

Shakespeare
La otra gran cumbre
del IV centenario que conmemoramos

David Cameron, El Primer Ministro de Gran Bretaña, en su artículo "El legado de William Shakespeare", en vísperas del cuadrigentésimo aniversario de la muerte del gran dramaturgo y poeta inglés, invitaba a "extender el uso de Shakespeare como recurso educativo para mejorar la alfabetización en todo el mundo".

Supongo que el Ministro pensaba en alfabetización funcional: que se lea a Shakespeare, que se sea capaz de leer a Shakespeare, que pueda hacérselo en lectura profunda y enriquecedora.

Seguramente lo fue, porque párrafos atrás había escrito: "quizás uno de los legados más apasionantes de Shakespeare sea su capacidad educativa".

POR QUÉ LE HABÍA INTERESADO "ROMEO Y JULIETA"

Hace ya un buen manojito de años, una joven de esas que, sin el menor auxilio - ni Casa de la Cultura, ni Ministerios- movía la vida cultural de un cantón manabita, me invitó a dar un breve cursillo de formación de promotores de lectura a maestras.

Así que estoy en Jipijapa frente a un grupo de entusiastas candidatas a animadoras de lectura. Y como primera actividad, les pido que tomen una hoja de papel y escriban la respuesta a esta pregunta: "¿Cuál es el libro más interesante que he leído en los últimos seis meses?"

Las respuestas fueron tan pintorescas como desoladoras. Hubo una así: "El Álgebra de Baldor".

Pero una joven profesora puso: "Romeo y Julieta".

Invité a la joven a conversar y le pregunté: "¿Por qué le interesó tanto esa obra de Shakespeare?"

Y me confió: "Yo tengo una hija. Cuando comenzó su adolescencia no la entendía y cada vez nos distanciábamos más. Pero leí "Romeo y Julieta" y la entendí".

Este es el poder de magisterio de los grandes escritores. No en la epidermis de preceptos o normas de conducta. Ni en abstractas y frías formulaciones de valores. No: en lo más hondo de la vida y las relaciones humanas.

En esos tiempos en que nuestra secundaria se leía obras de literatura -en cuarto, española; en quinto, universal, y en sexto, americana y ecuatoriana-, yo, por entonces profesor de literatura en ese plantel modelo que hizo la doctora María Angélica Carrillo de Mata, el "Colegio de América", leía a mis alumnas de quinto de sociales "Hamlet". Todos los años. Personalmente nunca me cansé de leer la soberbia creación shakesperiana. Y nunca la agoté. Y pienso que cada año comunicaba más hallazgos a las absortas oyentes.

Que había que preferir lo nacional... ¿Y qué de lo nacional podía aproximarse a esas alturas del "Hamlet"?

Alumnas formadas en el "Hamlet" serían capaces de leer lo mejor de lo nacional y de lo moderno y contemporáneo.

Veo que ahora que a las pobres víctimas de un sistema educativo desorientado se les atiborra de pobre información y se les tortura con "deberes" y exámenes....

Pagaré, siquiera brevemente mi deuda, como maestro, con el gran trágico, al que debo algunas de mis horas memorables, en el libro y en salas de cine.

GULIELMUS FILIUS JOHANNNES SHAKSPERE

En abril de 1564, el 26, fue bautizado en la iglesia parroquial de la Santísima Trinidad "Gulielmus filius Johannes Shakspere", se lee en el registro parroquial de Stratford.

Y el 11 de julio el Reverendo John Bretchgirdle asentaba después de la muerte de un aprendiz: "hic incipit pestis" (Aquí comienza la peste). La peste iba a marcar con sus pausas obligadas y sus tiempos muertos, de teatros cerrados, la trayectoria del niño entonces bautizado.

Su padre fue un ambicioso hombre de empresa y su madre pertenecía a una familia burguesa de prósperos terratenientes. John Shakespeare había abandonado la

finca familiar para instalar en Stratford un negocio de guantero. Fue por 1550. Y en 1556 se casó con Mary, la hija más joven de Robert Arden, hidalgo campesino. Mary aportó a la nueva familia dos propiedades en Wilmcote y su parte en una finca de Snitterfield. Así que eso de que el padre de William era un "campesino ilustrado" solo cobra sentido si se atiende a que el próspero guantero era propietario de tierras. Y, como tal, cumplió importantes funciones en su comunidad.

EL TEATRO RENACE

Eran días en que Reforma y Contrarreforma libraban escaramuzas. A veces hasta sangrientas: en 1572, la noche de San Bartolomé, católicos franceses perpetraron masiva matanza de hugonotes.

Y entre las instituciones que la Reforma había devastado estaba el teatro. Ese teatro de "milagros" o "moralidades" que venía de la Edad Media y al que el pequeño William acaso alguna vez hubiese asistido.

El puritanismo habría querido hacer desaparecer hasta vestigios del teatro. Pero a la reina Isabel el teatro le gustaba, así que debieron contener sus impulsos iconoclastas.

Y se habían producido ya obras que anunciaban: "El teatro renace".

Y en los 70 los actores pasaron de ser tenidos por "pícaros" y "vagabundos" a ser considerados profesionales.

En 1576 se construyó en Londres el primer teatro público: "El Teatro". La empresa fue de James Burbage, actor de la compañía del conde de Leicester. En ese local Shakespeare y su compañía representarían obras de 1597 a 1599.

Al cabo de un año le salió la competencia a "El Teatro": el "Curtain".

LARGOS AÑOS DE OSCURIDAD

El hijo del fabricante de guantes y propietario de tierras John Shakespeare debió haber ido a la escuela en Stratford. Habrá aprendido a leer y a escribir, y para

sus inquietudes era bastante. ¿Griego? Seguramente muy poco. ¿Latín? Parece que a medias...

Y todo se sume en años de oscuridad. ¿Qué hizo el joven Shakespeare? Porque trabajar guantes, curtir cueros y cosas así no eran lo suyo.

Tan densa era la obscuridad que daba lugar a las más imaginativas -y hasta descabelladas- invenciones, que incluían expedición con las tropas de Leicester a los Países Bajos y viaje a Italia. Acaso por la Venecia del Moro...

Y, de pronto, un rayo de luz sobre una pista: ninguno de sus personajes hablaría nunca de cueros y guantes; pero lo harían de cosas de derecho...

¡Si hasta Julieta, en pleno fervor de enamorada -acto III, escena II-, decía: "¡Oh! Una mansión de amor tengo comprada; pero aún está sin poseer, y, aunque vendida, todavía no ha sido gozada"!

Y esto es exacto lenguaje legal. El joven Shakespeare debió haberse familiarizado con ese lenguaje, acaso en una notaría o en algún despacho.

LONDRES FUE EL TEATRO

En 1587 asentamos los pies en tierras de historia. Shakespeare -dejando esposa e hijos al cuidado de sus padres- marcha a Londres. Fue año en que más de una compañía de comediantes había visitado Stratford.

Para ese año Isabel había ordenado la ejecución de la católica Mary, reina de los Escoceses. La Armada española llamada Invencible había sido destruida. Y en una Inglaterra poderosa, libre de la amenaza hispana, florecería con nueva vida la literatura.

El joven provinciano de Stratford llega a Londres. ¿Y cómo ganarse la vida sin renunciar a lo que realmente le fascinaba en la gran ciudad: ese mundo de teatros y escenarios, de actores, autores, poesía dramática y declamación?

Como actor. Ocho actores eran los que pomposamente se llamaban los "accionistas" y se repartían la taquilla. Los novicios o aprendices eran "alquilados"

por una pequeña remuneración. Por allí se vinculó el joven William con el mundo que había soñado y que abría cauces aun oscuros pero incitantes a su gran pasión.

Para esa pasión algo importante: Philip Henslowe había terminado la edificación del teatro de la Rosa.

Y había compañías de comediantes, la propia Reina había tomado bajo su protección una de doce actores, los que serían los "Hombres de la Reina".

Y se escribían obras para esas compañías. John Lyly, de Oxford, era estimado por la Reina. Y su teatro, con ese estilo pomposamente adornado que cuajó en el nombre de "eufuismo" -por su obra *Euphues*-, hacía las delicias en los teatros: *La mujer en la luna*, *Safo y Fao*, *Alejandro y Campaspe* -estas dos últimas impresas-. Se había iniciado la elevación del drama inglés. Atrás quedaban las toscas payasadas e ingenuas moralidades. Ahora se buscaba grandeza en la historia antigua.

