un rato / seguiré vuestros locos pasatiempos.” De alguna manera sabe que su complicidad con Falstaff es pasajera y que, en su caso, la pausa del poder –cuyo trasunto es la taberna y la “pérdida de tiempo” que ahí se vive– constituye un intervalo previo a la asunción definitiva de la responsabilidad. En realidad es todo lo contrario a Falstaff, que vive en un mundo de sueño, inconsciente, infantil como su gordura, de espaldas al paso de los

El **enigma de Shakespeare** estriba en su capacidad de desaparecer en todos sus personajes **sin servir nunca a nada** ni a nadie.

años. Falstaff es también una criatura chauceriana, perteneciente al viejo orden católico, sujeto al calendario agrícola, dueño de un idiolecto en prosa, creado por Shakespeare solo para él, que contrasta nítidamente con el verso alado que habla el rey Enrique –la métrica del poder– y que adopta Hal cuando decide abandonar la prosa corrupta, demótica y golfa de sir John.

En la segunda parte, todo lo ensayado en la primera alcanza un punto de gravedad y dramatismo muy cercano a la tragedia. Hal ha matado en campo de batalla a Hotspur, el joven Percy –su rival y ejemplo del hijo que a su padre le habría gustado tener– y da con ello un decisivo e inesperado paso hacia la madurez. El rey Enrique ha logrado derrotar a todos sus opositores, pero está viejo, muy preocupado por su sucesión y cercano a la muerte. La taciturnidad que había paralizado a Ricardo II empieza a infectar su propia conciencia. De pronto, ya no puede dormir. En uno de sus monólogos más memorables, reprocha al sueño que dé descanso a sus súbditos más pobres y

en cambio le niegue el reposo a la cabeza que gobierna: “Then, happy low, lie down! / Uneasy lies the head that wears a crown” (“¡Así que yaced, pobres felices! / Inquieta yace la cabeza que lleva una corona”). Shakespeare utiliza el insomnio como un estado extremo de la conciencia, incapaz de salir del tiempo, atrapada en su propio reflejo obsesivo. Su opuesto exacto es el sueño fácil y repentino de Falstaff. La escena culminante tiene lugar en el acto cuarto, cuando Hal entra en la alcoba de su padre, a quien cree muerto en su lecho, con la corona sobre la almohada. El hijo entra sigilosamente y dice:

¡Señor y padre mío! Este sueño,
sin dudas, es profundo. Es el mismo
que supo divorciar de la corona
a tanto rey inglés. Te debo lágrimas,
la pena y el dolor de los que llevan, padre,
igual sangre que tú corriendo por las venas:
te pagaré con creces esa deuda
la natural ternura del amor filial.
En cuanto a ti, me debes la imperial corona:
por ser el más cercano en sangre a ti
y ser tu primogénito, me corresponde.²

De pronto Hal –que asocia el sueño tanto a la muerte como a lo que está fuera del poder– se pone la corona y su padre despierta, reprochándole que no tenga la decencia de esperar a que efectivamente se muera. Hal cae rendido a sus pies y se la devuelve jurándole que le creía muerto, entonces el padre le perdona y los dos se reconcilian para siempre. La escena está transida de una repentina espectralidad, como si Hal le hablara al fantasma de su padre y sufriera un rito de paso en el que su juventud quedara definitivamente atrás. La corona no solo funciona aquí como símbolo del poder sino también como rueda del tiempo.

