

WILLIAM SHAKESPEARE

NOTA PREVIA

Este libro sobre la vida y la obra de William Shakespeare rehuye ser la habitual síntesis de síntesis – deriva inevitable cuando la cantidad de bibliografía que se dispone sobre el autor es ingente.

¿Cuál es entonces el *leitmotiv*, el tema central o el asunto que se repite; *el tema recurrente y dominante*, se diría, si esta fuese una composición musical o cinematográfica? Pues el par de conceptos supuestamente antagónicos **APARIENCIA/REALIDAD**.

Shakespeare escribía, sin voluntad alguna de pasar a la Historia, mas didácticamente, para jóvenes. Para el público mayoritariamente analfabeto de la época isabelina. Así que cada una de las funciones sociales que se presentaba, debía ser *dramatizada*. Toda identidad personal, perfectamente *teatralizada*.

De tal necesidad deriva, paradójicamente, que sea la **apariencia** lo que defina la realidad del ser humano.

¿Y cómo se materializa, cómo se efectúa en el texto shakesperiano esta hegemonía absoluta de la apariencia sobre la realidad que ahora precisamente nos parece *contra natura*? Es como ficción dentro de la ficción que resuelve Shakespeare el problema: de *humana* naturaleza es el ser que muda *una* máscara con *otra* máscara.

(Si al humanismo le queda alguna alternativa en la era algorítmica, será tal vez desafiando al olvido. A ver si es posible, por ejemplo, que el olvido se lleve solo la mitad.)

ÍNDICE

4	I.- HETEROGENEIDADES REUNIDAS: la época isabelina
6	II.- EL AUTOR
10	III.- LA <i>HUMANA</i> NATURALEZA ES LITERATURA
13	IV.- <i>DRAMATIS PERSONAE</i> (Caracteres carismáticos)
13	HAMLET: SOLILOQUIO DE AUTOCONCIENCIA
16	FALSTAFF: LA IMAGINACIÓN COMO AMPLITUD DE LA CONCIENCIA
18	SHYLOCK: LA EXUBERANCIA NEGATIVA
20	YAGO/Otelo: EL IMAGINARIO CARNAL COMO PARASITISMO
24	CLEOPATRA/Antonio: EL VANIDOSO ESPEJO DEL AMOR
26	MACBETH/LadyMACBETH: IMAGINACIÓN COMPARTIDA Y CULPABLE
28	ROSALINDA: LA NOBLE ENERGÍA DEL AMOR
30	EDMOND/Lear: CORAL DE <i>HUMANAS</i> PASIONES. LA TRAGEDIA DOMÉSTICA
33	PRÓSPERO: EL ARTE DE LA FUGA SIN FIN
37	V.- SHAKESPEARE EN EL CURSO DEL TIEMPO: Dramaturgia
41	V.1.- SHAKESPEARE COMO AUTOR INDEPENDIENTE (1589-1594)
49	V.2.- SHAKESPEARE en <i>LORD CHAMBERLAIN'S MEN</i> (1594-1603)
71	V.3.-SHAKESPEARE en <i>KING'S MEN</i> (1603-1613)

I.- HETEROGENEIDADES REUNIDAS: La época isabelina

I.- La Inglaterra de Shakespeare era un pequeño reino con cuatro o cinco millones de habitantes. No era precisamente muy idílica, estaba muy lejos de lo que nos imaginamos como propio de la 'edad dorada', sobre todo si se tienen en cuenta las relaciones con los países vecinos: Escocia e Irlanda. La agricultura y el comercio de la lana eran la principal fuente de ingresos. La mayoría de la gente se moría antes de los treinta años: la mortalidad infantil era espantosa, infecciones masivas, higiene rudimentaria y solo al alcance de la nobleza. Menos peligroso era beber cerveza que agua (sin hervir...).

II.- La reina ISABEL (1558-1603) accedió al trono, sin embargo, en una Inglaterra bastante pacificada: aquella larguísima guerra civil provocada, una vez tras otra, por el enfrentamiento entre la casa de York y la casa de Lancaster había finalizado; precisamente el matrimonio entre Enrique VII y Elizabeth de York había puesto punto final al eterno conflicto entre ambas dinastías.

Isabel era hija de Enrique VIII y Ana Bolena. Este rey, Enrique VIII, excéntrico y rebelde, puso las bases sin proponérselo, con sus paradojas y extravagancias, de la Inglaterra moderna: se declaró cabeza visible de la iglesia *anglicana*; fundó la Marina Real británica; decidió poner punto final a las eternas reyertas de la nobleza creando el Consejo del Parlamento. Mas su talentosa hija Isabel, excepcionalmente astuta, no se dejó gobernar ni por el Parlamento ni por sus amantes: flirteaba con quien quería y mandaba a diestro y siniestro con gran tiranía y sabia omnipotencia. Supo, no obstante, en una época de gran fanatismo religioso, mostrarse escéptica y tolerante.

Pero como no se casó, ni tuvo descendencia, a su muerte subió al trono Jacobo VI de Escocia, su más recalcitrante enemigo. El último, y seguramente el mejor de los protectores de la también última compañía teatral de Shakespeare, la *King's men*.

III.- Evitemos presentar la concepción de pensamiento de la época, cosa falsa donde las haya: nunca ha existido una homogeneidad tal de opiniones. Aunque, sí, puede afirmarse una idea del orden y la jerarquía cósmicas, inspiradas por San Agustín, y luego reelaborada en la Edad Media. Así como una descripción física del universo, la del sistema ptolemaico, que servía también como metáfora para expresar las edades espirituales del hombre, las relaciones entre los seres humanos. Las tempestades y las perturbaciones del cielo, por ejemplo, *eran* el motivo, la causa, el duplicado, la consecuencia... de las conmociones y desastres humanos. *Hamlet* expresa a la perfección esta visión de ángeles y bestias. *El rey Lear*, las correspondencias entre las partes del cuerpo humano, sus humores, y el orden político, que no es sino 'cuerpo'.

Sin embargo, maravilla de maravillas, la *inspiración* de Shakespeare, encuentra sus motivos, sus colores y variaciones en el determinismo conceptual que se quiera: se encaja en él, por así decirlo, y elegantemente lo supera.

IV.- El teatro cumple en esta época una función normalizadora-socializadora importantísima. Mas no se puede hablar de ello sin mencionar las tradiciones teatrales tardo-medievales que aún imperaban.

Por una parte, los 'milagros' o 'misterios' (*mystery plays*), destinados a solemnizar las festividades religiosas de los distintos gremios. Por la otra, las 'obras morales' (*morality plays*), piezas alegóricas representadas ya desde sus comienzos por actores profesionales, con la intención de acercar la Biblia al pueblo llano, analfabeto. Y en tercer lugar, los *interludios cortesanos*, para

entretenimiento de la nobleza -las familias nobles tenían incluso su propio grupo de actores que vestía la librea de la casa.

Y hay un hecho capital: se descubre a finales del siglo XV la *Poética* de Aristóteles. Su noción de *catarsis*:

La catarsis que la obra posibilita es la capacidad de ver objetivados ante nosotros en el mundo imaginativo representado en el escenario.

El *temor* y la *compasión*, y su *catarsis*: es así como se compartían estos dos sentimientos íntimos (S. Oliva). Aquí aparece el *libre albedrío*. Implica un actitud activa frente a las adversidades. Es así cómo el teatro isabelino transforma en virtudes morales el sentido de la elección y del infortunio (W. H. Auden): “*El arte trágico es la manera de representar de manera soportable nuestras experiencias más perturbadoras.*” (Northrop Frye)

Con esta compleja finalidad, utiliza el dramaturgo el llamado *verso blanco*: un pentámetro yámbico sin rima. Los escritores trabajan con este metro y lo hacen progresivamente más dúctil, más flexible, más adecuado a las finalidades expresivas que se proponen.

Se dice que solo Christopher Marlowe (1564-1593) puede considerarse rival, el único rival, de Shakespeare en esta árdua tarea que la dramaturgia asume: ellos dos son las primeras voces del Renacimiento que se alzan contra el imperativo eclesiástico y sus limitaciones y restricciones impuestas al conocimiento y libertad humanos.

Consecuentemente, el espacio de las representaciones también se transforma y se traslada de iglesias y catedrales, a las calles y plazas de las ciudades, comedores universitarios, castillos etc. Son los patios de las posadas los lugares especialmente predilectos para las representaciones públicas. De su estructura hablaremos más tarde. Nos hará volver a este tema de la representación en la época isabelina el devenir mismo de la dramaturgia shakesperiana en el tiempo. Es importante, sin embargo, subrayar un detalle aparentemente muy pequeño, pero muy significativo: en esta época en la que la originalidad no tiene valor alguno, todo se cifra en rehacer antiguos argumentos, se empieza a usar una cortina negra, colgada al fondo del escenario, para indicar que la obra es una tragedia. De colores o bordada, para indicar que es una comedia.

Al mutar el lugar de las representaciones, aparece la legislación que regula las actividades teatrales. Por motivos imperativos de higiene, pues proliferaban las infecciones masivas, la actividad teatral se traslada a las afueras de las ciudades. Allí se construyen teatros fijos que, aunque siguen el modelo de los patios de las posadas, son más salubres. *El Globo*, el más famoso de todos en Londres, y el preferido por la compañía de la que formaba parte Shakespeare, tenía probablemente un aforo de dos mil espectadores.

Debido a esta transformación, también se metamorfosea la condición social del actor, que pasa de ser un simple comediante, no demasiado diferente de un vagabundo o de un mendigo, a un profesional. Un *actor* que, debido a lo rudimentario de la escenografía, se ve forzado a devenir *histrión*, a sobreinterpretar y gesticular. Y como las mujeres tenían prohibido el acceso a la profesión, la grosería, la obscenidad, la chocarrería formaban parte de esa representación que así hacía gala de una ambigüedad erótica sin límites, amplificada además, por el hecho de que los actores acostumbraban a ser niños o adolescentes.

Tampoco era usual que se mencionase el nombre del autor del drama: el oficio no estaba bien remunerado. Se escribía, por así decirlo, ‘a granel’, para satisfacer y agrandar a un público heterogéneo, cobrando entradas más caras a las personas nobles y pudientes que pretendían tomar asiento y resguardarse del sol. Los duelos y las peleas, la animada coreografía sobre el escenario, la transición de lo melancólico a lo activo se corresponde a la multitud de niveles de los dramas, a la precariedad de la instalación del público, mayoritariamente de pie durante la escenificación.

Como muestra de esta gran libertad expresiva, la figura del *bufón* (*fool*), la persona con alguna insuficiencia mental o física, lo que en nuestra época llamamos un *discapacitado* sobre el que pende un diagnóstico médico de pronóstico reservado, mas opinando sobre el escenario sobre algún tema

polémico, diciendo simple e insolentemente la verdad.

II.- EL AUTOR

I.- No existen casi datos documentados sobre la vida de William Shakespeare: se conservan setenta y nueve manuscritos que datan de su época y conservan su nombre. Dado que su biografía no puede ser más que un *constructo* basado en hipótesis y especulaciones diversas, nos ha parecido más oportuno obviar el asunto que barajar fantasías. Realmente, cualquier síntesis biográfica de un autor tan gigantesco como Shakespeare es ridícula e inoperante frente a su inabarcable producción literaria, que es lo que verdaderamente dice algo de él.

Nos resulta útil, en contrapartida, la síntesis oral que de ella hace W.H. Auden ante sus alumnos, en un curso monográfico que Auden dió en octubre de 1946, en el *New School for Social Reserch*, de Nueva York, transcrita en su libro sobre Shakespeare: *Trabajos de amor perdidos*.

Shakespeare nació en 1564, se casó a los dieciocho años con Anne Hathaway que tenía 26, dejó Stradford-upon-Avon a los veintiuno (quizás tras ser acusado de cazar furtivamente), llegó a Londres a los veintidós, escribió la primera parte de Enrique VI a los veintisiete, veintiocho años. Sus primeros poemas aparecen a los veintinueve y redacta los sonetos entre los veintinueve y los treinta y dos. Al año siguiente ha logrado ya suficiente dinero gracias al teatro -aunque hasta Enrique IV, no gracias a sus obras-, como para comprarse una casa en Stradford. Entre los treinta cinco y treinta y siete escribe sus comedias más importantes, de los treinta y seis a los cuarenta sus obras más desapacibles, de ahí a los cuarenta y cuatro, las grandes tragedias, y luego hasta los cuarenta y siete, las comedias románticas A los cuarenta y siete, según parece, se ha retirado a Stradford, un año después, escribió La tempestad, murió a los cincuenta y dos.

II.- Se sabe con certeza que Shakespeare no accedió a educación universitaria alguna. Pero sus textos delatan cómo extrajo la materia de su inspiración de las fuentes más diversas. Pueden agruparse en cuatro:

a) En primer lugar, muchos historiadores ingleses; pero, muy en especial, *The Chronicles of England, Scotland e Ireland*, de Raphael Holinshead, publicada en 1597. Las *Vidas paralelas* de Plutarco, traducida desde la versión francesa, por su amigo, Thomas North, en 1573. Los *Ensayos* de Montaigne, en traducción de J. Florio, 1603.

b) Son obras capitales para imaginar su inspiración: los *Novelliere* de Marco Bandelli. Giambattista Giraldi Cinthio. Muy especialmente, Bocaccio. Y, por encima de todo, CHAUCER.

Se deben mencionar también algunas misceláneas, como las españolas *Noches de invierno* de Antonio Eslava, y *Silva de varia lección* de Pero Mexía.

c) De toda la dramaturgia inglesa, por supuesto, extrajo argumentos, personajes y principios de composición. Citó, evocó, se inspiró en obras inglesas de todas las épocas. Fue su modelo y rival, su contemporáneo Christopher Marlowe, de quien se dice que, de no haber muerto tan joven, sería una figura sagrada de la talla del mismo Shakespeare.

d) Shakespeare estaba muy versado en mitología clásica (las *Metamorfosis* de Ovidio, cuanto menos), le sirvió no solo como caudalosa y constante fuente de inspiración, sino como técnica retórica contrapuntística en su reto constante al estilo conceptista dominante de su época, el eufuismo,

III.- Durante su infancia, la iglesia anglicana se separó de la católica, se autonomizó

definitivamente. Los católicos era presionados para convertirse al anglicanismo, legalmente perseguidos. Fue la de Shakespeare, una época de gran agitación social, con causas muy diversas. A cada cambio de monarca, toda la administración se detenía, mutaban todos los cargos...

... entre las especulaciones más significativas sobre la vida personal del autor está el asunto de su presunta homosexualidad, a la que el mismo Shakespeare, ciertamente, da pie con su colección de **Sonetos**, al parecer, publicados en vida -aunque tampoco se sabe con certeza si fue con su consentimiento o no.

Tampoco se sabe a ciencia cierta si su matrimonio con Anne Hathaway fue o no feliz. Cuestión decisiva esta, porque nos diría bastante de su enigmática manera de tratar a veces las mujeres como seres parlanchines y catastróficos; de su aparente discriminación, a la manera griega clásica, entre *eros/agapé*, para tratar del amor trascendente; de qué significa la *dark lady* de los sonetos, etc.

Lo que sí se puede afirmar con certeza y eso es lo que cuenta por los siglos de los siglos, es que entró en las reglas del medio teatral de su época. Entró en el juego, lo entendió y lo transformó profundamente -estamos hablando del dramaturgo; pero es que Shakespeare, el dramaturgo y hombre de negocios tenía el 10 % de las acciones del teatro *El Globo* para el cual escribía, donde también actuaba.

IV.- Se conoce como **First Folio** una edición que hicieron ocho años después de su muerte dos s y actores y amigos de su compañía reagrupando la mayor parte de sus obras. En 1623. Este libro, del que se hicieron 750 copias -aunque solo han llegado a nosotros la tercera parte de ellas-, divide su producción dramática en *Historias, Comedias y Tragedias*. Recoge tan solo dramaturgia, ninguno de sus poemas líricos, en número de 36 dramas. Sin embargo, el canon shakesperiano es oscilante: si se incluyen, por ejemplo, las obras que escribió en colaboración (**Pericles, Los dos nobles parientes, Eduardo III**), se le atribuyen entonces 39 obras... -la idea moderna de la 'propiedad intelectual', de los derechos de autor' (*copyright*) era aún un sueño lejano.

Pero después hay decenas y decenas de ediciones **cuarto**. Ya en vida del autor. Y muchísimas más aún, después de su muerte, pues sus obras dramáticas han sido objeto de un trabajo ininterrumpido de la crítica textual que demuestra cuando menos su constante, incuestionable actualidad.

De hecho, las únicas obras que Shakespeare preparó para publicar fueron *poemas: Venus y Adonis, y La violación de Lucrecia*. En 1593 y 1594, respectivamente. Ninguna obra dramática. La escritura dramática en esta época no pertenecía al autor, sino a la compañía que la había encargado. Por supuesto, Shakespeare no tenía interés alguno en pasar a la Historia, y por otra parte, las compañías teatrales publicaban las obras con el fin de rentabilizarlas al máximo, cuando ya estaban pasadas de moda para su representación sobre un escenario, esto es, muchos años después de que fueran escritas, y sin garantía alguna de descuidos, corrupción, pirateo, etc.

Son también numerosas las ediciones del canon shakesperiano durante los siglos XVIII y XIX; pero es a comienzos del XX que el asunto de la crítica textual se desborda con cuestiones de índole diversa como el problema de la autoría.

Y sin embargo, la crítica textual no ha dejado de hacer aportaciones muy positivas, como correcciones de lecturas pasadas, re-alineaciones, nuevas puntuaciones, restitución de réplicas, corrección e incorporación de indicaciones escénicas, división por actos y escenas, indicación de los lugares de escenas, etc. (S. Oliva). Apreciaciones todas ellas, muy formales, y, no obstante, esenciales, porque el asunto principal y determinante es que la obra actúe como *espejo*, aunque la estética de la época que evoca, producto histórico, no sea la misma que la de ahora -y justo por eso. Y que el trabajo del actor, actuando, interpretando, repitiendo a partir de su propia experiencia origine una *diferencia* única e irrepetible.

V.- Después de la muerte de Shakespeare (1616), se ha producido una polémica ensayística sobre si es verdadera o no la autoría de las obras que se atribuyen. Esta polémica, que traemos aquí en

último lugar de este breve apartado dedicado al autor, ha levantado una enorme polvareda en siglos pasados, aunque ahora aparezca ya muy disminuida.

Es evidente que William Shakespeare transformaba en materia artística todo lo que le había deparado la vida, y por tanto, del todo increíble que escribiese su “*autobiografía en tal y tal rama o poma.*” (J. Shapiro). Aún así, vamos a echarle un rápido vistazo a la problemática cuestión.

Aparentemente es sencillo: *stradfordianos* contra *anti-stradfordianos*. Los primeros sostienen que el individuo de referencia, W. Shakespeare es el autor de las obras que se atribuyen. Los *anti-stradfordianos*, no. Los *strandfordianos* sostienen que el actor de las compañías teatrales *Lord Chamberlain’s men*, luego, *King’s men*, que nació y murió en Stradford-upon-Avon, y que en su testamento hace mención a ambas compañías, dejándoles ciertos dones, es también el autor de las obras que se le atribuyen. El nombre de *William Shakespeare*, por otro lado, aparece en la edición **First Folio**.

Para los *anti-stradfordianos*, el origen rural de Shakespeare no encaja en su imagen genial. Además de este origen cultural problemático, alegan ambigüedades en los documentos, así como supuestos mensajes cifrados ocultos en sus obras.

¿Quiénes son estos *anti-stradfordianos*?

Personas en cierto modo asentadas en la cultura occidental, que se hacen o se deben escuchar: Delia Bacon, Mark Twain, Henry James, Sigmund Freud, Walt Whitman...

¿Quién habría escrito las obras que se le atribuyen a Shakespeare, ese plebeyo del siglo XVI? Tradicionalmente se propone al filósofo Francis Bacon, tal es el candidato preferido de los *anti-stradfordianos*. Y desde finales del siglo XX, Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford. También cuentan con el dramaturgo Christopher Marlowe. Pero con él, sin embargo, muy inverosímilmente, pues murió muy temprano para escribir tanto.

No obstante, la polémica se ha vuelto a reavivar con un documento, *Declaración de duda razonable*, que han divulgado dos actores, Derek Jacob y Mark Rylance -ahí se afirma que tales obras solo las puede haber escrito “*un autor refinado, instruido y de clase alta*” – James Shapiro ha escrito un libro excelente sobre esta interminable polémica: *Shakespeare: una vida y una obra controvertidas*.

Nos parece muy oportuna, atajando así esta desangelada cuestión, la observación que hace S. Oliva sobre el arte del autor -y aunque no se refiera exactamente a la polémica. Es la definición aristotélica de *mímesis*: “*hacer como si lo leído o representado fuera verdad*”. La relación entre vida y obra es complejísima, excesivamente laberíntica como para pretender que la teoría literaria pueda resolverla, ni siquiera puntualmente. En todo caso, son evidentes, probadas, consensuadas las colaboraciones del escritor con otros dramaturgos, como John Fletcher, Thomas Middleton y George Wilkins. Y también puede universalmente afirmarse que William Shakespeare no escribió ‘diarios íntimos’.

VI.- Es ingente, por otra parte, la cantidad de obras artísticas basadas, motivadas, inspiradas en las de William Shakespeare. La Wikipedia proporciona información fidedigna sobre esa cantidad siempre creciente de las versiones cinematográficas de sus obras.

(Mas Shakespeare no solo ha sido incontables veces a la pantalla, sino que ha inspirado un sinnúmero de piezas musicales como la ópera *Falstaff* de Verdi, la de Benjamin Britten, el *Sueño de una noche de verano* ... Obras basadas en sus obras que, ignoramos por qué, no constan en el gran archivo virtual.)

VII.- Shakespeare escribía para jóvenes. Afirmación de doble sentido: no solo porque quienes interpretaban sus obras eran niños y adolescentes, sino porque la suya era la intención de entretener al público mayoritariamente analfabeto de la época isabelina. Hay que insistir en esta circunstancia

porque entonces se hace más comprensible el auténtico significado de la palabra *hipócrita*, muy distinto del actual.

Hipócrita, palabra tomado del griego tardío, y antes del clásico (*Hypókrisis*. Acción de desempeñar un papel teatral), tiene aún en esta época su significado etimológico positivo de *máscara*. La buena reputación de un rey, la apariencia, el prestigio social de sus virtudes, su generosidad y su gracia son mucho más importantes que la realidad moral de esta apariencia. Precisemos este valor positivo de la palabra *hipócrita*, casi opuesto al actual:

a) La hipocresía es condición necesaria para ejercer y conservar el poder: se trata de la justa dramatización de una función social.

b) Si la función social que se pretende o se ejerce debe ser *dramatizada* mediante la teatralización de la identidad personal es porque es la misma apariencia lo que define la realidad, ('la esencia') del ser humano -se ha afirmado innumerables veces que Shakespeare es el más *humano* de los escritores . Pero lo es, paradójicamente, por su insistencia en aquello que el tiempo ha confundido.

c) ¿Y cómo se materializa, cómo se efectúa en el texto esta hegemonía absoluta de la apariencia sobre la realidad que ahora nos parece precisamente *contra natura*? (Coleridge: "*La obra es sobre todo la historia de una mente humana: máscara tras máscara.*")

Es como ficción dentro de la ficción que resuelve Shakespeare el problema. Y es justamente él quien con su arte realiza la excelsa representación del ser humano, de la identidad personal como "*máscara*". (*Un ejemplo aparentemente trivial pero decisivo: las mujeres tenía prohibido actuar en el teatro -se ignora aún exactamente por qué. Así que eran niños y adolescentes los que interpretaban los papeles femeninos...*)

III.- LA HUMANA NATURALEZA ES LITERATURA

A los seres humanos nos cuesta ser conscientes de que la imaginación es el espacio-tiempo por excelencia de la competición estética. Y en este lugar imaginario, Shakespeare ostenta la supremacía estética. Deviniendo figura sagrada del canon literario occidental, lo establece: determina la lucha por la supervivencia de los textos que han de seguir existiendo siglo tras siglo. O, si prefiere: Shakespeare es *condición de posibilidad* del canon estético mismo .

Si la imaginación se ha concebido siempre como el espacio-tiempo predilecto de *lo competitivo*, debe afirmarse sin tapujos la gran verdad: la causa del pueblo cuenta poco como sujeto político. O dicho a la inversa: el diálogo de la mente consigo misma no es la cuestión social inmediata.

La Musa, ya bien sea cómica o trágica, siempre toma partido por la élite: es como el corredor solitario, *solo busca su propia gloria* -lo cual equivale a decir que en este diálogo de la mente consigo misma, SOLEDAD /MORTALIDAD, son sus tópicos extremos. Necesariamente, los cánones (y los contra-cánones) *todos* son elitistas. Los que no exhiben su aristocratismo, y se esmeran en mostrarse contracorriente, son igual de elitistas (H. Bloom).

Shakespeare impuso su particular *deseo de estar en otra parte*. Que es tanto como afirmar que la originalidad de un escritor, ya que no puede ser radicalmente ‘original’, consiste en *saber cómo pedir prestado*. En quien se propone hacer una gran obra, se impone el pragmatismo. Así pues, Shakespeare es a la vez filósofo, retórico y pensador. Establece:

1.- LA REPRESENTACIÓN DEL SER HUMANO como COGNICIÓN.

(En el sentido filosófico de la palabra *representación*: abstracción que subsume diferencias.)

2.- La MEMORIA como núcleo de cualquier tipo de representación.

3.- La METÁFORA. Proteica herramienta que sugiere las nuevas posibilidades del lenguaje.

Shakespeare toma una nueva METÁFORA o figura retórica inventiva: el héroe-villano (C. Marlowe le proporciona el patrón, y luego... ¡se olvida de esa ruta!).

Su grotesco prototipo es *El juicio de Malta*, de C. Marlowe. .

Se pueden cifrar en ocho puntos las consecuencias de la elección shakespeareana en el campo de la imaginación:

1.- UNIVERSALIDAD de Shakespeare. Que no es histórica. Se trata de las emociones de ciertos personajes en desarrollo interior o cambio perpetuo, incesante. Ninguna energía social derivada del incipiente Londres mercantil: lugares en el gran teatro de la memoria, como ‘imágenes’ en el arte de la memoria...

... Shakespeare establece el ‘yo’ reconocible (Emerson). No hay consideraciones etnocéntricas o de género que pueda sustituir o desplazar estos criterios estéticos.

2.- DIFERENCIA: en la grandiosidad de de la naturaleza, Shakespeare percibe la diferencia: Un nuevo personaje escénico: *nueva síntesis* (A. D. Nuttall). Da un giro de ciento ochenta grados en lo que es crear un personaje por medio de palabras. Su más grande creación: los grandes vitalistas-ironistas, como Falstaff: un feroz y hedonista del ‘aquí y ahora’

3.- MUTABILIDAD: la clave está en que es un personaje que se escucha por azar a sí mismo. Con ello Shakespeare crea una psicología de la mutabilidad. Hamlet es el personaje más perfecto de

esta melancólica lección: cómo hablar contigo mismo, puesto que estás azarosamente expuesto al cambio continuo.

4.- INDIVIDUALIZACIÓN: No se puede ni afirmar tan solo que Shakespeare argumente ‘en cristiano’. Shakespeare no se deja confinar por ideología eurocéntrica alguna. Su táctica: disolver su propio yo en la obra. Shakespeare declina presentarse a sí mismo como un sabio, aunque su sabiduría se transmuta interminablemente en la todos los sabios. Shakespeare no es ni cristiano ni moralista (Tolstoi). Es único a la hora de producir un arte a la vez popular y difícil. Hamlet, Falstaff, Rosalinda, Yago, Edmundo, Macbeth son libres artistas del yo (Hegel). Los límites de este poder de individualización alcanzan su máxima cota en ***El rey Lear***, de Shakespeare. Obra que se abre con una perfecta economía, con tantas perspectivas analíticas que, inevitablemente, estas se vuelven contra ti para juzgarte. Lear, por ejemplo, es demasiado apasionado y demasiado astuto como para comprometerse con ideología alguna.

*El peso de esta triste época debemos obedecer,
decir lo que sentimos, no lo que deberíamos decir:
El más anciano es el que más ha soportado, nosotros, los jóvenes,
jamás veremos tanto, ni soportaremos tanto tiempo.*

5.- LIBERTAD TRÁGICA del soliloquio shakespereano: el héroe-villano de Shakespeare suspende las demarcaciones entre el indómito mundo de la naturaleza y el juego. Así presenta ***Hamlet*** una obra de teatro dentro de una obra de teatro: la conciencia introspectiva es libre de contemplarse a sí misma. La libertad trágica significa IRONÍA EMOTIVA: su gran e incomparable creación, el personaje de Falstaff, el charlatán, el embustero que sostiene el espejo ante una energía vital exterior, alcanzando así el colmo de la exuberancia y de la belleza.

6.- Los escritores que influyeron en Shakespeare de un modo esencial, citados al azar, fueron Ovidio, C. Marlowe...

... pero sobre todo CHAUCER: de él toma a la técnica de *escucharse-casualmente-al-hablar*: introspección, la mutante INTROSPECCIÓN...

... la libertad interior de dejar de ser importunado por el propio super-ego. Yago es su transposición ideal: el espíritu desplazado, la inteligencia extraordinaria que solo conoce el mal... Sin embargo, Yago ya está siniestramente retratado en el Bulero de Chaucer.

7.- Milton, que nació cuando Shakespeare tenía diecisiete años, manifiesta su “*asombro y admiración*”, en su poema *Sobre Shakespeare*. En su personaje, Satán de *El paraíso perdido*, se expresa ya la energía negativa, y el nihilismo occidental que Shakespeare inauguró con ciertos personajes suyos como Hamlet, Macbeth, Edmundo, Yago...

8.- Freud es esencialmente Shakespeare codificado y prosificado. Lo que él llama *ambivalencia emocional* no es más que la incesante mutabilidad del yo -las cuatro grandes tragedias shakespereanas de la sublime ambivalencia son: ***Hamlet, Otelo, El rey Lear y Macbeth***. (Ambivalencia emocional: ‘el cisma del yo’, ‘el narcisismo’...)

En conclusión , todo el ‘canon literario’ de Occidente se produce, organiza, y en definitiva, *existe* en virtud de Shakespeare. Nadie puede exorcizarlo o sobrepasarlo, ser su antítesis, sin asimilar previamente su tesis: la lección de epifanía del espejo y de los primeros planos. Quizás sea la economía estética de Beckett el único escritor que pueda considerarse su rival: en *Fin de partida*, el personaje Hamm, es el perfecto solipsista. *Esperando a Godot* surge también del paradigma shakespereano: la conciencia excesiva niega la acción -aunque Beckett guarda tanta relación con Shakespeare como con su maestro, J. Joyce. Y Beckett, sin embargo, sin proponérselo

predice tal vez el futuro de la literatura: solo el silencio le queda a la conciencia “*menos aún*”, la única ficción de infinitud (H. Bloom).

IV.- DRAMATIS PERSONAE (Carácteres carismáticos)

Shakespeare inventa ‘lo humano’, la *humana personalidad*, y con cada hondura, una mayor hondura se abre. Yago, Edmundo, Macbeth, los grandes héroes-villanos inauguran las personificaciones diversas del nihilismo occidental. Sus personajes están *enteros* (de principios enteros y de políticas no confesadas); mientras que en los demás autores los personajes son *imitación*, seres más históricos que dramáticos (Morgann).

Tomamos en consideración nueve caracteres carismáticos: HAMLET, FALSTAFF, SHYLOCK, YAGO/Otelo, CLEOPATRA/Antonio, EDMOND/Lear, MACBETH/ Lady Macbeth, ROSALINDA, PRÓSPERO.

Antes de su exposición, hay que hacer, sin embargo, una aclaración muy importante: esto *nueve* elegidos, lo son precisamente por ser unos perfectos *hipócritas*. Pero es que la palabra *hipócrita* es una de las tantas que utilizamos ahora profusamente, habiendo extraviado ya su sentido etimológico originario. *Hipócrita* significa etimológicamente, con toda simplicidad, tan solo *máscara*. O sea que *nueve* son los personajes que en las obras de Shakespeare osan hacer soliloquios, no como revelación o indagación en una oculta e inexistente ‘personalidad’, sino como dramatizaciones que los personajes se hacen a sí mismos, ‘enmascarándose’, construyéndose de ese modo su original personalidad (S.Oliva).