Y estaba en escena el brillante Robert Greene, de Cambridge.

Y un gran dramaturgo que tendría relación especial con Shakespeare y su teatro: Marlowe.

Marlowe había escrito ya un gran drama que al principiante Shakespeare le mostraría incitantes caminos. Un *Tamerlan*, distinto de los modelos grecolatinos. Inglés para públicos ingleses, sin importar que su héroe, el mítico conquistador viviese su epopeya en Oriente. *Tamerlan* le mostró a Shakespeare la belleza que podía lograrse con el verso libre, sin rima.

LA PARTIDA DE NACIMIENTO DEL DRAMATURGO

Robert Greene sufría con el éxito de Marlowe, pero no lograba igualarlo. Su estrella se apagaba. Y, ya moribundo, en septiembre de 1592, en casa de un pobre zapatero, escribió *Groatworth of Wit*, fragmento autobiográfico con un mensaje final a sus colegas dramaturgos Marlowe, Nashe y Peele. Debían aprender de su desgracia y guardarse de un advenedizo. En el folleto, impreso por el impresor Henry Chettle, se leía este pedazo, que Greene no sospechaba la resonancia que cobraría y la luz que arrojaría sobre el personaje al que denostaba:

*Menguados serán ustedes tres si mi desgracia no les sirve de advertencia, pues a ninguno de ustedes, como a mí, trataron de herir con sus dardos esos peles que hablan por nuestra boca, esos payasos vestidos con nuestros colores... Sí! No se fien de ellos. Porque hay un Cuervo advenedizo, embellecido con nuestras plumas, que con su **corazón de tigre envuelto en la piel de un cómico** se cree capaz de disparar versos blancos como el mejor de ustedes, y, siendo un completo **Johannes Factotum**, se cree en su vanidad del único **shakescene** del país.*

No hay duda: el amargo ataque es contra Shakespeare. El juego retórico del "shakescene"- "shakespeare" es transparente alusión al joven dramaturgo que había irrumpido en la escena londinense. ("shakescene": sacude escena). Y el verso citado paródicamente "corazón de tigre envuelto en una piel de mujer" (*Tiger's heart wrapp'd in a woman's hide*) era de una obra de Shakespeare, la tercera parte de *Enrique VI*, representada el año anterior en el teatro de la Rosa. Con ese verso comenzaba el parlamento con que el duque de York se dirigía a su carcelera, la Reina Margarita.

Por si aún se dudase de que el pasaje se refería a Shakespeare está la disculpa del editor, impresa en el prólogo de *Kinf-Harts Dreame*. Fue la respuesta al reclamo del ofendido Shakespeare. De paso Chettle nos hizo el primer sumario retrato moral del dramaturgo a sus veintiocho años: "He visto que su conducta no es menos urbana de lo que es su excelente calidad en lo que hace; además, diversas personas dignas me han informado de su correcto proceder, que prueba su honestidad y su gracia para escribir, que es testimonio de su arte".

Se trató, sin duda, de Shakespeare. Ha escrito amargado Greene: sus últimas tres piezas habían sido un fracaso financiero, mientras la representación de la primera parte de *Enrique VI* por la compañía de Lord Strange, en el teatro de la Rosa, le había dado a Shakespeare 3 libras, 16 chelines y 8 peniques, que era una enorme suma. ¿Y qué le enrostra a ese rival que les había salido a los autores consagrados?

¡Cuánto se puede leer en ese breve texto sobre el Shakespeare de 1592!

Era, claro está, Shakespeare: se lo lee en el juego que hace de ese nombre con el de "Shake-scene". Literalmente "sacudidor de la escena".

El recién llegado (*upstart Crow*: Cuervo advenedizo). Lo hemos visto llegar como el joven provinciano seducido y fascinado por un teatro ya maduro. Se cree el único "sacudidor de la escena en un país" (*and being in his own conceit the only Shake-scene in a country*). Detrás de la queja puede leerse que el recién llegado revolucionaba la escena londinense. Y lo sabía (*in his own conceit*).

"Hermoseado con nuestras plumas". Este autor nuevo se ha aprovechado de lo que hermoseaba las piezas de esos autores a los que comenzaba a desplazar. Lo sabemos. Pero, curiosamente, de quien más había aprendido era de Marlowe, el otro de los acremente atacados por Greene.

Y se nos hace saber algo fundamental del estilo de Shakespeare en esa hora: "disparar versos blancos como el mejor de ustedes" (*to boimbast out a blank verse as the best of you*). Versos blancos, es decir sin los rigores rítmicos.

Ha escrito ya las tres partes de *Enrique VI* -de la tercera parte era el verso citado-. Pero sabemos que ha representado también el *Ricardo III* y es posible que estuviese ya ensayando la *Comedia de las equivocaciones*.

Y todo esto lo ha hecho "siendo un absoluto Juan fac totum" (*being an absolute Iohannes fac totum*). Es decir, no solo escribía las piezas teatrales -como hacían esos autores universitarios-, sino hasta las representaba como actor. Y no solo piezas propias. Quedan repartos de obras en que Shakespeare actuaba: tuvo el primer papel en *Every Man in His Humour* de Ben Jonson. Y dirigía sus propias obras. Y era ya empresario. Este hombre de teatro hacía de todo. Para el lector contemporáneo esto es el mayor elogio que puede hacerse de un dramaturgo; para Greene era una vergüenza.

E irritaba a los autores universitarios, que eran solo autores y creían tener los títulos que se necesitaban para escribir obras dramáticas. ¡Que los desplazase y ocupase su lugar uno de esos "peleles" que declamaban en las tablas sus parlamentos!

Años más tarde, en 1598, en obra a la que nos referiremos en su lugar, Meres, en su *Palladis Tamia*, sostendría que no era necesario ningún "Maestro de Artes por

ambas Universidades" para decirnos que Shakespeare era tenido como el mejor dramaturgo de su tiempo, tanto en la comedia como en la tragedia.

Este era Shakespeare en ese otoño londinense de 1592 visto por un envidioso y despechado rival, que había sido uno de los grandes de ese teatro.

LA PESTE Y UNOS POEMAS DE AMOR

En el verano de ese mismo año la peste se cebó en Londres, tan cruel que llegó a llevarse mil víctimas en una sola semana. Los teatros cerraron y lo que quedaba de las compañías se regó por las provincias haciendo lo que podían para sobrevivir. Shakespeare no.

Como autor prefería quedarse en Londres escribiendo obras para las tablas. Y en Londres vive el siguiente capítulo de su historia literaria, que no sería teatro.

En esas horas lúgubres conoció a Henry Wriothesley, conde de Southampton. Para el joven Conde escribe bellos sonetos. Inflamado de su afecto completa un poema de amor: *Venus y Adonis*, y a él lo dedicó. Publicado en 1593 el poema conoció enorme éxito: nueve ediciones en nueve años. Hubo el escolar que prefirió a Spenser y Chaucer "el dulce maese Shakespeare, y para honrarlo colocaré *Venus y Adonis* bajo mi almohada".

Al año siguiente, el mismo editor, amigo de Shakespeare -Field- imprimió *La violación de Lucrecia* -inspirada en una historia de Ovidio-, con nueva dedicatoria a Southampton.

Y siguió escribiendo sonetos. En 1609 aparecería en Londres el libro *Sonetos de Shakespeare nunca antes impresos*. Esa colección, publicada según lo muestran muchos indicios -como el que se hubiese incluido unos pocos sonetos de menor valor, que Shakespeare los habría excluido-, sin que el poeta la hubiera revisado ni, peor, autorizado.

En un ordenamiento en tres partes, la segunda, la mayor -ciento un sonetos, frente a veintiséis y veintisiete- construye una historia de amor. Dirigidos a un destinatario, a quien los estudiosos han llamado "amigo", cantan la belleza de la

persona amada, el doloroso enfriamiento de la persona amada, su desgarramiento porque el amigo amado le roba el amor de su amada... Y los sonetos de la tercera parte están dedicados a una mujer, a quien los estudiosos han calificado como "la dama morena", y que siempre se ha escabullido de sus empeños identificatorios.

Con todo lo cual los sonetos tejían espeso misterio sobre la historia amorosa del dramaturgo en esos años.