La confirmación de que Hal ha abandonado el sueño de su primera edad y el teatro de la taberna tiene lugar en la escena final, muy dolorosa para quienes amamos a Falstaff. Cuando sir John se entera de que el viejo rey ha muerto y de que su amigo va a ser coronado, se apresura a prometer cargos a todos sus pelagatos y vuela a la corte, donde interrumpe el desfile real a los gritos de: “¡Que Dios guarde tu gracia, mi Hal, mi rey Hal, Dios te salve, mi niño!” Hal, convertido ya en Enrique V, secunda lo que había anunciado al principio de la primera parte (“os conozco a todos”), se vuelve y renuncia a una versión de sí mismo, a toda su juventud, a lo que queda fuera de las constricciones del Estado y tiembla en la barbilla de un perplejo Falstaff:

No te conozco, viejo. Mejor, reza.
¡Qué mal sientan las canas a un bufón!
Durante mucho tiempo soñé con un hombre
igual a ti, así de viejo y de profano,
hinchado como tú por los excesos.
Pero ahora, ya despierto, mi sueño me repugna.³

² Cito la traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich en Shakespeare, *Obras completas III. Dramas históricos*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

³ *Ibidem*.

A diferencia de lo que anuncia al final de la obra, Shakespeare no pudo mantener con vida a Falstaff en *Enrique V*, una obra totalmente ocupada por la acción del gobernante, un rey dispuesto a superar el prestigio de su padre metiendo al país en una guerra cuyas ganancias serán rápida y absurdamente destruidas por su hijo, el piadoso Enrique VI. Mientras el antiguo Hal se dedica a enardecer soldados que pronto serán cadáveres, Falstaff, desterrado al fin como una ilusión del mundo, muere sonriendo a sus dedos, en una desgarradora escena narrada por mistress Quickly, la dueña de la taberna.

En el camino hacia el gran periodo trágico que comienza en 1601 con *Hamlet*, Shakespeare siguió trabajando en esa arcilla que había empezado a moldear en la *benriada*. Desde el punto de vista político son muy importantes las llamadas tragedias romanas, donde quiso dramatizar, con un énfasis inédito hasta entonces, la relación entre pueblo y gobierno. *Julio César* (1599) quizá sea la más importante al respecto. La obra se abre con una discusión entre tribunos y plebeyos que deja clara la volubilidad del *oclos*, de la muchedumbre, uno de los asuntos abordados tanto aquí como en *Coriolano* (1608). Julio César está siendo deificado y Casio, el típico intelectual metido a político, convence a Bruto de que hay que actuar para salvar a la República. Es un caso de traición preventiva. Más que de César, esta obra es en realidad la tragedia de Bruto, un servidor público que se preocupa por el bien común y que de verdad ama a César, a diferencia de Marco Antonio, un político muy astuto que solo se ama a sí mismo y cuyo fatídico desplazamiento del poder será estudiado por Shakespeare en la espléndida *Antonio y Cleopatra* (1606). Bruto en cambio se debate entre el amor a César y el amor al pueblo de Roma:

Por mi parte,
no tengo más motivo para dañarle que el bien del pueblo.
Le coronarán, ¡qué duda cabe!
Cómo cambiará su temple es otra historia.
Solo a la luz del día la serpiente se despierta,
y eso exige estar alerta. Entréguele la corona
y, me temo, le habremos dado un agujijón
que usará para herirnos a su antojo.
El abuso de grandeza es el desgarró
entre conciencia y poder.⁴

La idea del insomnio aparece de nuevo, prefigurando incluso algunos aspectos de *Macbeth* (1606). Desde que Casio le ha metido la idea en la cabeza, Bruto no puede dormir:

Desde que Casio me agitara contra César,
desde esa primera vez, no he dormido.
Entre ese primer gesto y el horrible acto consumado,
el interregno es como el fantasma de un sueño.
El espíritu y las herramientas mortales
entran en disputa y, como un pequeño reino,
el estado humano sufre una reyerta interna.⁵

4 Cito la traducción de Alejandra Rojas en Shakespeare, *Obras completas II. Tragedias*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

5 *Ibidem*.