La identidad no tiene nada que ver con una esencia oculta, sino con con una función social, con el comportamiento social. Shakespeare no solo se hace eco, sino que amplifica la metáfora propia del teatro isabelino: dice Jacques, uno de los personajes protagonistas de **Como gustéis**: “*the world is a stage*”: “*el mundo es un escenario*”.

La vida es un teatro, eso dicen una y otra vez los personajes shakesperianos que nos interesan.

DRAMATIS PERSONAE: intentaremos describir bien estos caracteres carismáticos de las obras de Shakespeare con la intención de abrimos digno paso a través del inmenso genio de sus representaciones. Pues, la gran y compleja dificultad del conocerse-a-sí- mismo es la gran y paradójica verdad sobre el engaño.

*Son tantas las figuras que nos crea el deseo
que él solo es la suprema fantasía.*

Noche de reyes, acto I, escena I.

HAMLET: SOLILOQUIO DE AUTOCONCIENCIA

Es muy difícil determinar la muy especial y certera capacidad shakespereana de concebir la interioridad humana que él mismo, por otra parte, se inventó. Consiste en un sabio uso tanto de la omisión como de la la riqueza pródiga y excesiva. Una *elipse*, en suma es lo que resulta de tal economía estética. Y es en *primer plano* del personaje, como se diría en términos cinematográficos donde se efectúa.

Hamlet, el ejemplo privilegiado, es un filósofo desesperado que no consigue acordar propósito y memoria. Pero es rey de Dinamarca, tiene un medio suntuosamente ideal de poner a prueba sus interrogaciones: el teatro. *Hamlet* es, de hecho, el *súmmum* de esta técnica shakespereana de la elipsis: el personaje usurpa el lugar del autor. No es que Hamlet sea portavoz del pensamiento shakespereano, reciba instrucciones de su creador, las lleve a cabo. Sino que la persona empírica

‘Shakespeare’ deja de existir con el fin de que su ficticia criatura ocupe un primer plano.

Nietzsche captó muy certeramente el acontecimiento: un conocimiento excesivo mata la acción. Lo que Hamlet acaba enseñando, y sin proponérselo, es que para actuar se requiere que la verdad esté constantemente velada. Pues, descubrir una horrible verdad nos paraliza. Nietzsche lo expresaría en positivo: “*Aquello para lo que encontramos palabras, ya está muerto en nuestros corazones*”.

La persona interior no solo está en constante cambio creciente, menguante, sino que es como una *segunda* naturaleza de William Shakespeare. Hamlet el personaje, sí, es un cortesano, un soldado, un erudito, pero todo ello es secundario. Lo primordial es que usurpa el papel del dramaturgo mismo, el lugar del mismo William Shakespeare, y al escenificar una obra de teatro dentro de la obra de teatro, *La ratonera* dentro de *Hamlet*, presenta el *teatro dentro del teatro*, una singularísima manera de vivir en los límites de la conciencia del mismo Shakespeare. Solo unos cuantos personajes de Shakespeare se *responsabilizan*, por así decirlo, de la sombría catástrofe que desencadenan. ‘Se responsabilizan’: se mantienen reflexivos, sin sentido alguno de culpa; alternativamente trascendentes e irónicos -como es el caso de Hamlet-, hasta la muerte que ellos mismos él mismo han provocado. Hamlet es un gran vitalista siendo nihilista.

El carisma de *Hamlet* es gigantesco. *Sobrenatural*, se podría decir, su siniestra “*disposición a la payasada*” (H. Bloom: “*El nombre Amleth deriva del antiguo noruego que significa un idiota o un loco tramposo que finge la idiotez.*”). Esta obra que, presumiblemente, Shakespeare, no cesó de reescribir, es el modelo excelso de la *teoría de la revisión* de Nietzsche, expresada en *Hacia una genealogía de la moral*: “*Solo podemos encontrar palabras para lo que ya está muerto en nuestros corazones.*” Shakespeare no parecía ignorar que cuando inventaba la interioridad, al mismo tiempo inventaba su impotencia y su tormento. Tras cuatrocientos años de siniestra y paradójica expresión en el arte de la interioridad, probablemente solo se pueda mencionarse a un autor, a Samuel Beckett, que se pueda oponer al ironista intelectual de Hamlet. Beckett compuso toda su obra, a la vez asimilando la lección de Shakespeare, y a la vez, añadiendo otro componente irónico a la antitética retórica shakespereana.

La expresión paródica y mimética del valor de la personalidad, tan compleja en Shakespeare, hace que con frecuencia dudemos de si es el mismo personaje el que está haciendo de Hamlet. Porque Hamlet -la conciencia del propio Shakespeare, puesto que estuvo revisando este drama toda la vida-, con su extraordinaria verbosidad, su exuberante mutabilidad interpretando el teatro de sí mismo, nos parece demostrar, a través del duelo universal, de la orgía de sangre, que carácter y destino son antitéticos. Tiene un recurso inigualable para ello: su *locura voluntaria*. Hamlet es un lunático cuando le place y cuando le conviene. Su doctrina del ‘*ser/no ser*’ expresa elegantemente su conflicto interno:

Ser o no ser...
Si es más noble sufrir
las pedradas y dardos de la atroz fortuna
o levantarse en armas contra un mar de aflicciones
y oponiéndose a ellas, darles fin.
Hamlet, acto III, escena I.

En síntesis:

Hamlet, el drama, es la tragedia es la más larga, la más desafiante de Shakespeare. Y la más popular. Quizás porque su personaje central es precisamente un intelectual desbordado por la melancolía y la corrupción.

A diferencia del texto original, la historia legendaria sobre el príncipe danés Amleth, recogida por el historiador Saxo Grammaticus forma de romance hacia el 1185, la obra de Shakespeare es una *deliberada tragedia de venganza*.

1.- **Hamlet** como filósofo:

El personaje Hamlet de Shakespeare es un trágico analítico, poseedor de una brillante imaginación profética. Shakespeare presenta sus filosóficas disquisiciones en *primer plano*. A través de la técnica dramática del *primer plano*, Shakespeare pide al público o a sus lectores, que *adivine* cómo sus personajes han llegado a ser tal como son, con sus obsesiones y sus preocupaciones. Es un arte tanto de la excesiva riqueza, como de la omisión:

Es un arte de la ELIPSIS.

‘REPRESENTAR’: Hamlet utiliza el teatro como medio, dice, para revelar la vida real. Tanto acto como espectador se involucran *emocionalmente*. Ante el rey y la reina, Hamlet escenifica *La ratonera*, donde les hace ver lo que a él le dijo el espectro: que el rey, su padre, fue asesinado mediante un veneno vertido en su oído mientras dormía en su huerto.

‘MELANCOLÍA’: Hamlet es un hombre apesadumbrado, cuya responsabilidad hacia su padre y hacia su reino es *diametralmente* opuesta a sus instintos y a su temperamento.

Hamlet tiene 30 años, es estudiante universitario, sucesor y heredero legítimo del rey muerto cuyo fantasma se le aparece reclamando venganza. Ha ascendido al trono su tío Claudio, casándose precipitadamente con su madre Gertrudis. O sea que, encontramos a Hamlet ya por primera vez en estado de melancolía muy colérica: 1.- Le han arrebatado a su padre 2.- A su madre. 3.-La legítima herencia del trono. Él lo ve todo, además, como un *incesto*, mientras que en la corte se valora altamente su “*noble espíritu*”, como símbolo de la ilusión:

*La esperanza y la flor del justo Estado
Espejo de la moda y molde de la forma
Observado por todos los observadores.
(Hamlet, acto III, escena I.*

Sin embargo, es seguramente a causa de su aguda melancolía, que él es también inestable e imprudente. Y tiene una urgente necesidad de dar consejos a los demás, como si tuviese una autoridad moral superior a la de los demás.

2.- **Hamlet** como dramaturgo: TEATRO DENTRO DEL TEATRO:

Hamlet es tanto cognitiva como estéticamente la cumbre del arte de Shakespeare (H.Bloom). Veamos porqué:

Hamlet es un filósofo desesperado que tiene como tema obsesivo la relación contrariada entre memoria y propósito. Utiliza el teatro para perseguir esa extraviada relación; y es así como, utilizando el arte al servicio de la filosofía, no solo trasciende el escepticismo de Montaigne, sino que inventa el nihilismo occidental. El juego es complejo: Hamlet, el personaje, toma el lugar de Shakespeare, el autor. Hace de Shakespeare, es su *portavoz*: “*La criatura usurpa al creador.*” (H. Bloom).

La técnica de ‘uno mismo’, *the selfsame* de Shakespeare, en definitiva, es puesta a prueba por Hamlet mismo, el personaje shakesperiano. Con lo que se logra la más fluida y móvil de las representaciones posibles.

Tal es la doctrina hamletiana: *el conocimiento mata la acción. El conocimiento requiere los velos de la ilusión, porque la verdad es horrible.*

Con Hamlet, la persona interior no solo es perpetuamente cambiante, sino *perpetuamente creciente*. Expresión de Nietzsche: *Aquello para lo que encontramos palabras ya está muerto en nuestros corazones.* PRIMER PLANO: fusión de Shakespeare y Hamlet, segunda naturaleza de William Shakespeare.

Hamlet es secundariamente cortesano, soldado. Primordialmente es un dramaturgo. Ofrece TEATRO DEL TEATRO, que no es sino la propia manera de Shakespeare de vivir en los límites. Es por esta fusión de Shakespeare y su personaje, que Hamlet puede espiar lo que él mismo dice. A

través del PRIMER PLANO: una sombría sensibilidad precede a su catástrofe. Así que Hamlet podrá ser tan trascendente e irónico como se quiera: es inventivo. Hamlet (¡Shakespeare!) lee su propio texto y se convierte así en el precursor de Montaigne y en el precursor de Nietzsche.

Mediante *la obra dentro de la obra*, el avezado ‘melancólico’ se hace con las riendas de la acción, supera la indecisión consubstancial a su melancolía, esa parálisis del ánimo que lo encoleriza, su ‘complejo de Edipo’. Y supera su indecisión considerando que el ‘conflicto interno’ que ocupa su melancolía se opone al ‘conflicto externo’, el estado injusto de la corte y el trono: camaleónica naturaleza de personaje-actor.

3.- Hamlet, el gran lunático:

Soliloquio sobre la naturaleza en el que se concentra la que es la más icónica de las escenas de este drama: su parlamento con la calavera de Yorik, el bufón del padre muerto con él. Terrorífica diferencia entre la persona viva que rememora y el cráneo. Y aún, como divertido contrapunto dialéctico, la voz del sepulturero, capaz de ver humor en la tragedia; trivializar el terrible asunto de la muerte; banalizar la tragedia en la que se juega el destino del propio Hamlet.

La decisión hamletiana: Hamlet adopta la postura de ‘víctima confesa’, postura que lo exime de la responsabilidad por sus actos de venganza, por la trágica, descontrolada espiral de violencia que su acción desata y que se salda con nueve asesinatos sin contar su propio suicidio -el mundo ‘real’ es mucho más accidental y funesto de lo que Hamlet cree.

Como tema nuclear, la venganza es en *Hamlet* completamente afín a las convenciones del género del relato de venganza. Aunque Shakespeare añade además:

- 1.- un fantasma
- 2.- una obra dentro de la obra.
- 3.- un objeto mortal (la calavera de Yorik)

Y además, Hamlet no es un simple héroe vengador: está dividido entre su amor por el padre muerto, el odio por su tío, la indignación que le provoca el comportamiento de su madre, la desconfianza ante el espectro... Y es esta duda y su indecisión, su característica duda, lo que le conducen a su trágico destino.

FALSTAFF: LA IMAGINACIÓN COMO AMPLITUD DE LA CONCIENCIA

Si el teatro de Shakespeare es siempre es un TEATRO DE LA MENTE, Falstaff, vitalización del intelecto, se contrapone a la visión hamletiana de la vida como aniquilación. Si la mayor originalidad de Shakespeare se cifra en esa una cognición carismática que proviene de un individuo *antes* de integrarse en un grupo, *antes* de entrar en el pensamiento rutinario, socializado, los dos, tanto Falstaff como Hamlet hacen gala de una parecida y admirable capacidad representación del cambio: tanto Falstaff como Hamlet, están siempre hablando y escuchándose a sí mismo.

Sin embargo, Falstaff presenta una *”amplitud de la conciencia”* (Oscar Wilde) muy singular: *“El espíritu falstaffiano es el gran sostén de la civilización; desaparece cuando el estado es demasiado poderoso. Y cuando la gente se preocupa demasiado de su alma (...)”* (A. Burgess)

*Sir John, sir John, conozco
perfectamente tu retorcida
manera de hacer de
verdad mentira.*

(*Enrique IV, parte segunda*, acto II, escena I)

Aunque la personalidad festiva está tan presente en Hamlet como en Falstaff, y Shakespeare ama por igual el lenguaje a través de los dos, sir John Falstaff, caballero de mala fama y compañero de copas del príncipe Hal. uno de los personajes más importantes de **Enrique IV**, y protagonista absoluto de la comedia **Las alegres comadres de Windsor**, tiene una extraordinaria singularidad, llamésmola ‘inmanencia’.

El inmanente Falstaff y el trascendente Hamlet. Ambos manifiestan más conciencia que ‘nosotros mismos’. Pero la conciencia de Falstaff es bastante más confinada (sexo, comida, dinero, poder, bebida); se mira a sí mismo con una auto-percepción cínica que a Hamlet no le es permitida. (E.A. J. Honigmann). Contra la agresividad asesina del príncipe Hal, que siempre reacciona, sin más, como un político, está ese malvado glotón que nunca pierde la fe en sí mismo y en el lenguaje. Que transforma todos los afectos en risa; opuesto al código caballeresco; que sabe que la Historia es un flujo continuo de reveses. Hotspur, Hal... son ficciones. Falstaff es una persona que filosofa .

Las cómicas obscenidades de Falstaff forman parte de una larga tradición de lenguaje soez en escena, que el puritanismo logra vencer a finales del siglo XVI. Entonces se prohíbe oficialmente todo abuso del lenguaje en escena. Así que Falstaff, con sus cuchufletas, bufonadas, y burlas que pretenden enseñar al hijo como tratar a padre usurpador, no es sino el señor del desorden, que trasciende todas nuestras categorías del pecado y del error humano.

Shakespeare da a Falstaff uno de sus más grandes dones: el lenguaje sobreabundante de la juventud. : no una idea del desorden, sino el principio del juego. Falstaff es paródico, nos inunda de palabras: nos burla con la verdad. No es exactamente, como hemos dicho antes, una idea del desorden sino el arte dramático de Shakespeare. Porque Falstaff, el genio de las soluciones imaginarias, es el ingenio del propio Shakespeare llevado a su límite, como Hamlet lo es de su agudeza cognitiva. ‘Su otro yo’ (W.Empson, W.C. Barber, Richard P. Wheeler...)

Si Falstaff es un genio del lenguaje y de su control retórico gracias a la penetración psicológica, puede decirse también que Falstaff es un escandaloso Sócrates. El Sócrates de Montaigne, a la vez, escéptico y afirmativo (H. Bloom), *porque* Hal reacciona sin cesar como un político, en un mundo terrible y cambiante “*donde el honor es un blasón barato en una tumba barata*” -paralelismo entre política y actuación-, es Falstaff así. La absoluta presencia de espíritu de Falstaff podría triunfar de cualquier retador; logra distraer el terrible rechazo de Hal. En definitiva: la bendición de la libertad conseguida con humor es la esencia de Falstaff.

Falstaff reduce al absurdo todas las pretendidas cosas serias de la vida. Falstaff nos enseña a no moralizar (A. C. Bradley). Falstaff es un Sócrates isabelino frente a todos los traficantes del poder de la época.

Falstaff vuelve a aparecer en la comedia **Las alegres comadres de Windsor**. Aunque el mismo Shakespeare lo presenta como un impostor disfrazado de Sir John Falstaff. H. Bloom lo llama el “*pseudo-Falstaff*”. Auden dice de ella que es la más ligera e irrelevante de las comedias del autor, pero que gusta al público incondicionalmente, y que su gran mérito consiste en que sirvió como base a la ópera *Falstaff* de Verdi.

El argumento del drama es muy simple: Falstaff es el pendenciero que con su extrema locuacidad desata el caos; que cree que con su elocuencia, su brillante ingenio, su irrefrenable optimismo y su título de caballero tiene el mundo ganado en ese rincón provinciano. Pero las esposas fieles a sus bien amados maridos salen victoriosas en el control de la ciudad.

Quizás a causa de su aparente banalidad, este drama ha sido exhaustivamente estudiado. Se concibe como *sátira urbana* originaria: Shakespeare está creando de hecho con esta comedia, el género de las comedias sobre las debilidades de las clases medias para zonas suburbanas : el pendenciero que cree que con su locuacidad y su título de caballero... pero las señoras Page y

Ford, que él considera presas fáciles, se burlan de él, y lo humillan una y otra vez (...)

La prosa de Falstaff es más ágil y amplia que el verso de Hal en *Enrique IV*. Contiene un espectro muchísimo más amplio de la humana potencialidad: Falstaff es un soberbio poeta en prosa que salta de metáfora en metáfora. Ni siquiera Hamlet tiene una inmediatez tal en las constantes pruebas pragmáticas de la vida. H Bloom dice que este genio de la improvisación es un milagro en el arte de la creación de un personaje. “*Falstaff está libre de malicia*” (Hegel).

Mas, Falstaff muere. En *Enrique V* se le menciona como ‘muerto’.

¿Por qué liquida Shakespeare en su obra de manera tan temprana su emblema predilecto de la libertad imaginativa contra la muerte, el tiempo y el estado; el único personaje en exhaustivo *primer plano* que no está constantemente vapuleándose a sí mismo... ? Trágica ironía.

SHYLOCK : LA EXUBERANCIA NEGATIVA

Shylock es un personaje central de *El mercader de Venecia*, solo aparentemente protagonista. Este complejo drama de Shakespeare es mezcla de dos relatos folclóricos, merecidamente calificado, por tanto, pues, como *problem play*:

1.- El avaro prestamista que exige a su acreedor un pago escandalosamente excesivo: una libra de su propia carne.

2.-El relato de amor de la joven Porcia, rica heredera, tras la prueba de los tres cofres.

Las dos historias comparten un final feliz pues todos los amantes acaban juntos, aunque no para Shylock, cuyas enigmáticas condición e identidad siguen causando una gran ansiedad entre el público, lectores, actores y críticos.

¿Es la obra antisemita o no lo es?

Shakespeare la escribió hacia el 1597. Marlowe había escrito antes *El judío de Malta* (1590) -claramente antisemita. Así que se diría que el estereotipo del avaro judío, del cliché negativo ya estaba satisfecho por su ‘Barrabás’. Aunque ambas historias son paralelas, la de Marlowe y la de Shakespeare: ambos judíos son padres viudos de sendas hermosas hijas que rechazan el judaísmo, ‘desacertado’ de sus padres; ambas se convierten al cristianismo. Y sin embargo, ni Marlowe ni Shakespeare hablan por propia experiencia, pues los judíos habían sido expulsados de Inglaterra tres siglos antes.

El Shylock de Shakespeare, además, profundiza en el tópico a base de bien: es uno de los héroes-villanos más terribles de Shakespeare. Incluso, harto problemáticamente, se llegó a representar en la Alemania nazi, durante la década de los 30 para justificar el ataque a los judíos.

Quizás seas este el problema: ¿qué pensar y por qué usar un personaje tan problemático como Shylock cuando sabemos lo peligrosos que son los tópicos?

Después del holocausto, no obstante, las representaciones de la obra suelen subrayar la problemática misma del trágico personaje, por una parte, y la del estereotipo judío, por la otra:

1.- Shylock es un personaje marginado, víctima de los prejuicios religiosos y raciales.

2.- No solo abusan de él los cristianos de Venecia, también su propia hija le roba y le abandona.

3.- Al final, pierde su buen nombre y se ve obligado a convertirse al cristianismo. La proverbial

habilidad dramática de Shakespeare se cifra en que la comedia encierra una tragedia. El discurso final de Shylock *parece* contener toda la rabia hebrea:

¿Que soy judíos...? ¿No tiene ojos el judío? ¿No tiene manos, órganos, sentidos, miembros, emociones, sentimientos, pasiones? ¿No se alimenta de la misma comida, no se lastima con las armas, no se expone a las mismas enfermedades, no se cura con los mismos medios, no se calienta con el mismo verano, y se enfría con el mismo invierno que el cristiano? Si nos hacéis un corte, ¿no sangramos? (El mercader de Venecia, acto III, escena primera).

Este patético discurso recuerda que Shylock es quizás prestamista porque el cristianismo prohíbe la usura, o sea que de hecho los cristianos aceptaban el papel de los prestamistas, necesariamente judíos. Judíos, a su vez, demonizados, acusados de propagar enfermedades y de colaborar con la brujería.

Para colmo, Shylock no es el ‘mercader’ que da título a la obra; es tan solo un prestamista. Ésta es una comedia de amor, y el tema parece ser el poder redentor del amor. Shylock es solo un misántropo que queda marginado por la felicidad colectiva que se impone en el final. Pues para su hija Jessica, enamorada de Lorenzo, la auténtica belleza está en la noche y en la música. Mientras que para Shylock sin dinero, no hay vida...

... mas, su propia hija, Jessica, reniega de él, le roba toda su fortuna y da a la fuga con su enamorado, Lorenzo; espera, incluso, la muerte del vilipendiado Shylock, arruinado, humillado y convertido en última instancia al cristianismo para tener medios de subsistencia.

¿Cómo interpretar la obra? ¿Se castiga mercedamente al judío o se retrata con la caída de Shylock un *suceso muy humano*?

*¿Dónde nace, di tú, la fantasía?
¿En el corazón o en la cabeza?
(Canción, acto II, escena III)*

Es verdaderamente luminoso traer aquí la lectura de René Girard de *El mercader de Venecia* y su teoría sobre el *deseo mimético*; a esta, la única obra en la que el personaje de Shylock aparece: René Girard problematiza la supuesta diferencia-oposición cristiano/judío de una manera muy singular: Shylock es un *chivo expiatorio* en esta obra. Y esa estrategia shakesperiana convierte el asunto tanto en estructura como en tema.

1.-El tema del antisemitismo se opone a un ‘humanismo’ hipócrita. En todo momento Shakespeare subraya el paralelismo entre la aventura comercial de Antonio y la aventura amorosa de Bassanio: es Antonio, ‘el mercader de Venecia’ que avala un préstamo a su amigo Bassanio con una libra de su carne.

2.-En Venecia, la vida humana y el dinero son intercambiables... *mercancías*.

3.- La libra de carne humana, por lo tanto, representa más aún a los venecianos (cristianos), que a los judíos .

4.- Codicia caricaturesca la de Shylock (aunque en su cabeza no hay confusión alguna, sin embargo, entre operación financiera y caridad cristiana.)

5.- Pero el espíritu de venganza empuja a Shylock a imitar a sus enemigos hasta convertir a Antonio en su *doble* grotesco: es Antonio quien avala a su amigo Bassanio un préstamo con una libra de su propia carne. Pero Bassanio está enamorado de Porcia, la rica heredera, la mano de la cual, por voluntad de su padre, pueden obtener sus pretendientes escogiendo entre tres cofres

6.-Todo el mundo habla constantemente de la ‘diferencia’ (*orgullo/humildad, codicia/generosidad, compasión/ferocidad, dinero/carne humana..*), pero cuanto más se habla de ella , más obsesiva es en el lenguaje, menos existente en la realidad.

7.- En un mundo en el que se ha abolido la diferencia *venganza/caridad*, también ha desaparecido la diferencia *cristiano/judío*. Así que, quizás, el judío caricaturizado no tiene otra función sino la de distraer a la multitud... Y es así como deviene *chivo expiatorio*.

8.- *El judío de Malta* de C. Marlowe, sí que es claramente antisemita, no se puede especular con las interpretaciones...

9.- Girard presenta por tanto la hipótesis de un Shakespeare extraordinariamente paradójico el que se usa a fondo la IRONÍA:

‘ANTAGONISMO’ - interiorización del proceso victimario.

¿Quién es más cruel, vil o más hipócrita, el cristiano o el judío?

10.- El sentido de la obra depende, claro está, del sentido que demos al proceso de *victimización*.

La energía extraordinaria de Shylock se concentra en su *pathos* del personaje. Es entonces que vemos claramente al individuo patético y al espíritu maligno y negativo de la venganza. De tan caricaturesco como es, su atrocidad verbal llega a ser divertida en esta comedia paródico-romántico-cristiana que triunfa.

Venecia está con sus apariencias, pero Shylock, obsesivamente del lado de sí mismo. La comedia cristiana triunfa, la villanía es atajada, mas el conflicto que representa el judaísmo no deja de reverberar... Shylock, sí, tiene el orgullo de su identidad, pero es un ‘espíritu desplazado’, especialidad de Shakespeare: inteligencia incuestionable de Shylock en cualquier esfera, que nos prepara para los grandes héroes-villanos de Shakespeare que han de venir. La única ley de Shakespeare es el cambio, pero ni Antonio ni Shylock pueden cambiar. Antonio se oscurece y Shylock se rompe: es un hombre solo contra una ciudad (. H. Bloom).

YAGO/ Otelo: EL IMAGINARIO CARNAL COMO PARASITISMO

Otelo, el ‘dios de la guerra’, quizás el personaje más disociado que Shakespeare creó, se libra en el final de la obra a la que da nombre, a una incoherente actividad criminal, mezcla de culpa, brutalidad y estupidez. Merece que dediquemos nuestra atención a desentrañar el por qué de esta ‘leyenda viva’.

Otelo es una obra en la que Shakespeare se aprovecha en profundidad del hecho de que escribía para una sociedad no muy alfabetizada: Otelo, el personaje, acaba testificando que su mujer muere ‘virgen’. Cosa bastante inverosímil, bastante insignificante si el autor no confía absolutamente en que el público entiende ‘de oídas’ o es juvenil. Lo que a Shakespeare le importa por encima de todo es que Otelo es un reconocido héroe militar. Y, sin embargo, aunque sus méritos en la jerarquía veneciana son incuestionables, su misma sinceridad le hace vulnerable a las paranoicas maquinaciones de su *fiel* Yago, es así como pasa:

1.- de una forma justificada de fuerza y respeto a...

2.-...a un final injustificado, salvaje, porque no puede contener sus ataques de celos.

Asombro es la reacción unánime de los venecianos ante el asesinato de su mujer, Desdémona: no lo creían capaz de sucumbir a tal locura.

¿Cómo puede producirse tal desaguizado?

El Otelo de Shakespeare es el primer personaje negro en el teatro isabelino compasivo y versátil. Los negros solían ser personajes diabólicos y crueles. El racismo en la obra de Shakespeare está, no obstante, también presente: no faltan los ataques e improperios racistas en los más crudos términos

sexuales. Y es incluso el propio Otelo quien alude a su herencia racial para justificar sus arrebatos de celos cuando sufre despiadados ataques por parte de Yago y Rodrigo...

O sea, que Otelo es a conciencia un *héroe-víctima*. No en vano, acusa a Yago al final de la obra de ser un “*semidiablo*” ... quizás sea precisamente el castigo sublime de Yago castigo sobrevivir a la tragedia... Otelo es un personaje muy contradictorio. En él es muy subrayable su constante espíritu de grandeza (J. Calderwood). Pero es perpetuamente romántico en su visión de sí mismo ; necesita ser el héroe de un idilio shakespereano, pero en realidad es el *héroe-víctima* de esta una dolorosa tragedia, o sea que Otelo, en definitiva, es catastrófico.

Mas la intriga psicológica no debe hacernos perder de vista que lo que la obra fundamentalmente plantea es un dilema socio-político: se trata de un héroe (negro) al servicio de una aristócrata sociedad blanca altamente decadente. Y Otelo es muy, muy ingenuo. De él dice Yago:

*El moro es de naturaleza abierta y libre
Que juzga un hombre honrado con solo parecerlo.
Otelo, acto V, escena III*

Además, Otelo es tan vanidoso como miedoso. Ese es, precisamente, el talón de Aquiles de este héroe. Su locura celosa es significativamente masculina: teme que nunca habrá suficiente tiempo y espacio para él (porque será castrado por la muerte), e imagina en el adulterio y en el cuerpo real de su esposa, su desvanecimiento, la imagen de mundo que seguirá sin él. Exhibe con gran orgullo su reputación profesional, pero que en su propia casa, su lugarteniente preferido, Casio, le ponga cuernos con su amada esposa, es como una muerte-en-vida, a él precisamente, a quien la muerte en el campo de batalla solo puede darle brillo.

Su máscara de miedo esconde un ser sublimemente demoníaco. Es por eso que la complejidad psicológica de este personaje debe ser reconstruida *desde las ruinas*: se nos dan *indicios* de que nunca se hubiera casado si Desdémona no se hubiera enamorado locamente de él, fue pasivo. ‘Indicios’... como se nos dieron ‘indicios’ de que su mujer muere virgen. Y no obstante, esta pareja de amantes altamente improbable, conforma “*la más cruel de las tragedias de Shakespeare.*” (H. Bloom).

¿Y por qué caracterizar con una extraordinaria capacidad de miedo a un ser tan exageradamente vanidoso? Otelo se quiere integrar en una comunidad que solo lo tolera porque no puede prescindir de la destreza militar de este ‘negro extranjero’. El matrimonio es tanto el intento de dar este paso como el símbolo de su miedo. Su sospecha paranoica le lleva ocupar el centro de este universo de forma negativa....

... tanto él como Yago son similares por una cosa: en el desmedido juego entre *amoralidad/inmoralidad*: en los dos hay un distanciamiento y una libertad (o libertinaje) similares con respecto a las relaciones humanas. En los dos es común la falta de escrúpulos, las motivaciones, las dudas e interrogaciones más usuales que rigen o perturban la vida de la mayoría de nosotros.

Pero, Otelo, ‘el dios de la guerra’ tiene un enemigo inigualable: Yago, el genio de la voluntad maligna. Él dice ocho soliloquios en la obra, Otelo solo tres. El mundo pertenece a Yago, en principio, por su capacidad de expresión: su teatralidad es soberbia. A su lado, Otelo es solo *inquietantemente* turbador. La autoestima de Yago es extraordinaria. Siendo técnicamente un mercenario, es incapaz de verse a sí mismo si no es en términos grandiosos. Si Otelo cree en su propio mito, y habla de sí mismo en tercera persona, no tiene, en cambio, poder alguno sobre Yago -y no pudiendo Otelo, claro está, nadie puede plantar cara al ingenio y astucia de Yago.

¿Qué es lo que Yago pretende? Este ese malvado-intrigante se explica abundantemente:

- 1.- Derrotar a Otelo y sustituirlo en su cargo.
- 2.- Manipular al público con los soliloquios de sus intrigas...

Yago ha sido descartado a favor de Casio. Casio ha sido nombrado lugarteniente de Otelo. Así que despliega un arte vengativo avanzado - (W. Hazzlit): “*Yago es un personaje de gran actividad*

intelectual, acompañada de una falta absoluta de principios morales.” Yago, soldado profesional de 28 años, recrea constantemente su propio y maligno carácter.

Amor al poder, amor a la maldad, tal es la pasión dominante de **Otelo**: la obra es de Yago -trama la ruina de sus amigos, apuñala hombres en la sombra para no aburrirse. H. Goddard “*Éste está siempre en guerra. Libre artista de sí mismo. Su gran jactancia: “No soy lo que soy” , invirtiendo el dicho de san Pablo: “ Por la gracia de Dios, soy lo que soy.”*” Yago brilla incluso como teólogo nihilista, después de una gran caída: su gran voluntad está herida de muerte. Su victoria, por lo tanto, exige una restauración del poder. Y el suyo es el poder de la guerra: solo sabe hundir, humillar, mutilar, matar. Dice Emilia, su repudiada esposa:

*No son un año o dos los que nos muestran a un hombre.
No son nada más que estómago y nosotras nada más que comida.
Nos comen con apetito y cuando están ahítos
Nos vomitan.
Otelo, acto V, escena II.*

Significativamente, Yago está en el centro de la telaraña para el propio Shakespeare, porque si bien Hamlet hace de Montaigne el *espejo* de la naturaleza, la exaltación de la voluntad en Yago equipara ‘virtud’ a ‘fuerza viril’ (Swinburne). No en vano, los mismos Otelo y Casio lo califican como ‘honrado’, pues convence a Otelo del asesinato encadenado como del necesario cumplimiento de un ritual.