Porque no se puede dejar de sentir notas intensamente personales en esas hermosas piezas líricas:

Tienes un rostro de mujer, tú, amado y amada (A woman's face, with nature's own hand paintet, / Hast thou, the master-mistress of my passion)
(20)

Yo mismo excusando tus pecados... Tal riña civil viven en mí el odio y el amor... (And 'gainst myself a lawful plea commence: / Such civil war in my love and hate) (35)

Toma todo mi amor, amor (Take all loves, mi love, yea, take them all)
(40)

La tentación te sigue de continuo por donde vas (For still temptation follows where you art) (41)

No es mi dolor que ella sea tuya, aunque la amé con pasión; lo que duele es que tú la ames.... Ambos os habéis encontrado, a ambos os pierdo:

*That thou hast her, it is not all my grief,
And yet it made be said I lov'd her dearly,
that she hath thee, is of my wiling chief,
A loss in love that touches me more nearly.*

.....
Both find each other, and I lose both twain (42)

Dulce amor, siempre escribiré de ti / y tú y el amor serán siempre mi tema (O know, sweet love, I always write of you, / And you and love are still my argument) (76)

*¡Con que dulzura cubres tus pecados!... El velo de la belleza
cubre cualquier mancha (How sweet and lovely dost thou
make the shame!... Where beauty's veil doth cover every blot)*
(95)

*El derroche del espíritu en un baldío de ignominia eso es la
lujuria...Nadie ha aprendido a evitar el cielo que lleva a los hombres a su
infierno (The expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action... yet
none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell) (129)*

"Los sonetos son la llave que nos abre el corazón de Shakespeare", dijo
Worswort.

ESTABA A PUNTO PARA ROMEO Y JULIETA

El Shakespeare de los Sonetos ha madurado estupendamente en su dominio del verso y se ha adentrado en los meandros hasta los más oscuros y dolorosos del corazón humano.

En 1593 ocurre la muerte de un dramaturgo a quien debía mucho el joven William y con quien había compartido hasta compartiendo la elaboración de algunos textos dramáticos por cosa de cuatro años -1589-1593-, el ya mencionado por su importancia en el teatro isabelino de ese final de siglo: Christopher Marlowe. A las absurdas circunstancias de su muerte se refirió Shakespeare en *Como gustéis*: "Una gran venganza en un cuarto pequeño". Había sucedido en una obscura posada -la de Deptford- en un cruzarse de cuchillos con un maleante. Esta muerte marca el estilo y maneras del joven que se iba convirtiendo en ese "shakescene" que diría Greene. Muchos versos suyos habían sido influidos por "el poderoso verso de Marlowe". Pero en *Trabajos de amor perdidos* -de 1594- el verso de Shakespeare se ha elevado por encima de todos los grandes de la escena de la hora y aun del mismo Marlowe. Ha cantado el amor como nunca antes se lo hiciera. Sería la hora de su *Romeo y Julieta*.

Con compañías desaparecidas y otras diezmadas los teatros londinenses volvieron a abrirse en el verano de 1594. Shakespeare solo pudo elegir entre dos compañías, la del Almirante y la de Chamberlain, nombradas así por sus ilustres y

pueriles patrocinadores -Lord Almirante Howard, que había mandado la flota inglesa contra la Armada española, y Lord Hudson, que por su cargo de Lord Chamberlain era el responsable de los teatros y de la presentación de comedias en la Corte-. Muertos Greene, Marlowe y Kid y con Peele moribundo, lo que más falta les hacía a esas compañías eran obras.

Y Shakespeare era el gran autor. En 1594 aparecen *Titus Andronicus* y la segunda parte de *Enrique VI*. Las dos con textos poco cuidados -que para ediciones autorizadas serían revisadas-. Pero, ¿qué importaba! ¿Qué se había hecho antes de *Titus Andronicus* -la primera obra de Shakespeare publicada- de tan devastadora fuerza trágica, lindante con el horror y con audacias como el canibalismo para el castigo de crueldades inhumanas?

El joven y consagrado dramaturgo prefiere la compañía de Chamberlain, con la que permanecería el resto de su carrera. Richard Burbage, el hijo del dueño de *EL Teatro*, daría vida en las tablas a sus héroes.

La historia de Romeo y Julieta no era nueva. Había sido contada en una *novella* de Bandello, quien a su vez la había tomado de un autor anterior, del siglo XV. Y ya en días de Shakespeare -de hecho dos años antes de que nuestro dramaturgo naciera- la había narrado en pesados versos Arthur Brooke. ¿Cuándo dio con ella el inquieto William? Lo que es seguro es que vio sus enormes posibilidades dramáticas. Y el lírico de los sonetos tenía el instrumento para hacer de la trágica historia un gran poema de amor.

Ya había tratado el amor en más de una pieza: el amor ingenioso en *Trabajos de amor perdidos* y el amor romántico en *Los dos hidalgos de Verona*. Pero ahora se sentía en plenitud de poder para ahondar en el amor mismo. Había ya creado personajes memorables, como Ricardo el jorobado, Petruchio, Tito Andrónico. Ahora lo hizo con los actores de esa historia de amor, Romeo y Julieta. Son tan vivos, ella en sus catorce años, él en sus dieciocho, que los líricos desates de su arrebatadora pasión arrastran y, al sentir ese amor amenazado, nos conmueven. Y en los diálogos el alto lirismo en nada resta la apasionada naturalidad. ¡Cuánto había crecido como autor dramático Shakespeare!

¡Y su verso! Las líneas de verso libre que se atrevía a cortar; con recursos como la rima al servicio de la evolución de los caracteres.

La que en su segunda edición -la primera completa y revisada- se llamaría *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Iuliet* (1599) apasionó a todas las audiencias desde su primera representación por los de Lord Chamberlain, en *El Teatro*, en 1596. Y nunca dejaría de volver a las tablas y, al nacer el nuevo arte, se haría muchas veces cine.

LA MUERTE DE HAMNET

En el verano de ese mismo año 1596 se abatió sobre Shakespeare la mayor tragedia de su existencia: murió su hijo único -los otros hijos eran mujeres-, Hamnet, de once años. Cuanto construía el dramaturgo era pensando en él, el heredero de todo aquello.

No sabemos si llegó a darle el último adiós al pequeño. Escribía por entonces *El Rey Juan* y en la pieza hay un verso que estremece pensando cuanto esa pérdida significó para Shakespeare. Hubert levanta el cadáver del joven Arturo y Faulconbridge le dice: "¡Con que facilidad levantas a toda Inglaterra!"

Seguramente en Hamnet habría pensado el ya importante ciudadano de Stratford cuando apoyó el pedido que su padre John había hecho años atrás del rango de caballero con escudo de armas. Ahora, cuando les fue concedido a los Shakespeare la merced -escudo en cuyo campo de oro aparece una lanza plateada y en la corona un halcón con las alas desplegadas sosteniendo otra lanza también de plata-, el flamante *gentleman* había perdido interés en esa hidalguía.

No tenía para qué volver a Londres, pues la compañía de Chamberlain estaba de gira. Tenía tiempo hasta que empezasen los ensayos para las fiestas de la Corte para escribir una nueva pieza.

Y esa fue *El mercader de Venecia*, con desenlace de despiadada crueldad con el codicioso judío Shylock, que reclamaba el pago de una libra de su carne a Antonio, el mercader de Venecia.

Fueron días en que Shakespeare compró la *New Palace*, elegante mansión de ladrillos y madera, situada frente a la que fuera su escuela. Pagó a un dueño codicioso 60 libras por ella. La situación del dramaturgo era holgada. La compañía de Chamberlain cobró por dos representaciones en la Corte, por navidad, en 1596, más de 6 libras, a lo que había que añadir la generosa propina de la Reina por las funciones a que asistía. Unas veinte libras para repartir entre ocho era buen dinero.

En 1602 el ya famoso autor compraría una finca en Old Stratford.

Y SE ABRIÓ EL GLOBO

Hubo otros teatros con los que Shakespeare tuvo relación. El *Cisne* entre fines de 1596 y principios de 1597. En el *Curtain* había actuado en 1598. Y allí sacó a las tablas, en *Enrique V*, a Falstaff, fanfarrón y tramposo, el más celebrado de sus personajes cómicos.

Pero especiales habían sido sus relaciones con *El Teatro* de Cutbert Burbage. En el *Teatro* se había representado *Romeo y Julieta*. También se puso allí *El sueño de una noche de verano*.

Para estos teatros ha escrito obras, y ha recibido pago. Otra cosa fue con el famosísimo el *Globo*. En esos teatros quien se beneficiaba de la taquilla era un individuo, el propietario. En el *Globo* no: era propiedad de siete actores, que se repartían la taquilla, una vez descontados gastos. Uno de ellos Shakespeare.