La pausa de la acción —el interregno de Bruto— se demuestra otra vez como el espacio en el que se abisma la tormenta del estado humano, abandonado a la conciencia de su conciencia, sin ningún punto de apoyo ni consuelo religioso o civil. Una vez consumado el asesinato, Bruto sube a la tribuna para calmar a los ciudadanos, inquietos tras la muerte de quien empezaban a ver como un dios. Su discurso es pobre, monótono —un cariz enfatizado por la prosa seca que Shakespeare le pone en los labios— y honesto, pero surte efecto y convence al pueblo. El amor a la patria, dice, está por encima de cualquier hombre. Después, el ingenuo de Bruto, en contra de la opinión del astuto Casio, deja que Antonio suba a la tribuna y pronuncie su particular *laudatio* del difunto, un discurso brillante, hecho de suntuosos versos y envolventes anáforas, con el que logra revertir el favor de la ciudadanía contra los conspiradores. Las palabras de Antonio después de haber envenenado a la muchedumbre siguen siendo el mejor ejemplo del intempestivo cinismo de muchos políticos:

¡Y ahora, que sigan solos! Destrucción, ya estás en marcha;
toma el curso que prefieras.⁶

A ojos de Shakespeare el Estado es una máquina de destrucción imparable frente a la que solo cabe oponer el pensamiento, que por otra parte no consigue organizar, propiamente, una solución; ni puede detener el engranaje. *Hamlet* (1601) es la obra donde toda la problemática que despunta en *Ricardo II* y se enriquece con las dos partes de *Enrique IV* y con algunos aspectos de *Julio César* halla su expresión más compleja, a la vez que se nutre de todo lo aprendido y ensayado en el periodo de las altas comedias.

El príncipe Hamlet es el personaje que encarna trágicamente eso que hemos llamado el desplazamiento, la pausa del poder que interrumpe la cadena irreflexiva de mando y asesinato. En él confluyen la taciturnidad de Ricardo II, el amor filial de Hal y la irreductible libertad de Falstaff, las dudas de Bruto y la brillantez de Antonio. Hamlet es un personaje muy difícil de interpretar porque está hecho de varias capas que se expresan simultáneamente e impiden la caracterización. Es un ser eminentemente verbal: lleva una máscara hecha de interpretaciones. En realidad, Hamlet es la antítesis de su padre, un rey guerrero y decidido, que gana batallas y purga su alma en el purgatorio, como debe ser. Su vástago, el príncipe heredero, está gordo (“he’s fat and scant of breath”, “está gordo y le falta el aliento”, se le escapa a su madre al final), es hijo de un nuevo *saeculum*, discípulo de Wittenberg, lector, mediocre poeta y para colmo sufre el mal de Saturno. Al principio de la obra, recibe el mandato del espectro paterno de vengar su muerte a traición, una costumbre muy de la época, pero él decide postergar el cometido una y otra vez, primero porque cree y no cree en el fantasma de su padre y luego porque se ve obligado a crear una obra de teatro interna que le confirme mediante la razón lo revelado en el orden sobrenatural. Esa obra no es solo *La ratonera* —la farsa con la que acusa a su tío Claudio de la trama urdida

6 *Ibidem*.

y con la que le crea una conciencia— sino el propio espacio verbal que Hamlet abre con su decisión de pensar lo que su padre habría resuelto de una estocada. En la dilación se apunta la dimensión de otro poder, asociada de nuevo al sueño, a la conciencia y al pensamiento:

Esa región no descubierta,
de cuyos límites ningún viajero
retorna nunca, desconcierta
nuestro albedrío, y nos inclina
a soportar los males que tenemos
antes que abalanzarnos a otros que no sabemos.
De esta manera la conciencia
hace de todos nosotros cobardes,
y así el matiz nativo de la resolución
se opaca con el pálido reflejo del pensar.⁷

Aquí, en su monólogo más famoso e insomne, Hamlet está pensando contra la ética del héroe y el guerrero, que si por algo se distingue es precisamente por abalanzarse

No hay nada más
alejado del nihilismo
cristiano que la apuesta
vital de Shakespeare,
que condena y celebra
el mundo **con la
misma intensidad.**

a los males desconocidos, a aceptar la muerte sin cuidado, apostándolo todo a la gloria y a la defensa de la patria. Significativamente, Hamlet obvia que su padre sí ha vuelto de la “región no descubierta”, al menos en forma de fantasma y desde un purgatorio católico, una información que desatiende porque también sufre el desplazamiento de una autoridad religiosa que está siendo políticamente truncada.