El problema de Yago, sin embargo, es un que es hombre sin pasión, a menos que se pueda llamar *pasión* a su despiadada manipulación de los demás. Solo se relaciona negativamente con los demás. En **Otelo** lo único que está a merced del destino es la tempestad. Y aunque Yago no dice nada que no sea poética o intelectualmente interesante, está empeñado en manejar la obra a su antojo: ha de lograr que la gente se dé muerte a sí misma de su propia mano, voluntariamente.

La tragedia que Shakespeare componía es distinta de la griega, en la que el hombre está sometido a su destino trágico. Los personajes de Shakespeare sufren a causa de un pecado cristiano, la hybris: la omnipotencia y el orgullo de no ser Dios, y por eso, intentar ‘apasionadamente’ no ser uno mismo...

Estas palabras de W. H. Auden en su estudio *Shakespeare* son esclarecedoras: Yago parece ser el personaje elegido por Shakespeare para parodiar la generosa alegría de Falstaff (recordemos el subtítulo con el que hemos introducido la somera descripción de este personaje carismático: *Falstaff: la charla como amplitud de la conciencia*). Y E. Snow ve representado en Yago por ende el odio universal a la sexualidad femenina, el diabólico odio a la mujer. A partir del caos que consigo trae, se alza como nuevo *demiurgo* de la ‘descreación’.

Otelo y Yago reciben semejante atención en la historia de Shakespeare – a lo largo de los años, los actores que representan tales personajes han competido por el aplauso del público. Significativa constatación esta: sobre el escenario es clarísima la relación especular entre ellos: ambos forman una pareja extremadamente dinámica y perturbadora que se arrastra en un vértigo de apasionados celos. Aunque en muchas representaciones de Otelo, se lo retrata como un héroe impulsivo y noble, Los celos y la envidia están en el corazón de la obra. También otros personajes experimentan esa plaga (Brabancio, Rodrigo...). Pero Yago siembra la duda maligna de la infidelidad de su mujer en Otelo, hasta que consigue que éste e incapacite físicamente. La imaginiería carnal perversamente desatada por Yago son como diabólicas semillas plantadas en lo que Otelo llama “*sus ancestros árabes*”, en un cerebro como el suyo “*inseguro por naturaleza*”.

Y aunque no sea el tema central, el desamparo en el centro de la obra. El desamparo es lo más

angustioso de **Otelo**: Otelo está a merced de Yago; Desdémona entre Otelo y Yago...

Como Yago es, sin embargo, un hombre sin pasión, solo se relaciona negativamente con los demás, logra que Otelo, el inseguro pero noble Otelo, asesine a la ingenua Desdémona voluntariamente. Porque, como ya se ha constatado, la *amoralidad/inmoralidad* es común a los dos. Para Yago es factible la manipulación de Otelo, porque Otelo mismo quien propicia ese parasitismo emocional y moral.

La geometría criminal no puede ser más clara: los hombres están atentos a las apariencias, temen por su honor. Las mujeres sufren, en contrapartida, temen los ataques a su reputación sexual. Y la sospecha paranoica que Yago logra crear en Otelo deviene fácilmente en causa de un homicidio por honor, no por venganza -tema paralelo a los celos es la condenación que para los católicos supone 'el fuego eterno del infierno'.

(Aquel pañuelo maldito que Emilia, la repudiada esposa de Yago, robó a su fiel amiga Desdémona, bordado con fresas, y que había Otelo regaló a Desdémona, es portador de una clave emocional interesante: Otelo acepta la 'teoría' de Yago de que su mujer regaló ese pañuelo a su amante. Y para colmo, Desdémona miente, y dice que lo perdió.)

De nuevo traemos aquí la luminosa versión de René Girard y su teoría sobre el *deseo mimético* en la confusa y enigmática obra *Otelo*, con frecuencia, ininteligible, quizás a causa del disimulo con el que los personajes están constantemente encubriendo sus acciones y sus pensamientos.

Habilidad interna del deseo para reforzarse en los obstáculos que él mismo suscita...

Debemos mencionar 'otro' personaje en el juego del deseo: Casio, su lugarteniente: disfruta de una gran superioridad sobre Otelo, al menos en la cabeza de este, blanco, guapo, joven, elegante aristócrata, se convierte en su rival: Otelo duda de Desdémona: ¿cómo puede haberse enamorado de un negro como él? Lo que demuestra hasta qué punto el deseo se basa sobre una especie de debilidad interna que hace que sus protagonistas se sientan invadidos por el pánico, tanto si prescindan de los intermediarios, como si no lo hacen.

Yago es el perfecto confidente de Otelo. Él y Otelo crean una complicidad que es puro eco. Yago, muy especialmente, es un espejo que asume el papel de explicitar y reforzar las ideas que Otelo se empeña en rechazar, inútilmente, porque las expresa. Es así cómo Otelo y Yago acusan fantasiosamente a Casio de cometer adulterio con Desdémona. Desdémona, piensa Otelo, está condenada a enamorarse de un aristócrata. La diferencia extrema que le separa de Desdémona, es una semejanza: la respectiva impotencia para descubrir su propio temperamento en la impotencia del otro.

Es así, en esta inseguridad, como Otelo mata a la mujer que ama, y Desdémona le es, sorprendentemente, ingenuamente leal y cómplice.

Para los isabelinos, *morir* tiene una intensa connotación sexual. Cuanto más cerca están los amantes con sus juegos eróticos, del orgasmo, más próximos están a la muerte, así que la obra es una carrera voluntaria hacia la muerte. Shakespeare pone en obra, una y otra vez, un deseo que no logra nada más que es su propia y apocalíptica destrucción.

Así es la escalada del deseo mimético, una aquiescencia de la voluntad, nada de determinismo biológico o social.

CLEOPATRA/Antonio: EL VANIDOSO ESPEJO DEL AMOR

La fuente bibliográfica fundamental utilizada por Shakespeare para crear *Antonio y Cleopatra* es *Vidas paralelas* de Plutarco, traducida por sir Thomas Nort. Obra que presenta a los personajes históricos por parejas. Dato este, enormemente significativo: el drama de Shakespeare *Antonio y Cleopatra* es una obra muy opuesta a *Romeo y Julieta*, a la pareja de jóvenes enamorados inmaduros, “*cuyas vidas están marcadas por los astros*”.

Que el mismo Plutarco disponga las figuras de personajes griegos históricos por *parejas* es altamente significativo, porque así es justamente como vemos la decadencia de Antonio: Antonio pasa de ser un constructor de imperios, a tener una ambición menguada y lunática, merced al poder erótico de Cleopatra. “*Aquí está mi lugar!*”, dice el hombre romántico-egocéntrico, entregado a una vida de placer, cada vez que está junto a ella.

Shakespeare además amplió la imagen central del drama, la figura del personaje de Cleopatra, revisando el imaginario que de ella encontró tanto en literatura como en pintura, desde su muerte en el año 30 a.C.

Cleopatra no está casada, aunque antes amó: entre los soldados, se la alude cita como “*lasciva puta*”, “*prostituta*” y “*gitana*”. Adjetivos sobradamente elocuentes: para muchos posee una peligrosa capacidad embriagadora; destruye el sentido del honor y del deber de Marco Antonio, como ya antes lo hiciera con Octavio César. Es como una poderosa bruja que los tiene a todos hechizados. Su especialidad es un mágico atractivo: es una gran seductora de toda clase de líderes mundiales.

A su “*alma embustera del Nilo*”, “*tres veces ramera*”, “*platillo egipcio*”, según Marco Antonio, todo le sienta bien: su magnificencia resplandece con las lágrimas, risas y berrinches; es la personificación del país que dirige: la sensualidad oriental. Lo único predecible de Cleopatra es su variabilidad.

Lo más característico de la Cleopatra de Shakespeare es, sin embargo, su constante *puesta en escena*: por eso mismo es una de sus mayores creaciones del autor. Encanto y vitalidad agotadores y absorbentes hasta la exasperación. Extraordinariamente seductora, deja una duradera huella. Cleopatra, reina de Egipto, es una actriz consumada, una diva de primera. Transforma el “*dios hercúleo*” experimentando un amplio abanico de emociones (amor, odio, temor, celos, desconfianza, orgullo). Transformación en la que la más privada de las conversaciones se hace en público (delante de sirvientes...). Asombra sin cesar al espectador con su buen talante, que nunca decae por nada. Mas la diosa egipcia solo se casa con Antonio en el momento de morir. (Nietzsche dirá con ella: “*La experiencia solo se justifica como fenómeno estético.*”). Y para H. Bloom, Cleopatra produce la poesía más elevada de Shakespeare: “*Cleopatra crece cuando más se cosecha de ella. Y hace de le su muerte un rito personal de exaltación, tras el cual, el propio Shakespeare decrece*”.

Antonio está casado, con Fluvia primero, y tras su muerte, con Octavia, pero no puede pasar mucho tiempo sin su *platillo egipcio*. La pasión que los une es abrumadora, hambre de uno por el otro, dependencia...

... mas, si Cleopatra es esencialmente una humorista irónica caracterizada por una constante falta de distinción entre *pasión/histrionismo*; en su constante movimiento hacia afuera de una interioridad, sin remilgos ni escrúpulos de intimidad temerosa...

... Antonio es un hombre sobre quien se está poniendo el sol. Su fatiga psíquica es una magnífica ruina algo patética: solo resulta enorme cuando cae. Es Antonio un espadachín, juerguista que se hunde y se autodestruye. Para mantenernos absortos, Shakespeare inventa una música de funeral que es única en toda la literatura occidental. Con la muerte individual de Antonio termina la época

área occidental de Julio César y Pompeyo. Muerte hercúlea o heroica que ya empezó con la muerte de Alejandro Magno.

Shakespeare los presenta en pareja: *idilio* de dioses, sobrehumanos y majestuosos (y de forma rica y memorable: las descripciones más poéticas y melifluas de todo Shakespeare); *porque* el gran y central tema de la obra está en otra parte: la lucha en el gran mundo entre Oriente y Occidente.

Aunque también los presenta individualmente: mezquinos, cobardes, monstruosos y cobardes; nunca vemos a Antonio con Cleopatra juntos y solos. Pese a amarse, nos confían el uno en el otro estos gigantescos personajes, que junto con Hamlet, Falstaff, Shylock, Otelo/ Yago, Rosalinda, Lear/Edmundo y Próspero, constituyen el conjunto de los personajes más cabalmente teatrales de Shakespeare. Y aunque la obra es de *ella, de Cleopatra*, la primera celebridad del mundo; y la relación entre ambos dioses, catastrófica, uno y otro se apoderan del resto de personajes. Y mientras Cleopatra, la gran diva, no deja nunca de exhibir el principal rasgo de su carácter, no escuchar nunca a los demás; de comportarse negativamente con su constante deseo de inspirar sentimientos; Antonio no deja nunca de interpretarse a sí mismo.

Más que otra obra de Shakespeare, esta, considerada unánimemente por la crítica como obra maestra, es un heterocosmos. La lucha entre Oriente/Occidente no puede ser sino sublime disputa entre piratas del más alto rango. ¿Antonio y Cleopatra como *poderosos líderes* pero también simples gozadores de los placeres eróticos sencillos que seducen a todo tipo de amantes...? ¿Cómo se conjuga este exceso?

Shakespeare estructura la obra como la *antítesis* de dos mundos: la Roma, con frío y cínico discurso político; y Egipto, con su complacencia poética y erótica. Marco Antonio se resiste a las oposiciones simples: Oriente /Occidente; El "bufón de una prostituta" pretende conjugar su insaciable placer sexual con la codicia, *porque* el erotismo habrá de sustituirla en Roma: "¿Qué es más importante el amor o el deber?". Quiere liberarse de los deberes, aunque conservando su autoridad y los honores que la acompañan. Lucha en su conciencia y culpa a Cleopatra cuando abandona las batallas. Frente a él, Cleopatra, que hace todo lo posible por poner a Antonio en peligro, y no le rinde devoción hasta el final.

La muerte de Cleopatra es especialmente significativa y en cierta medida, su espectacularidad justifica la extraña hilaridad en el trasfondo de la obra. Parece que el autor reservó para esta escena la máxima teatralidad, ritual y ceremonia: conmovedora soledad de Cleopatra. Ante el torpe suicidio de Antonio, que se apuñala creyéndola muerta, su conversión de la muerte en éxtasis que hace que conserve su reputación tanto en la vida como en la muerte. Cuando descubre el plan de César de hacerla desfilar por Roma, decide suicidarse. Pide un áspid, se viste con majestuosas ropas, se coloca la serpiente en el pecho. Muere en compañía de una de las doncellas.

(Subrayemos: Cleopatra, la primera celebridad del mundo, se suicida no por Antonio, sino porque Octavio tiene intención de humillarla. Si el objetivo de Antonio es recuperar la libertad infantil, olvidar el tiempo y la muerte, Cleopatra quiere saber, en cambio, hasta dónde puede llegar su poder de destruir a un hombre que tiene algo que perder. Las intensidades irónicas de Cleopatra solo compiten con sus intensidades eróticas. Asombrosa mezcla de comedia escandalosa y terrible *pathos*.)

Sin embargo, esta obra tiene mucho de crónica histórica, A diferencia de *Troilo y Crésida* y también de *Romeo y Julieta*, donde se mezclan vida privada y vida pública, no hay segundo plano, los personajes quieren lograr el poder universal. Y la acción se traslada sin cesar: de Alejandría a Roma, a Mesina, a Atenas, Roma, Accio ... Y de nuevo, Alejandría. Lo que está en juego no es un lugar particular, sino el espacio panorámico de la civilización, el imperio mundial (Auden). La vida privada se entrelaza absolutamente con la pública, es como si se presentasen dos formas de vida pública. Y el éxito mundano esclaviza de nuevo, una vez y otra como si fueran niños, a ambos 'líderes mundiales'.

Merece la pena traer aquí la lectura de W.H. Auden citada en breve sobre esta, la unánimemente considerada como ‘obra maestra’ de Shakespeare. Piensa Auden que el devenir catastrófico de los acontecimientos no se debe a causa de la trágica voluntad de los protagonistas, sino que más bien a que estos quedan atrapados por las adversas circunstancias: no hay tragedia (en el estricto sentido de *tragedia griega*: lucha del héroe contra el fatal destino), sino *pathos*. ...

... porque el núcleo temático de las tragedias shakesperianas son las pasiones. El ser en su estado puro; y el error como el de todos nosotros: la mundanidad. Solo que Shakespeare acostumbra a acompañar la caída de sus personajes con una muy singular ironía trágica.

(*Mundanidad*: lo que en esta obra es principal enemigo es el paso del tiempo, tanto en el sentido personal de envejecimiento, como en el de fluctuación de la opinión pública.

La retórica es *hiperbólica*, y *NO petrarquista*, son del todo conscientes, ambos personajes, de sus exageraciones (“*Su retórica es como la buena cocina, una técnica para mantener despierta la excitación de la vida*” (W.H. Auden).

Conforman la obra multitud de escenas brevísimas, impresionistas y funcionales: inclusividad panorámica que tampoco es habitual en Shakespeare.

El mundo entero está bañado de luz: No hay forma de demostrar que el mundo es destructivo, sin mostrar a la vez su capacidad de seducción.- W. H. Auden)

MACBETH/Lady MACBETH: IMAGINACIÓN COMPARTIDA Y CULPABLE

Macbeth fue escrita para el rey Jacobo I, inaugurando King’s Men, la compañía teatral privada del rey -compañía que fue asimismo para Shakespeare la estación término en su viaje teatral.

Siendo un simple guerrero profesional, Macbeth decide con su esposa matar a Duncan, el rey de Escocia y usurpar el trono diabólicamente. Su codicia y avidez no cesan jamás de ser constantemente retroalimentadas por su esposa. Macbeth piensa que solo estará tranquilo cuando tenga el trono, mas la relación entre ambos esposos se oscurece y se complica de escena en escena: el guerrero de confianza se metamorfosea en un ser maquiavélico, en un monstruo sin piedad, a quien lady Macbeth siempre anima a poner su ambición por encima de la consideración de los demás: la matanza siempre debe continuar. La claustrofóbica relación de la pareja alimenta sin cesar su “*cruento secreto*” compartido. Cuando Macbeth quiere resistirse a su “*rampante ambición*”, una y otra vez acontece el asalto emocional de su esposa, burlándose, humillándolo, haciendo estremecer a su marido de una forma u otra. Siempre el orgullo masculino de Macbeth abate su mente reflexiva: de manera que desear el trono, conservar su masculinidad y asesinar se impone como ciclo inevitable.

Aunque la paranoia prácticamente lo paraliza, así razona tras su primer asesinato, el de Duncan, rey de Escocia, a quien apuñala estando dormido.

*Me pareció oír una voz: “¡No duermas más!
Macbeth asesina el sueño”, el inocente sueño,
el sueño que desenreda el embrollado ovillo
de las preocupaciones, muerte de la vida,
de cada día, baño de enconadas penas,
bálsamo del alma herida, dádiva segunda,*

*de la gran Madre, principal manjar
en el festín del mundo.”*
Macbeth, acto II escena II.

No obstante, la ambición desmedida, la constante y cruel tensión suponen el fracaso de un matrimonio fiel y feliz en su conjura: lady Macbeth, que antes se mostró letal y dominante, ahora enferma de culpa y muere. Contrariedad que hace que Macbeth reflexione por fin sobre la transitoriedad de la vida:

*¡Fuera, fuera,
breve candelilla! No es la vida más que una
andante sombra, un pobre actor que se pavonea
y se retuerce sobre la escena de su hora, y luego
ya nada más de él se oye. Es un cuento contado
por un idiota, todo estruendo y furia,
y sin ningún sentido.*
Macbeth, acto V, escena V.

Un día Macbeth toma solo la decisión de hacer asesinar a su amigo Banquo, sin el conocimiento de lady Macbeth. Se le aparecen fantasmas, hierva en cruentas ideas, mas va matando, uno tras otro, a todos los aspirantes al trono, aunque lo mortifica particularmente, y varias veces el fantasma de su más íntimo aliado: Banquo. Pero hacia el final de la obra, la propia dinámica de los Macbeth ha derruido su mundo. Y las brujas encarnan la situación creada por las mentes trastornadas. El espectador tiene a la vista figuras sobrenaturales horribles.

El personaje más imaginativo de Shakespeare es una gran máquina asesina. Extrema imaginación *proléptica* la de Macbeth (H. Bloom). Mas su enorme intensidad alucinatoria se debe en gran parte a la equivocidad de la imaginación misma en la época isabelina: Shakespeare, como es habitual en él, no hace sino constatar con poético furor un desgarramiento del sentido de la realidad que caracterizaba a la época isabelina.

Por ese motivo, al referirnos a la llamada *interiorización* o *imaginación pasiva*, se nos hace imprescindible hablar de lady Macbeth junto con Macbeth: él y ella forman la pareja casada más feliz de toda la obra de Shakespeare. Con esta pareja se constata perfectamente cómo Shakespeare emborriona o evade las categorías cristianas en toda su obra: ‘fuego eterno’, ‘resurrección’... Una y otra vez se comprueba cómo y cuánto está Shakespeare enamorado de las pasiones y de los estados de ánimo límites por encima de toda moral religiosa.

La confusión cognitiva de Macbeth construye muy costosamente una cierta coherencia imaginativa (“*Ningún contexto moral se adapta a esta obra*” (Nietzsche)). Es ella quien desea la corona. Él no la desea. Pero es ella quien paradójicamente se derrumba. Tiempo/muerte/naturaleza... ¿qué orden tiene el universo maligno? H. Bloom lo llama, aludiendo a la mística oriental, “*vacío cosmológico sin Dios*”.

Ferocidad de la máquina de matar ‘Macbeth’: la ambición se adelanta a la voluntad. Macbeth consigue el trono, mas el usurpador sigue y sigue asesinando... El asesinato se convierte cada vez más en la forma de expresión sexual de Macbeth: incapaz de engendrar hijos, los asesina.

(Macbeth es *demasiado* humano, es el primer expresionista (H. Bloom). Ostenta una extrema capacidad de anticipar los futuros que anhelamos y a la vez tememos.)

Dice Macbeth: “*Las cosas mal empezadas se fortalecen con el mal.*” Y cuando ella muere, él filosofa. Su paranoia es extrañamente lúcida:

*Debió morir más adelante:
hubiera habido siempre tiempo para esa palabra.
Mañana, mañana, mañana.
Se arrastra con ese pasito de cada día.*

*Hasta la última sílaba del tiempo conocido;
y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos
El camino hacia la polvorienta muerte. ¡Apágate, apágate,
breve cirio!*

Macbeth, acto V, escena V.

Shakespeare no ofrece ninguna catarsis para los horrores que evoca. “*Las cosas mal empezadas se fortalecen con el mal*”, dice su personaje -pero Beckett, más tarde dirá aún también: “*No hay salida. No hay peor salida.*”

Este es el drama más interiorizado de Shakespeare. Y así como compartimos su *imaginación pasiva*, su *confusión cognitiva*, compartimos con Macbeth su imaginación culpable. Macbeth, de hecho, no excede en ningún momento: *nos representa* (H. Bloom).

De nuevo es muy esclarecedora la perspicaz lectura de de W.H. Auden en medio de tanta irrefrenable violencia: como extraño motor de esta obra. Auden constata que es precisamente la perspectiva cristiana, otorgándonos ‘libre albedrío’ la gran culpable. Lo que pasa no es necesariamente lo que debería pasar; pero el hombre solo puede creer en el futuro como una posibilidad que depende de su propia elección...

... la consecuencia directa de este querer controlar el futuro significa para la pareja de los Macbeth la destrucción del tiempo. El fantasma de Banquo acecha a Macbeth y este exclama, cuando le desean las buenas noches:

Será con sangre, dicen, la sangre con sangre entra.

Macbeth, acto III, escena I.

Toda la obra se desarrolla en la oscuridad nocturna de la naturaleza. Tiempo peligroso y de descanso para el inocente. Tiempo de pesadillas, ocultación y temor para la conciencia sucia, para el malicioso, el malherido, el culpable. Auden concluye con otra aguda percepción: uno de los personajes de la obra dice un verso que podría ser el lema de toda la obra:

Todo es el miedo y nada es el amor.

Macbeth, acto IV, escena II

ROSALINDA: LA NOBLE ENERGÍA DEL AMOR

Como nos ocurre con todos los ‘caracteres carismáticos’ que estamos viendo (*sir John FALSTAFF* es la excepción), Rosalinda aparece solo una vez en toda la obra de Shakespeare.: Rosalinda es el personaje central de **Como les guste** (a veces, **Como gustéis**), y es imposible hablar de su original comportamiento sin describir previamente la obra a grandes rasgos. Esta, la comedia más popular de Shakespeare, es también la más vilipendiada, concretamente, como “*banal*” y “*populista*” (B. Shaw) : no sucede nada, ningún hecho histórico e importante. Solo un grupito de gente se interna en el bosque de Arden, huyendo tal vez de parientes indeseables, y allí se discute, se especula filosóficamente. Allí consigue aleccionar finalmente la ardiente y juguetona Rosalinda, a su amante Orlando sobre la naturaleza del amor.

A pesar de su bucólica escenificación, y de su aparente intrascendencia -puesto que las convenciones del género ‘pastoril’ ahí están: la conversación gira entorno al tema de la vida en la

ciudad y la vida en el campo-, la relación entre el mundo clásico y la Inglaterra contemporánea quizás es más significativa de lo que se supone: parece aludir veladamente a la prohibición reciente de la ‘sátira’ por la Iglesia. Celia, una de sus personajes, dice:

Desde que se ha reducido al silencio el poco juicio de los locos, la poca cordura que los cuerdos tienen ha salido a relucir en grande.

Como les guste, acto I, escena II.

Se diría también, muy simplemente, que toda la obra es una defensa de la ambigüedad. Y en su centro, la ambigua Rosalinda, que se disfraza de Gamínedes, el hermoso troyano del mito griego, para aleccionar a su futuro esposo y a todo el grupo, sobre el amor cada vez que Orlando no se la toma en serio. O sea que, Orlando no está enamorado del mítico Gamínedes, sino de la Rosalinda ‘real’. La ambigüedad de su género sexual y de todas las cómicas confusiones que ello provoca, conforma esencialmente el conjunto de sucesos en el escenario campestre y su brillante y lúcida resolución. Tras el constante trajín entre disfraces y ambigüedad, solo queda, pues, *la naturaleza del verdadero amor*. Así lo describe Rosalinda:

Los hombres mueren de cuando en cuando, y los gusanos se los comen, pero no mueren de amor.

Como les guste, acto IV, escena I.

Rosalinda es tan apasionada, como perspicaz e ingeniosa, está empeñada en que el amor se defina como algo auténtico e importante. Con todo, el discursillo más famoso de la obra es el de Jacques:

*Todo el mundo es un teatro.
Y todos los hombres y mujeres solo actores.
Tienen sus entradas y salidas,
y en su tiempo un hombre representa
muchos papeles.*

Como les guste, acto II, escena VII.

Así que la ambigüedad de la obra, resulta ser es en realidad, una crítica de la artificiosidad. Y esa crítica de la artificiosidad es extraordinariamente parecida a la crudeza de Macbeth cuando dice:

*No es la vida más que una
andante sombra,
un pobre actor que se pavonea
y se retuerce sobre la escena de su hora y luego
ya nada más de él se oye. Es un cuento
contado por un idiota,
todo estruendo y furia,
y sin ningún sentido.*

Macbeth, acto V, escena V.

Y complicación de complicaciones, la última palabra en la obra la tiene de nuevo Rosalinda, la paradójica Rosalinda. Es un *epílogo* en el que destruye la frontera entre *actores/público, presentación/representación*, y nos exhorta a aceptarlo todo *como les guste*:

Y esto segura de que todos los que tienen buenas barbas, o buenos rostros y alientos agradables, cuando les haga reverencia, me dirán su adiós a cambio de mi agradable ofrecimiento.

La obra sucede en un reino terrenal de bondad posible como **El rey Lear**, **Macbeth** suceden en infiernos terrenales. No sabemos con precisión dónde estamos geográficamente. No obstante, la obra escenifica una feliz anarquía que funciona estupendamente. Hasta tal punto el escenario es ‘idílico y pastoril’, que el mismo Shakespeare hacía el personaje de Adán, el viejo sirviente, con más de 80 años que acompaña a Orlando en bosque de Arden.

Es la voz del propio Shakespeare la que oímos aquí: Falstaff, Hamlet, Rosalinda... “*Representa la representación!*”, le grita Falstaff al príncipe Hal. “*Adecúa la palabra a la acción, la acción a la palabra*”, le reconviene Hamlet. Rosalinda añade hábilmente: “*Os exhorto a que entre vosotros y las mujeres la obra pueda gustar*” (H. Bloom). Rosalinda actúa “*con ingenio y aplomo*”: desear y vivir en armonía es el ideal, y para que el amor pueda ser así y seguir siendo realista, es necesario jugar...

... y el aplomo no es cualidad moral alguna, ni emana de aristocráticos modales. Es un equilibrio que deriva de una intrincada coreografía espiritual. ¿Acaso es Rosalinda el personaje más íntegro de Shakespeare?

Rosalinda es una realista erótica y soberbiamente generosa con el amor romántico: “*Como Falstaff es un genio educacional. Rosalinda recomienda sin cesar la persuasión, no como Falstaff, que demuestra la vanidad de todo. Está simplemente contenta de educar a Orlando, de adecuar su realidad para el amor*”. Al amor, pues, por la persuasión. Tal es su encanto singular: la enorme energía de sus negaciones. Simplemente feliz de poder educar, también en su disfraz de Gamínedes, ‘chico de los bosques’. Libre de malicia y resentimiento, universalmente atractiva e interesante (hombres y mujeres); extraordinariamente vital, de exuberante deseo.... Es una especie de ideal. Cuando menos, en comparación con los componentes de su grupo: inmensamente superior a los demás personajes de la obra, como lo son Hamlet y Falstaff en las suyas.

EDMOND/Lear: CORAL DE HUMANAS PASIONES. LA TRAGEDIA DOMÉSTICA

De nuevo, ocurre que, como todos los anteriores – a excepción de Falstaff, repetimos –, este carácter carismático aparece en la obra de Shakespeare solo dentro del drama al que pertenece, como protagonista Lear: ***El rey Lear***.

Se sitúa la obra en la antigua Bretaña, 800 años antes de Cristo. Pero nos muestra una desesperanza nihilista profundamente moderna, solo alcanzada por el autor S. Beckett: la obra contempla el sufrimiento humano como algo consubstancial a la humana naturaleza. Como una “*injusticia cósmica*” sin ningún tipo de norma (social, etc.).

Lear, el paradigma cósmico de grandeza (Shakespeare realza su decrepitud, tiene más de ochenta años), es una figura peligrosamente inestable. Su pasividad contrasta con la de **Edmond**. Este trama la muerte de su propio padre ordena las de Lear, Cordelia y Gonerila (...)

Casi podría decirse que Lear existe en el margen de la trama, en el umbral del páramo. Esto convierte a la obra en una destacada tragedia filosófica en la que trama se detiene cada vez que aparece el protagonista. No es vano que decimos ‘el protagonista de esta obra, Lear, es paradigma de grandeza’: Varón, Europeo, Blanco, se alude incluso al rey bíblico Salomón. Escandalosamente hiperbólico, locamente elocuente, emblema de la paternidad misma. No puede hablar sin perturbarnos, su espontaneidad se adelanta constantemente al habla de los demás. Así que el público no siente compasión por él de forma instantánea.

En su vejez decide librarse de cargas problemáticas:

1.-Renuncia al trono. La monarquía es cuestión divina en esta época, así que comete un acto sacrílego.

2.-Divide el reino en tres partes porque tres son sus hijas; cosa que dará lugar a innumerables

mitos sobre guerras civiles, guerras fratricidas ...

3.- Rechaza finalmente a Cordelia, su hija preferida – Lear causa su caída incluso -, mientras que sus otras dos hijas, Goneril y Regan, codician ...

En síntesis: Lear está apocalípticamente necesitado en su petición de amor, en especial de la hija que ama y ataca, Cordelia .

... mientras que Gonerila y Regania están cansadas de ser relegadas por este padre violentamente emotivo. Porque Lear es constantemente la destrucción, incapaz de distinguir el genuino amor. Su singular pasividad empuja a Edmond a fingir el amor filial. Edmond, en quien su desgraciado padre Gloucester ha depositado equivocadamente su confianza. Así que, para caracterizar a Lear, debemos hablar de Edmond, su complementario, en el destructivo y pasivo devenir cotidiano de Lear.

Edmond, el aterrador Edmond, es bastardo, hijo ilegítimo de Gloucester, quien fuera leal seguidor de Lear. Edmond el más sofisticado de los héroes-villanos de Shakespeare. Antítesis apocalíptica de Lear, con quien no intercambia ni una sola palabra en toda la obra, sin embargo.

La obra está brutalmente dividida, porque Lear, a diferencia de Hamlet, Otelo, Macbeth... se caracteriza por la falta de autoconciencia. Ostentando como ostenta una abrumadora autoridad, Lear es una gloria perdida. Pero Edmond es glacial e indiferente, tanto ante su medio hermano Edgard, como ante a sus propias amantes Gonerila y Renania...

... y a la vez Edmond es el más refinado estratega del mal. Excepto él, sin pasión alguna que lo caracterice y lo desestabilice, todo el mundo ama u odia demasiado en esta obra.

La obra expone sin cesar el determinismo y la fatalidad de las humanas necesidades, como ninguna otra obra de Shakespeare lo hace:

*¡No apliquéis la razón a la necesidad!
Los mendigos más míseros tienen
en sus penurias cosas superfluas.
Si a la naturaleza dais solo lo necesario,
la vida humana no vale más que la animal.
El rey Lear, acto II, escena II.*

Por este motivo esta obra de Shakespeare ha sido a menudo interpretada como una obra extrañamente socialista: un rey que pide la redistribución de la riqueza.

*Así el reparto repartiría el exceso
y habría suficiente para todos.
El rey Lear, acto IV, escena I.*

Desde el principio impulsa la obra la búsqueda de algo en la naturaleza humana ‘esencial’, ‘connatural, que fundamente el sentimiento de la humanidad...