El Globo se alzó a unas decenas de metros de la orilla sur del Támesis, frente a otro teatro, el *Rosa*, que ocupaba la compañía rival, la del Almirante.

Su edificación es una página casi novelesca.

La compañía de Chamberlain había dejado el *Curtain* por *El Teatro* y quería renovar el contrato, pero Giles Alleyn, el dueño del terreno, daba largas. Cuando se vio que no se llegaría a acuerdo alguno los de Chamberlain tomaron la audaz, pero justa, resolución: *El Teatro*, aunque en solar ajeno, les pertenecía. Así que optaron por llevárselo a un sitio propio en Bankside. En la noche se llevaron todas las maderas "del modo más violento y con el mayor alboroto", según cierta denuncia, que no

prosperó. En terreno pantanoso frente al *Rosa Street* edificó el nuevo teatro, presidido por la figura de Hércules llevando el globo terráqueo sobre sus hombros: *El Globo* se llamaría. Debajo del titán se leía: *Totus mundus agit histrionem*.

Era el invierno de 1598. La construcción y equipamiento del *Globo* había requerido ingentes gastos, y la compañía de Chamberlain se vio obligada a ofrecer a los editores obras de su gran autor: *El mercader de Venecia*, *Sueño de una noche de verano*, *Mucho ruido para nada* y la segunda parte de *Enrique IV*. A su venta debemos otra importantísima noticia cierta sobre el dramaturgo: por primera vez apareció su nombre como autor. Está en el Registro de Libreros.

El Globo siguió en su construcción el esquema vigente en los teatros isabelinos del tiempo. Coincide, por ejemplo, en lo esencial, con el *Swan Theatre - Teatro del Cisne-*, del que nos ha quedado el dibujo de un contemporáneo: un patio central circular rodeado por galerías de dos pisos, con el escenario delante del patio y al fondo y encima edificaciones practicables. Pero Shakespeare y sus compañeros lo modificaron pensando en sus necesidades y posibilidades escénicas: un subsuelo más amplio y mejor equipado que el "infierno" de *El Cisne* o *El Teatro* -allí estaría la tumba de Julieta o las brujas del Macbeth-; un escenario ensanchado con la consiguiente ampliación del escenario interior; en el segundo piso, se amplió la cámara, con un espacio cubierto por cortinas, donde podían representarse escenas de interior -como la de Hamlet con su madre, del acto III, escena 2 de *Hamlet*-; también los escenarios -ventanas del segundo piso se ensancharon, lo cual daba mayor libertad a la actuación. En el tercer piso estaba la galería de la orquesta. Según un experto, que dedicó al *Globo* todo un libro¹ en el teatro podían caber algo más de 2.000 espectadores.

El Globo se inauguró con *The Chronicle History of Henry the fifth*, la historia del rey Enrique V, que comenzaba casi donde había acabado la segunda parte de *Enrique IV*. Shakespeare lo había escrito como para utilizar con el mayor efecto todas esas instalaciones escénicas.

"IS THE MOST EXCELLENT"

¹ John Cranford Adams, *The Globe Playhouse*, Cambridge, Harvard University Press, 1943.

Los impresores que habían adquirido las obras del gran dramaturgo de los de Chamberlain las publicaron con descuidos que hacen pensar que para ellos esas "comedias" no pasaban de pasatiempos de quienes frecuentaban los teatros.

Pero iba imponiéndose un juicio más justo: esas obras eran realmente importantes y su autor ocupaba ya lugar consagrado en la historia literaria inglesa. Hay un pequeño libro que lo testimonia.

En septiembre de 1598, un maestro de escuela llamado Francis Meres publicó la obra *Palladis Tamia: Tesoro del ingenio*. Meres no lucía en ella facultades de crítico o gran estudioso de la literatura. Pero dio testimonio de primera mano, invaluable, de lo que significaba Shakespeare en esa hora. Sentó:

*As **Plautus** and **Seneca** are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so **Shakespeare** among English is the most excellent in both kinds for the stage; for Comedy, witnes his **Gentlemens of Verona**, his **Errors**, his **Loved labours lost**, his **Love labours wonne**, his **Midsummers night dreame** and his **Merchant of Venice**: for tragedy his **Richard the 2**, **Richard the 3**, **Henry the 4**, **King John**, **Titus Andronicus** and his **Romeo and Juliet**.*

*As **Epius Stolo** said, that the Muses would speake with **Plautis** tongue, if they would speak Latin: so I say that the Muses would speak with **Shakespeare** fine filed phrase, si they would speake English.*

(Como Plauto y Séneca son estimados como los mejores en la comedia y la tragedia entre los latinos, así entre los ingleses Shakespeare es el más sobresaliente en los dos géneros escénicos. Para la comedia lo testimonian su *Hidalgos de Verona*, sus *Equivocaciones*, sus *Trabajos de amor perdidos*, sus *Trabajos de amor ganados*, su *Sueño de una noche de verano* y su *Mercader de Venecia*; para la tragedia sus *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Enrique IV*, *El Rey Juan*, *Tito Andrónico* y *Romeo y Julieta*.

Y como Epio Stolo decía que las Musas hablarían en la lengua de Plauto si quisieran hablar latín, así digo yo que las Musas hablarían con la bella y armoniosa frase de Shakespeare, si quisiesen hablar inglés).

Haciendo a un lado la manía que tenía Meres de presentarlo todo con rigurosa simetría -aquí seis-seis-, que hasta le habría llevado a omitir algún título en uno de los dos géneros, como la segunda parte de *Enrique IV*, y entendiendo que con el título de *Trabajos de amor ganados* puso la que se titulaba *The taming of the schrew* (La doma de la bravía)-, este listado reviste la mayor importancia. Esta impresionante enumeración de doce títulos llamados a perdurar era lo que gentes de cultura y de teatro conocían ya del gran autor, el mayor de un tiempo rico en creaciones teatrales, y eso sin necesidad de ser "Maestro de Arte por ambas universidades", como lo citáramos ya.

Pero había más en el *Tesoro del ingenio*: estaba el lírico:

As the foule of Euphorbus was thought to liue in Pythagoras: so the sweete wittie of Ouid lives in melifluos & honytongued Shakespeare, witnes his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugred sonnets among his private friendes, &tc.

(Como el alma de *Euforbio* se pensaba viviendo en *Pitágoras*, así el dulce ingenio de *Ovidio* vive en el dulce y de lengua de miel *Shakespeare*, como lo testimonian su *Venus y Adonis*, su *Lucrecia*, sus inspirados sonetos para sus amigos íntimos, etc.)

Dato precioso el que nos da de los sonetos. Y, por encima de su crítica casi de lugar común, algo muy importante está antes del pasaje citado: la inclusión de Shakespeare, en el canon de la lírica universal. Como entre los griegos Homero, Hesíodo, Eurípides, Esquilo, Sófocles, Píndaro, Focílides y Aristófanes; y entre los latinos Virgilio, Ovidio, Horacio, Silio Itálico, Lucano, Lucrecio, Ausonio y Claudiano, así en el inglés sir Philip Sidney, Spencer, Daniel, Drayton, Warner, Shakespeare, Marlowe y Chapman. El tiempo se encargaría de depurar el listado inglés; pero el poeta de Stratford quedaría inamovible.

LA DOLOROSA HISTORIA DE ESSEX CUAJA EN TRAGEDIA

La muerte de su hijo fue un lacerante dolor que no se dijo en obra alguna: debió parecerle al dramaturgo y poeta demasiado íntima y demasiado devastadora como para hacerle objeto de literatura. Entre 1599 y comienzo de 1601 se dedicó a la comedia. Tres comedias memorables por sus personajes, situaciones, ambientes y el ya maduro lirismo del comediógrafo: *Mucho ruido y pocas nueces*, con la brillante creación de Beatriz y la figura farsesca de Dogberry, el alguacil; *Como gustéis*, con humor de personajes de noble cuna y otros pastoriles; *La noche de Reyes* o *Noche de epifanía*, con Sir Toby, que se acercaba a Falstaff. Y por uno y otro resquicio podían atisbarse problemas más hondos del existente humano. Así en el melancólico Jacques de *Como gustéis*. *Noche de reyes* o *Noche de epifanía* fue presentada en el palacio de Whitehall, la misma noche de Reyes, como homenaje a la Reina y para recibir a su noble huésped Virginio Orsini.