La actitud de Hamlet no resulta al final muy honrosa y produce aún más muertes y más dolor —la pobre Ofelia— que si hubiera sido un príncipe a la altura de su dignidad. Ocurre tan solo que, en ese espacio que abre con su obra, Hamlet descubre otra calidad del tiempo y otra forma de estar en el mundo muy distinta a la ofrecida por el aprendizaje del poder. Poco antes de morir le dice a Horacio que viva y lleve noticia suya y de su causa “to the unsatisfied”, a los insatisfechos, a los disidentes, a los que piensan y como él desaparecen. No hay mejor imagen para comprender

⁷ Cito la traducción de Tomás Segovia en Shakespeare, *Obra completa II. Tragedias*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

la obra que la de Fortinbrás —sin duda el hijo que al rey Hamlet le habría gustado tener, como lo había sido Hotspur para Enrique IV— frente al cadáver de Hamlet, tal y como la imaginó el poeta Zbigniew Herbert en su extraordinario poema “El treno de Fortinbrás”:

Adiós príncipe me espera un proyecto de alcantarillado
y el decreto concerniente a prostitutas y mendigos
debo también idear un mejor sistema de prisiones
ya que como con razón observaste Dinamarca

[es una prisión

Me vuelvo a mis asuntos Hoy en la noche nacerá
la estrella Hamlet Ya nunca nos encontraremos
lo que tras de mí quedará ya no será materia

[de tragedia alguna

Ni darnos la bienvenida ni el adiós vivimos en archipiélagos
y estas aguas estas palabras qué pueden qué

[pueden príncipe⁸

Las palabras no pueden nada, pero han cambiado algo para siempre y son como el agua que separa las islas de un nuevo archipiélago.

Iris Murdoch decía que frente a *El rey Lear* (1606) incluso *Hamlet* palidece. Y es verdad que, en esa tragedia, Shakespeare indagó en la naturaleza humana de un modo tan radical que se hace muy difícil seguirle. La obra es terrible y ciega si se la mira demasiado tiempo. Siguiendo el hilo de lo que aquí nos ocupa, Lear se inflige un desplazamiento del poder absoluto que él mismo ostenta y que cede para quedarse a solas con su aura. Al principio es un rey anciano pero satisfecho que se dispone a dividir su reino entre sus tres hijas —una donación en vida—, con la secreta intención (“our darkest purpose”, “nuestro más oscuro propósito”) de irse a vivir con Cordelia, la pequeña y más querida de sus hijas. No se trata tanto de una abdicación como de una cesión de poder —hecha seguramente para afianzar la unidad del reino con el concurso de los dos extremos de Gran Bretaña controlados por Cornwall y Albany— en la que Lear se reserva el espíritu de la autoridad: “only we shall retain the name and all the additions to a King”, es decir, conserva el nombre y todos los atributos de un rey. Al despojarse del poder efectivo, Lear, después de repudiar a Cordelia, descubre un vacío interno —cuyas fronteras son el poder económico y militar— del que acaba por surgir un nuevo lenguaje, una nueva experiencia del hombre y una turbada cosmovisión. Todos los personajes que le acompañan (incluido Kent, el caballero leal al que ha desterrado en un ataque de ira por oponerse al trato dispensado a Cordelia y que se disfraza del sirviente Cayo para seguirle porque reconoce en él algo intangible que solo puede definir como “autoridad”) sufren una metamorfosis, una inversión de su identidad y de su habla que culmina en el tercer acto, en la tormenta del páramo, donde todos descienden a lo más hondo de su condición en un desierto engendrado por el desahucio del poder y la reverberación acústica de las conciencias. Al final, Lear descubre otra forma de autoridad y de paternidad, cifrada