... y ese algo no puede ser sino la compasión. Incluso los personajes más virulentos, como Edgard y Cordelia, nos dejan constancia de ello. Y si la compasión motiva la unión, la falta de piedad es el mal: pura ausencia de reacciones emotivas compasivas.

Sin embargo, esta obra parece invertirse en demostrar la extrema fatalidad: tanto la piedad como el mal acaban en nada.

Hemos dicho desde el principio que la paternidad es el problemático emblema de este rey escandalosamente elocuente que comete el error de dividir su reino en tres partes, ante la fría e indiferente obstinación de dos de sus hijas -que solo tratan con él cuando ejerce de rey.

Llamemos ‘ambivalencia’ a este error moral que todos a la vez comparten -algunos de ellos, los más, con un habla pomposa, vana, hueca. Todos parecen cristianos hablando: ¿se están burlando de

la doctrina cristiana de la creación?

Lear:
*¿Me conoce aquí alguien? Este no es Lear.
 ¿Camina así? ¿Habla así, Lear? ¿Dónde están sus ojos?
 O su conciencia se debilita, o su discernimiento
 Se alarga... ¡Ja!, ¡Despierto! ¡No hay tal!
 ¿Quién puede decirme quién soy?*

Bufón:
La sombra de Lear.

El rey Lear, acto V, escena III.

Es asimismo 'ambivalencia' lo que vuelve loco al bufón. Lear, el bufón y un sepulturero cantan en este gran coro espiritual de las cosas derrumbándose. Empezamos a sospechar cuál es la terrible sugerencia de Shakespeare: lo auténtico es el amor entre padres e hijos. Pero ese amor es devastación.

Sí, hay ciertas expectativas cómicas y románticas en la obra... la oportunidad para Lear de reconciliarse con sus hijos,... pero esto solo aparece para hacer añicos, para enfrentarse al inevitable destino de desolación y muerte. Lear muere con Cordelia en sus brazos, alucinando que está viva, justamente pensando cómo es de incomprensible la muerte de su amada hija Cordelia:

*¿Por qué un perro, un caballo, una rata tienen vida,
 y tú ni un suspiro?
 Ya no volverás.
 Nunca, nunca, nunca, nunca.*
El rey Lear, acto V, escena III.

H. Bloom: "La obra manifiesta una intensa angustia respecto de la sexualidad humana y una compasiva desesperación tanto ante la naturaleza humana como hacia el amor paterno-filial.").

Nadie tiene piedad en suficiente cantidad como para librarnos de la agonía del dolor...

... la obra se presenta, excepcionalmente, como la más nihilista de Shakespeare...

Citando a Nietzsche: "No es que el dolor sea significativo en esta obra, sino que el significado mismo se hace dolor." Porque Shakespeare no cuestiona la tradición occidental *Lenguaje/ Pensamiento*, sino que más que ningún otro autor cuestiona el mismo dolor.

Nuestra sospecha es cierta: el valor propio del amor, la PASIÓN o desorbitante impulso del amor familiar, es cuestionado...

...LO DOMÉSTICO ES NECESARIAMENTE UNA TRAGEDIA. Tal es el nihilismo absoluto de la obra.

Hay una perfecta personificación de ese nihilismo aunque no sepamos en verdad qué es lo que Shakespeare creía: Edmond. Con su libertad de acción, su vivacidad, su bastardía, su hipocresía, su orgullo, su poder de provocación e intriga, está libre del impulso común a todos de auto-sacrificarse, aunque demuestra asimismo ser es un hijo de los tiempos en otros sentidos.

Así que Lear perece por la verdad: el amor familiar nos nos ofrece más que una elección entre destrucciones.

La lectura de H. Bloom es expresivamente contundente, pero es que quizás **El rey Lear** de Shakespeare requiera una contundencia tal, una crudeza semejante.

Para Bloom, C. Marlowe regresa atractiva y brillantemente a través de Edmond, mejor dicho: la memoria que Shakespeare guardó de él: la rebeldía contra la autoridad y la costumbre en nombre de la rebeldía misma. Junto con su hermano Edgard (ambos hijos de Gloucester, el fiel servidor de Lear), forman el par más brillante de hermanos de Shakespeare: uno es la melodía del otro. Pero,

Edmond es negatividad y maquiavelismo completamente fríos. Está asombrosamente libre de toda conexión afectiva (Hazlitt): no tiene ninguna clase de pasiones; está convencido de su superioridad natural, no ama a nadie, ni nadie lo ama a él.

Lear representa la poética del escándalo: perpetuamente escandalizado es una torre de *pathos*. Lear se le aparece a H. Bloom como el más grande de los escépticos shakesperianos. Cordelia, la hija preferida de Lear, ha adquirido la virtud del silencio. Conclusión: la obra más significativa de este catastrófico rey es el sufrimiento. El patriarcado no es sino inauténtica autoridad, porque en realidad la creación (divina) y la caída son simultáneas. El amor es catastrófico.

Lear está loco tanto contra la naturaleza como contra la sociedad.

¿Cómo no calificar de anti-cristiana a esta obra de Shakespeare?

Traemos aquí en último lugar de nuevo la lectura de W.H. Auden, radicalmente opuesta a la de H. Bloom, la versión 'positiva' de la catastrofista lectura de H. Bloom, por así decirlo:

Tomemos como punto de partida la tormenta 'desapasionada' que hay en el centro de la obra: no es el macrocosmos de la pasión interior, aunque a Lear le gustaría que lo fuese. **El rey Lear**, como **Hamlet** es una obra singularmente moderna: en ninguna de las dos es ya la naturaleza nuestro hogar. El hombre se percibe como una cosa más. Las mismas hijas de Lear, Regan, Goneril se suicidan en el último acto, interiormente, son lobos.

También aquí para Auden el personaje más interesante de la obra es el bufón. Es un talentoso: dice la verdad. Protesta contra la violencia de la locura individual alegando la verdad más general. Porque en esta obra de Shakespeare, la incapacidad de reconocer la verdad de los otros, se debe a la locura o a una pasión voluntaria. Como el Yago de **Otelo**, Lear no es sino una representación de los estados del ser. Pero Lear es un personaje más que patético, porque ejerce la voluntad por encima de los sentimientos.

En síntesis, la naturaleza humana es el mundo de la pasión. **El rey Lear** lleva a cabo simplemente la representación coral de las pasiones humanas. Representación que se opone a la de la tormenta al principio mencionada, violenta, pero desapasionada.

PRÓSPERO: EL ARTE DE LA FUGA SIN FIN

Próspero aparece en **La tempestad**. (escrita entre 1610 y 1611), y solo ahí; sus idiosincráticos rasgos pertenecen a esta obra, a su general configuración. Y también se describe como 'comedia', esta, la obra shakesperiana que contiene aquellos maravillosos y célebres versos:

*Somos de la misma
materia que los sueños,
y el sueño envuelve
nuestra breve vida.*

La tempestad, acto IV, escena I.

La obra se desarrolla en una isla encantada, lugar y ocasión para todo tipo de mágicos prodigios. Y parece estar motivada por una anécdota terrible de la época de Shakespeare: en septiembre de 1610

llegó la noticia a Londres de que había naufragado un navío con 150 pasajeros a causa de una gran tormenta. Bastante más tarde se supo que unos cuantos supervivientes fueron ayudados por los nativos de las islas Bermudas y consiguieron construir una nueva nave.

Se considera esta obra la culminación del genio de Shakespeare, a la vez que su canto del cisne: se le suele identificar con el personaje de *Próspero*, el duque exiliado y naufragado en una isla, en la que, en compañía de su hija y con la ayuda del genio del aire, *Ariel*, organiza socialmente el medio por medio de la magia: el monstruoso *Calibán* es el oponente que debe ser esclavizado; *Ariel*, el genio del aire, ya está ‘controlado’ a través de las múltiples tareas que se le asignan. No obstante, *Próspero*, no solo debe enfrentarse al genio de aire, *Ariel*, al monstruo, *Calibán*... sino a su propia *humana*, imparablemente colonizadora naturaleza.

¿Acaso hay salida de la tan poderosa *trampa humana*? Tal vez haya una única salida: el arte. Solo el arte nos eleva por encima de las fatalidades brutales y primarias de la humana naturaleza. Nos afina la percepción de las diferentes sensibilidades, tanto humanas como no humanas. Nos permite *comprender y compadecer*:

*Yace tu padre hondo en el mar
y de sus huesos se hace coral,
son ahora perlas lo que antes eran sus ojos;
todo cuanto parece desvanecido
el mar lo cambia con sus antojos
en algo extraño, nuevo
y más rico.*

La Tempestad, acto I, escena I.

Precisamente porque el arte es *la única salida*, se nos permite comprender: así le ocurre a , Próspero, quien al fin *comprende* que es locura querer controlarlo todo. Se diría que esta capciosa alusión a la necesidad de una fuga sin fin conmueve incluso al propio Shakespeare: su problemático parlamento final ha dado lugar a toda clase de especulaciones biográficas. Aunque quizás su melancolía se deba tan solo al hecho de que esta sea efectivamente su despedida del arte dramático.

*La función ya ha terminado. Como te dije ya
estos actores no eran sino espíritus,
se han disipado en el aire, en el ingrátido aire,
y, como la infundada trama de esta visión,
torres orladas de nubes, espléndidos palacios,
templos solemnes, y hasta el mismísimo globo,
sí, y con él quienes lo hereden, han de disolverse,
y tal como estén, tramoya insustancial,
se desvanecerán sin dejar rastro.*

La tempestad, acto IV, escena I.

Shakespeare juega aquí con un sencillo y atractivo paralelismo: un escenario teatral de madera es *como* una ISLA. Shakespeare crea esta metáfora para vengar a Próspero de Antonio, su hermano y duque usurpador de Milán; y de Alonso, rey de Nápoles. Con depredadores actos de volición, ambos lo han obligado a exiliarse. Así que Próspero, el idealista, el hombre de letras, organiza la tempestad que haga naufragar a sus enemigos; y con esa misma *magia*, esclavizar a Ariel y Calibán.

Según los filósofos de la época, el arte es la expresión máxima de la *humana naturaleza*. Esta elevación del hombre por encima de la naturaleza es, así se llamaba, *magia*. El reino del espíritu oculto a la naturaleza, puede ser alcanzado a través de la magia. Tanto el filósofo Francis Bacon, como la física de la época, consideran la magia como un conocimiento sublime.

Siendo el *humanismo* así definido como *control artístico de la naturaleza*, el no-humanismo adquiere asimismo un gran y *diferente* valor: por medio de la sensibilidad y la comprensión, Próspero, (el hombre) simpatiza claro está, con su hija Miranda, y *empatiza* con lo no-humano

Si tú no eres sino aire, tienes un atisbo,
una sensación de su dolor
¿no voy a conmoverme yo, que soy
de su especie y tan susceptible
a las pasiones como ellos?
La tempestad, acto V, escena I.

Es en este singular antagonismo conceptual se define la *humanidad*. Una de las fuentes más probables de *La Tempestad* de Shakespeare es precisamente el ensayo de Michel Montaigne sobre los caníbales; ensayo que cita palabra por palabra Gonzalo, un honesto y fiel cortesano que Próspero se lleva consigo al exilio. Calibán fue presumiblemente antaño una criatura así. Y es justamente la instrucción de Próspero (le enseña el lenguaje articulado), lo que lo convierte, como dice Shakespeare, en *mugre*.

Es inevitable vincular a Próspero, antiguo duque de Milán, obligado a exiliarse, con una deriva biográfica del propio autor. Es esta una interpretación que el propio autor propicia. Esta interpretación no solo es patente en el fragmento del *epílogo* citado, sino que también en última instancia se hace necesario vincular la obra con el *colonialismo*, con la esclavización de los antiguos habitantes de la isla. También Próspero es un colonizador. El pasado colonial es clave en muchas de las interpretaciones de esta compleja obra.

Suerte que el mismo Próspero acaba comprendiendo que es una locura querer controlarlo todo y rompe su varita mágica.

Veamos la lectura que de esta capciosa obra -la última obra íntegramente shakesperiana, porque más tarde se limitó a colaborar (W.H.Auden)-, una vez conocido y aceptado el común bien entendido de que esta obra es su 'despedida' del arte dramático.

Próspero es una metamorfosis del personaje shakespereano *Hamlet*. En esta obra logró Shakespeare escribir un mito sobre la *res pública*: Antonio, el hermano de Próspero, representa el poder personal; Próspero la gloria política. Pero Próspero entierra su varita mágica porque cree que comprende que debe deshacerse del lado cortesano: "*Mas de esta áspera magia aquí abjuro.*" Su *magia* es su ilustración, sus libros y sus ropas. Desnudo y despojado, es un hombre corriente, no es fáustico.

Entristece mucho a Próspero que el arte sea incapaz de hacerles abandonar a las personas la ambición de delinquir. De hecho, la cólera que esgrime contra Calibán deriva de esta conciencia de rotundo fracaso. Dedicó -en un pasado no operativo en la obra y que solo es 'recordado-, un enorme esfuerzo a enseñarle a hablar. Esfuerzo por completo frustrado.

Próspero, el mago de Shakespeare, que *mágicamente* provoca una tormenta, es la superación final del *Fausto* de C. Marlowe : Hamlet muere en la verdad, mientras que Próspero vive en algo que podría ser (H. Bloom).

Y sin embargo, el mismo H.Bloom hace un matiz importante a esta lectura de la *magia* de Próspero, lectura que corrobora la de W.H.Auden. El matiz interpretativo de Bloom a su vez se puede cifrar en la lectura que de este personaje hiciera Northrop Frye: Próspero es un actor-administrador exhausto y harto de trabajar. Su labor de lectura, cavilación y control de los espíritus, lo consagra como visionario -dentro de los códigos divinos de esta obra. Pero es más estético que místico este *arte* suyo: es la autoridad irónica que ordena a los elementos hacer una tormenta. Lo sobrenatural esta sujeto al 'arte' de Próspero, como el drama a su autor. Y es este un mago sin creencias trascendentales, ya sean cristianas o hermético-platónicas. **Kenosis** o vaciamiento de la divinidad mortal de Próspero, lo llama H. Bloom aquí acaso tal vez toca el límite del arte poético de la obra, y también el del propio Shakespeare.)

Para concluir esta breve exposición del carácter carismático que encarna el personaje shakesperiano de Próspero en la obra **La tempestad**, nos es muy útil traer aquí finalmente la lectura de René Girard: afirmando las anteriores, desplaza el foco de interés. Se concentra en la cuestión verdaderamente interesante: cómo construye el autor su ficción.

Para René Girard toda la obra es como una telaraña y todos los personajes nos hablan de la creación shakesperiana, empezando por Calibán, al que Próspero ya no le dedica la benevolencia que según dice antes le prestaba. Próspero recuerda: él le enseñó el lenguaje articulado; Calibán le mostró a Próspero las bellezas de la isla. La relación era calurosa e íntima, pero Próspero fracasó: Calibán sigue siendo tan salvaje como era. Y por eso Próspero lo trata ahora, tal vez, rencorosamente, con rudeza.

Sin embargo, Calibán es un verdadero artista: alegóricamente simboliza la inspiración en estado bruto del propio Shakespeare. Este descubre, demasiado tarde, un componente de desorden moral, de acrimonia, de violencia de confusión moral en sus obras. Por eso es feo Calibán, moral y físicamente. Y el humor autocrítico con el que Shakespeare lo inventó, ahora se ha desbocado: Calibán conspira contra su antiguo dios, Próspero, que se le antoja un diablo.

(Sycorax, madre de Calibán, la antigua bruja de la isla, había castigado a Ariel, encerrándolo en un árbol. La antigua soberana de la isla, había inflingido castigo a Ariel, porque este se negaba a obedecer sus órdenes.

Si Antonio, hermano de Próspero es el prototípico hombre de acción, Próspero lo es del intelectual de la época - así como Lear es el arquetipo del hombre de letras.)

Próspero intenta convertir a todos sus enemigos en pura ficción. Eso es la creación literaria del escritor, pura venganza. E ISLA, la obra de ficción. el campo imaginario donde el escritor toma revancha sobre la realidad. Por lo tanto, la tempestad por magia creada es fundamentalmente *social*.

*Aunque con sus graves injurias estoy herido hasta lo más vivo,
sin embargo con mi razón más noble me enfrento
contra mi furia. Es más exquisita
la acción noble que la venganza. Con ellos una vez arrepentidos,
el único alcance de mi propósito no va más allá
de un fruncimiento de ceño.
La tempestad, V, I, 25-30.*

V.- SHAKESPEARE EN EL CURSO DEL TIEMPO: DRAMATURGIA

I.- Puesto que pretendemos dar breve cuenta de la extensa obra escrita de W. Shakespeare (dos poemas narrativos, ciento cincuenta y cuatro sonetos y otros versos menores; autor o coautor de cerca de cuarenta obras teatrales), nos vemos obligados a citar de nuevo aquí, a mencionar esquemáticamente, éste o aquél supuesto hecho de su (hipotética) biografía, aludida ya en los apartados:

I- HETEROGENEIDADES REUNIDAS: LA ÉPOCA ISABELINA.

II- EL AUTOR.

(No obstante, no es posible que nadie niegue que así como Shakespeare se merece la *representación*, una y otra vez, de cualquier pieza de su extensa dramaturgia, asimismo se merece la cita y *repetición* de su trayectoria biográfica *documentada* (que frecuentemente coincide con las hipótesis...))

En 1592 se le reconoce por primera vez como escritor, (como *poeta*, exactamente, porque las obras teatrales rara vez se imprimían: se escribían *para* representarse); tras tener ya tres hijos con Anne Hathaway (él tenía 18 años, ella, 26). Así que se puede fácilmente suponer que se unió a una de las muchas compañías de teatro itinerantes que pasaban por su pequeña ciudad, Stradford, dejando a los niños con su madre. Su primera obra impresa fue **Tito Andrónico**. Aunque en su época fue conocido sobre todo, como hombre de negocios, como *accionista* de su propia compañía teatral. Y es por eso que tras su muerte fueron reunidas e impresas sus obras por sus colegas en el denominado **Primer Folio** (1623).

Shakespeare prosperó en un período de la Historia de Inglaterra, el llamado *periodo isabelino*, políticamente complejo, pero culturalmente floreciente, porque la reina Isabel I, defendía la unidad de la nación: se tradujeron al inglés gran cantidad de obras clásicas, y los divertimentos teatrales asumieron una clara función a la vez polemizadora y aglutinante. Dice C. Marlowe, su ‘rival’, muy significativamente:

*El infierno no tiene límites
ni se circunscribe a ningún lugar,
pues donde estamos
está el infierno, y donde está
el infierno, hemos de estar.
Doctor Faustus, Christopher Marlowe.*

II.- Los teatros de la época eran edificios muy típicos de tres plantas, sin techo, sin telón, sin decorado. Pero con un dosel por encima del escenario que ocultaba la maquinaria necesaria para el descenso de los dioses. Y los músicos tenían también su propio espacio. La compañía de Shakespeare erigió su propio teatro en 1599, *El Globo*. Pero ya en 1609, esa misma compañía empezó a utilizar un teatro cubierto, el *Blackfriars*, mucho más exclusivo, con más excelente maquinaria escenográfica -mas las obras, en este nuevo teatro, debían dividirse necesariamente en cinco actos, pues se iluminaba con velas, y había que limpiar la cera periódicamente.

Los actores (de 12 a 14) eran muchachos. Quizás hubiesen un par de actores extra o *hired men*, contratados eventualmente. Ninguna mujer: la ley lo prohibía expresamente. Hecho que explica la ausencia casi total de personajes femeninos en el teatro de Shakespeare: también los papeles femeninos debían interpretados por chicos (y había que *aprovecharlos* en su registro adolescente, antes de que les cambiase la voz.)

La música, en forma de abundantes canciones y fanfarrias, desempeñaba una función muy importante: los guerreros y la nobleza eran anunciados con redobles de tambores y solemnemente; (cada intervención de un actor iba acompañada de laudes; en toda actuación había música de fondo.) Y aunque la infraestructura era muy limitada - o tal vez por eso-, Shakespeare fue un autor muy polifacético. Necesariamente ‘pragmático’, como nos recuerdan aquellas palabras suyas que,

de tan certeras y esenciales como son, otra vez *repetimos* con gusto:

*No es la vida más que una
andante sombra, un pobre
actor que se pavonea y se
retuerce sobre la escena de
su hora, y luego ya nada
más de él se oye.*
Macbeth, acto V, escena V.

III.- Shakespeare acostumbraba a sobreponerse siempre a las estrecheces y limitaciones con una imaginativa prolijidad. A partir de 1599 fue probablemente no solo autor sino también accionista de la compañía *Lord Chamberlain's men*, lo cual significaba que no se veía ya obligado a colaborar con otros dramaturgos; y que gozaba de mayor independencia para escribir lo que quería en diferentes estilos. Si bien eso asimismo significaba que se comprometía a ofrecer a sus colegas un par de obras nuevas al año.

Durante los cinco años siguientes, les proporcionó una deslumbrante colección de comedias románticas (*Trabajos de amor en vano, Sueño de una noche de verano, Mucho ruido y pocas nueces, El mercader de Venecia, Como gustéis*; algunas obras sobre la historia de Inglaterra, como *Ricardo II, El rey Juan*, las dos partes de *Enrique IV*; también, *Enrique V, Las alegres comadres de Windsor, Julio César y Romeo y Julieta*.)

Aún escribió dos comedias más, *Como gustéis y Noche de reyes*, para la nueva sala que su compañía compró. Fue en este cómodo momento cuando escribió su tragedia más célebre, **Hamlet**. 'El momento más cómodo', paradójicamente, es también 'el momento más oscuro': *Troilo y Crésida, Bien está lo que bien acaba, Medida por medida*. Así como las terribles tragedias: *Macbeth, Oteló, El rey Lear*.

A la muerte de Isabel I, 1603, su compañía cambió su antiguo nombre por el de *King's men*. Shakespeare empezó a colaborar con otros autores (T. Middleton, B. Jonson, J. Fletcher...). El fuego redujo a cenizas la sala de teatro *El Globo*; y su compañía compró aquella sala cubierta y cerrada del *Blackfriars*; pero Shakespeare ya no conoció esta nueva y acomodada situación: había regresado a Stradford donde murió en 1616.

Es unánimemente reconocido: Shakespeare fue un maestro de la prosa y el verso en cualquier registro. Tanto lírico (*Romeo y Julieta*), como ingenioso y cómico (*Los dos caballeros de Verona*), como extremadamente trágico y cruel (*Macbeth*). Es característica suya expresar grandes ideas con la mayor simplicidad. Los diseños argumentativos muy originales para las obras; discursos o parlamentos individuales completamente singulares para sus más memorables personajes. *No juzga, no moraliza: EXPONE*. Y si hace falta, en toda su cualidad mítica, legendaria o política (*Julio César*). Es un filósofo, un pensador, pero con la enorme ventaja del gran poeta que modula sus percepciones hasta encontrar la expresión justa, la forma comunicativa más excelente.

En síntesis:

Shakespeare tomó TRES mantuvo tres actitudes oficiales ante el hecho dramaturgico:

1.- Autor independiente.

2.- Autor, actor, tal vez director, y accionista de la compañía teatral *LORD CHAMBERLAIN'MEN*.

3.- Autor, actor, tal vez director, y accionista de la compañía teatral *KING'S MEN*.

Y sus compañías teatrales usaron dos salas de teatro: "*EL GLOBO*" (1599-1613)

y el "*BLACKFRIARS*" (1603). Simplificando: sala de verano, sala de invierno, respectivamente.

IV.- Aunque no se conozca orden exacto en el que Shakespeare escribió sus obras. Aquí se ofrece

una hipótesis, la última, y, consecuentemente, la más frágil y perecedera (versión: 2015 Dorling Kindersley Ltd.), basada, sin embargo en una cronología elemental:

1590: Shakespeare llega a Londres. Escribe. Supuestamente trabaja como actor.

1599: Shakespeare funda la compañía teatral *Lord Chamberlain's men*. Escribe para ella, es accionista, eventualmente, actor.
(La compañía lleva el nombre de su aristocrático mecenas.)

1603. Shakespeare cambia el nombre de su compañía teatral: ahora se llama *King's men*. Ha muerto la reina regente, Isabel I. La sustituye Jacobo I, quien es también el nuevo mecenas de la compañía.

Así que el orden de exposición de su obra literaria es sencillo: se basa en esta cronología elemental:

V.1.- SHAKESPEARE COMO AUTOR INDEPENDIENTE (1589-1594)

V.2.- SHAKESPEARE EN “LORD CHAMBERLAIN’S MEN” (1594-1603)

V.3.- SHAKESPEARE EN “KING’S MEN” (1603-1613)

V.1.- SHAKESPEARE COMO AUTOR INDEPENDIENTE (1589-1594)

Está documentado que en 1590 estaba ya se encontraba Shakespeare en Londres. Tenía menos de treinta años y ese encontraba en la metrópolis de mayor ebullición de Europa (¡o del mundo!).

Supuestamente, comenzó como actor. Sabemos que se puso a escribir justamente por la polvareda competitiva que originó entre los dramaturgos de su tiempo. Eran tiempos peligrosos: Enrique VIII se independizó de la Iglesia católica asumiendo el mando de la Iglesia Anglicana, los simpatizantes del catolicismo tenían que estar constantemente atentos y vigilantes a las trampas a los que les sometían los espías del gobierno.

La peligrosidad, sin embargo, alcanzó su clímax con la llegada de la peste. En 1592 y en 1594 fueron cerrados los teatros con el fin de frenar su propagación. Se ignora qué hizo Shakespeare. Supuestamente también, escribió poesía. En 1593 se publicó su poema *Venus y Adonis*, el mayor éxito literario de su vida. El poema se reimprimió varias veces y todas con muchísimo éxito. Y al año siguiente, publicó un segundo poema, *La violación de Lucrecia*.

Sus dos primeras obras de teatro son comedias:

* *Los dos caballeros de Verona* (escrita entre 1589 y 1591.)

La primera obra teatral de Shakespeare ('comedia romántica'), ofrece ya gran parte de la problematicidad característica del autor: pone en entredicho la subordinación de la amistad al amor (romántico).

A Proteo y Valentín los une una relación excelente que solo el caballeresco 'código de amistad' puede explicar: deben compartir pareceres, gustos y apetitos. Así que la 'pasión amorosa', el deseo (erotismo) no solo obstaculiza su respectivos desarrollos intelectuales (inhibiendo su desarrollo estudiando en el extranjero, por ejemplo); sino que también puede ser destructiva desde un punto de vista físico (le impide al joven entregarse a librar batallas, etc.).

Mas, naturalmente, los dos jóvenes se enamoran de dos deliciosas muchachas, Julia y Sílvia, y se embarcan en las interminables 'metamorfosis' de cambio de identidades, vestimentas, pertenencias y responsabilidades:

*Si abandono a mi
Julia soy perjuro;
si amo a la bella
Silvia, soy perjuro,
si traiciono a mi amigo
soy más perjuro aún.*

Los dos caballeros de Verona, acto II, escena VI

El *erotismo* parece ser la clave: la amistad entre los dos caballeros se propone como tan diáfana como un espejo: dos en cuerpo y uno en mente. En esta época, el deseo erótico masculino es aún inquietante y se se considera peligrosamente afeminado 'amar'. Así las mujeres, que son dúctiles y volubles; el carácter de las cuales parece moldeado en cera... dicen que 'no' cuando quieren decir que 'sí':

*Pues menos afrenta halla
el pudor de las mujeres
al cambiar de traje, que en
los hombres al cambiar
de sentimiento*

Los dos caballeros de Verona, acto V, escena IV.

* **La doma de la fiera** (escrita entre 1590 y 1594).

Es esta una comedia tan elogiada por la crítica como denostada. En todo caso, se hace evidente, innegable, el compromiso de su autor con la época. Puesto que *La doma de la fiera* es una escenificación de la ‘política sexual’ imperante en el siglo en el que Shakespeare la escribió: ‘casarse’ confirmaba la propiedad masculina de la mujer. En el siglo XVI, las mujeres ‘malhabladas’, ‘maliciosas’, ‘irascibles’, o simplemente ‘contestonas’ eran amordazadas y paseadas como un perro por sus maridos ante los vecinos.

Tan simple y brutal relación protagonizan Petrucho y Catalina. Solo que Petrucho tiene a bien convencer dialécticamente a su “*bicho infernal*”. Además de la acostumbrada privación de comida y sueño, Petrucho razona como demuestra este soliloquio preventivo:

*Pongamos que me chilla. Pues bien, yo le diré
que la dulzura de su voz a la del ruiseñor supera.
Pongamos que me frunce, torva, el ceño. Le digo
que es más fina que las gotas del rocío.
Pongamos que enmudece y no dice palabra.
Entonces le alabo yo su lengua tan voluble,
su elocuencia viva y penetrante.
La doma de la fiera, acto II, escena I.*

A tan despiadada distancia está su táctica de adiestramiento del simple amor, que Catalina se queda primero perpleja; después, enfurece. Y finalmente, acata sus órdenes::

*Sí, nos habéis ganado,
habéis domado a una fiera.*

*¡Qué mujer!
Ven aquí, bésame, Cati.*

La doma de la fiera, el acto V, escena II.

Y los lectores, la audiencia de entonces, nos quedamos sin saber qué sucede finalmente en la cabeza de Catalina. ¿Acaso le está dando a su marido la razón como a los locos? La mirada glacial última entre ambos personajes no puede sino suscitar generación tras generación las consiguientes críticas de este ‘final abierto’.

***Enrique VI, parte segunda** (escrita entre 1590 y 1591).

Escrita antes que la 1ª parte, **Enrique VI, parte segunda**, la primera de las crónicas históricas de Shakespeare se suele considerar también como la más importante de las obras sobre la Historia de Inglaterra que Shakespeare escribió. Para dar cuenta de la agitación civil de período conocido como guerra de las Dos Rosas, a menudo se representa esta obra encabezando una tetralogía (**Enrique VI, parte primera – Enrique VI, parte segunda – Enrique VI, parte tercera- Ricardo III**).

Se representa en **Enrique VI, parte segunda** el inicio de la guerra civil dinástica, provocada por

el desafío de la casa de York a la monarquía de los Lancaster. En esta obra, un joven Shakespeare que aún no domina su arte osa presentar, sin embargo, el vacío de poder que es origen y motivo de la agitación civil, con gran crudeza y muy esmerado arte dramático. La ingeniosa magia del autor está aún en construcción: reúne figuras históricas cruciales; narra de forma absorbente y emotiva las intrigas de sus personajes. Crea una enorme intensidad sobre el escenario combinando su poético estilo y las técnicas escenográficas de sus contemporáneos con la intención de remodelar el material histórico; de subordinar la incuestionable preeminencia de las fuentes históricas a un tema nuclear: la *ambición*.

*¿Podemos correr
más que el cielo?*

Enrique VI, parte segunda, acto V, escena IV.

Uno de los personajes más interesantes de la obra es Jack Cade, agitador incitado por la casa York. Un personaje muy ambiguo, no obstante, que también aspira al trono para sí mismo. Las relaciones sociales y políticas han sido abandonadas; la proverbial debilidad del rey Enrique, siempre ocupado por su piedad religiosa, es ocasión de que York lo destrone y se imponga terroríficamente.

*** Enrique VI, parte tercera** (1591).

Continúa la contienda entre las dos casas beligerantes: Lancaster y York, pero la suerte del rey Enrique se decide: es asesinado en el exilio por uno de los hijos de York, quien será Ricardo III. La venganza y la traición son los motores de la acción *noble*, mientras que la guerra civil alanza sus máximas cotas de horror en el vulgar trasfondo. Así el impresionante retrato del juego cínico por el poder de unos dirigentes entregados a la interminable sucesión de traiciones y venganzas "Así besó Judas al maestro (...)"-acto V, escena VII. Casi parece que el rey Enrique acceda dócil y voluntariamente a renunciar a su reinado. Mas siendo derrotado, irresponsable del conflicto, es, paradójicamente, más sensible a la guerra civil que ahora como espectador contempla encerrado en la torre de Londres.

En ausencia de Enrique, dos oscuros personajes medran: su mujer, la reina Margarita, que parece representar el mundo vuelto del revés ("Corazón de tigre envuelto en pellejo de mujer (...)", acto I, escena IV. Y Ricardo, duque de Gloucester, quien será Ricardo III (" ¡Vaya, puedo sonreír y asesinar mientras sonrío!"-acto III, escena II. (Muy importante: el soliloquio de este intrigante político, deforme y maquiavélico: con sus apartes monologados Shakespeare comienza la propiciatoria unión del público con los viajes psicológicos de sus personajes.)