Otro fue el hecho doloroso que desató la vena trágica del dramaturgo.

Con Irlanda incendiándose en sangrienta rebeldía, Robert Devereaux, Conde de Essex recabó de Isabel el ir a la cabeza de un ejército a sofocarla. Seguramente pensaba rehacer su crédito ante la reina, y volver a su favor. Se llevó con él a Southampton. Era marzo de 1599

Todo lo que significó para Shakespeare esa expedición del popular y carismático Essex y lo que esperaba de ella dejó una escurridiza huella en el coro de entre actos IV y V de su *Enrique V*. Compara esa futura entrada del vencedor Essex en Londres, *-by a lower but by loving likehood-*, *"cuando ahora el general de nuestra graciosa emperatriz / cumplido el tiempo llegará de Irlanda / trayendo la rebelión ensartada en su espada / ¡cuántos saldrían de su tranquila ciudad / para darle la bienvenida!*

No hubo bienvenida, y cuando con *Enrique V* se estrenó *El Globo* en el otoño de ese año ya la suerte estaba echada: en septiembre Essex había regresado a Inglaterra abandonando su ejército tras haber concertado una tregua con Tyrone, el jefe rebelde. Se había echado a los pies de Isabel. Había sido su favorito. Pero Isabel era ante todo estadista y le ordenó presentarse ante el Consejo Privado. Se le privó de sus cargos y se le confinó en su casa de Essex.

A comienzos de febrero un grupo de caballeros acudió a la compañía de Chamberlain para pedirles que repusieran *Ricardo II*. Desagradó en principio a los de *El Globo* volver a montar obra ya antigua, pero cedieron a la generosa oferta de 40 chelines.

Había un trasfondo político: de esa representación hombres armados, capitaneados por Essex, marcharon por las calles de Londres buscando apoyo para "librar a la Reina de sus malos consejeros".

El llamado no tuvo acogida y Essex terminó en la Torre acusado de traición, y el día 25 fue ejecutado.

Hubo conmoción en Londres, Shakespeare tenía especiales razones para no sentirse ajeno a ella.

A Southampton, otro de los comprometidos, se le conmutó esa sentencia por prisión perpetua.

El dramático episodio plantea dos cuestiones. La segunda más obscura y más de fondo.

La primera: ¿Por qué se eligió *Ricardo II* para alentar ese alzamiento?

Ya en el segundo parlamento del acto I se alude a "cierto peligroso complot dirigido contra vuestra Alteza", que le dice el fiel Gante a Ricardo. Sigue tremendo careo entre dos nobles que se acusan mutuamente de traición, delante del Rey. ¡Y cuántos parlamentos, todos poderosos, podían reclamar un juicio justo para Essex!: "Quitadme mi honor -le dice al Rey, que ha exigido la concertación a Mowbray-, y ha dado fin mi vida. Así, mi querido soberano, permitidme probar mi honor; por él vivo y por él quiero morir". Y la Duquesa de Gloster le dice a Juan de Gante, su hermano: "Lo que en las gentes de baja estofa denominamos resignación, es pálida y fría cobardía en los pechos nobles". Y cuando el Rey suspende la ajusta en que los dos caballeros iban a resolver quién era el infame y mentiroso, condena a destierro por "dos veces cinco primaveras" a Bolingbroke, y a Mowbray a destierro perpetuo, dice entonces este: "Merecí haber recibido de en manos de vuestra alteza mejor recompensa que ese golpe que me arroja errante en el espacio". En el acto II, el moribundo Gante sentencia: "Aunque Ricardo no haya querido escuchar los consejos

de mi existencia, el austero discurso de mi agonía podrá tal vez penetrar en sus sordos oídos". Pero York frena su entusiasmo: "No; están ocupados con otros ecos aduladores", y profetiza: "Allí donde la voluntad se halla en lucha con la cordura, los consejos llegan demasiado tarde para ser escuchados. No tratéis de guiar al que pretende elegir por sí propio su camino". Y más aún: "La llama fogosa y precipitada de sus desórdenes no puede durar mucho tiempo, pues los fuegos violentos se consumen pronto".

Y el discurso final del moribundo Gante era tremendamente admonitorio. Solo el teatro podía atreverse a enrostrar cosas así a un rey: "Me veo mal y te veo mal. Tu lecho de muerte es nada menos que el país donde yace enferma tu reputación, y tú, demasiado indiferente a la dolencia, confías tu cuerpo ungido a los cuidados de aquellos médicos que son los primeros en herirte.

En el círculo de tu corona, cuyo aro no es más grande que tu cabeza, un millar de aduladores hallan medio de agitarse, y, sin embargo, el mal que se comete en este pequeño espacio no abarca menos que todo el país. ¡Oh! Si tu abuelo, con mirada profética hubiese visto como el hijo de su hijo arruinaba a sus hijos, habría puesto tu vergüenza lejos de tu alcance, despojándote antes de que lo poseyeses del trono que ahora posees para desposeerte a ti mismo. Que, sobrino, aunque rigieses los destinos del mundo, sería una vergüenza enajenar este país; pero cuando todo tu universo consiste en este país, ¿no es más vergonzoso avergonzarlo de tal manera? Tú eres ahora el propietario explotador de Inglaterra, no su rey. Tu soberanía legal es por compromiso esclava de la ley, y ..."²

Y le corta Ricardo tachándole "loco de cerebro desquiciado".

En fin, sin lugar para hondar más en el mensaje -tremendo mensaje- de *Ricardo II*, ya se ve por qué los complotados querían volver a escena esos parlamentos en las tablas.

La segunda cuestión que esa historia trágica plantea, y que hemos calificado de más profunda, es esta: ¿Cómo influyeron esos sucesos en el *Julio César* que Shakespeare escribía entonces? ¿Y en el *Hamlet* que también parece haberse

² Todos los textos de *Ricardo II*, en la traducción de Luis Astrana Marín. *William Shakespeare, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972 (15 ed)

comenzado al calor de la devastadora historia de quien fuera para Shakespeare, como para tantos de sus compatriotas, una figura admirada y amada?

Dover ha sostenido que Essex habría sido recibido con el *Julio César* y que Hamlet será, no Essex, pero sí el esfuerzo que hace Shakespeare, dramaturgo, para comprender a Essex ³.

JULIO CÉSAR: EL PASO A LA TRAGEDIA

Y mientras hacía vibrar el escenario de *El Globo* con historias de reyes ingleses y sus hazañas -*Henry IV, part I; Henry IV, part II; Henry V; Henry VI, part I; Henry VI, part II; Henry VI, part III*- dio con una de las figuras más grandes de la historia antigua.

En el *Enrique V* queda una huella de como le sedujo la figura de Julio César. Cuando pondera como los ciudadanos de Londres salen a recibir al "mayor de todos sus hermanos" se vuelve a lo que eran esos triunfos en la Roma imperial:

*Como los senadores de la antigua Roma
con los plebeyos amontonados tras ellos
salen y van a recibir a César, el conquistador.*

Le era familiar desde hace mucho Plutarco, el gran historiador de la grandeza de Roma, pero en esta hora en que sentía que esas historias pedían una obra de teatro acorde con esa grandeza, leyó la traducción de Sir Thomas North, en magnífica prosa, de *Las vidas de los nobles griegos y romanos*, también de Plutarco, traducción, a su vez, de la versión francesa de Jacques Amyot. Allí estaban César, Bruto y Antonio.

Nació *Julio César*.

Y con esa tragedia que enfrenta grandeza desmesurada a nobleza cívica mostró que el genio del autor de *Romeo y Julieta* había dado un paso más, el definitivo, en su maduración como trágico, el mayor de la historia humana después de

³ Wilson J. Dover, *The Essential Shakespeare: A Biographical Adventure*, Cambridge, Cambridge Prees, 1932

los griegos. ¡Cuántos personajes y cuántas escenas de grandeza teatral! Y el verso: ese verso que servía espléndidamente lo mismo para los más altos discursos que para lo familiar.

Shakespeare halló en la tragedia la más alta de las formas teatrales. Y comenzó esa breve etapa en que crearía las mayores tragedias que se hubiesen hecho hasta entonces. Ocho grandes jornadas de cumbre en cumbre orillando abismos.