⁸ Cito la traducción de Xaverio Ballester en Zbigniew Herbert, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2012.

en el renacimiento que vive durante el reencuentro con Cordelia, una nueva formulación del amor —una escucha del mundo— por cuyo conocimiento va a pagar el precio más alto: el cadáver de su hija, amada por primera vez como *lo irrepitable*, justo en las antípodas de las categorías manejadas por el poder.

De todo lo dicho hasta ahora podría deducirse que el juicio de Shakespeare acerca del hombre y su mundo se resuelve en la pura negación, que condena tanto al gobernante como a los gobernados, que desprecia al tirano y al rebelde, que considera fútil todo progreso, que no cree que el hombre pueda cambiar. Pero no es verdad. No hay nada más alejado del nihilismo cristiano que la apuesta vital de Shakespeare, que condena y celebra el mundo con la misma intensidad. Ocurre tan solo que nunca se permite simplificar la experiencia de la vida, sea en el orden que sea, con una abstracción que impida ver a los seres humanos y distraiga la atención de su paso por la tierra. Para Shakespeare el mundo está cambiando constantemente, aunque el sueño de la historia no permita verlo. En *La tempestad* (1611) eligió despedirse con la afirmación más atronadora que se haya escrito.

Con su tempestad inventada, Próspero consigue que los traidores caigan en su isla, se pierdan y se reencuentren, completamente transformados. Antes ha logrado que su hija, Miranda, se enamore de Fernando, el hijo del rey de Nápoles. Y cuando finalmente los ve a todos reunidos, Miranda, con una ternura inextinguible, exclama:

¡Qué maravilla! ¡Cuántas criaturas hermosas!
¡Qué bella es la humanidad! ¡Magnífico mundo nuevo que tiene tales habitantes!⁹

A lo que Próspero, como en una ofrenda, replica: “Tis new to thee”, “es nuevo para ti”. Esa “beauteous mankind” y ese “brave new world” son los mismos de Macbeth y Falstaff, de Hamlet y Ofelia, de Lear y Cordelia y de todas las personas a través de las que Shakespeare hizo sonar la virtualidad humana. La isla de Próspero es el espacio puro de un poder absolutamente desplazado donde solo sopla el sueño, que no debe entenderse como evasión ni como fantasía narcótica y complaciente sino como el privilegio humano de la imaginación y el pensamiento, de todo aquello que no puede ser sometido: “we are such stuff / as dreams are made on, and our little life / is rounded with a sleep”, “estamos hechos de la materia de los sueños y un dormir rodea nuestra breve vida”. Al final, Próspero se destituye a sí mismo como rey de otro orden, rompe su vara y sumerge su libro y vuelve a tomar posesión de su ducado simplemente para morir. Quizás en esa distinción entre el “sueño” constitutivo de nuestra condición y el “dormir” que acecha la brevedad de nuestra vida se cifre el verdadero poder que Shakespeare sigue reconociendo en la humanidad. —

⁹ Cito la traducción de Marcelo Cohen y Graciela Speranza en Shakespeare, *Obras completas IV. Romances*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

De Ricardo

Habla lady Ana

[*Ante el féretro del rey Enrique IV*]