*¡Vaya! ¿Qué son la pompa
el poder, el reino,
sino tierra y polvo?
Vivamos como vivamos,
debemos morir.*

Enrique VI, parte tercera, acto V, escena II.

* **Enrique VI, parte primera** (1591).

Esta pieza se escribió, al parecer, tras ser escritas **Enrique VI, parte segunda** y **Enrique VI, parte tercera**, pese a haberse representado ya por primera vez en 1592.

El autor concentra todo su hábil uso de las técnicas escenográficas en construir y describir el telón de fondo de los acontecimientos históricos dramatizados: la muerte de Enrique V sume a Inglaterra en un caos de gobierno. Se organizan dos bandos: York y Lancaster. Cada bando elige una rosa como emblema: blanca, York; roja, Lancaster. La guerra civil de las Dos Rosas tiene su origen en esta contienda cortesana por la herencia del trono. Mas aunque el asunto de la legitimidad es crucial, la crisis política brota de una crisis familiar, la sociedad entera va a la deriva.

En el centro de la obra está la familia. Y en esta crisis familiar, dos mujeres, dos *femmes fatales* turnan sus peligrosas apariciones e influjos: la visionaria, fantasmagórica y medio bruja Juana Pucela (Juana de Arco), quien lidera la batalla entre Francia e Inglaterra, y Margarita de Anjou, futura reina de Inglaterra.

Hay dos razones que nutren la interminable especulación crítica sobre la autoría de esta obra: la muy irregular calidad de los versos y la abundancia de batallas y duelos cuerpo a cuerpo. Ambas cosas impropias del teatro shakesperiano. Los análisis informáticos de pautas lingüísticas permiten afirmar que Shakespeare solo escribió quizás algunos fragmentos. Así como la abundancia de escenas bélicas, impropias del lujosamente dialéctico Shakespeare apuntan a la necesidad de teatro isabelino de contentar a su público con la escenificación de la violencia a gran escala.

*Esta riña de hoy
enviara, entre
la rosa y la
blanca, mil almas
a la muerte y a la
noche eterna.*

Enrique VI, parte primera, acto II, escena III.

* **Tito Andrónico** (escrita entre 1591 y 1592).

Es unánimemente considerada esta obra como la tragedia de Shakespeare más cruel y violenta. La escribió, según parece, en colaboración con George Peele, y a él se le atribuye toda la intensa truculencia de la obra, que quizás era grata para el público teatral del momento. Sin embargo, si bien sorprenden la cantidad de decapitaciones, mutilaciones, apuñalamientos que hay, pronto nos damos cuenta de que esa violencia *in crescendo* es funcional en la obra, significativa, y no tan gratuita como nos pareció al comienzo.

Por una parte, Shakespeare quiere poner en evidencia la siniestra decadencia de los valores romanos tradicionales (honor, piedad y lealtad familiar). Por la otra, la problemática figura de la madre. La madre de los veintiséis hijos de Tito está ausente de la obra: muerta. Han muerto en la guerra ya veinte hijos suyos. Lo primero que hace Tito al salir al escenario es poner un ataúd en la tumba familiar. Y hay un paralelismo extraño entre Tito Andrónico, el célebre héroe militar romano, conquistador de los godos, y Tamora, reina de los godos, que hace una impúdica ostentación de los valores anti-romanos: traicionera, promiscua, bestial. Y, caníbal. Como un sello idiosincrático, el canibalismo impregna esta obra, contraponiendo además una extrañas figuras

padre/madre. Tito y Tamora no pueden sino pertenecer a esa misma corriente de violencia, centrándose la tragedia como se centra en la venganza. Mas la peligrosa tensión entre Tito y Tamora no hace sino evidenciar la gran brutalidad de Tito que acaba imponiéndose en una civilización ‘bárbara’.

*Oigan, malvados,
les molere los huesos y
con la sangre de ambos
hare una masa, y dare a la
masa en forma de ataúd, y hare
dos pasteles de carne
con sus vergonzosas cabezas.*

Tito Andrónico, acto V, escena II.

La obra además presenta a a uno de los típicos héroes-villanos de Shakespeare: Aarón, moro al servicio de Tamora, que parece justificar la siempre usual asociación en el teatro isabelino del ser negro con el demonio. Pues su máximo y elocuente deseo es “*Tener el alma tan negra como el rostro*” -acto III, escena I.

* **Ricardo III** (1592).

Este drama histórico se suele situar a continuación de las tres partes de **Enrique VI**, como colofón de las tres crónicas acerca de las cruentas luchas intestinas en la corte de los Tudor, mientras tuvo lugar la guerra civil de las Dos Rosas. Con él queda constituida la tetralogía shakespearana sobre el tema.

Shakespeare presenta al personaje protagonista astuto y jorobado de Ricardo como una figura constantemente distorsionada y distorsionadora, que convierte la Historia en su *ficción*. Simplificación, la de este excéntrico personaje -ya exhibidas abundantemente sus egocéntricas maneras en **Enrique VI, parte tercera**), que Shakespeare utiliza para *presentar* sus admirables habilidades técnicas en el modo de la ficción dramática. Este drama es testimonio único sobre la persona: el personaje shakespereano ilustra la persona histórica.

Ricardo, duque de Gloucester, luego Ricardo III, es ahora un muy sutil provocador, que despierta y alienta todo tipo de intereses personales en los ambiciosos. Tan astuto maquiavelismo el suyo, que logra incluso que en la corte no se critiquen sus torvas acciones; solo su mujer lo critica, junto a los londinenses en la calle. Taimado y astuto intrigante, listo y valiente luchador, Shakespeare aúna todos los rasgos con los que se le califica en muy diversas fuentes bibliográficas, para construir un *conciencia* de brillante personalidad: es jorobado y su deformidad física deviene fuerza motivadora. Los lazos naturales y familiares le han defraudado, esto es, le han dado la ocasión de ser *autosuficiente*, de ser *actor* de una bárbara ficción: su ingeniosa y taimada retórica improvisa una duplicidad, unos juegos de lenguaje tan diabólicos que logran incluso que su soberbia y su maldad sean convincentes

Mas la habilidad oral de Ricardo se transmuda a lo largo de la obra:

*He determinado
probarme cual villano y
odiar los frívolos placeres
de estos días.
(...)
mil lenguas distintas tiene mi conciencia*

*y cada lengua cuenta diferente historia
y cada una de ellas me declara infame.*
Ricardo III, acto I, escena I;
y acto V, escena V.

Y una vez que ratifica su perfecta villanía, deja de actuar ante la corte y el público. En lugar de confidencias, tenemos su trastorno. Desaparecen sueños, maldiciones, premoniciones y pesadillas dando lugar a un personaje mezquino que ni siquiera siente compasión por sí mismo. Mas, paradójicamente, ahora sabemos que su fuerza de coraje en la batalla era su única y franca felicidad: *¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!*

* **Eduardo III** (escrita entre 1592 y 1593).

Drama histórico que cuenta la común historia del líder frío, encarnado en uno de los reyes más extremadamente bélicos de Inglaterra, que reinó hasta su muerte en 1377.

*Si es la voluntad de Dios,
entonces nos embarcaremos hacia Inglaterra,
donde confío que llegemos en una hora feliz
tres reyes, dos príncipes y una reina.*
Eduardo III (XVIII)

Pero los críticos, una vez más, no logran ponerse de acuerdo con su autoría. Se cree que Shakespeare solo escribió algunas escenas. Es una crónica, en todo caso, de lo salvaje que es una guerra. *Negativo retrato* del príncipe *negro* (porque tal era el color de su armadura), que mediante sus proezas militares convierte a Inglaterra en una gran potencia.

*Acá volaba una cabeza
separada del tronco,
allá los brazos y las piernas
mutilados, se tiraban
por la borda
(...)*
Eduardo III, acto I, escena IV .

* **La comedia de los errores** (1594).

El título de esta comedia es bastante explícito: trata de la confusión general que propicia nuestro afán individual de singularidad. Pero Shakespeare lo hace a través de la *generalidad*, tema muy caro al autor porque era padre de dos gemelos.

A todos nos gusta saber que somos únicos, ¿pero es eso posible si nuestra identidad está duplicada? Y como han puesto de relieve algunas representaciones de la obra, las mismas relaciones *maritales* son peligrosas relaciones de pérdida de identidad. No solo la tensión entre amo y criado, tensión secular y cómicamente representada; sino también los lazos de amistad y de confianza, los lazos familiares ponen en peligro la identidad -una simple amenaza familiar y amistosa entre los

individuos, por ejemplo, suele implicar la consiguiente ruptura de relaciones sociales y políticas.

*Soy en el mundo
como una gota de
agua que busca en el
océano otra gota, la cual,
cayendo allí para
encontrar su compañera, se
pierde invisible, inquisitiva.*
La comedia de los errores, acto I, escena II.

Más allá de su originalidad temática, lo curioso de esta obra es su estructura: se sigue el hilo temático *mediante la atención*. Porque el tiempo fluye a la deriva. Vertiginosamente, por cierto. Dado el carácter especular de las escenas, la divertida dinámica replicante de los diálogos, etc. La misma estructura de la obra pone de relieve cómo las relaciones de pérdida de identidad, muy especialmente, las maritales, trascienden las más extremas diferencias culturales.

* **Venus y Adonis** (poema escrito entre 1592 y 1593).

(No se puede afirmar que este hecho sea la causa del poema, pero, en todo caso, se trata de una coincidencia significativamente crucial: tanto **Venus y Adonis**, como el poema del que hablaremos a continuación, **La violación de Lucrecia**, se publicaron en 1593. Este año y el siguiente estuvieron marcados por el cierre de los teatros londinenses a causa de la peste bubónica.)

Quizás sea este, como apuntan muchos críticos, un poema convencional, basado en las *Metamorfosis* de Ovidio; y escrito en estrofas de seis versos, donde cada verso es un pentámetro yámbico; es decir, que cada verso tiene diez sílabas y el acento impulsa siempre sílabas alternas. Un poema convencional sobre el deseo erótico juvenil. Sin embargo, fue la obra de Shakespeare que mayor éxito alcanzó, por lo menos, la que más veces se reimprimió en su vida.

Mas, aunque frecuentemente tildado de artificial y convencional, pasó de moda pronto, así como antes se había popularizado enormemente. Merece la pena, no obstante, que se preste un atenta atención su franca y cálida dedicatoria. Basta con reproducir literalmente las palabras del autor:

Muy honorable señor: espero no ofenderos en modo alguno al dedicaros, señor, estos imperfectos versos, así como espero que el mundo no censure mi elección de un sostén tan robusto para mi endeble carga: y por poco que vuestro honor se sienta satisfecho, me tendré por muy afortunado y me dispondré a emplear todo mi tiempo ocioso con obras de más calado. Mas si el primogénito de mi intención resultara deforme, me reprocharé haberle dado un padrino tan noble y jamás volveré a sembrar en tierra tan baldía, temiendo que todas sean malas cosechas. A vuestro elevado juicio y a vuestra gracia lo someto, con la esperanza de que esté a la altura de vuestro deseo y de las expectativas del mundo. Siempre al servicio de vuestro honor, William Shakespeare.

* **La violación de Lucrecia** (escrito entre 1593 y 1594).

El segundo poema narrativo de Shakespeare estaba pensado como contrapunto *trágico*, del *irónico* poema anterior. Y aunque sea el suyo un relato clásico con narrador, merece la pena que revisemos algunos de los pormenores en su argumento y comprobemos qué consideración hacía Shakespeare de la lujuria, la traición, el honor, cuando se dirigía convencionalmente a jóvenes adolescentes. .

Se trata, como en **Venus y Adonis**, del tema del ‘amor romántico’ contado en un largo poema narrativo, inspirado también en Ovidio, de formas clásicas, artificialmente convencionales; con finalidades didácticas, para ser recitado por escolares. El general del ejército romano, Tarquinio, desea a la mujer, Lucrecia, de su compañero de armas, Colatino. Separado de ella tan solo por un tabique, el narrador presenta así su malvada determinación de seducirla:

*Sopesa ahora pálido de miedo
los riesgos de su empresa despreciable
y piensa para sí qué contratiempos
lo aguardan si sigue hacia adelante*
La violación de Lucrecia (183-186)

Pero, lo hace. Tarquinio posee por la fuerza a Lucrecia, a pesar del llanto y los ruegos de ella. Y tras el crimen, el narrador se concentra en Lucrecia: Lucrecia desespera y se avergüenza, y decide contar a su marido lo sucedido. Confiesa por escrito. Sin delatar a Tarquinio, y se suicida. Es notoria la manera con la que el narrador constata el hecho:

*Tras ello envaina en su incruento pecho
un cruel cuchillo y su alma desenvaina.
El golpe la libera del infierno
de esa prisión corrupta en que boqueaba.*
La violación de Lucrecia (1723-1726)

Significativa también es la dedicatoria del poema, como la de **Venus y Adonis**, dirigida al conde de Southampton, un adolescente de 17 años, el apuesto y talentoso aristócrata, mecenas de Shakespeare:

Profeso por vos, señor, un afecto ilimitado del cual este poema de comienzo abrupto es solo una muestra. La certeza que albergo de vuestra noble disposición, y no el escaso valor de mis torpes versos, es lo que garantiza su buena acogida. Lo que he hecho es vuestro, y lo que haga, como parte de lo que también os he dedicado, también lo será. Si mis cualidades fueran mayores, mayor sería mi homenaje, que dedico, que dedico, a vos, señor, a quien deseo una larga vida colmada de felicidad. A vuestro servicio siempre, William Shakespeare.

Su tono efusivo y sincero explica la inmensa cantidad de especulaciones sobre la amistad íntima que indudablemente unía a Shakespeare con el joven aristócrata, talentoso, apuesto, y, por ende, su mecenas.

Escrito en la estrofa de siete versos conocida como *rhyme royal* -pentámetros yámbicos. Rigurosamente olvidado, como **Venus y Adonis**; se han de subrayar sin embargo de nuevo sus cualidades disgresivas y didácticas. La atmósfera fantasmagórica del crimen, recreada después en **Macbeth**. Por su gran calidad dramática, este poema ha sido célebre objeto inspirador: Benjamin Britten escribió una ‘ópera de cámara’ con él tras ver la adaptación teatral del clásico relato.

V.2.- SHAKESPEARE EN “LORD CHAMBERLAIN’S MEN” (1594-1603)

Cuando los teatros reabrieron después del cierre obligado a causa del brote bubónico, Shakespeare se acogió al mecenazgo de un lord chambelán, y su compañía teatral pasó a llamarse *Lord Chamberlain’s men*. En ella, los actores -y Shakespeare autor y actor- eran también accionistas. Con el tiempo, Shakespeare se enriqueció, compró tierras, incluso un blasón.

Sin embargo, actuar no era fácil, aun actuando para la reina. Había que estar constantemente sorteando las directrices del Master of the Revels, censor de obras y espectáculos, pues los teatros eran lugares peligrosamente oportunos para expresar todo tipo de disidencia social, al mismo tiempo que lugares completamente necesarios para la función normalizadora de la REPRESENTACIÓN, la socialización básica, puesto que la población no estaba alfabetizada.

En esta época se (re)construyó *El Globo* en las afueras de la ciudad, en el lado opuesto del Támesis donde estaba el primer *El Globo*, desmantelado clandestinamente por la compañía teatral, huyendo de un arrendatario desconsiderado -los arreglos, modificaciones, correcciones.. que sufrió la shakerperiana obra **Tomás Moro** son una buena muestra de los astutos giros que había que hacer para sortear el constante maquiavelismo de la censura.

* **Trabajos de amor en vano** -o **Trabajos de amor perdidos** (escrita entre 1594 y 1595).

Es esta una comedia satírica sobre el muy común y juvenil flirteo escrita, prescindible para algunos críticos (Hazlitt).

No obstante, **Trabajos de amor en vano** está escrita en cuidadísimo verso rimado en casi en los dos tercios de la obra, como si Shakespeare tuviese la determinación de deleitar con ella a la élite intelectual de la época isabelina. Ofrece, basándose en la tradición italiana de la *commedia dell’arte*, personajes estereotipados: el pedante, el tonto, el chulo y sus jocosos comentarios de hechos contemporáneos. Y una brillante parodia de los alambicados y sarcásticos juegos de palabras de la época, mediante sus obscenas alusiones.

*Este hombre nunca probó
los manjares que se cuecen
en los libros. Nunca probó
el papel, por decir algo, nunca
tomó tinta. Su entendimiento
no está muy bien provisto*

Trabajos de amor en vano, acto IV, escena II.

Hasta tal punto es **Trabajos de amor en vano** una obra circunstancial, coyuntural, que muchas representaciones de esta obra parecen haberse propuesto -aprovechando que es asimismo una ingeniosa comedia-, señalar hasta qué punto el autor mismo piensa que el discurso poético sobre el amor *no es*, ni por asomo, el amor real. **Romeo y Julieta** no admite demasiadas miradas transversales. **Trabajos de amor en vano** se nos propone, entonces, por así decirlo, una y otra vez, como un continuo *reciclaje* de la obra original: estamos ante una ‘fiesta galante’ de un cuidado elenco que parece tener como común denominador la afectación.

*La suerte de una gracia depende del oído
de quien la escucha*

Trabajos de amor en vano, acto V, escena II.

* **Ricardo II** (1595).

Drama testimonial e histórico que se suele interpretar como compleja puesta en escena de los peligros que la ambición de un monarca genera bajo el negativo influjo de los favoritos de su corte: se es rey solo como héroe, sometiéndose al trágico ciclo de la ley del más fuerte, piadosamente velada, no obstante, esta cruenta ley, por el sentimiento del honor personal -*honor personal* que, a su vez, no es sino la secreta conciencia de que el rey no es sino uno más entre una serie de rivales nobles con derecho a la corona ...

Tal es la esencia de la monarquía (*medieval*, cuando menos): rivalidad y ambición. Y la historia de Ricardo no puede sino reflejar la realidad de la Inglaterra del siglo XIV, la lucha por el poder. Ricardo ya no puede controlar a los nobles que en su día lo entronizaron. Experimenta, como él mismo dice, “*un súbito cambio de suerte*”. Pasa de la fortuna a la adversidad. Se enfrenta a su primo Bolingbroke y sus aliados, y Bolingbroke vence.

Melancólicamente, se diría, aparece en la obra el famoso parlamento de Juan de Gantes, padre de Bolingbroke, tío de Ricardo. Discurso donde se presenta a una Inglaterra, *naturalmente* protegida, *naturalmente* nacionalista. Pero ese discurso patriotero está ya periclitado. Las naciones separadas de Gales y Escocia, demuestran que ese ideal no es sino el discurso pronunciado por un hombre en su lecho de muerte.

¡Ay! Este trono ideal de reyes, esta isla sitial del cetro,
esta tierra de majestad, residencia de Marte,
este otro edén, este casi paraíso,
este fuerte que la naturaleza erigió para sí misma,
contra el contagio y la dura mano de la guerra,
esta feliz raza de hombres, este pequeño mundo,
esta gema engastada en el mar de plata,
que hace su servicio las veces de muralla,
o foso defensor que circunda un castillo,
centra la envidia de reinos menos venturosos,
esta bendita tierra, esta parcela,
este reino, esta Inglaterra.
Ricardo II, acto I escena II.

La realidad es abrumadora: Ricardo es acusado de *corrupto*, tal vez porque es homosexual. Ricardo, el personaje de Shakespeare, es muy interesante: víctima de Bolingbroke, de su *defectuosa* naturaleza, de su aciago destino. Aguda hipermotividad la suya frente al pragmatismo y el autocontrol de Bolingbroke. Ricardo *juega* dramáticamente a hacer de rey, preconizando así la extrema versatilidad retórica de Hamlet.

* **Romeo y Julieta** (1595).

Shakespeare aún no había cumplido los treinta años cuando escribió *Romeo y Julieta*, el más popular de sus dramas: una cautivadora tragedia de amor romántico entre dos jóvenes amantes (¡dos adolescentes, tienen 13 años!), condenados a la separación debido al enfrentamiento secular de sus familias, las dos principales casas enemigas de Verona. Romeo y Julieta se enamoran a primera vista, se casan al día siguiente, pasan juntos una breve e intensa noche de amor (...) -y son absorbidos por una espiral de acontecimientos que los llevan a ambos al suicidio.

Este amor juvenil, de asombrosa vitalidad y volubilidad, “*marcado por los astros*”, ha sido objeto de más de treinta adaptaciones -entre las más célebres se cuentan el ballet de Prokókiev (1935); la ópera de Gounod (1867) , el musical de Leonard Bernstein y Stephen Sondheim, llevado a la pantalla como *west side story* (1957); y la película de Franco Zeffirelli (1968), *Romeo y Julieta*..

El drama amoroso debe ser entendido, sin embargo, más allá de su poder de fascinación dentro del banal contexto de las disputas isabelinas -ya Dante mismo advertía en el *Purgatorio* que todo sucedía en medio de un enfrentamiento civil en la Italia del siglo XIII (*Monteschi/Capuletti*).

Por una parte, el enfrentamiento civil en el centro de la obra; por la otra, un monarca singular: Enrique VIII, padre de Isabel I, la reina regente cuando Shakespeare escribió su drama, que se había separado de la Iglesia Católica. El régimen protestante de su hija tuvo lugar en esta herida abierta, recibiendo constantemente ataques de los católicos, tanto del propio país como del extranjero. Y es muy posible que Shakespeare se hiciese eco, traduciendo el conflicto ‘noble’ que dividía a Inglaterra, en doméstico y letal antagonismo. Pues nunca se había escrito una tragedia así, ‘intimista’; todas las tragedias tratan tradicionalmente de nobles señores y bravos guerreros, en magnífico escenarios.

*Mi corazón es
ancho como el mar,
y mi amor, tan
profundo, cuanto más
doy, más tengo;
los dos son infinitos*
Romeo y Julieta, acto II, escena I.

1.- Energía juvenil salvaje: los dos adolescentes que se aman locamente no hacen sino evidenciar el mundo fracturado adulto en el que están inmersos. Su amor, fatídicamente, solo puede conducir a la muerte. Así no lo advierte el mismo Shakespeare en el prólogo: “*marcado por los astros*”.

2.- El relato de Shakespeare está, a su vez, ‘marcado’ por un rápido ritmo, por la aceleración, más bien.

Tal es el subversivo mensaje de Shakespeare: el mundo juvenil contemporáneo opuesto y enfrentado al mundo tradicional de poses masculinas -cuando simplemente el nombre de un joven es su sentencia de muerte .

3.- Como evidencia incontestable la escena del balcón, metáfora teatral del amor obstaculizado

El apasionado diálogo se produce justamente a causa de la imposibilidad de contacto físico._

4.-Trágico final: pues la salvaje energía juvenil está condenada. Tras un galopante acontecer, finaliza aniquilada. Una vez más se demuestra que no puede competir con la fuerza hostil de los adultos, como ahora decimos, con el *status quo*.

* *Sueño de una noche de verano* (1595).

Es esta una obra, ‘comedia’, idílica y única en el canon shakespereano, que transcurre en un bosque en las afueras de Atenas -se nos dice. Pero el bosque es simplemente un bosque inglés como el de Arden, y la ‘comedia’, tanto como una exploración de la interacción constante entre locura y razón, amor y sentido común, imaginación y realidad.

*Ya el león hambriento ruge
y a la luna la luna aúlla;
ya el labriego ronca y cruje,
roto de trajín y bulla.*

Sueño de una noche de verano, acto V, escena II.

Quizás Shakespeare cuenta esta cautivadora historia de ternura, amor, entusiastas bodas, delicias diversas con hadas y duendes, como viaje a las profundidades y zonas oscuras de la mente -la noche del solsticio de verano tiene un significado místico en la antigüedad.

Tal vez *la reina de las hadas* sea la Isabel I de carne y hueso, pues la obra sale de la ciudad, vuelve a la ciudad, el lugar del orden, la razón y la disciplina, pero se demora casi íntegramente en la naturaleza, el mundo de la mágica metamorfosis.

En el viaje introspectivo se descubre lo que de verdad importa. Como Shakespeare le hace decir a uno de sus personajes en el epílogo:

*Si hemos hecho algo nosotros aquí
sombras, algo que os ofenda,
pues pensad así vosotros
(y ya todo tiene enmienda):
que ya no más habéis echado una siesta
mientras esta
visión se os ha mostrado.*

Sueño de una noche de verano, epílogo.

Y es en la transformación donde la naturaleza encubre al indefinible amor. Es por eso que en la obra de Shakespeare no percibimos las identidades de los seres, sino la transformación sin cesar de estos. Si el amor está ligado a la identidad de una persona, y esta está en constante cambio, ¿cómo definirlo?

Shakespeare sortea esa imposibilidad (la definición del ‘amor’) con la propuesta de una simetría: entre el amor y la danza hay algo semejante o paralelo a la escurridiza ‘naturaleza del amor’. Algo que los amantes deben aprender. Y en el viaje de la ciudad al bosque, y del bosque de nuevo a la ciudad, a falta de una definición sensata, amar es un poético idilio.

*El lunático,
el enamorado y el poeta
son todos ensamblados
de imaginación (...)*

Sueño de una noche de verano, acto V, escena I.

En definitiva: el amor *no es razonable*. El orden *comme il faut* de la realidad queda restablecido cuando todo el mundo se acuesta y duerme. Dormir es lo que pone fin a los salvajes acontecimientos de una desordenada noche. Dormir, volver a soñar, eso es lo que puede restablecer las fronteras entre realidad/irrealidad. Y, desde luego, hace falta estar ‘enamorado’ para percibirlo de verdad.

Como si esta última posibilidad -estar o no enamorado-, fuese una seria objeción al paralelismo entre amor/danza, se han acumulado las ‘representaciones festivas’ de esta obra que lo ponen a

prueba. Y entre ellas, destacan tres: *La reina de las hadas*, de Henry Purcell, del año 1692, donde está aquel famoso y clarividente verso: “*If music was the food lo love (...)*”; la ópera que escribió Mendelssohn en el año 1842, a propósito de la obra: *Sueño de una noche de verano*; y la ópera de Benjamin Britten del año 1960, también con el mismo nombre.

*** *El rey Juan* (1596).**

Shakespeare parece inducirnos a calificar esta obra como ‘drama histórico, porque no hay ‘oposición cósmica’ ni ‘destino desafortunado’ que permitan hablar de ‘tragedia’. La comprensión de esta obra es compleja, parece concentrarse en mostrar la versatilidad y vulnerabilidad de los ambiciosos personajes: puesto que *tanto* anhelan, *todo* se les opone.

Como en casi todas las obras de Shakespeare, en *El rey Juan* se puede comprobar que matarse entre sí, tal como hacen despiadadamente los aspirantes al trono, no garantiza el trono; todo lo contrario: siembra el camino de obstáculos e inconveniencias. Paradójicamente, *ni* el derecho legítimo al trono, *ni* la acción política más despiadada garantizan la sucesión: el asesinato solo otro asesinato provoca -quizás la solución pueda venir cultivando un grupo de nobles leales a la causa del aspirante al trono.

La figura del *bastardo* suele acoger esa compleja relación entre ambición y rivalidad. Los *bastardos* de Shakespeare suelen ser villanos de dudosa moralidad (Don Juan, Yago, Edmond.) A la vez cómicos, deslenguados y moralmente defectuosos. ¿Puede el bastardo, ilegítimo aspirante imponer el orden ‘ideal’...?

*Estoy confuso, pienso,
y pierdo el camino
entre espinos y peligros
de este mundo.*

(...)

*¡Loco mundo, locos reyes,
loco arreglo!*

El rey Juan, acto IV, escena II.

- 1.- Ser ‘héroe-bastardo’ es una maldición enigmáticamente compleja: a la vez, tara física que acompaña a un defecto moral considerable. A la tara física se le añade aún la inhabilidad para heredar bienes, todo tipo de riqueza.
- 2.- Carácter trágico-cómico del *bastardo*: es una figura heroica que se atreve a satirizar todos los intereses que ocultan los demás protagonistas de la obra.
- 3.- El estigma de la *bastardía* se complica cada vez más a causa de la imposibilidad siempre creciente de determinar la paternidad del individuo -lo cual implica, claro está, la constante imposibilidad que el bastardo tiene de determinar su *identidad*.
- 4.- En contrapartida, la obra de Shakespeare demuestra cómo la ambición mina la grandeza y seguridad de los personajes ‘legítimos’.
- 5.- Así es como Felipe, el bastardo, no siendo como no es el personaje central de la obra, deviene *héroe* que *pone orden en el caos*. El orden ‘ideal’ que, en contrapartida, consigo acarrea el cuestionablemente maldito.

****El mercader de Venecia* (1596).**

Quizás sea esta la más obra de Shakespeare ‘ideológicamente’ más inquietante, aunque con facilidad se la califique de ‘comedia’. Tiene doble argumento, y ‘final feliz’ casi para todos los personajes: los amantes acaban juntos; pero, no, para Shylock. El personaje del judío, Shylock, es un avaro prestamista, típicamente rapaz y tacaño.

¿Shakespeare se definió como antisemita al presentar tópicamente el judío convencional? Una vez más, hay que aceptar que Shakespeare, infinitamente complejo, jamás se deja resumir en una frase. Y el ‘villano’, el estereotipo de malvado, se convierte en la ocasión de convertir la comedia en tragedia: el mismo Shylock, marginado en la Venecia de la época, clama contra los prejuicios que lo arrinconan:

Que soy judío. ¿ No tiene ojos el judío? ¿No tiene el judío manos, órganos, miembros, sentidos, sentimientos, pasiones? ¿No se alimenta de la misma comida ? ¿No se lastima con las mismas armas? ¿No se expone a las mismas enfermedades? ¿No se se cura con los mismos remedios? ¿No se calienta con el mismo verano y se enfría con el mismo invierno que el cristiano? Si nos hacéis un corte, ¿no sangramos? (...)

El mercader de venecia, acto III , escena I.

El apasionado discurso del personaje judío, Shylock no hace sino *seguir* aumentando la ansiedad que la obra genera: ya bien sea un legítimo parlamento de autodefensa contra los prejuicios raciales; ya bien sea lo suyo sed de venganza, Shakespeare no parece interesado en hacer otra cosa sino complicar el juicio de *antisemitismo* que su mismo personaje judío propicia, no siendo él mismo, Shylock, el *mercader* citado en el título de la obra; no siendo tampoco el *antisemitismo* el tema de la obra, sino como en Shakespeare siempre sucede la naturaleza del amor. Y, sin embargo, ¿por qué la tristeza es colectiva ? Tal vez porque se ha impuesto la avidez de dinero y la necesidad de comercializar todo tipo de relaciones. ¿Acaso es la vida *amonedable*?

La caída pública final del judío es un suceso tan humano como el fin de un amor. Así que no hay conclusión posible sobre la hipotética *satanización* shakesperiana del judío.

1.- Los judíos habían sido expulsados de Inglaterra dos siglos antes con la excusa de que eran *anticristianos*, pues el cristianismo prohibía la usura. Pero sucede también que, precisamente porque el cristianismo prohibía la usura, los judíos *se veían obligados a prestar, a aceptar ese papel que se marginaba*. A asumir el tópico o cliché negativo.

2.- Sí, hay claros paralelismos entre Shylock y Barrabás, el protagonista de *El judío de Malta*, de Christopher Marlowe, publicada en 1589 -el que se considera como uno de los dramaturgos rivales de Shakespeare. Y *El judío de Malta*, sí, es claramente antisemita.

3.-Pero, y si Shylock fuese, tal como su discurso auto-defensivo nos permite entender, *víctima* de los prejuicios raciales? Él queda al margen de la felicidad colectiva que al final se impone. ¿Por qué razón está triste...? ¡Le han robado su propia hija! Y Shylock piensa que sin dinero no hay vida.

4.- En la historia paralela a la de Shylock que Shakespeare cuenta en *El mercader de Venecia*, los enamorados Lorenzo y Jessica (la hija de Shylock, huida con su dinero...), dicen que la auténtica belleza está en la noche y en la música:

*Mira el suelo del cielo,
bordado de patenas de oro brillante.*

El mercader de Venecia, acto V, escena I.-

5.- Al final de la obra, Shylock está destrozado y humillado. Su hija ha renegado de él y ha huido con su dinero. Su hija acecha su muerte para heredar lo que le queda...