El drama interior sería el de Bruto -con su elogio fúnebre se cierra la tragedia: "¡Este es el más noble de todos los romanos! El único que no mató a César por envidia. Su vida fue pura"- . Pero César no desaparece de la tragedia: en la carpa de Bruto el espectro de César. César es lo más grande de la pieza, el único personaje de envergadura trágico-épica que le da unidad. En las llanuras de Filipo, reconoce Bruto, antes de arrojarle sobre su espada: "¡Oh, Julio César! ¡Todavía eres poderoso! ¡Tu espíritu recorre la tierra y vuelve nuestras espadas contra nuestras propias entrañas!...¡César, aplácate ahora! No tuve para tu muerte la mitad del deseo que para la mía!"

Y ENTONCES FUE "HAMLET"

Obras de Shakespeare ya la habían anunciado: *Ricardo III* y *Ricardo II*. Y *Romeo y Julieta*, *El mercader de Venecia* y *Julio César* habían sido anuncios -*Julio César* casi al mismo tiempo que *Hamlet*-, pero mucho más que anuncios: en *Romeo y Julieta* y *Julio César* hay fuerzas trágicas que se abaten sobre sus grandes personajes, y en el caso de los enamorados Romeo y Julieta, víctimas del odio de sus dos casas, con un final de destino ciego y desolador. El personaje trágico de *Julio César* era Bruto; pero la sombra de César fue demasiado grande y el final no tuvo la fuerza trágica del asesinato o la oración fúnebre de Antonio.

Exigido por la compañía, Shakespeare había escrito en esos primeros años del nuevo siglo, tras la muerte de Isabel, comedias, esas "altas comedias" que él inauguró: *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much ado about nothing*), *Las alegres comadres de Windsor* (*Merry wives of Windsor*), *Troilo y Cresida*, *Bueno es lo que bien acaba*, *Cómo gustéis* (*As you like it*)

En *Medida por medida* hay parlamentos que desbordan el clima de comedia. Cuando Isabela ha revelado a Claudio, su hermano, que el enamorado Angelo le ha ofrecido perdonar la vida al condenado Claudio si ella consiente en ser su amante, este comienza por escandalizarse y rechazarlo. Pero vacila y pide a su hermana que lo salve. Porque la muerte es algo terrible:

*¡Ay!... Pero morir e ir no sabemos adónde;
yacer en frías cavidades y quedar allí para pudrirse;
este calor sensible, este movimiento,
convertirse en un puñado de blanda arcilla; y el luminoso (delighted)
espíritu
bañarse en olas de fuego, o residir
en regiones escalofriantes, de murallas de hielos espesos;
estar aprisionado en vientos invisibles
y arremolinarse, con violencia sin tregua, en derredor
de un mundo suspendido; o volverse peor que el peor
de esos seres que imaginan aullando pensamientos inciertos
y desarreglados! Es tan horrible!
La vida terrenal más penosa y más maldita
que la vejez, la enfermedad, la miseria o la prisión
pueda imponer naturaleza, es un paraíso
en comparación a lo que tememos de la muerte.*

Esto pertenecía al gran trágico que había escrito ya *Hamlet*, pero lo enriquecería con el gran soliloquio del "Ser o no ser".

Y *Hamlet* acabó por imponerse en la escena inglesa desbordando soberbiamente cuanto antes de esa tragedia se hiciera. Y no solo la inglesa: nada igual se había hecho en el teatro del mundo después de los griegos, ni se haría.

¡Con qué soberbios versos Hamlet nos dice su situación inicial de un ser abrumado por trágico sino!

*O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew!
Or that the Everlasting had no fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!*

*¡Oh! Que esta carne sólida, tan sólida pudiera derretirse
deshacerse y disolverse en rocío
O que el Eterno no hubiese fijado
su ley contra el suicidio! ¡Oh Dios! ¡Dios!
¡Qué pesadas, rancias e inútiles
me parecen todas las cosas de este mundo!
Vergüenza, ah, vergüenza como descuidado jardín
que crece inculto; cosas de naturaleza basta y amarga
lo poseen por entero. Qué se haya llegado a esto!
¡Pero solo dos meses de muerto! No, no tanto, ni dos:
Qué excelente rey; que fue lo que
Hyperion a un sátiro: tan amante para mi madre,
que nunca tolerara que la brisa del cielo
rozara su rostro muy fuerte. ¡Cielos y tierra!
¿Debería recordarlo? Cómo se colgaba de él
como si sus ansias de apetito se aumentasen
con lo que las nutría: y ahora, menos de un mes...
No quiero ni pensarlo - ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!*

Un mesecillo, aun antes que envejecieran
los zapatos con que siguió el cuerpo de mi pobre padre,
Como Niobe, toda lágrimas; por qué ella, ella misma...
¡Oh Dios! una bestia carente de razón
hubiera sentido más tiempo el dolor... casada con mi tío,
el hermano de mi padre, aunque mi padre no se le pareciese
más que yo a Hércules: antes de un mes;
Aun antes que la sal de las más farsantes lágrimas
dejara de escocer sus irritados ojos,
ella casada. ¡Oh más que infame premura para ir
con tal desenvoltura al lecho incestuoso!
No, esto no puede acabar bien:
¡Pero rómpete corazón, pues debo refrenar la lengua!

Al joven príncipe abordado por tan ominosas cavilaciones, con tan turbio presentir lo que hubiese detrás de esa ligereza de su madre y la injusticia cometida con la memoria de ese padre que él admira grande, llegará el espectro de ese padre y le revelará que todo aquello que a él le angustiaba se originaba en un crimen: había sido asesinado por su hermano, el ahora casado con la reina. Y a tan monstruosa revelación sigue el encargo: Hamlet deberá vengar esa muerte injusta y sórdida.

El argumento no es original -como no lo es el de tantas piezas de Shakespeare-. La historia de Hamlet aparece desde siglos atrás. Está en la *Historia Danica* de Saxo Grammaticus, hacia 1250. Pero la trama de la historia se halla ya en las *Histoires Tragiques* de François de Belleforest, que se había publicado en París en 1570 -y que con harta probabilidad conoció el inquieto autor necesitado de argumentos para sus piezas teatrales-. Está allí ya el padre de Hamlet asesinado por su hermano y casado

con la viuda. Pero, a partir de allí, en esa historia todo son acosos al joven, persecución y doblez. Está allí eso de Hamlet enviado al rey de Inglaterra con carta secreta para que se lo matase...

Pero la de Belleforest fue una historia cruda y sangrienta, sin especial dimensión alguna.

Y la de Shakespeare tuvo tan alta y honda dimensión humana que no ha cesado de ser admirada en los siglos, y tan rica que nunca acaban de agotarse sus sentidos.

LOS HOMBRES DEL REY

Apareció *Hamlet* por primera vez en 1603, en la que se conoce como Q1, edición en cuarto. Pero ese fue un texto poco cuidado e incompleto. Todo ello se explica por la forma como la tragedia llegó a manos del impresor: un actor que había representado a Marcelo, se la aprendió de memoria y la reprodujo para el impresor que la requería. En la portada se leía: *Tha Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark By William Shake-speare: As it had been diverse times acted by his Highness' servants of the City of London, as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where.*

Este título, al estilo del tiempo, nos da noticias preciosas sobre *Hamlet*: se había representado ya varias veces en la ciudad de Londres y también en las dos Universidades, Cambridge y Oxford, y en otros sitios. Era un modo de señalar el enorme éxito que la tragedia había conocido ya.

Eso de los "highness' servants" era un modo de enunciar que los de la compañía del Chamberlain habían sido elevados a la categoría de "Hombres del Rey".

La reina Isabel había muerto. El 24 de marzo de 1603. El 2 de febrero la Corte se había trasladado a Richmond, donde la compañía del Chamberlain presentó una obra. Se ha pensado que pudo haber sido *Hamlet*.

Esa muerte fue una dolorosa pérdida para compañías y teatros: Isabel amaba el teatro. Pero le sucedió Jacobo, VI rey de Escocia. Este soberano, al que el magnífico

retrato atribuido a John de Critz nos lo pinta de rostro abúlico y asustadizo, amaba el teatro aun más que Isabel. Protegió a todas las compañías, pero a la de Shakespeare y sus compañeros la tomó bajo su protección. Se los nombró "Grooms of the Chamber" y, ufanos con la librea real escarlata, fueron los "Hombres del Rey". Estas eran dignidades puramente honoríficas, pero en la realidad significaron que ninguna otra compañía se beneficiaría como ellos del aumento de la frecuencia de funciones en la Corte: de seis o siete al año con Isabel pasaron a más de veinte con Jacobo.