Dejad, dejad aquí por un instante
vuestra honorable carga,
si es que puede guardarse el honor en un féretro,
mientras lloro con lágrimas dolientes
la temprana caída del virtuoso Lancaster.
¡Triste imagen de un rey sagrado,
fría mortaja!
¡Apagadas cenizas de la casa de Lancaster!
¡Resto pálido, exangüe, de una sangre real!
Séame concedido, al invocarte,
que tu espíritu escuche los lamentos de Ana,
la pobre esposa de tu Eduardo apuñalado,
del hijo a quien mató la mano misma
que infligió estas heridas...
Mira, en estas ventanas por las que huyó tu aliento
vuelto el bálsamo estéril de mis ojos.
¡Yo maldigo la mano que sembró estos surcos funestos!
¡Maldigo el alma desalmada que lo hizo!
¡Y maldigo la sangre que desangró tu cuerpo!
Un sino más terrible tenga ese miserable
que trajo la miseria con tu muerte
del que merecen víboras y arañas,
sapos y sabandijas...
Si alguna vez engendra un hijo
que sea un monstruo,
un niño prematuro, tan vil y contrahecho
que su madre anhelante se asuste no más verlo,
¡y la maldad sea su herencia!
Si alguna vez encuentra esposa
que sufra más desdicha cuando él muera
que yo por vuestra muerte...
Llevad, pues, hasta Chertsey vuestra sagrada carga,
que salió de San Pablo para hallar sepultura;
y, tan pronto sintáis el peso del cansancio,
haced un alto, mientras lloro el cadáver del rey. [...] —

WILLIAM SHAKESPEARE



No abundan los poetas que se arriesgan a traducir a Shakespeare: Mondragón, Zaid, Segovia, Echavarren, Gimferrer han cumplido la tarea con fortuna. A la lista ahora se suman Jordi Doce y Pedro Poitevin.

13

El sueño de Clarence

CLARENCE

Me adiviné escapado de la torre,
en un barco camino de Borgoña,
acompañado de mi hermano Gloucester,
quien me incitó a salir del camarote
para dar una vuelta por cubierta
viendo a Inglaterra: ¡recordamos cuántos
infortunios sufridos en las guerras
de York y Lancaster! Al ir vadeando
las vagas escotillas de cubierta,
adiviné que Gloucester tropezaba
y, al intentar asirlo por la borda,
me lanzaba a las olas del abismo.
¡Dios, Dios –pensé–, qué horror morir ahogado!
¡Qué ruido de agua atroz en mis oídos!
¡Qué imágenes de muerte entre mis ojos!
Me vi mirando miles de naufragios;
mil hombres devorados por los peces;
lingotes de oro; grandes anclas; perlas,
inestimables piedras, joyas únicas,
dispersas en el fondo del océano:
unas yacían en las calaveras;
se habían deslizado, desdeñosas,
a las cuencas vacías de los ojos
desde las cuales reflejaban fango
afrentando a los huesos de los muertos.

BRAKENBURY

¿Tenáis suficiente calma entonces
para ver los secretos del abismo?

CLARENCE

Me pareció que sí; y a veces quise
rendir el alma: pero, con su envidia,
el agua, en vez de permitir que aquella
fuese al encuentro del vacío errante,
la sofocaba con mi cuerpo exhausto
que quería expulsarla hacia el azul.

BRAKENBURY

¿Y no os despertó tal agonía?

CLARENCE

No. Se alargó mi sueño tras la muerte;
Y fue creciendo el padecer de mi alma,
la cual cruzó el torrente melancólico
junto al barquero umbrío del poeta
al reino de la noche interminable.
El primero en llegar a ver a mi alma
fue mi gran suegro, el renombrado Warwick,
quien dijo “¿Qué castigo por perjurio
dará esta monarquía oscura a Clarence?”
y desapareció. Y entonces vino
una silueta de cabello claro
salpicado de sangre, y declaró:
“Ha venido el ligero y falso Clarence,
quien me estoqueara en Tewksbury en un campo;
llevadlo, Furias, al suplicio eterno.”
Con ello, una legión de diablos sucios
me rodearon, aullando en mis oídos
gritos de tal horror que con su ruido
me desperté temblando y por un tiempo
imaginé que estaba en el infierno,
tan terrible impresión causó mi sueño. —

Versión de Pedro Poitevin.

LETRAS LIBRES
MARZO 2015