¿Antisemitismo o la típica tristeza de la humana soledad?

* **Enrique IV, parte primera** (escrita entre 1596 y 1597).

Es este un drama histórico bastante peculiar, porque al parecer, Shakespeare se inventó una trama y un conflicto *renacentistas* para un rey en realidad medieval. El Enrique IV de Shakespeare, -que no es sino Bolingbroke-, sucedió violentamente a su predecesor, Ricardo II. Y es aquí un rey conflictivo y rebelde político que quiere *revolucionar* la monarquía para imponer un poder centralizado. Estrategia esta propia de la dinastía posterior, la Tudor: mutar el código de honor caballeresco, con sus blasones y su protocolo heráldico.

Frente a él, mejor dicho, en caótico frente, los caudillos Northumberland, Gloucester, que se alzan en defensa del antiguo ideal monárquico que representaba Ricardo II. A ellos se suma el ingenuo joven Hotspur, que persigue el honor con pasión idealista, allí donde los viejos caudillos solo pretenden restaurar el viejo orden.

El conflicto se complica aún más merced a la imaginación fabulosa de Shakespeare, que se propuso, tal vez, representar, por encima de las luchas entre la corte real y el campo rebelde, un conflicto generacional. El díscolo hijo del usurpador Enrique IV, el príncipe Hal, es lo contrario del joven idealista Hotspur. Con él, se introduce la picardía en la obra: su amigo Falstaff, uno de los más emblemáticos personajes de Shakespeare Falstaff merece un capítulo aparte -en el apartado n.º IV de este libro, “*DRAMATIS PERSONAE*”, se lo he hemos dedicado.

La corte, el campo, la taberna. Esta última, como subversivo contrapunto. En la taberna se hace obscena burla del honor. Toda vez que, como dice astutamente Hal, replicando a su padre: “*el honor es un blasón barato en una tumba barata (...)*”, **Enrique IV**, acto V, escena I.

Hal es todo un político, frío, calculador y sagaz como él. Partidario del éxito táctico como su padre, aunque por ahora se entregue a la vida disoluta, a su peculiar manera de transgredir el orden patriarcal. Dice el príncipe Hal en **Enrique IV**:

*Seré tan malo que haré
del mal un arte y he de
enmendarme cuando
ya nadie lo espere.*

Enrique IV, parte primera, acto I, escena II.

1.- ¿Cómo ‘legitimar’ ahora un trono violentamente usurpado ante los nuevos rebeldes? Quien fue antiguo rebelde (Bolingbroke) y ahora Enrique IV, no puede sino combatir la nueva rebelión, a la vez, amenazante para su posición, y necesaria para su prestigiosa fama de ‘antiguo rebelde’.

2.- Para imaginarse cómo es el idealismo del joven caballero Hotspur, que persigue el honor como un iluminado, citemos sus propias palabras:

*Para arrancar de la pálida luna
el brillo del honor, o zambullirse (...)
y allí tirar del pelo de su honra.*

Enrique IV, parte primera, acto I, escena III

3.- Entre Hotspur y Falstaff se representa un *antagonismo necesario*: Hotspur es el idealismo medieval. Y Falstaff, el nihilismo renacentista que arrasa toda positividad con su ingenio e ironía.

(La taberna subvierte la historia documentada, Falstaff pone con su lenguaje soez a la corte patas arriba con su constante burla del honor, resulta casi una parodia del propio Enrique IV.)

4.- El mundo de la caballería se está muriendo. Es por eso que el príncipe Hal dice las sacrílegas palabras: *El honor es un blasón barato (...)*

5.- Patética muerte de Hotspur, en una lucha de espadas. El mismo príncipe Hal lo reconoce:

*¡Adiós gran corazón (...)
cuando ese cuerpo contenía un alma
un reino entero le quedaba chico!*
Enrique IV, acto V, escena IV.

Con la muerte del idealista Hotspur, se apunta Enrique IV otro ‘éxito táctico’.

* ***Las alegres comadres de Windsor*** (escrita entre 1597 y 1598).

Esta es quizás la más exitosa de las comedias de Shakespeare y la menos apreciada por los críticos literarios -de ella dice W.H. Auden desdeñosamente que es probable que la gran fama de esta intrascendente comedia se deba a dos buenas adaptaciones operísticas, la de Antonio Salieri, (siglo XVIII), y la de Verdi (siglo XIX).

A propósito de bromas locales de la época, y contando con ellas, un rollizo y encantador caballero (sir John Falstaff), es vapuleado por las dos damas de las que pretende aprovecharse, la sra. Ford y la sra. Page. La fórmula del ‘cazador cazado’, protagonizada por un granuja encantador, pendenciero personaje cómicamente humillado, enfrentado a un par de mujeres casadas y espabiladas, es una fórmula bien común de la comedia. Muy, muy utilizada utilizada tanto en la misma época de Shakespeare, como en la Restauración, por ejemplo; sin contar con las muy numerosas adaptaciones televisivas de esta sublime banalidad.

*Pues entonces el mundo
es mi ostra y lo abriré
con mi pistola*
Las alegres comadres de Windsor, acto II, escena II.

- 1.- En rigor, la *sátira urbana*, este tipo de comedia sobre las debilidades de de la clase media de las zonas suburbanas, obviando las figuras aristocráticas, míticas o heroicas, constituye un auténtico *género* que precisamente Shakespeare con esta pieza creó.
- 2.- Falstaff, el eterno humorista y pendenciero, sale humillado, pero, claro esta, con un añadido más a su negativo *curriculum*.
- 3.- Fundamentalmente, son los *lapsus linguae* y las subsiguientes obscenidades, lo que constituye la fuente de la comicidad.
- 4.-Ellas cuentan la desternillante aventura imposible a sus respectivos maridos, y... todos juntos y felices, comen perdices.

* ***Enrique IV, parte segunda*** (escrita entre 1597 y1598).

Este drama histórico que se presenta ya desde el principio como *continuación* de la 1ª parte de la crónica. Sin embargo, si bien los lugares y las gentes son las mismas que en la primera parte de la historia, todo transcurre más lentamente, y el acontecer dramático se centra en matizar una por una todas las cuestiones, pues *la mortalidad y el paso del tiempo* son, en verdad, la única tiranía

ineludible.

Hay incluso un personaje que introduce la obra: *Rumor*, quien además de contar la consabida historia de las luchas intestinas por la hegemonía política, menciona explícitamente las palabras *engaños y mentiras*. El jactancioso sir Falstaff además se encarga de revisar una y otra vez la historia y de adaptarla al presente. No obstante, como nos advierte *Rumor* al principio de la obra, el mayor peligro, sin duda alguna procede de las mentiras que nos contamos a nosotros mismos, porque el tiempo pasa sobre nuestros sueños, y los diluye peligrosamente al pasar:

*Brindan las lenguas de rumor falso consuelo,
más dañoso que males verdaderos.
Enrique IV, parte segunda, Introducción.*

Aunque aquí también aparecen nuevamente los tres órdenes espacio-temporales de la parte primera (corte real, campo rebelde y taberna), los acontecimientos son más cómicos que heroicos, continuamente dislocados por las oscuras intrigas políticas. Ahora ya no se impone nada mejor que la caducidad del tiempo. Dice Enrique, el príncipe Hal, el hijo mayor de Enrique IV:

*Mis locuras
quedaron enterradas en
el sepulcro de mi padre.
Enrique IV, parte segunda, acto V, escena II.*

1.- La reconstrucción de la historia pasada que hacen los personajes es, inconscientemente, una acomodación al presente. Por ejemplo, Enrique IV, se maravilla con frecuencia de cómo y cuánto muda la lealtad de sus barones, y olvida convenientemente que él también fue usurpador. El jactancioso Falstaff, por ejemplo, aparece concentrado senilmente en su propia decadencia. Y es finalmente, es apartado de la corte por un juez:

*Sir John, sir John, conozco
perfectamente tu retorcida
manera de hacer
de la verdad mentira.
Enrique IV, parte segunda, acto II, escena I.*

Y le dice el príncipe Hal:

*No te conozco, viejo.
Enrique IV, parte segunda, acto II, escena II*

Pero son los rebeldes quienes más cansinamente acusan la larga lucha con el monarca:

*Estamos todos enfermos; nuestras horas de desorden y
excesos provocaron esta fiebre
que ahora requiere una sangría.
Enrique IV, parte segunda, acto IV, escena I.*

2.- Esta cualidad agrídulce de la obra que combina calidez y melancolía, hace destacar a un personaje, Juan, hermano del príncipe Hal, que no necesita ya ser un díscolo hijo ante su padre, y que pragmáticamente consigue eliminar todos los enemigos de Enrique hacia mitad de la obra,

3.- La continua relectura del pasado confirma la ficción: la verdad no es más que una ficción verosímil, parece decirnos Shakespeare a través de cada uno de sus personajes: el príncipe Hal se corona como auténtico sucesor, y aunque su padre fuera un usurpador, eso ya está convenientemente olvidado:

*Mi señor: la ganasteis, la llevasteis,
la cuidasteis, y ahora me la das.*

*Os juro que pondré todo mi empeño
en defenderla frente al mundo adverso.
Enrique IV, parte segunda, acto II, escena II.*

4.- Hasta tal punto la *verdad* se impone incuestionablemente, que el príncipe Hal acepta el último mandato de su padre: unir a su pueblo entero en una guerra extranjera. Y Hal conforma su nuevo estilo: “*Mis locuras/quedaron encerradas en/ el sepulcro de mi padre (...)*”, **Enrique IV, parte segunda**, acto V, escena II.

* **Mucho ruido y pocas nueces**, escrita entre 1598 y 1599.

Shakespeare hace del conocido dicho, ‘las apariencias engañan’, una sabrosa comedia de disfraces: el supuesto tema antagónico *apariciencia/realidad* no es sino la cuestión de la la subjetividad de la percepción. Mas Shakespeare desarrolla el tópico a través de la exposición de dos historias de amor (Claudio y Hero, Benedicto y Beatriz); juegos de palabras, bromas y réplicas agudas; múltiples parejas-flirteos que se hacen y deshacen: auténticas guerras verbales.

Sabemos que el lenguaje es el medio idóneo para la igualdad social. No obstante, cuando se trata de una sociedad que depende en grado extremo de los símbolos externos de un privilegiado estatus social, con gran rapidez se invierte el simple miedo como adulterio; la idolatría, en odio y repugnancia. (...) *Ergo*, si el amor verdadero acaba siempre triunfando, más cierto aún es que: “*curso de/ fiel amor/jamás corrió/tranquilo.*”

*La amistad suele
ser constante en todo
salvo en el oficio
y en los negocios del amor.
Que cada corazón enamorado use su lengua,
que cada ojo trate por cuenta propia,
sin fiarse en mediador.
Mucho ruido y pocas nueces, acto I, escena I.*

1.- Shakespeare se interesa por el tópico antagonismo *apariciencia/realidad* ubicando su obra en Mesina, ciudad portuaria de Sicilia bajo el gobierno español. Entre lo que parece ser una ‘juvenil aristocracia’. **NO** desde el punto de vista filosófico del *ser/no ser...*

2.- Se diría que todo su lirismo se concentra en obtener un saber pragmático, ya que:

*Pero la hombría se ha vuelto
cortesía, el valor, cumplidos,
y los hombres son pura lengua,
y fina, por si fuera poco.
Mucho ruido y pocas nueces, acto IV, escena I.*

3.-Al patrón altamente formal del cortejo (conquista, seducción...), se opone un estilizado rechazo público. Y ese rechazo público transcurre casi en clave trágica ante la pareja que forman Claudio y Hero. En contrapartida, el amor entre Benedicto y Beatriz es cómico.

4.- El conflictivo antagonismo *apariciencia/realidad* no se resuelve, claro está, en la obra, sino que se impone un nuevo equívoco.

¿Quería Shakespeare tal vez inducirnos a pensar en las ineludibles fatalidades del amor?

***Enrique V (1599).**

Un coro inaugura el relato de los hechos épicos ya en el comienzo de este drama histórico prologado, y nos pide comprensión hacia las limitaciones espacio-temporales que el escenario impone; nos pide que ‘imaginemos’. Es este, el drama histórico por antonomasia; *bélico*, es la palabra con la que se le describe más exactamente, junto a la de *patriótico*: presenta a un héroe por medio de su *edificante* retrato. Significativamente, drama y este retrato bélico y patriótico, han sido usados posteriormente por los dirigentes para inspirar el sentimiento nacionalista en las desesperadas tropas, en momentos críticos como las guerras mundiales.

Sin embargo, la lectura de la obra no está consensuada. Son muchos los críticos que ven en ella una defensa del militarismo; pero a estos se les oponen muchos otros para quienes la obra no hace sino exponer las miserias de la guerra y los desastres causados por la propaganda bélica.

En el centro de la obra, la batalla de de Agincourt, que inaugura legendariamente la guerra conocida como guerra de los Cien Años. Y el poderoso lenguaje de Shakespeare se pone al servicio de un personaje tremendamente retórico, brutal y cruel. Este rey excede en mucho al héroe usual. Su modo de imponer justicia, por ejemplo, singulariza a tan belicista orador: alienta a los traidores a firmar su sentencia de muerte.

*Los veo como galgos
que tiran de la correa,
ansiosos por correr.
La caza ha comenzado.
Sigán a su espíritu,
y en este asalto
griten: “¡Dios con Harry,
Inglaterra y San Jorge!”*
Enrique V, acto III, escena II.

1.- Una pequeña ‘banda’ de ingleses derrota al poderoso ejército francés en la legendaria batalla de Agincourt. Shakespeare es quien precisamente hace su grandilocuente relato épico – aunque parece ser que los ingleses contaban con la tecnología a su favor (...)

En todo caso, la fervorosa defensa del militarismo está servida en bandeja. Por mucho que haya críticos que aún busquen en esta obra un hipotético mensaje subversivo que se parodie, o de alguna manera cuestione, ese mismo discurso militarista.

2.- No obstante, si bien la obra es decididamente militarista, el personaje central del monarca sigue siendo muy enigmático, no se deja simplemente describir como ‘el despiadado y brutal Enrique V’: el príncipe Hal se ha reformado convenientemente. El díscolo y tarambana hijo de Enrique IV es ahora un hombre público. Y es profundamente cristiano: vence *porque es justo*, tiene a Dios de su parte.

Pero en toda la obra no se ve escena alguna del campo de batalla, ni a Enrique le place hablar de su habilidad estratégica. Es su deslumbrante retórica lo que se impone.

Mas tampoco es claramente un orador fascinante, es su manera despiadada de imponer el poder lo que caracteriza a este líder trágico (manda a la orca a sus antiguos compañeros de juerga tabernaria: Pistola, Bardolfo, y Nim.)

Enrique es, sobretodo, el actor de la gran época heroica y del cambio de perspectiva gubernamental que él mismo inaugura. Aunque la personalidad d Enrique siga siendo un misterio para la posteridad, no es, ciertamente un líder irreflexivo...

3.- Enrique es un político. La visión que tenemos del personaje siempre será turbia, porque lo que

decisivo en la obra es el militarismo. El militarismo patriótico está al servicio de un cambio en el un nacionalismo: de poder feudal y descentralizado, a predeterminado fin de la *re*-lectura del pasado que Enrique tramaba con su padre, cuando heredó el trono; e imposición de un poder central en Inglaterra.

4.- Con esta obra, Shakespeare culmina su segunda tetralogía sobre las crónicas históricas de un período nacional decisivo:

1ª: **Ricardo II** **Enrique IV, parte primera** **Enrique IV, parte segunda** **Enrique V**
 2ª **Enrique VI, parte primera** **Enrique VI, parte segunda**
 Enrique VI, parte tercera **Ricardo III.**

* **Julio César** (1599).

Basándose en las *Vidas paralelas* de Plutarco reconstruye Shakespeare la trágica historia del emperador romano Julio César. Aunque pronto se desvela que la verdadera figura trágica es el trágico protagonista de la obra, Marco Bruto, el firme republicano y fiel senador que encabeza la conspiración contra el despótico César, siendo como es una simple marioneta de Cayo Casio. Shakespeare se sirve del conflicto político para exponer una reflexión entre destino y libre albedrío, que agota y derrota al propio Bruto.

Sí, Bruto mata al César, pero su amor al César, por una parte; el temor a su despotismo, junto con sus nobles intenciones de servir a Roma, por la otra; sus desquiciadas reflexiones acerca de la paradójica relación entre nobleza, libertad y predeterminación, lo conducen a quitarse la vida por desesperación.

*En los asuntos humanos hay una ventura
 que, tomada a favor, trae ventura.
 Déjala pasar y el viaje de la vida va
 de infortunio en infortunio. Flotamos ahora en pleamar:
 aprovechemos la corriente cuando empuja,
 o demos nuestra empresa por pérdida.
Julio César, acto IV, escena II.*

1.- Es esta de nuevo una obra enigmática, mas unánimemente considerada como ‘tragedia’, aunque todos sus personajes son nobles; son competentes, combaten entre sí, se respetan mutuamente, merecen redención, no son como los personajes de **Macbeth**, **El rey Lear**, **Hamlet**, indefectiblemente ‘villanos’.

2.- Shakespeare presenta las *figuras históricas* como personajes muy humanos, víctimas de sus miserias y angustias; es decir, moralmente ambiguos.

3.- Y es esta *ambigüedad*, precisamente, lo que nos revela cómo la ambiciosa lucha por el poder se apoya en una *retórica manipuladora* que provoca y conduce el malestar, a la rebelión civil.

4.- Se pueden distinguir *a grosso modo* dos posiciones (que no ‘bandos’):

-La del César asesinado, con cuyo testamento el senador republicano Marco Antonio insta a la rebelión civil contra el senador republicano Marco Bruto que asume el asesinato.

-El de los conspiradores, teóricamente dirigido por Marco Bruto, aunque este sea, a su vez, marioneta del codicioso manipulador Cayo Casio.

5.- Debe hacerse mención especial de las mujeres, de las respectivas esposas de tan históricos personajes. Tanto la Calpurnia de Julio César como la Porcia de Marco Bruto, constantemente se desvelan por las tribulaciones de sus maridos. Son aparentemente *calculadoras*. Mas, todo es en vano. No consiguen una influyente intimidad. Lo suyo es una mezcla de lirismo, ardor maternal e inoperancia. Dice Porcia, la mujer de Bruto:

*¿Estás enfermo, Bruto? ¿Y es juicioso
pasearse a medio vestir y respirar
los húmedos vahos de la madrugada?
¿Bruto está enfermo y abandona su lecho
confortable para exponerse al roce malsano de la noche,
y desafiar este aire saturado e impuro
para sumarlo a sus dolencias? No, Bruto mío, no,
Tú sufres de un tormento de la mente
que por virtud y por derecho de mi título
debo conocer en su detalle . Y de rodillas
Julio César, acto II, escena I.*

6.- Solo la autonomía, piensa Bruto, puede sortear la fatalidad del destino. Así se lo enseña Casio: la autonomía es el camino del éxito. Pero, ¿existe puede existir esa autonomía cuando el destino interviene también en la conspiración?

7.-El convulsivo caos no puede evitarse, pero sí atajarse: hay que detenerse a *leer* los presagios que aquí y allá deposita el hado funesto. Hay una fuerza mayor que anuncia a cada uno el destino -a través de sucesos antinaturales...

... sin embargo, a cada individuo le corresponde saber interpretar y actuar en consecuencia- 'libre albedrío'.

* **Como gustéis** -o **Como les guste** (escrita entre 1599 y 1600).

Es esta una de las más populares comedias de Shakespeare, sino la que más: su título expresa muy elocuentemente la principal cualidad que a Shakespeare le atribuyen casi todos los críticos literarios en todas las épocas: su estilo es '*melifluo*'.

Idílicamente, se presenta un romance ingenuo, alimentado por metafísicas especulaciones y protagonizado por la cautivadora Rosalinda -uno de los personajes más carismáticos de Shakespeare -, junto con con Orlando. Huyendo de sus indeseables parientes, se aman en el bosque de Arden.

Mas tan sencilla anécdota, a propósito de la cual, Shakespeare desplegó un enorme ingenio verbal, ha sido objeto de muy diversas especulaciones que van la de descalificarla como "*sensiblería romanticon*" (B. Shaw); hasta tomar esta sencilla celebración del romance y la comedia como subversión de la literatura pastoril con la que se intelectualizaba en esa época la vida sencilla en el campo.

Shakespeare introduce un realismo sin par en el idilio, lo ideal y lo real, el mundo clásico, la Inglaterra contemporánea... El fantástico bosque de Arden es el escenario de una tal ambigüedad. Rosalinda se disfraza de chico. Otro personaje, Ganimedes finge ser Rosalinda para darle una lección a Orlando. Pero Orlando sigue flirteando con este hermoso troyano. La obra celebra también, por tanto, todas las posibilidades del amor y todas las posibilidades sexuales.

*No, no, Orlando, los hombres
son abril cuando cortejan,
diciembre cuando se casan.*

*Las chicas son mayo cuando
son doncellas, pero el cielo
cambia cuando esposas.*
Como gustéis, acto IV, escena I.

1.- Es necesario hacer un breve comentario sobre el género ‘pastoril’ de esta comedia. El género pastoril, introducido por Hesíodo y Teócrito; convención cultivada extensamente por Virgilio en sus *Églogas*, no tiene como intención principal distinguir lo bucólico de lo rústico tal como Shakespeare hace. Si la literatura pastoril pretendía ser un reflejo intelectual de la vida contemporánea (la vida cortesana), **Como gustéis** (*Como les guste*) de Shakespeare contiene, sin embargo, algún que otro mensaje subversivo. Por ejemplo, hacía poco que la Iglesia había prohibido la sátira, y una de sus protagonistas, Celia, dice:

Desde que se ha reducido al silencio el poco juicio de los locos, la poca locura que tienen los cuerdos ha salido a relucir en grande. (Acto I, escena II).

2.- Si el argumento es simplicísimo, el texto trata de ser un flujo de ingenio constante, en tres lugares: ciudad (corte real), campo, ciudad (corte real), Shakespeare entretiene sin cesar lo ideal y lo real. Si lo pastoril es un lugar pacífico y virgen, es también una edad dorada, un edén imaginario en el que, por ejemplo, Orlando cuelga sus poemas de los árboles. AMBIGÜEDAD por todas partes y en todos los sentidos, pero sobre todo, claro está, ambigüedad de género: Rosalinda se disfraza de chico y es Gaminedes, el bello troyano. Seguramente gran parte del éxito de esta obra se debe al manejo y resolución del disfraz de género.

3.- Se trata de una muy velada reflexión filosófica, empeñada en no parecerlo. Los personajes discuten sobre ‘el verdadero amor’, y dice Rosalinda:

Los hombres mueren de vez en cuando y los gusanos se los comen, pero no de amor.
Como gustéis, acto I, escena I.

Aunque el personaje más filosófico de la obra es, sin duda, Jacques. Jacques define el amor y la amistad como la mejor de las representaciones posibles en el gran teatro del mundo. La famosa cita:

*Todo en el mundo es un teatro,
y todos los hombres y mujeres solo actores.
Tienen sus entradas y sus salidas,
y en un tiempo un hombre representa
muchos papeles.*
Como gustéis, acto II, escena VII

... no es ciertamente muy distinta de las siniestras palabras de Macbeth, habitualmente calificadas de ‘nihilistas’:

*No es la vida más que
una andante sombra, un pobre actor que se pavonea,
y se retuerce sobre la escena de su hora, y luego
ya nada más de él se oye.
Es un cuento
contado por un idiota, todo ruido y furia,
y sin ningún sentido.*
Macbeth, acto V, escena V.

No obstante, entre sarcástico y cínico, el filósofo Jacques no se toma a sí mismo demasiado en serio como para que se le califique de ‘pesimista’.

4.- Rosalinda pone fin a tan filosófica especulación con un desconcertante final que parece proponer la ruptura de todas las antagónicas diferencias: *actores/ público; escenario/versiones teatrales de la*

obra...:

Y estoy segura de que todos los que tienen buenas barbas, o buenos rostros o alientos agradables, cuando les haga reverencias, me darán su adiós a cambio de mi afectuoso ofrecimiento.

Como gustéis (Epílogo)

* **Hamlet** (escrita entre 1599 y 1601).

No necesita presentación, esta, la más larga, popular y desafiante de las tragedias shakesperianas, que se ocupa de la monarquía, de la guerra, del honor, de la traición... pero, sobre todo, de la *locura fingida* de un joven monarca, y de su melancólica actuación, desbordado por las responsabilidades hacia su padre muerto, su reino, su traidora madre. (...)

La necesidad de venganza deviene imperiosa responsabilidad ante el poder defraudado y la cabalgante corrupción. Mas esa necesidad de venganza se opone diametralmente a su temperamento de intelectual malhadado:

(...)
*pero yo llevo dentro
 lo que va más allá
 de cualquier apariencia:
 lo otro son los arreos
 y las galas de la pena.*
 (...) acto I, escena II.

*¡Oh, venganza! ¡Ay, Dios qué burro
 soy! Por cierto, es
 una gran valentía que yo, hijo
 de aquel querido asesinado,
 llamado a la venganza por
 el cielo como por el infierno,
 tenga (como una puta) que
 desahogar mi corazón con
 palabras y caiga en maldición
 igual que una ramera,
 ¡una fregona!*
Hamlet, acto II, escena II.

Mas es precisamente lo indeciso y el exceso especulativo de este universitario de treinta años lo que nos revela qué significa su auto-acusación, la célebre auto-interrogación *ser o no ser*, que continúa con estos muy significativos versos:

(...)
*si para nuestro espíritu es más noble sufrir
 las pedradas y dardos de la atroz fortuna,
 o levantarse en armas contra un mar de aflicciones
 y oponiéndose a ellas darles fin.*
Hamlet, acto III, escena I.

Es bien conocida también la deliberación final de Hamlet: actuar, resolver el conflicto externo, no permitir que su catastrófica deriva se interiorice. Es así como un drama aparentemente especulativo deviene una tragedia de venganza, ilimitado deseo de desagravio, con brutal y atroz

saldo de víctimas, unas anunciadas y predestinadas; otras, indebidas y excesivas, como todo ciclo de dolor y venganza que no puede ser sino fatal entropía.

1.- **Hamlet** pertenece al histórico género de las tragedias de venganza, y tiene un legendario protagonista: el príncipe danés Amleth cuyo tío mató a su padre y se casó con su madre. Noticia recopilada por el historiador Saxo Grammaticus en una crónica del año 1185. Aunque Shakespeare añade dos personajes más, dos hijos ávidos de vengar el asesinato de sus padres: Laertes y Fortinbrás.

Este convencional ciclo trágico no es cristiano: no es precisamente cristiano desearle a alguien la condenación y el infernal fuego eterno. Así que no es de extrañar que el Hamlet de Shakespeare se presente inicialmente taciturno, resentido y temperamental. Pero tanto Horacio, su leal amigo a quien desvela todos sus planes, como Ofelia, su suicida prometida reconocen su 'nobleza'. A Hamlet le gana absolutamente su melancolía, inestabilidad emocional propia de lo que contemporáneamente asignamos al 'ciclotímico'.

2.- Mas el personaje Hamlet de Shakespeare dignifica su melancólico trastorno de manera muy ejemplar: presenta una obra que ha escrito para entender sus crudas circunstancias, *La ratonera*, y la hace escenificar ante el rey y la reina que condena como 'impostores'. Y en ella, tal como a él se lo contó al principio de la obra un *espectro*, el hermano del rey vierte veneno en el oído del actor que hace padre de Hamlet. O sea que, Hamlet *confirma la veracidad* de la naturaleza espectral del comienzo de la obra: el teatro es espejo de la naturaleza: revela verdades de la vida real. El teatro conmueve. No cabe duda: Hamlet se motiva para la venganza y lo expone: *nos dice cuál es la verdadera naturaleza de la existencia*. La realidad de la muerte es apabullante.

3.- Al presentar una obra dentro de la obra, Hamlet vincula su proyecto a otro sentimiento: la ira que siente hacia su madre, cuya boda con su tío Claudio ve como un incesto.

En cierta medida, puede decirse que su reflexión desata la tragedia: todos personajes se *contagian* de esa pasión criminal, la obra se precipita enteramente en una espiral sin control: deriva melancólica total. Todos los personajes toman *malas decisiones*, que a su vez derivan en *peores*.

Son las elecciones de *todos los personajes a la vez* lo que nos revela que el mundo es trágico porque en él abundan tanto la maldad humana como los *funestos accidentes*.

4.- En conclusión: el ciclo de venganza es, no podía ser menos, claro, oscuro...

Shakespeare añade al género convencional de la *tragedia de venganza*:

- * un fantasma,
- * una obra dentro de la obra,
- * un objeto mortal (la calavera de Yorick, el bufón real).

Y hay en la obra algunas notas de humor aún: el sepulturero que vacía tumbas para dar cabida a más cadáveres; Hamlet alude al espectro que le expone el asesinato de su padre, como *ese viejo topo*, y habla de él como *ese chico en el sótano*: lo suyo es un aparte con el público. Hamlet alude al espectro, en exclusiva para el público, identificándolo como actor que *grita y amaña* la voz espectral y sin cuerpo.

5.- Tanto las filosóficas especulaciones del propio Hamlet, como la conclusión o enseñanza filosófica de la obra son ambiguas. Pero, por lo menos, se pueden dilucidar dos interpretaciones:

O bien Hamlet es víctima de su destino.

O bien Hamlet piensa *demasiado*. Demasiada reflexión inhibe la acción (H. Bloom).

* *Noche de epifanía* -o *Noche de reyes* (1601).

También conocida como *Lo que queráis*, su subtítulo, es esta de nuevo una comedia alrededor del tema de géneros e identidades. Casi se podría decir que es el tema predilecto de Shakespeare: precisamente con ocasión de la mezcla y confusión, revelan las personas todas las irisaciones de su complejidad.

Por una parte, lo que parece el verdadero cuento de hadas: Viola, la joven náufraga, que se disfraza de eunuco para ganarse el favor de Orsino. Por la otra, la historia de Malvolio, el puritano mayordomo que muestra soberano menosprecio por todos los componentes de la fiesta, toma las riendas del desgobierno, pero acaba a merced de su siniestro mundo interior, como el tonto verdadero de toda la obra. En ella aparecen las célebres frases:

*Si la música es el alimento del amor,
tocad, dádmela en exceso, de manera que,
saciado, el apetito, mengue y muera.
¡Repetidme ese trozo de lánguida cadencia!*
Noche de epifanía, acto I, escena I.

El 5 de enero, una noche aparentemente loca, que demuestra cómo en la época en la que Shakespeare escribía, la noción de la sexualidad era distinta del compartimento estanco que luego ha devenido. Las relaciones íntimas entre hombres, por ejemplo, se consideraban un ideal de amistad. Y Shakespeare parece querer indicarnos, una vez más que el amor está por encima de toda discriminación social. El amor se expone, está ‘ofrecido’:

*¡Un rostro y una voz,
un traje y dos personas!
¡Artificial y reflejo,
que es y no es!*
Noche de epifanía, acto V, escena I.

1.- Es ésta, la noche de epifanía, la víspera de la celebración de la llegada de los reyes, una fiesta en la que en la Inglaterra isabelina se mezclan lo sagrado y lo pagano (comidas, alcohol, juegos, mascaradas...); y se tiene a bien subvertir las convenciones sociales a la manera de las saturnales romanas: los amos hacen de criados, los criados de amos. Los hombres se disfrazan de mujeres, las mujeres se hacen pasar por hombres.

Es altamente posible que Shakespeare escribiese la obra sobre el mundo al revés como entretenimiento para esa misma noche de Epifanía.

2.- No obstante, son unos cuantos los personajes tristes. La *melancolía* es la figura retórica que le sirve a esta época para denotar la ‘celda’ en la que está anegado alguien con su mórbida actitud (“*Si la música es el alimento del amor, / tocad, dádmela en exceso, de manera que / (...)*”). La melancolía es el hogar, este lugar imaginario, de la tristeza susceptible de metamorfosis.

3.- Y son justamente las metamorfosis que el ánimo redimen, lo que propone Viola al disfrazarse de hombre. El *disfraz*, aquí, como en muchas otras obras de Shakespeare es la manera de hacer posible el desarrollo de cómicas subtramas dentro de la trama general de la obra.