Pero el reinado de Jacobo comenzó con los peores auspicios para el teatro: una peste que cobró treinta mil vidas obligó a cerrar los teatros. Los Hombres del Rey salieron de gira, con su pieza cumbre, *Hamlet*, como la mayor atracción del repertorio. Entonces fueron esas representaciones en Cambridge y en Oxford de que la portada de Q1 daba noticias. Y de alguna de ellas salió la versión memorizada a la imprenta.

La edición pirata de su *Hamlet* disgustó gravemente a William. Debió pensar que la mejor respuesta al abuso era una buena edición de la gran obra. Tenía tiempo para trabajarla. Hasta la primavera.

La nueva edición en cuarto Q2 apareció en 1604, esta vez a partir del manuscrito del autor: "according to de true and perfect Coppie" -como se leía en la portada, pero, además, "enlarged to almost as much again it was". Todo lo significativas que eran las diferencias entre los dos Q puede verse comparando la dos versiones del discurso de Hamlet, una vez que el espectro ha desaparecido. Parecen pequeñas, pero pesan y mucho.

Porque en el *Hamlet* nada es pequeño: todo es signo, señal para ese itinerario del hijo del padre asesinado al que el espectro de ese padre amado ha confiado la descomunal tarea de vengarlo, o son ráfagas de extraño lirismo y desconcertante humanidad que, por dentro o por fuera de él, construyen ese noble, torturado, complejo y hondo mundo del joven príncipe. Ese que Hamlet proclamaba -con palabras que los tiempos futuros, poblados de toda suerte de comentaristas, revelarían proféticas- ante los serviles cortesanos, instrumentos del Rey asesino, Rosencrantz y Guildenstern: "*You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck on the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to*

the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ"
(Acto III, escena II).

(Querriais tañerme; parecéis conocer mis pasos; intentáis arrancar el corazón de mi misterio; querriais hacerme sonar desde mi más grave nota hasta lo más alto de mi diapason: y hay mucha música, excelente voz, en este pequeño órgano).

Y, antes de entrar en la cámara de su madre, que le ha pedido hablar con él, Hamlet, en brevísimo monólogo, nos abre este resquicio a ese mundo perturbador en que amenaza perderse:

*Es ahora el verdadero tiempo de hechizos de la noche
cuando bostezan los sepulcros, y el mismo infierno exhala sangre
que inficiona el mundo: ahora podría beber sangre caliente
y perpetrar tales horrores que el día
temblaría al verlos.*

OTELLO

Se conservan las cuentas del "Master of Revel" de las fiestas cortesanas de Navidad, de fines de noviembre de 1604 a fines de febrero de 1605. Once obras presentaron los Hombres del Rey, de ellas siete de Shakespeare: *Las alegres comadres de Windsor, Medida por medida, La comedia de las equivocaciones, Trabajos de amor perdidos, Enrique V, El Mercader de Venecia. Y Oteló.*

Se había cumplido la nueva jornada de la abisal y deslumbradora serie de las grandes tragedias: *The Tragoedy of Othello, the Moore of Venice. As it hath beene diuerse times actes at the Globe, ant at the Black-Friers, by his Maiesties Seruants, Written by William Shakespeare.*

La tragedia del Moro de Venecia se había representado no solo en *El Globo*, sino en el *Black-Friers*. Este es otro local vinculado con la trayectoria teatral del gran trágico. Antes de morir James Burbage había convertido parte del edificio de Blackfriars en un teatro muy especial: el único cubierto; con localidades para que todos los espectadores asistiesen sentados, por ello bastante menos que en los teatros

donde en el patio se agolpaban espectadores de pie. En el cómodo e íntimo teatro cabían de doscientos a trescientos asistentes. Los hijos de Burbage lo alquilaron a una de las dos compañías teatrales de niños: la Compañía infantil de los Revles. Al no poder resolver problemas económicos, el director devolvió el teatro de Blackfriars a sus dueños, los hermanos Burbage. Para administrarlo se formó un sindicato de siete personas; una de ellas era Shakespeare. Y para darle vida Shakespeare escribió obras que aprovechaban las posibilidades de ese nuevo teatro. La portada de la obra nos dice que en el Blackfriars se presentó Otelo.

Otelo era la más latina de las grandes tragedias shakespirianas: sin nada de brumas, espectros o seres de la noche. Todo en la tremenda historia se desencadenaría por la fuerza de las pasiones.

Otelo no ha necesitado filtro alguno para conquistar a la bella Desdémona. Lo dice Otelo ante el Dux en la audiencia de juzgamiento por seducción: "Me amó ella por los peligros que yo había corrido. Porque ella se compadeció de mis peligros". Lo que la joven confirma: "Sus hechos, su fortuna dolorosa le merecieron mi amor". Desdémona, una de la más bellas y sensibles heroínas de ese gran constructor de personajes femeninos que fue el cantor de Stratford, y Otelo, la más noble figura creada por el trágico, ponen en escena uno de los más intensos amores.

No será, como en *Romeo y Julieta*, el destino y una sombría casualidad la que precipitará ese amor en la tragedia. Nada sobrevenido. Todo fríamente conducido por maquinaciones e intrigas del personaje en quien Shakespeare ahondó en los más oscuros senos de la maldad, Yago.

Yago, para destruir al envidiado Moro y vengarse de lo que ha juzgado injusta preterición, lo sumirá en turbio tremendo de celos. Entre puro disfrute del mal y una suerte de ominoso laboratorio de esa ciega y devastadora pasión que son los celos avanza con fría lucidez en su tarea. Parte de la cual era incluir en la trama a Casio: "Y mientras este honrado majadero se gana a Desdémona, y esta habla de él al moro, yo verteré mi ponzoña".

Las avanzadas de Yago son de reticencias. El engañado Otelo le dice: "Siendo tú justo estas reticencias me asustan...". Y las reticencias funcionan: "Te exijo que manifiestes tu peor recelo de la peor manera". Fiel a una estrategia, Yago se resiste:

"¿Y si resulta algo inmundo, detestable? ¿Qué pecho hubo que no diese cabida a pensamientos despreciables?"

Otelo enloquece: "¡Lo sabré!", y Yago comienza a saborear el placer de hacer sangrar el corazón de su víctima.

Entonces como el artífice que se extrema deja caer la palabra fatal: "Celos...Que no te domine el monstruo de los celos...Vivir toda la vida dudando", y Otelo: "Eso no: todo uno será en mí el dudar y el resolver".

Otelo se rebela, aunque en el fondo sabe que inútilmente: "Ruín villano...probarás que mi esposa es una adúltera".

Yago tiene esa prueba. Es mínima, pero él sabrá utilizarla: el pañuelo que Otelo dio a su esposa y ha venido a parar en manos de Yago. Otelo lo hallará en el cuarto de Casio. ¡Qué prueba pequeña para desencadenar tal tormenta! Eso son los celos. Y Shakespeare, desde los días de los Sonetos, lo sabía.

Soberbia en su maldad la figura de Yago. Tras haber tratado de convencer al celoso o, al menos, dilatar su furia, este se ha puesto de rodillas para formular solemne un voto:

*... Now, by yond marble heaven,
In the due reverence of a sacred vow
I here engage my words*

(Ahora, por ese cielo de mármol
en inviolable acatamiento de un voto sagrado
empeño mis palabras)

Yago no le permite levantarse y más bien se arrodilla junto a él y reafirma ese voto con estos tremendos y hermosos versos:

Witness, you vo ever-burnin lights above,

*You elements that clip us round about,
Witness that here Yago doth give up
The execution of his woit, hands, hearth,
To wrong'd Othello's service! (Act. III, esc. III)*

*(Ahora, por este cielo de mármol
con toda la reverencia de un voto sagrado
yo aquí empeño mi palabra.
Sed testigos vosotros luceros que eternamente brilláis en lo alto,
vosotros elementos que nos envolvéis,
sed testigos de que aquí Yago pone
los poderes de su inteligencia, sus manos y su corazón
al servicio del ultrajado Otelo!)*

¡Que dimensiones trágicas da la ironía que preside, desnaturalizándola, la grandeza cósmica de estos votos!

Estaba puesta en marcha la tragedia y el dramaturgo la llevaría al final doloroso -y monstruoso- con arte dramático magistral. Acabaría sumergiendo en sus turbias aguas a todos los personajes involucrados en el juego, incluido el propio Yago. Los seres que de modo más intenso moverían a esa conmiseración que había reclamado dos milenios atrás Aristóteles serán la inocente y dulce Desdémona y el ingenuo y apasionado Moro de Venecia.