4.- Por otra parte, en la Inglaterra de la época isabelina, obligatoriamente, todos los papeles teatrales eran interpretados por muchachos; mas las frontera entre los géneros se difumina en gran medida por el disfraz. ¿Cuál es la verdadera imagen de una dama? ¿Los rasgos faciales afeminados, la voz, el vestuario, la gesticulación propia...?

*Lengua, rostro, miembros, actos y espíritu,
blasonan cinco veces tu presencia (...)*
Noche de epifanía, acto V, escena I.

5.- El asunto de la *ambigüedad de género* no se resuelve -en contraste con la ambigüedad social, la mezcla de normas y convenciones-, pero, no obstante, los personajes en las obras de Shakespeare se casan, se comprometen:

*¡Un rostro y una voz, un traje y dos personas!
¡Artificial reflejo, que es y no es!
Noche de epifanía, acto V, escena I.*

Mas de esta indefectible ambigüedad entre los géneros que tan cómicas confusiones ha propiciado, se deducen, Shakespeare así nos lo muestra, dos cuestiones fundamentales:

- * La doble naturaleza *hombre/mujer* que cada individuo acarrea.
- * Hay que tomar el amor donde se encuentre, es un bien escaso.

* **Troilo y Crésida** (1602).

Es muy difícil hablar de esta obra con estructura de comedia pero de trágico contenido -de *anti-teatro* la califican incluso algunos críticos, como René Girard. Escrita en un extraño tono intelectual y desafiante, abiertamente cínico. La crítica la considera casi unánimemente como una de sus *problem plays* (obras problema). Con en ella empieza lo que podría calificarse como la *amargura shakesperiana*: ¿es sinceridad, agotamiento, honestidad radical... su desafío a las convenciones, su sátira de las normas establecidas...? Desde luego, no parece su actitud simple rebeldía: en todo caso, debe leerse como una forma enigmática de indicar cómo desafiar los principio sociales.

Todos los héroes clásicos legendarios (Aquiles, Héctor, Ajax, Ulises, Paris, Menelao) son en diferente grado víctimas de su lascivia. El tan elogiado erotismo shakespereano ha mutado en vulgar lascivia. Y esa es asimismo la razón por la que Shakespeare satiriza el heroísmo de la guerra: más que víctimas de su destino, los personajes son responsables de su tragedia.

*También yo soy bastardo.
Me gustan los bastardos. Yo
soy bastardo de procreación,
bastardo de educación,
bastardo de mente, bastardo
de valor, y en toda cosa, ilegítimo.
Troilo y Crésida, acto V, escena VIII.*

- 1.-La obra no es solo un anti-relato épico en el que el quehacer de Shakespeare se invierte no solo en deshacer el mito del 'héroe legendario'; sino también la historia del melancólico amor del guerrero Troilo por Crésida... pues, amargo y lunático: *este amor será la ruina de todos nosotros...*
- 2.- El escenario es moral y políticamente desagradable, pues el valor y el aprecio deben ganarse a pulso. La lujuria y la vanidad lo corrompen todo. ¿Irónica clarividencia? -quizás sea esa la única manera de cambiar el legendario destino...
- 3.-¿Se rompió el bello mito de la guerra de Troya? Tal vez, pero sobre todo, ¿qué es el heroísmo en nuestros días?

*** Obra poética -entre 1593 y 1603:**

I.- Popularmente se la conoce como los **sonetos** de W. Shakespeare; a pesar de que hoy solo se usa la palabra ‘soneto’ para designar una estructura muy determinada, con versos de catorce sílabas, y también predeterminada rima de arte mayor. Cualquier ‘poema’ de Shakespeare ha recibido la calificación histórica popular de *soneto*.

Sus precedentes son mayúsculos (Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca... y como contemporáneo, John Donne). Ciertas partes de sus obras están escritas efectivamente en la forma clásica del soneto (*Romeo y Julieta, La violación de Lucrecia*). Pero los verdaderos *sonetos* de Shakespeare son *sonetos ingleses* o *sonetos isabelinos*. Surgieron precisamente en Inglaterra durante el reinado de Isabel I -y son los que coinciden con la estrofa poética que tal nombre describe.

Estos *sonetos* de Shakespeare están formados por pentámetros yámbicos -diez sílabas cada verso, compuestos por cinco *pies*, y en cada una de estas unidades, una sílaba átona seguida de una sílaba tónica, como en el verso endecasílabo castellano. Su estructura es sencilla: la primera parte expone una idea, la segunda la concluye.

*Cuando la suerte es perra y me señalan
y lloro en la soledad como un proscrito,
el cielo ignora mis plegarias vanas
y al verme así maldigo mi destino.
Quisiera parecerme a alguien más fausto,
dotado de apostura y amistades,
o a otros, con su ingenio y sus encantos:
¡ni mi mayor solaz ya me complace!
Al borde despertar ya de mi vida,
por suerte pienso en ti y en mi pensamiento,
al lado de la alondra al dar el día,
se pone a cantar himnos a los cielos.
Pues recordar tu amor es tal fortuna,
que no le envidio a ningún rey su hartura.*

Soneto XXIX

De 1609 es la primera publicación de los sonetos de Shakespeare: 154 sonetos. Se llama la obra *Shakespeare's sonnets*. Y con ellos empieza la interminable especulación de la crítica histórica.

La antología es extraña: *Sonetos de William Shakespeare jamás publicados*, dice. ¿Acaso no los publicó él mismo? Dedicados a un tal *Mr. W.H.*, claramente un hombre o un muchacho. Su críptico sentido, el hecho de que quizás se publicaran sin permiso del autor; su característica manera de hablar del amor, todo ello singulariza su abundante producción como *sincera* y técnicamente poco sofisticada.

Las especulaciones de la Literatura comparada acerca de su ‘críptico sentido’ son densísimas. Mas no hay acierto posible, porque la biografía de Shakespeare es pura hipótesis. Así que, como dice W. H. Auden, se trata de “*la labor de un idiota*”.

Los primeros poemas son irregulares, de tono ligero, técnica poco sofisticada. Parecen juegos de palabras. El tema siempre es el amor. Dirigidos a uno o más jóvenes con quienes da a entender que hay una relación cariñosa e íntima. Y hay algunos en los que sí puede imaginarse una relación sexual, con un hombre o con una mujer.

Los últimos 26 están dirigidos a una tal “*dama oscura*”, que parece ser, era tan *oscura* por su piel y como por su interior: la rival en un supuesto triángulo amoroso. En realidad, estos sonetos son, muy difíciles de describir homogéneamente: van desde idealismo del amor romántico, hasta la crudeza realista sexual, sin que se pueda determinar claramente el género del amante. Están considerados entre los más bellos de la lengua inglesa. Trata el tema del erotismo de manera

peculiar: identificación de amor y amistad, inmortalidad del ser amado, auto-engaño, desengaño.

En tono emocionalmente muy directo, Shakespeare expone su propia y problemática relación con el amor: a duras penas puede él mismo a veces diferenciar entre deseo carnal y lujuria. Son muchas las ocasiones en las que el problema de su personal relación con el amor es de manera franca, curiosa, obscenamente expresado:

(...)
*Y orgullosa está dispuesta a ser la pobre bestia
 que cumple, lo da todo, va y se postra.
 No falta a mi conciencia si la llamo
 amor, pues por su amor asciendo y caigo.*

Soneto CLI

Hay que suponer asimismo que tratan también de cómo la decadencia física puede venir compensada con un enriquecimiento del alma:

*No admito que se impida el matrimonio
 sincero entre dos almas. No es amor
 el que ante la mudanza muda el modo,
 o marcha con aquél que se marchó.
 Amor es como un faro impenitente
 que arrostra las tormentas sin bandearse;
 lucero de las barcas que se pierden,
 ignoto a la razón no a los compases.
 Por más que hienda labios y mejillas
 con su guadaña, no es bufón del tiempo,
 ni muda con el paso de los días
 ni cesa hasta los lindes de lo eterno.
 Si no es así y estoy errado entonces
 ni yo escribí ni amó jamás un hombre.*

Soneto CXVI

Mas sus complejos sonetos no obtuvieron el éxito de sus más largos y convencionales poemas *Venus y Adonis*, *La violación de Lucrecia*. Fueron publicados por primera vez en 1609, y no se incluyeron en la lujosa edición de sus obras completas, la edición folio de 1623. Entraron en la interminable y ruinosa manipulación de muchos críticos moralistas, empeñados en adecentar el género de los pronombres, mezclar su obra con la de otros autores, etc. Y de hecho, sucede que no fueron tomados en serio casi hasta el romanticismo (por John Keats, William Wordsworth). En pleno siglo XX otro poeta parece dar la clave de sus composiciones W. H. Auden. Auden dice que es constantemente dramático, está siempre abriendo su corazón. Y a su dramatismo se le suma la densidad estilística. Tal vez por ese mismo motivo son tan difíciles de musicar.

Last but not less, hay que atender también aquí a cierta crítica historicista sobre el uso de la religión en los sonetos de Shakespeare y las disputas doctrinales de su época. Si por una parte los reformistas sostenían con Martin Lutero que la salvación consiste solo en fe; la Iglesia Católica tradicionalmente sostenía que la fe debe acompañarse de buenas obras, de oraciones, de peregrinaje, de compra de indulgencias. Shakespeare parece inspirarse al tratar el mérito individual, en ambas tradiciones. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuál era su confesión religiosa (¿quizás era ateo!), he aquí expresándose al respecto, secularizando la religiosa plegaria:

(...)
*¿Qué forma de decir, qué forma nuevamente
 para expresar mi amor y tus bondades ?
 No hay nada, dulce niño, pero a diario
 repito, cual plegaria, que eres mío.*

Soneto XVIII

II.- En la edición de 1609 de los sonetos de Shakespeare, se incluye también un larguísimo poema (329 versos), *El lamento de una amante*, escrita en el *rhyme royal* (como *La violación de Lucrecia*) :

*¡Oh, padre, cuánta magia
del demonio
oculta cada lágrima en su esfera!
(...)*

Es un poema que pone término a la edición de los sonetos con un relato de seducción y abandono, tal como era habitual en las antologías de la época. Es un poema muy distinto a la sonetos, de estilo muy anticuado. Y es notorio que Shakespeare vuelva a hablar del tema de la pérdida del amor ideal de manera tan consciente y deliberada.

III.- Ya en 1601, ocho años antes, ya había aparecido otro poema de Shakespeare sobre *la muerte del amor ideal*; pero esta vez en un libro ajeno: en *Love's Martyr o Rosalind's complaint*, de Robert Chester. Es el poema titulado *El fénix y el tórtolo*:

*Verdad parece
aunque no sea,
belleza luce,
pero no es ella .
(...)*

Se trata de una reunión de aves diversas que celebran los ritos funerarios de una pareja insólita: un fénix y una paloma que se amaron y sacrificaron sus vidas, tal como parece que le sucede “*al amor con su constancia*”. Poema de extraordinaria belleza mística que, sin embargo, tenía, es de suponer, un significado muy especial para los lectores de la época y que hoy se nos escapa:

*Se amaron como se aman dos,
teniendo en esencia solo una,
distintos, división ninguna,
la cifra enamorada allí murió.
(...)*

Tomás Moro (escrita entre 1603 y 1604).

Y se supone que de antes de que la compañía teatral de Shakespeare se convirtiese en la *King's Men*, una patente real, es aún la obra **Tomás Moro**, escrita entre 1603 y 1604.

Es esta una obra colectiva, pero precisamente en ella se encuentran las únicas muestras que se conservan de la escritura de Shakespeare y unas cuantas firmas suyas. La obra no se representó jamás en vida de Shakespeare, era políticamente muy problemática: trata del mártir católico, Tomás

Moro, que se opuso rotundamente a la reforma protestante. No aceptó la anulación del matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón, ni su posterior matrimonio con Ana Bolena, y por ello, fue ejecutado -Ana Bolena fue la madre de Isabel I, la reina regente cuando Shakespeare escribía.

Aunque los autores jamás nombran a Enrique VIII por su nombre y la obra es ideológicamente ambigua, marcada por la constante preocupación de soslayar la censura, nunca se representó (¡59 actores!). La parte que Shakespeare escribió en esta obra es en cambio inconfundible: Tomás Moro acepta con serenidad su destino y previene a los rebeldes:

(...)
*Imaginad que veis
 cargando a sus espaldas sus niños y sus bultos
 hacia costas y puertos en busca de transporte,
 y que cumplís, cual reyes, todos vuestros deseos*

(...)
*¿Qué habríais conseguido?
 Os lo diré: enseñar a la insolencia
 a avasallar el orden, y a la mano
 dura a vencer.*

(...)
*con esa misma mano, razones y derecho,
 os harían sus presas, y los hombres
 como peces hambrientos unos
 a otros se devorarían.*

Tomás Moro, acto VI, escena I.

V.3.- SHAKESPEARE EN “KING’S MEN” (1603-1613)

En 1603 fallece Isabel I, la reina regente durante cuarenta y seis años. La sucede Jacobo VI, rey de Escocia, quien crea la patente real que convierte la compañía teatral de Shakespeare. *Lord Chamberlain’s men*, en la *King’s Men*. O sea que, por decreto real, la compañía teatral *actuaba* ya no solo para la población en general, sino también para la corte que la protegía y la financiaba. Consecuentemente, el estilo de Shakespeare también cambió: escribió entonces comedias y algunas obras ‘serias’, oscuras y grandiosas.

En 1608 su compañía teatral adquirió un nuevo teatro, el *Blackfriars*, un teatro cerrado y más pequeño que *El Globo*. Modernizado, apto para novedosos efectos especiales como tormentas, espíritus voladores, duendes del bosque etc. Fue justamente entonces cuando *El Globo* viejo se incendió accidentalmente -a causa de una bala de cañón que impactó en su techo de paja-, y se redujo a cenizas. Esto sucedió en 1613. Se reconstruyó de nuevo, pero ya no con Shakespeare, que había regresado a Stradford-on-Avon, donde murió en 1616 a los 52 años de edad.

* *Medida por medida* (escrita entre 1603 y 1604).

Quizás se pueda describir esta obra como una *comedia oscura*, con desafiante e infeliz final: una vez más, Shakespeare pretendía más bien conmocionar que cautivar.

Esta es la primera de las obras del autor clasificada como *problem plays*. No es posible adscribirla a ningún género: es edificante, emocionante, trágica y mutante. Transcurre en la Viena de la época, ciudad sin ley, donde la corrupción campa a sus anchas. Ahora la administra Ángelo, poderoso, cínico y muy cínico personaje que no interviene sino es para demostrar cómo el poder corrompe. Le dice a Isabella, la novicia que quiere obtener el perdón de la sentencia de muerte que pesa sobre su hermano Claudio, que esa petición tiene un precio fácil: la renuncia a su castidad.

*¿Quién te creerá, Isabella?
Mi nombre tan sin tacha y vida austera,
con mi palabra en contra de la tuya,
y mi alta posición en el estrado,
pesarán sobre tu actuación de modo tal
que te ahogará en tus propias palabras.
Medida por medida, acto III, escena IV.*

1.- En la Viena de esa época, prolifera la corrupción y la prostitución. Con las maquiavélicas intenciones de imponer la ley y el orden moral, pero sin que un autoritarismo tiránico provoque aún más desorden social del que ya hay, el gobernador, el duque Vicentio delega toda la responsabilidad gubernativa de la ciudad en el puritano Ángelo. Sin embargo, esa delegación de poder fracasa: Viena tiene de nuevo un *maquiavélico* déspota.

2.- Así que la novicia Isabella sigue siendo una contestataria: ahora es a Ángelo a quien acusa de abuso de poder.

*¡Oh, es excelente
poseer una fuerza gigantesca,*

pero tiránico como gigante usarla!
Medida por medida, acto II, escena II.

Shakespeare recurre al cómico ‘truco de la cama’, típico en las comedias de la época: consigue que Ángelo sea engañado por su propia prometida: es ella y no Isabella la que está en la cama, con quien Ángelo se acuesta.

3.- Infeliz o patético final: tres bodas pero de nuevo se encuentra Isabella asediada, ahora es el propio gobernador de Viena, el duque Vicentio quien la asedia:

Isabella,
a una proposición que os beneficia,
deseo que prestéis vuestros oídos.
Todo lo que poseo es vuestro,
Lo vuestro, mío.
Medida por medida, acto II, escena II.

* **Otelo** (escrita entre 1603 y 1604).

Otelo, el protagonista de la tragedia shakesperiana sobre los celos, es un general del ejército veneciano. *Negro* -muy determinante el color de su pie. Le apodan ‘*el moro*’, aunque no es cruel y diabólico como solían ser los personajes negros del teatro isabelino. Gran héroe militar. Mas, un hombre joven, inseguro de sí mismo. Noble a su manera, tanto el público como Desdémona, su enamorada esposa, se apiadan de él con frecuencia.

Como ‘perfecto malvado’ ya está ahí Yago, el alférez del héroe militar, el verdadero mas secreto protagonista de la obra, que junto con Rodrigo, pretendiente de Desdémona, dedica a Otelo despiadados ataques racistas. Entre ambos provocan la ansiedad sexual de Otelo y su paranoico asesinato de su mujer, Desdémona, para gran asombro de los ciudadanos venecianos que le profesan un muy sincero y respetuoso aprecio. Así que es Yago quien se erige *antagónicamente* como segundo protagonista de la tragedia. Sus siniestras maquinaciones sugieren a Otelo que la estrangule, por ejemplo, en vez de envenenarla. La obra adquiere entonces una dimensión ritual. Otelo y Yago son, de hecho, camaradas, pero la vulnerabilidad de Otelo, junto con los brutales engaños de Yago, los sumen a ambos en un pozo psicológico de horror, de manera que el público prescinde del escenario militar, de la corte veneciana y de la jerarquía social que los rodean, porque los celos y la envidia constituyen el centro de una obra, acerca de un matrimonio arruinado por un terrorífico farsante que se aprovecha de la ingenuidad típicamente juvenil.

El moro es es hombre
de alma noble y franca
y cree que son honestos
aquellos que aparentan serlo,
y dócil se dejará conducir
por la nariz igual que los
borricos.
Otelo, acto I, escena III.

1.- Aunque Otelo es, como todo el mundo reconoce, muy compasivo, y está a leguas del estereotipo teatral del ‘actor negro isabelino’, Yago, el alférez que envidia a muerte su posición de general en el ejército, junto con Rodrigo, pretendiente de Desdémona, atacan a Otelo con duros

discursos racistas y sexistas. Provocación de la ansiedad y de la paranoia, este es el tema de la obra.

Otelo es especialmente vulnerable a esta guerra verbal: él mismo alude a 'su naturaleza árabe' que lo hace ser muy desconfiado, celoso, apasionado e impulsivo; presa fácil de la ira. Y es su sinceridad el talón de Aquiles de tal vulnerabilidad: pasa de tener una *buena* posición y reputación, una justificada posición de fuerza entre los suyos, a desmoronarse en un salvaje final, y en una *nefasta* posición, que asombra a sus súbditos.

2.- Yago urde un plan para derrotar a Otelo: Yago es un consumado *intrigante*. Consigue, en primer lugar, la adhesión de Rodrigo, un pretendiente de Desdémona; en segundo lugar, la del público, mediante argumentados soliloquios de odio; y en tercer lugar, la de Casio, otro lugarteniente de Otelo, enamorado también de Desdémona. A todos insta a la venganza *mientras* convence a Otelo de que Desdémona es falsa, y hay que eliminarla en un asesinato ritual.

3.- La pareja de protagonistas perturbados es antagónica: La vulnerabilidad moral de Otelo se opone exactamente a la ambigüedad moral que Yago requiere: ambos son incapaces de dominar sus ataques de celos, los une un violentísimo odio.

Al mundo político de la ley de la guerra, opone Yago una atroz *imaginería carnal* que sitúa a los celos y la envidia -lo malvado y maldito - en el centro de la obra: un hombre celoso de su amante esposa, tal es el tema.

4.- Las esposas, Desdémona y Emilia (de Otelo y Yago, respectivamente), es de subrayar, están unidas por una amistosa relación de lealtad. Lealtad que contrasta con la obsesión masculina por la 'reputación' y el 'honor'. Los ataques sexistas evidencia exageradamente este contraste.

Yago consigue por fin que el lamento por su perdida reputación, se convierta en la causa emocional de la venganza de Otelo por una supuesta infidelidad.

*¡Perfidia, perfidia!
No me cabe duda,
la sospecho, la olfateo.
¡Oh, qué infamia!
Otelo, acto V, escena II.*

5.- Dada la perentoria 'causa' -la (imaginaria) infidelidad-, Otelo mismo presenta a Desdémona la necesidad de un homicidio por honor (y no por venganza), en un rito en el que Desdémona colabora aceptándolo de buen grado.

6.- Hay un símbolo, aparentemente anecdótico, en esta tragedia (pero es que esta tragedia trata muy especialmente de la crueldad, de la tiranía de las apariencias): un diminuto pañuelo bordado con fresas que Otelo regala a Desdémona, símbolo de su fiel amor. Yago convence a Otelo de que Desdémona se lo ha regalado a su amante. Así que cuando Desdémona confiesa a Yago que lo ha perdido, no hace sino confirmar y acelerar el movimiento emocional, *necesariamente* celoso y vengativo, que posee a Otelo.

* *El rey Lear* (escrita entre 1605 y 1606).

La obra transcurre en la Britania de 800 años antes de Cristo, y es tan desesperanzadoramente nihilista que los expertos abandonan sus polémicas habituales para ponerse de acuerdo en calificarla como la más *trágica* de las tragedias de Shakespeare.

El rey Lear es, aún más que, *Hamlet*, una tragedia filosófica, pero nos es posible simpatizar aún menos con su protagonista. Lear es un rey que actúa en contra de su época. Cuando la monarquía se considera una elección divina, impone él su absolutismo, su particular centralismo: divide su reino en tres partes (porque *tres* son sus hijas), a pesar de que se cree que eso solo puede acarrear catástrofes. Una decisión como esa, dicen, solo puede provocar guerras civiles y fratricidas.

Como es habitual, solo al bufón le es permitido decirle al rey la verdad. Y la verdad es que el sufrimiento está en el centro de la obra. Y no es precisamente el monarca quien puede eximirse del sufrimiento, principal lastre de la humana condición. ¿Puede ser el sufrimiento una experiencia redentora? También la piedad termina en nada. Y, sin embargo, solo la compasión, nos otorga el justo tiempo de purgar ese mal inherente a la humana condición.

La hija menor del rey, su y preferida, Cordelia, es asesinada, el rey enloquece.

Su final es tan problemático que más de un crítico ha sugerido que el centro neurálgico de la obra no es tan 'histórico' como parece, sino que está en la problemática relación del indiferente, cruel y obstinado rey Lear, padre de Cordelia, *ante* la hija menor, preferida y asesinada; *frente* a dos hijas más, mórbidas y frías también, complementariamente calculadoras y egoístas frente a la demencial indiferencia del padre.

*Mientras tanto expondré mi
intención más recóndita.
Acercadme ese mapa. Sabed
que he partido en tres
el reino.*
(Acto I, escena I)

(...)

*¡Soplad vientos, reventaos,
las mejillas! ¡Rugid, soplad,
vientos y huracanes!*
(Acto III, escena II)

(...)

*El hombre desguarnecido
no es más que ese animal
pobre, desnudo y bifurcado
que tú eres.*
(Acto III, escena II)
El rey Lear

1.- Es sorprendente el nihilismo de esta obra. El *amor* es el amor familiar, ya que el que el erotismo no juega ya papel alguno, y ese amor es cruda devastación. ¿Es este el tantas veces irónicamente aludido como 'amor verdadero'? La tremenda visión de Shakespeare no es muy diferente de la que presenta el dramaturgo S. Beckett en pleno S. XX.

2.- Shakespeare subraya la decrepitud de Lear: tiene más de ochenta años. Es una figura peligrosamente inestable. Un héroe trágicamente pasivo. Existe en su confusión mental, en el páramo, al margen del atroz desarrollo de la trama: *filosofa*, y eso es todo cuanto puede y debe dar al mundo. Su *pasividad* se cifra paradójicamente en hacer tres cosas enigmáticas:

* Cometer el sacrilegio de abandonar el trono. El mando supremo de la monarquía que había recibido por *derecho divino*.

* Dividir su reino en tres partes a pesar de las advertencias en múltiples mitos sobre las guerras y civiles que eso originará.

* Rechazar y exiliar a Cordelia, su hija preferida, y la única que lo ama incondicionalmente. Puesto que las otras dos, Goneril y Regan, solo se dignan a reconocer a Lear mientras este es rey.

3.- En su confusión mental se interesa Lear por un mendigo loco, 'Tom', que no es otro sino Edmond, hijo ilegítimo del conde de Gloucester, quien fue uno de sus más leales seguidores. Despotiza Lear contra los peligros de la sexualidad femenina; sobre la hipocresía de los poderosos; sobre la inevitable corrupción que el poder conlleva (...)

4.- Entre padres e hijos suceden graves, gravísimas atrocidades: Lear y Cordelia, su hija preferida, Cordelia es repudiada y exiliada. Deviene reina de Francia, se enfrenta a los legítimos gobernantes de Britania. El duque de Gloucester y su problemático amor paterno-filial con sus hijos, Edgard y Edmond... el sufrimiento es esencial a la condición humana. No hay ningún tipo de injusticia cósmica, ahí es donde se revela inutilidad/utilidad de la filosofía: el sufrimiento humano no puede explicarse por medio de casuística alguna: Lear recobra circunstancialmente el juicio sometido al frío intenso y al agua torrencial de una súbita tormenta que le obligan a asearse y cambiarse de ropa: mandan las necesidades físicas .

5.- ¡Ya quisiera el melancólico Hamlet tener la lucidez mental de la que Lear goza de vez en cuando!:

*No se puede aplicar razón a necesidad...
¡No apliquéis la razón a la necesidad!
Los mendigos más misereros
tienen en su penuria cosas superfluas.
Si a la naturaleza dais solo lo necesario,
la vida humana no vale más que la animal!
El rey Lear, acto II, escena II.*

El pobre mendigo Tom vive, malvive en una miseria que Lear no había jamás imaginado. Y Lear lo percibe. Ahí es precisamente donde se hace posible incluso una interpretación socialista de la obra: Lear habla de la redistribución de las riquezas.

6.- Y si en un principio la obra exigía la necesidad de desnudar al hombre para conocer su esencia, llega en su transcurso a un punto en el que se revela que solo la *compasión* puede proporcionarnos reacciones emocionales ante el sufrimiento humano, porque el mal es tanto como la ausencia de piedad.

7.- Lo verdaderamente terrible de la obra es que cuando parece que se alcanza la culminación, esta se disuelve en nada. También la compasión, la piedad termina en nada merced a la lucha generacional. Lear aparece con el cadáver de su querida hija Cordelia en los brazos y se disuelven así las pocas expectativas cómicas que la obra había alentado: Lear ya no podrá jamás reconciliarse con sus hijas, no hay consuelo posible.

*¿Por qué un perro, un caballo, una rata tienen vida
y tú ni un suspiro? Ya no volverás.
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
El rey Lear, acto V, escena III*

Quizás hubiera apuntado la piedad hacia de algún modo la salida, pero, “*no hay suficiente piedad para tanto sufrimiento*” (H. Bloom). Así pues, nada puede rescatarnos en la agonía del dolor. No hay nada más trágico que la mortalidad humana.

(Y si el sufrimiento no tiene función redentora alguna, ¿acaso no es esta una obra anti-cristiana?)

* **Timón de Atenas** (1606, escrita en colaboración con Thomas Middleton).

Shakespeare dramatiza un tema, un tópico, ya frecuentado en la antigüedad clásica por Platón, Aristófanes, Luciano y Plutarco: el filántropo vanidoso que deviene misántropo. Proceso de transformación que presenta a un personaje aparentemente extremo: primero organiza lujosos banquetes con los que agasaja a sus aduladores ‘amigos’; y luego, cuando aparecen sus deudas, deviene misántropo. La comida se convierte en piedras y agua caliente; se acaba también la generosidad de espíritu de sus contertulios.

El relato del extravagante despilfarrador no es un simple devenir de rico en pobre, sino un drama sobre la vanidad y la ceguera; sobre el perecedero poder del dinero cuando la amistad no es sino simple mercancía. Timón de Atenas se retira solitario a un bosque, acosado por las deudas y naufrago de sus amigos. Piensa que “*la peor bestia le será más tierna que los hombres*”. Fuera de las murallas de Atenas, en su retiro de la humanidad “*halagadora y zalamera*”, abomina los “*ensueños de amistad*”:

*La larga enfermedad de mi salud y de mi vida,
empieza ahora a enmendarse,
empieza ahora a entregarme todas las cosas.*

Timón de Atenas, acto V, escena II.

1- La oposición tópica de las dos actitudes *filantropía/misanotropía* constituye el núcleo narrativo de esta obra, que no es sino velado y místico elogio de la “*vida retirada*”. Subversión deliberada de lo que se considera centro neurálgico de la vida social: el dinero, “*el oro amarillo, reluciente, precioso*” -acto IV, escena III.

2.- **Timón de Atenas** presenta una auténtica *ascesis moral* en la medida en que su protagonista, vanidoso y codicioso, pero extremadamente frustrado, deviene solitario y satisfecho eremita:

A mi me apena ver a tantos mojar su comida en la sangre de un hombre, y toda la locura está en que él también los felicita.

Timón de Atenas, acto II, escena II.

Timón se deshace de todos sus bienes, se quita incluso la ropa en el bosque, con la intención de liberarse de esa *enfermedad*, la farsa de la *falsa amistad*.

3.- Atrincherándose con firmeza *contra* la humanidad, crece su habilidad para la *lirica contra* su antigua *enfermedad*, la vanidad.

De ello hace también una verdadera guerra verbal *contra* la humanidad:

*La larga enfermedad de mi salud y de mi
vida empieza ahora a enmendarse,
y la nada me entrega ahora todas las cosas.*

Timón de Atenas, acto V, escena II.

* **Macbeth** (1606).

La aristocrática pareja de los Macbeth decide que es el regicidio su común proyecto. No tienen bastante con ganar una batalla tras otra: quieren reinar.

Ven, además, a los espíritus del mal de su parte, así es como Macbeth, inducido por su esposa, mata al rey. Comienza un reinado de terror, tanto público como íntimo. Tras el asesinato, ambos se descubren en un ciclo de violencia incesante *in crescendo*: tampoco puede quedar vivo ningún aspirante al trono.

Macbeth, en el sentido simbólico más literal, es una obra que se oscurece de escena en escena: una y otra vez, el maquiavélico asesinato está servido. Junto al noble guerrero está Lady Macbeth, quien constantemente recuerda a su esposo no solo que su ambición es soberana, está siempre por encima de la de los demás; sino que también le recuerda de manera obsesiva que, paradójicamente, ella misma, él mismo, juntos los dos están atrapados en una sangrienta y compartida claustrofobia.

Macbeth fue escrita para la patente real *King's men* creada por Jacobo I de Inglaterra, a la muerte de la reina regente. En gran parte, aunque Shakespeare continuaba escribiendo para un público muy amplio, la obra es un buen halago hacia el nuevo rey, su mecenas, y su particular obsesión: la brujería -Jacobo I había publicado en 1597 un tratado sobre el tema: *Daemonologie*. Sin embargo, Shakespeare utiliza el tema de la brujería con un énfasis especial: para subrayar el estado psicológico del rey. Macbeth mata una y otra vez, tal es su "*rampante ambición*", mas la imaginería alucinógena que habita su cabeza, brujas y fantasmas, era un asunto considerablemente serio en la época.

La espiral homicida se salda con un *continuum* de alucinaciones, hasta tal punto que la propia Lady Macbeth es víctima de su mente enferma. No obstante, Macbeth, enfermo también, pero visionario e *hirviendo en sangre*, deviene crudo filósofo:

¡Fuera, fuera,
breve candelilla! No es la vida más que
una andante sombra, un actor que se pavonea
y se retuerce sobre la escena de su hora, y luego
ya nada más se oye. Es un cuento
contado por un idiota, todo estruendo y furia,
y ningún sentido."
Macbeth, acto V, escena V.

1.- Si hubiera que buscarle una 'causa' al ciclo de violencia en la que la pareja de los Macbeth está atrapada, esta sería el *regicidio* mismo: matan a Duncan, rey de Escocia, porque quieren ser reyes. Y serlo *seguro*, es decir, su diabolismo incluye la imperativa necesidad de que "*no quede vivo ningún aspirante al trono*".

2.- Lady Macbeth, muy especialmente, deviene *despiadado monstruo*: conjura a los espíritus; persuade a su marido de la necesidad de compartir un "*cruento secreto*". Acuerda con su él un talante homicida *in crescendo*:

He dado de mamar, y sé qué tierno es
el amor al crío que me sorbe:
pues yo, cuando su cara más se sonriera,
mi pecho de sus encías blandas arrancara,
y sus sesos estrellara, si jurado hubiera,
tal como tú has jurado en esto.
Macbeth, acto I, escena VII.

Lady Macbeth se entrega una vez tras otra a un *asalto emocional* que acorrala a su marido con ofensas, humillaciones, burlas, provocaciones y estremecimientos:

¿Estaba ebria la esperanza en que te armabas?
 ¿Ha dormido luego
 y despierta ahora con rostro verde y pálido
 lo que tan de grado hizo?
 Desde este momento
 así hago cuenta de tu amor.
 ¿Estás miedoso
 de ser en tus acciones y en tu esfuerzo el mismo
 que eres en tu deseo? ¿O quieres tener eso
 que estimas tú por prenda y gala de la vida
 y vivir como cobarde ante tu propia estima
 dejando el “No me atrevo” andar tras el “Quisiera”,
 como el pobre gato del refrán?
Macbeth, acto I, escena VII.

Desde luego, no nos cabe duda de que Macbeth y lady Macbeth se aman, una intimidad tan grande y tan maligna es posible precisamente *por la amorosa entrega*.

3.- Mas llega un momento en el que la paranoia paraliza a Macbeth. Su *imaginación* es un constante suplicio, lady Macbeth no cesa de cuestionar su hombría, su honor, el coraje y el amor entre ellos. Finalmente, Macbeth mata a Duncan:

Me pareció oír una voz: ¡No duermas más!
 Macbeth asesina el sueño
 el sueño que desenreda el embrollado ovillo
 de las preocupaciones, muerte de la vida,
 de cada día, baño de enconadas penas,
 bálsamo del alma herida, dádiva segunda
 de la gran Madre, principal manjar
 en el festín del mundo.
Macbeth, acto II, escena II.

4.- Y sin embargo, es lady Macbeth la primera en sufrir los efectos de la gran tensión mental que ella misma provoca. Se desequilibra: la **culpa** actúa en su cerebro letalmente. Y aunque obsesionada con dar muerte a los demás, muere misteriosamente. Y gran paradoja: muerta ella, él medita sobre la transitoriedad de la vida. En eso se ha transformado su coraje de noble guerrero.

Mas un distanciamiento tal entre la pareja ya estaba anunciado: Macbeth hizo matar a su amigo Banquo de *motu proprio*, sin el conocimiento de su esposa. Su íntimo aliado le hará ahora una siniestra compañía (...)

5.- Hay un cierto humor negro en la obra: únicamente Macbeth puede ver el fantasma del amigo que ha asesinado. Las alucinaciones crecen y crecen a cada propósito homicida de Macbeth: el puñal volador, el bosque de Birman avanza hacia el castillo (...)

Las **bruja**s toman finalmente el relevo: lo sobrenaturalmente horrendo es ahora el desencadenante de la acción. Cuando Macduff, un fiel seguidor de Duncan que quiere vengar su asesinato, mate a Macbeth, las barbadas arpías celebrarán haberlo predicho todo en su incesante aquelarre transformista.

* *Antonio y Cleopatra* (1606).

El apasionado romance entre Antonio y Cleopatra, abrumadoramente sensual, está muy lejos de la historia de deseo juvenil dramatizada en *Romeo y Julieta*, el deseo que atraviesa todos los obstáculos mas que al fin revela como están los jóvenes “*marcados por los astros*”. Es esta una historia de amor mundano y fatal en la que las coordenadas espacio-temporales son especialmente importantes: trazan una significativa *dimensión panorámica* a lo largo de la obra que acaba siendo determinante.

Aunque Antonio está casado con Fulvia, corre cada dos por tres a visitar su “*platillo egipcio*”. Los amantes son a la vez heroicos, sobrehumanos; y mezquinos, cobardes, borrachos. Pero todo se cuenta en gloriosos versos que son para muchos los más excelsos de la obra de Shakespeare.

Cleopatra es un personaje de extraordinaria vitalidad que constantemente se invierte en una capacidad de seducción extrema: a veces es descrita despectivamente como *prostituta, lasciva gitana, bruja...*

... otras, como un milagro mitológico, naturalmente versátil:

*La barca en la que iba sentada, cual bruñido trono,
resplandecía sobre el agua, la popa era de oro batido,
las velas, de púrpura, y tan perfumadas,
que los vientos languidecían de amor por ellas,
los remos eran de plata y se movían al compás,
de la armonía de las flautas.,
haciendo que el agua que golpeaban
los siguiera más aprisa, como enamorada de sus golpes.
En cuanto a su persona, toda descripción se queda corta.
Reclinada en su pabellón, hecho de brocado de oro,
excedía la pintura de esa Venus
donde vemos que la imaginación
sobrepaja la naturaleza.
A cada lado de ella,
había hermosos niños con hoyuelos,
cual sonrientes cupidos,
que agitaban pañuelos de variados colores.
Su viento parecía dar brillo
a las delicadas mejillas que iba refrescando,
y hacer lo que ellos deshacían.
Antonio y Cleopatra, acto II, escena II.*

Para describir a Cleopatra, invierte Shakespeare una imagería extraordinaria, pues debe personificar el inmortal Oriente (“*platillo egipcio*”), y a la vez, ser sentida por Antonio como una peligrosa serpiente del Nilo, “*tres veces ramera*”, a quien mediante halagos, delicias y regalos, debe disuadir de hacer negocios y expediciones capitales. Con una sola frase se la define a la perfección: su especialidad es destruir el sentido del deber.

Marco Antonio no tampoco un conquistador convencional, sino un político obsesionado en la centralización, construcción e incluso, reducción, del imperio. Su única ambición es ahora, muy significativamente, la de “*formar parte de una pareja*”. Su egocentrismo es su todo su romanticismo. El nuevo mundo erótico que forma con la sin par Cleopatra se opone a la práctica cruel, cínica y extravagantemente lujosa de Octavio César gobernando Roma: ¿qué es más importante, el amor o el deber?:

*¡Deja que Roma en el Tiber se disuelva
y que el inmenso arco
del ordenado imperio se desplome!
¡Aquí está mi lugar!*

*Arcilla son los reinos y el fango
 alimenta lo mismo hombres y bestias.
 Lo noble de la vida consiste en esto
 (la besa)
 cuando una pareja, cuando dos seres
 pueden hacerlo; y conmino al mundo,
 so pena de castigo, a que declare
 que no hay quien nos iguale.
Antonio y Cleopatra, acto I, escena I.*

A pesar de que la tentadora Cleopatra se empeña en trastornarlo sensualmente, Antonio, guarda las distancias y rinde devoción a la peligrosa mujer hasta el final. -quizás sea el personaje más absorbente y egoísta de Shakespeare, Cleopatra, frente a Antonio, que es erigido por el autor como dios hercúleo:

*Sus piernas abarcaban el océano,
 su brazo levantado ponía cimera al mundo;
 su voz poseía las propiedades de las armoniosas esferas; eso,
 respecto a sus amigos; pero cuando quería
 domeñar y hacer temblar el orbe,
 era un rayo tonante.
 Por lo que hace a su generosidad,
 no existía invierno en él, era un otoño,
 que más crecía cuando más se cosechaba.
 Delfines parecían sus placeres,
 mostraba el lomo por encima,
 del elemento en que vivían. Reyes y príncipes
 marchaban en su séquito, reinos e islas,
 cual monedas de plata
 que caían de sus bolsillos.
Antonio y Cleopatra, acto IV, escena XVI.*

Cleopatra se suicidará en la cima de su teatralidad. Y hará de su ritual la clave de la interpretación emocional de toda la obra: soledad de la persona frente a riqueza y lujo extraordinarios.

1.- Shakespeare dramatiza una historia ya famosa, difundida. Estructuralmente basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Este libro presenta personajes históricos, dispuestos por parejas ‘complementarias’, uno romano, otro griego. Demetrio, impecable guerrero griego, es enfrentado a Antonio, destinado a desentenderse de los grandes proyectos políticos, y desarmado por Cleopatra.

2.-El histrionismo de Cleopatra deviene el centro neurálgico de esta obra, aunque tenga motivos políticos muy relevantes.

Cleopatra se caracteriza por una extrema vulnerabilidad del ánimo: amor, odio, celos, desconfianza, orgullo, temor: muda de emoción como una espectacular diva. Hay que tener en cuenta además que todos sus *íntimos* diálogos con Marco Antonio transcurren ante un público de actores: los sirvientes. Jamás dejan de actuar ninguno de los dos, pero sobre todo ella. Y si Antonio alguna vez sugiere que preferiría auténtica intimidad con Cleopatra, lo que en verdad en todo momento se impone en la obra es que ambos son poderos líderes políticos.

3.- Veamos el suicidio de los amantes con algo de detenimiento:

* Marco Antonio se suicida inequívocamente *por amor*: muere en brazos de Cleopatra, tras apuñalarse creyéndola muerta.

* El suicidio de Cleopatra, sin embargo, se presta a múltiples interpretaciones que se podrán resumir en dos posiciones:

1- Apremiada por las precipitadas circunstancias, se suicida *por amor*. “Devoción” hasta el final, esto es lo que le ha pedido Antonio sin cesar...

2.- Cleopatra, que fue amante de Julio César, *conoce* el plan de Octavio César: apresarla,

hacerla desfilar como augusta prisionera por las calles de Roma... se suicida por medio de un áspid -es la escena que más famosa la hace-, junto a sus doncellas. Cuando llega Octavio César dice: *parece dormida como si quisiera atrapar otro Antonio*. (V, II). Y es que su vulnerabilidad emocional revela, a su pesar, que no deja jamás de perder el control: desde luego, realiza con su suicidio un homenaje a Marco Antonio, *ese dios hercúleo*. Pero es una mujer muy inteligente, que sin cesar vive la vida como actuación. Su vanidad extrema se expresa justamente en la constante representación.

* ***Bien esta todo lo que bien acaba*** (escrita entre 1606 y 1607).

Comedia de críptico título y protagonizada por el valiente y joven soldado *Bertrán*, conde de Rosellón. Bertrán es ocasionalmente replicado por el soldado fanfarrón ‘*Paroles*’, personaje cómico que en otras obras de Shakespeare se llames *Pistola* (en ***Enrique IV, parte II***); o *Falstaff* (***Enrique IV*** y ***Enrique V***).

Melancólica comedia esta, porque, si bien se emplean convenciones y trucos propios de los cuentos de hadas y el folclore (el truco de la cama; la trepidante serie de obstáculos que tiene que vencer un héroe, etc.), los acontecimientos se conducen con el suficiente realismo como para que se la califique como una de los *problem plays* de Shakespeare: un ambivalente y continuo sufrimiento emocional caracteriza nuestro eterno dilema ético.

*Nuestras virtudes se enorgullecería si
no las azotasen nuestras faltas,
y nuestros delitos caerían en la desesperación
si no fueran consolados por nuestras virtudes.
Bien está todo lo que bien acaba, acto IV, escena III.*

Como si Shakespeare hubiese querido prevenirnos de una posible interpretación cínica del título de esta agridulce comedia, la visión psicológica con la que se describen los personajes; y el escenario completamente realista en el que se mueven, complican sobremanera el debate ético propuesto. Bertrán, su protagonista, es profundamente ambivalente. Como cada uno de nosotros, irremediable, *definitivamente* ambivalentes.

La cuestión de la crisis de la masculinidad, tan típica como oculta en las obras de Shakespeare, se trata de continuo a través de los cambios de género, progresismo/conservadurismo, hegemonía/sumisión sexual consciente y voluntaria: “*La vida es un tejido de lo bueno y lo malo unido.*”(“...”)

En esta ambivalencia, el amor joven, claro está, se lleva la peor parte - “*esta espina pertenece justamente a la rosa de la juventud.*” - ***Bien está lo que bien acaba***, acto I, escena III. Con la perspectiva de los años, ¿qué idólatra pasión no se cuestiona?:

*Tales fueron nuestras faltas, o
entonces no las veíamos como faltas.
Bien esta lo que bien acaba, acto I, escena III.*

Pericles, príncipe de Tiro (1607, supuestamente escrita ta en colaboración con J. Wilkins).

Tal vez sea en este romance -obra ‘tardía’ de Schakespeare (la primera de sus obras ‘tardías’)-, donde mejor se demuestre cómo, si bien escribía condescendiente para el público mayoritariamente juvenil, esperaba a su vez de este mismo público la clara discriminación entre *tragedia/comedia*. La suya era una *condescendencia expectante*, por así decirlo: se reservaba, a través de la ironía dramática, el sentido profundo y verdadero del recorrido de lo escrito.

En esta alambicada ambivalencia emocional presenta a Pericles, príncipe de Tiro. Huyendo de intrigas cortesanas, Pericles emprende un viaje por mar que parece también *fatal*: pierde a su bella mujer Thaisa y su amada hija Marina.

*Declaro que aquí, yo, Pericles, príncipe de Tiro,
tras huir de mi país, contraje matrimonio,
en Pentápolis, con la hermosa Thaisa,
Ella murió en el mar, en el parto, al dar a luz,
a una niña, la cual, ¡oh, divinidad!,
aun viste tu túnica plateada.
Pericles, príncipe de Tiro, escena XII.*

Así que, tristemente hundido, se retira de la sociedad.

Mas su dolor se transmuta en conmovedor asombro cuando en el curso del tiempo comprueba que *quizás* ha reencontrado a su amada hija:

*Mi dolor es tan grande
que me desborda el llanto. Mi amada esposa era
como esta joven. Y mi hija podría haberse
parecido a ella: tiene la misma frente
y la estatura de mi reina, fresca y esbelta,
su voz de plata, sus ojos como diamantes
de rico engaste y la manera de andar de Juno;
jamás sacia los oídos que alimenta,
pues al oírla tienen más hambre.
Pericles, príncipe de Tiro, escena XXI.*

... y algo más tarde, también a su mujer, *quizás* y *casualmente* también, en el templo de Éfeso. Podrá, pues, reunir de nuevo a la madre e hija perdidas, un benéfico trance emocional que lo redime de la desesperada “*mala fortuna*” y de “*la constante tempestad*” que es su vida.

* **Coriolano** (1608).

El orgulloso patricio y general romano Cayo Marcio, apodado *Coriolano* por su célebre valor en el campo de batalla (Plutarco, *Vidas Paralelas*), encarna el prototipo del político arribista y ambivalente, *verdadero perro contra la clase baja*. Se le ha reconocido su extraordinario mérito batallando, pero es mucho más conocido por su verbo desatado, codicioso y libertino, fuera de lugar, exageradamente cruel en tiempos de hambruna como el que se presenta en la obra.

Shakespeare introduce diversas perspectivas desde el comienzo de esta trágica obra: el problemático Coriolano es, para decirlo pronto, un representante despiadado de la meritocracia que defiende el *stato quo*.

Coriolano, no lo sabemos bien, es, tal vez *héroe*, tal vez *villano*: una fuerza peligrosa que está siempre amenazando con dirigir su furia contra sus propios tribunales. Y frente a él, la divergencia de los amotinados, la multitud alzada que solo la democracia podría atender; una heterogénea multitud sublevada contra los arrogantes y tiránicos patricios, y fuerzas invasoras obstaculizando la entrega de trigo ‘gratis’

El núcleo temático de la obra se configura alrededor de ese verbo prepotente de Coriolano, el poderoso individuo contra la sociedad, que una y otra vez se propone aplastar la voluntad colectiva. Individuo que toma las dimensiones de un monstruo mitológico de insólita mordacidad. Que sea hombre de acción, y no de palabras, justifica que a la vez se diga que lo ofensivo y brutal de su discurso es, sin embargo, equívocamente magnético.

También la época de Shakespeare fue una época socialmente revuelta, con múltiples agitaciones sociales provocadas por la escasez de grano. La obra, en verdad, presenta el problema político de todos los tiempos: el jefe que solo sabe decir ‘sinceramente’ lo que siente, no sabe disimular. Su sequedad y mordacidad no conocen diplomacia alguna:

*¡A vosotros
jauría de perros callejeros
aborrezco como las miasmas de los pantanos
más pestilentes; cuyo afecto estimo
como los esqueletos
de insepultos muertos que me corrompen
el aire! ¡Yo os destierro!
Coriolano, acto III, escena III.*

Más allá de las polémicas interpretaciones críticas, como demuestran las sus numerosas adaptaciones teatrales, cinematográficas, etc., ese parece ser el problema. Mencionemos tan solo un par: la de Bertold Brech y su versión para la Alemania comunista, *Coriolano* (1950). Y la utilización *nazi* mediante la misma figura dramática, de un Hitler, como carismático líder fuerte que lucha contra un sistema democrático en declive.

*Todas las plagas del sur
caigan sobre vosotros,
vergüenza de Roma!
¡Manada de ...!
¡Qué úlceras y llagas
os recubran!
Coriolano, acto I, escena V.*

Finalmente, el pueblo consigue desterrar a quien que tantas veces los desterró a ellos.

* *Cuento de invierno* (escrita entre 1609 y 1610).

La Bohemia en la que transcurre esta obra es un idílico lugar imaginario, pues parece ser que Shakespeare nunca salió de Inglaterra. La obra se propone en un Mediterráneo clásico, representar el ciclo humano de *muerte/invierno-renacimiento/verano: renovación continua de la vida*, incluyéndolo dentro del mismo ciclo de renacimiento y renovación de la naturaleza.

En un ambiente, por tanto, puramente exótico, a la vez, cómico y romántico: se diría, por tanto,

que en la corte es bien posible el escapismo, y que con la conocida ironía dramática shakesperiana, una y otra vez es posible ensayar un *nuevo* idilio pastoril. La historia triste con final feliz que pretende redimir el sombrío transcurso de la tragedia clásica.

La acción de la obra transcurre en solo tres actos (en lugar de los cinco actos de las tragedias tradicionales). Hace asimismo un excéntrico uso de la forma del cuento de hadas -como en la famosa acotación del acto III, escena III: “*Sale perseguido por un oso*”. Hay algunos críticos que reclaman para esta obra la etiqueta de los *problem plays*: esta *tragedia en miniatura*, o *tragicomedia*, pues al final se indica que la única salida es la muerte; y, simultáneamente, se propone el viaje *sanador* a la naturaleza. A semejanza de otras obras de Shakespeare (***Como les guste*** y ***Sueño de una noche de verano***), los humanos conflictos se detectan en la corte. Se viaja en grupo a la naturaleza, donde se diseccionan, se desarrollan. Y luego, se regresa a la corte donde el conflicto se resuelve, una vez ‘aireado’.

*Tú te encuentras con cosas que mueren.
Yo con cosas recién nacidas.
Cuento de invierno, acto III, escena III.*

Los hijos resuelven los insolubles problemas que angustiaron, obstaculizaron, derrotaron a los padres. Es así como la *tragedia* acaba felizmente en *comedia*. Radical cambio de género de la obra que en gran parte se basa en la paradójica utilización de la conocida *ironía dramática* del autor: el público sabe *más* que algunos personajes, sabe lo que estos sabrán al final, cuando descubran *la verdad*.

La estatua viviente es, de hecho, un símbolo esperanzador para los *felices ganadores*: como el broche del absurdo, tras los múltiples e incalificables viajes emocionales, siempre (nos) quedará en el aire flotando una sonrisa.

*¡Demasiado ardor! ¡Demasiado!
Los excesos de amistad
terminan en reunión de sangres.
(...)
Ahórrate, señor, las amenazas.
El engendro con que quieres
asustarme es lo que busco.
(...)
Los hechizos que preceden
a la osada golondrina, y tan
hermosos que hechizan
a los vientos de marzo.
Cuento de invierno, acto I, escena II; acto III, escena II;
y acto IV, escena IV.*

* ***Cimbelino*** (escrita entre 1510 y 1611, y supuestamente, en colaboración con John Fletcher.)

Esta ‘*comedia*’ es, sin duda alguna, la más trágica de las comedias shakesperianas. Narra la historia de Cimbelino, rey de Britania, en el comienzo de nuestra civilización.

A causa de su muy desordenado juicio y de los embrollos que en consecuencia provoca, Cimbelino pierde y de nuevo vuelve fin a recuperar a sus tres hijos. Y a Shakespeare, absolutamente concentrado en hacer un uso capcioso y útil de su figura retórica preferida, la ironía, no parecen importarle las enormes incongruencias históricas que hay en la obra. En contrapartida, el conflicto entre ‘la salvaje’ Britania y ‘la civilizada’ Roma se desarrolla tan velozmente que el

público apenas puede discriminar si lo que ve es una tragedia o un cuento de hadas.

En el centro de la obra está la hija de Cimbelino, Imogenia, y su esposo Póstumo. Y el transcurso de los sucesos, se mezclan también muchos de los recursos emocionales del autor en otras obras (*Sueño de verano, Como les guste, Cuento de invierno*), como los celos, el cambio de género, la oposición entre la corte y el campo, el poder vital y renovador de la naturaleza...

No obstante, algo es indudablemente cierto: era reciente la muerte de la reina regente Isabel I, (1603). La sucede Jacobo I, finalizando así la dinastía Tudor. Tal vez fuese la intención de Shakespeare en este complejo y mítico *problem play* demostrar una vez más cómo la paz se puede lograr si se acuerda conseguirla.

1) Según el juicio contemporáneo, sin embargo, el acto de ternura relatado, aunque sea en un discurso poético excelso de lo más perturbador y seductor -y quizás, también por eso-, convierte al público en cómplice de los actos los acto descritos, esto es, una violación, y debe considerarse, por tanto como la más alta pornografía imaginable.

*No os arrodilléis. Mi
poder sobre vos os indulta.
Mi rencor es el perdón. Vivid,
y sed mejor desde ahora.
Cimbelino, acto V, escena VI.*

Mas... aún se podría replicar a eso que la vergonzosa forma del embrollo alcanza en este momento una pureza tal, que podría ser calificado como 'poética pornografía'. Indudablemente, solo la puede haber escrito Shakespeare y en medio de la grandeza épica de un relato de historias impetuosas y enérgicas.

2.- A pesar de ser *Cimbelino* una obra bastante mediocre, se deben subrayar ciertas conexiones importantes entre realidad y ficción, más allá de las habituales oposiciones shakesperianas entre la corte y el campo.

Posiblemente, Jacobo I, ante quien se representó la obra, se identificase con el protagonista, Cimbelino, el rey de toda Britania. Porque fue Jacobo I quien unió bajo la persona de un solo monarca, y por primera vez, los diferentes reinos de Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda. Unión en la que Gales -hogar de la dinastía Tudor que había gobernado Inglaterra hasta la muerte de Isabel I, en 1603-, tuvo un papel determinante. Gales, la tosca y salvaje inocencia de Gales frente al competitivo y cínico universo del imperio romano...

* *La tempestad* (escrita entre 1610 y 1611).

También se describe como 'comedia', esta, la obra shakesperiana que contiene aquellos maravillosos y célebres versos:

*Somos de la misma
materia que los sueños,
y el sueño envuelve
nuestra breve vida.
La tempestad, acto IV, escena I.*

La obra se desarrolla en una isla encantada, lugar y ocasión para todo tipo de mágicos prodigios. Y parece estar motivada por una anécdota terrible de la misma época en la que Shakespeare la

escribió: en septiembre de 1610 llegó la noticia a Londres de que había naufragado un navío con 150 pasajeros a causa de una gran tormenta. Bastante más tarde se supo que unos cuantos supervivientes fueron ayudados por los nativos de las islas Bermudas y consiguieron construir una nueva nave.

Se considera esta obra la culminación del genio del propio Shakespeare, a la vez que su canto del cisne: se le suele identificar con el personaje de *Próspero*, el duque exiliado y naufragado en una isla, en la que, en compañía de su hija y con la ayuda del genio del aire, *Ariel*, organiza socialmente el medio por medio de la magia. El monstruoso *Calibán* es el oponente isleño que debe ser esclavizado, porque *Ariel*, el genio del aire, ya está ‘controlado’ a través de las múltiples tareas que se le asignan. Próspero, no solo debe enfrentarse al genio de aire, Ariel, y al monstruo, Calibán, sino y más problemáticamente, a su propia humana y colonizadora naturaleza.

¿Acaso hay salida de la poderosa trampa *humana*? Tal vez la única salida sea el **arte**. Solo el arte nos eleva por encima de las fatalidades brutales y primarias de la humana naturaleza. Nos afina la percepción de las diferentes sensibilidades, tanto humanas como no humanas. Nos permite *comprender y compadecer*:

*Yace tu padre hondo en el mar
y de sus huesos se hace coral,
son ahora perlas lo que antes eran sus ojos;
todo cuanto parece desvanecido
el mar lo cambia con sus antojos
en algo extraño, nuevo
y más rico.*

La Tempestad, acto I, escena I.

Precisamente porque el arte es la única salida, se nos permite comprender: así, Próspero, quien al fin *comprende* que es locura querer controlarlo todo. Y se diría que esta alusión a la necesidad de una fuga sin fin conmueve incluso al propio Shakespeare: su problemático parlamento final ha dado lugar a toda clase de especulaciones. Aunque quizás su melancolía se deba tan solo al hecho de que efectivamente esta sea su despedida del arte dramático.

*La función ya ha terminado. Como te dije ya
estos actores no eran sino espíritus,
se han disipado en el aire, en el ingrátido aire,
y, como la infundada trama de esta visión,
torres orladas de nubes, espléndidos palacios,
templos solemnes, y hasta el mismísimo globo,
sí, y con él quienes lo hereden, han de disolverse,
y tal como estén, tramoya insustancial,
se desvanecerán sin dejar rastro.*

La tempestad, acto IV, escena I.

1- Shakespeare juega aquí con un sencillo y atractivo paralelismo: un escenario teatral de madera es como una **ISLA**. Shakespeare crea esta metáfora para vengar a Próspero de Antonio, su hermano y duque usurpador de Milán; y de Alonso, rey de Nápoles. Ambos lo han obligado a exiliarse; así que Próspero, el idealista, el hombre de letras, organiza la tempestad que hace naufragar a sus enemigos, y con esa misma **magia**, esclavizar a Ariel y Calibán.

Según los filósofos de la época, *el arte es la expresión máxima de la naturaleza humana*. Esta elevación por encima de la naturaleza humana es, así se llamaba *magia*. El reino del espíritu oculto a la naturaleza se alcanza a través de la *magia*. Tanto Francis Bacon, como la física de la época, consideran la *magia* como un conocimiento sublime.

2.- Siendo el *humanismo* así definido como *control artístico de la naturaleza*, el lado *no-humano* de la vida, que el *no-humanismo* atiende, adquiere asimismo un gran valor: por medio de la

sensibilidad y la comprensión, Próspero, (el hombre) *simpatiza*, claro está, con su propia hija, Miranda, y *empatiza* con lo no-humano

*Si tú no eres sino aire, tienes un atisbo,
una sensación de su dolor
¿no voy a conmoverme yo, que soy
de su especie y tan susceptible
a las pasiones como ellos?
La tempestad , acto V, escena I.*

3.- Es en este antagonismo que se define la *humanidad* (/inhumanidad). Una de las fuentes más probables de ***La Tempestad*** de Shakespeare es precisamente el ensayo de Michel Montaigne sobre los caníbales que cita palabra por palabra Gonzalo, un honesto y fiel cortesano que Próspero se lleva consigo al exilio -Calibán fue presumiblemente antaño una criatura *así*. Y es justamente la instrucción de Próspero (le enseña el lenguaje articulado), lo que lo convierte, como dice Shakespeare, en *mugre*.

4.- Así que es inevitable vincular a Próspero, antiguo duque de Milán, obligado a exiliarse, con una deriva biográfica del propio autor (patente en el fragmento citado, en todo el ***epílogo*** final...), y en última instancia, con el **colonialismo**, con la esclavización de los antiguos habitantes de la isla. Al fin y al cabo, Próspero es también un simple colonizador. El pasado colonial es clave en muchas de las interpretaciones de esta compleja obra.

Suerte que el mismo Próspero acaba comprendiendo que es una locura querer controlarlo todo, y rompe a tiempo su varita mágica...

* ***Enrique VIII*** (1613):

Obra escrita en colaboración con John Fletcher; se la conoce también como ***Todo es cierto***. Título este, que indica con máxima e irónica claridad la muy significativa intención de este drama histórico: narra el célebre divorcio del rey Enrique VIII y Catalina de Aragón; sus segundas nupcias con la luterana Ana Bolena, antigua dama de la reina Catalina; y el nacimiento de Isabel I, la reina regente durante la mayor parte de la vida de Shakespeare.

El largo reinado de Enrique VIII estuvo impregnado de acontecimientos políticos decisivos. No obstante, el drama parece centrarse en un cúmulo de anécdotas reales y prosaicas que afectan a todos los implicados. Y ‘los implicados’ no son solo el plantel de famosos del período histórico aludido, sino también los diversos conjuntos formados por personas anónimas cualesquiera en su reiterada y cotidiana representación a través de los siglos (fue precisamente en una de las primeras representaciones de esta obra, el 29 de junio de 1613, cuando una bala de cañón salida del escenario teatral prendió en el techo de paja del mismo edificio. El famoso incendio del primer teatro de Shakespeare: *El Globo*, se redujo a cenizas.)

Frente al luminoso y todopoderoso Enrique VIII, destaca el cardenal Wolsey, arzobispo de York y lord canciller, quien logra filtrar, por encima de todos los demás cortesanos, toda información que pretenda llegar al rey. Sibilino personaje, consigue hacer caer a alguno de los más eminentes cortesanos, como Buckingham. Pero acaba asimismo siendo víctima de sus propias y turbias artimañas con la burocracia: el favorito del rey, que maquiavélicamente manipula la voluntad de este, tropieza de *motu proprio*. Cae y se ve obligado a confesar que el propio rey lo aventaja con sus brillantes maquinaciones.

La verdad histórica es polifacética: auge y caída, sí. Pero además, ***Enrique VIII*** presenta como

patrón secular la común estratagema política disfrazada de (re)presentación teatral. Es así que, *Todo es cierto*.

*Ama a los demás primero, cuida
del corazón de quien te odia,
recuerda que menos obtiene la
corrupción que la honestidad.*
Enrique VIII, acto III, escena II.

Dos nobles de la misma sangre (1613).

La última obra de Shakespeare, es tan solo la última ‘comedia’ atribuida a Shakespeare; escrita en colaboración con John Fletcher. Y si bien se sabe con certeza que trabajaron juntos (como en **Enrique VIII** y en la obra perdida **Cardenio**), los críticos solo se ponen de acuerdo para afirmar que son mayoría las escenas que hizo J. Fletcher a solas. Se atribuye, por ejemplo, a Fletcher la creación del decisivo personaje central; así como el hecho de que esta sea una producción muy iconoclasta y muy física, muy adecuada, hecha casi *ex profeso* para los teatros cubiertos como el *Blackfriars*, con los efectos especiales propios de este tipo de teatros.

Sin embargo, el tema y el argumento parecen ser muy shakesperianos: la *amistad* que se pone a prueba a causa de la *rivalidad* de dos nobles y galantes caballeros por una mujer; el conjunto poliédrico de posibilidades emocionales que en consecuentemente estallan: *lealtad-resentimiento-decepción-frustración...* Y es asimismo shakesperiana la convicción de que la íntima amistad entre dos nobles personajes, Arcites y Palamón -que, a su vez, proceden de *El cuento del caballero*, de Chaucer-, no puede malograrse del todo...

Palamón: ¿La amas entonces?
Arcites: ¿Quién no lo haría?
Palamón: ¿Y la deseas?
Arcites: Más que a mi libertad.
Palamón: Yo la vi primero.
Dos nobles de la misma sangre, acto II, escena II.

La amistad se restablece, pero cuando uno de ellos muere, Arcites, la mujer cuestiona todo el percance con el recuerdo de su pasión por una amiga de la infancia ya fallecida, pasión más tierna aún que todo el conflicto entre los caballeros expuesto:

¿Es esto vencer?
¡Ah, divinos poderes
dónde está su misericordia!
Dos nobles de la misma sangre, acto V, escena V.

Anna Poca i Casanova,
Barcelona, primavera de 2026.