¿Y también el oficiante del mal, Yago?

LEAR, LA MÁS EXTRAÑA DE SUS GRANDES TRAGEDIAS

¿Cuándo, dentro de ese período de plenitud en que pasa de cumbre en cumbre de sus grandes tragedias, escribe Shakespeare su "Rey Lear" y por qué?

No era necesario algo tan fuera de todo lo hecho, algo tan descomunal, de tan exaltado lirismo, para cumplir con la obra anual que su compañía requería para atender a esos públicos que reclamaban otro Shakespeare. ¿O acaso la comenzó para cumplir tal compromiso, y después la tragedia lo arrastró y desbordó?

Ello es que la historia aquella le llegaba por varios conductos, incluida una pieza teatral anónima *The True Chronicle history of King Leir, and his three daughters, Ginoril, Ragan and Cordella. As it hath ben diuers and sundry times lately acted*, publicada ese mismo año 1605.

Tratábase de un cuento de hadas y así estaba en *Faerie Queen* de Spencer. Y Shakespeare conservaría la matriz de cuento de hadas con el padre que pone a prueba a sus tres hijas, y prefiere a las dos mayores, las malas, las que le adulan, y rechaza a la menor, cuyo amor al padre no necesitaba de tales manifestaciones.

Pero hasta aquí el punto de partida para el dramaturgo: él vio las grandes posibilidades de llegar al fondo del planteo tradicional. Y sobre todo vio en su lontananza creadora otro de sus grandes héroes trágicos.

Estudiosos del estilo del dramaturgo hallan rasgos formales que hacen pensar que escribió el *Lear* después de *Hamlet* y *Otelo*: más encabalgamientos versales, más finales femeninos en la rimas; mayor libertad técnica.

El anciano rey Lear ha dividido su reino en tres partes, una para cada una de sus hijas, la mejor para la que más le ame. Las figuras emergen y se vuelven otra vez al clima brumoso y elemental de los cuentos de hadas nórdicos: un reino se disputa en un concurso de frases de amor.

Pero la hija menor, la soltera y la preferida del Rey, Cordelia, a la pregunta de su padre: "Tú, qué me dirás para lograr la mejor parte?", le responde: "Nada diré. Mi amor no sabe decirse en palabras. Mi amor a ti es el que debe ser". Y la prueba mayor de su amor la dice así: "¿Por qué se han casado mis hermanas y yo no? Cuando me case la mitad de mi corazón no será ya para ti".

La decisión del Rey no le merece -ni le exige- al dramaturgo un tratamiento convincente: es parte el planteo fabuloso, mítico: "Pues sea la verdad tu dote. Reniego

de toda paternal obligación contigo". ¡Y era la más querida y de su cariño había esperado su ancianidad tranquila!

El rey divide la parte de Cordelia entre Gonerilda y Regania, y ya sin bienes, conservando únicamente los honores que como Rey le eran debidos, vivirá un mes con cada una de las dos.

Solo el conde de Kent, que se introduce ante el rey con esta recomendación: "Rey Lear, a quien siempre honré como a mi soberano, amé como a mi padre, serví como a mi amo e invoqué en mis plegarias como mi gran señor", se atreve a interponerse "entre el dragón y su furia" y le recrimina su ceguera y la injusticia cometida con la mejor de sus hijas, en parlamento altivo y casi duro. "Sea Kent descortés si Lear está loco". El Rey lo expulsa de la corte.

Y a los pretendientes de la mano de Cordelia, que sepan que ya no tiene dote. El de Borgoña renuncia a ella; pero el rey de Francia proclama amarla más mientras más pobre, la desposa y la lleva a su reino.

Cordelia, al despedirse de sus hermanas parece anunciar el sombrío futuro del Rey: "Os conozco, a vuestro corazón confío mi padre. ¡Jamás debiera confiároslo!"

Y en el castillo del conde de Gloster se desarrolla otra acción que establece paralelismo temático con la principal. El hijo menor de Gloster, Edmundo, urde una trama para convencer a su padre de que el mayor, el heredero, Edgardo, busca deshacerse de Gloster y repartirse el reino. Edmundo, una réplica de Yago. La intriga esta vez más torpe: cierta carta que Edmundo hace creer a Gloster ha sido escrita por Edgardo. Estamos ante lo que Edmundo ha creído leer en ciertos eclipses y describe a Edgardo como "desnaturalización entre hijos y padre".

Kent llega a donde Lear disfrazado: "Quiero serviros. Vuestra figura me obliga a obedeceros". Y castiga una de esas insolencias que se estaban multiplicando contra el anciano Rey.

Y es el bufón, con su privilegio de decir las verdades en burla -en Hamlet era la ficción de locura-, el que le desnudará al viejo Rey la tragedia que empezaba a envolverlo: "Loco, te quedaste sin corona, tus hijas han llegado a ser tu madre". "Tío, el gorrión alimentó a los cuclillos tanto tiempo y después le arrancaron los ojos". Y,

cuando Gonerila reprende a su padre con irrespetuoso desenfado, y el Rey se lamenta: "¿Sabrá alguno decirme quién soy? ¿No soy Lear? ¿Mi mente flaquea, mis ojos se apagan? ¿Quién soy?", el bufón le enfrenta a la cruel realidad: "La sombra de Lear".

A Gonerila el Rey le afea su conducta: "¡Ruin bastarda!", y comienza a ver: "¡Oh leve culpa tan afeada en mi Cordelia! ¡Oh Lear! ¡Oh Lear! Abriste esta puerta y dejaste marchar mi cordura. ¡Naturaleza, seca las entrañas de esta, y si llega a concebir sea fruto de su sangre ponzoñosa!"

Tiene otra hija. Lo que él no sabe que las dos se han confabulado para reducir su poder y someter su grandeza. Al mayordomo de Gonerila que ha traído consignas de Regania, Kent le afea: "Traes cartas de una títere contra su padre. Traidores como este son roedores de los vínculos más sagrados". Se lo pone en el cepo.

El Rey a Kent: "¿Quién te puso en ese cepo?" "El y ella: tu hija y tu hijo".

Llega Gonerila y, en lugar de rechazar la conducta de su hermana, le insiste a Lear que vuelva con ella.

"¿Volver con ella y despedir cincuenta de los míos? Antes renunciaría a vivir bajo techado. Más quiero en incesante lucha contra el cielo enemigo andar entre lobos y lechuzas. Antes iría de rodillas al de Francia".

Y, al no conmovier a Gonerila, acepta la disminución de su séquito real: "viviré con Regania yo y mis cien caballeros". Pero ella, ensañándose en humillar al padre, le dice que cincuenta es mucho. Ni uno más de veinticinco admitirá. Y la otra: "Ni cinco necesitas".

Se ha consumado el desacato y la humillación. Comienza la tragedia de Lear con acordes grandes: "¡Oh cielos, si sois vosotros los que pervertís el corazón cruel de estas hijas, dadme fuerza! ¡Que mi llanto no manche mi rostro de hombre!"

Tacha a sus desnaturalizadas hijas de arpías y las amenaza con amenaza que en esta hora de abandono impotente suena ilusa: "Mi castigo será tal que lo verá todo el mundo. Haré cosas terribles, no sé cuáles".

Con el bufón se franquea: "Me voy a volver loco como tú".

Se le cierran las puertas, y el anciano Rey se hunde en la noche tormentosa. Es el final del acto II.

El acto III comienza con la pintura que hace un caballero a Kent, que busca al Rey, de la pavorosa tormenta en que se halla arrancándose con furia los cabellos canos que la impetuosa furia del viento ase. La soberbia poesía de Shakespeare convierte al humillado y abandonado monarca en figura de grandeza cósmica.

Por debajo, más pequeña, se desarrolla otra acción: el caballero revela a Kent que, acaso ante la dura conducta con que los dos duques han procedido contra el Rey, un ejército de Francia ha desembarcado, y Kent envía a Cordelia un anillo que le dirá quien es el que se la envía. Él parte en busca del Rey.

Y en plena tormenta Lear increpa a los vientos con parlamentos que se mueven en indecisas fronteras entre locura y altísima y gran poesía, para conjurar un enorme dolor: "¡Soplad vientos! ¡Soplad rayos! Anegad campanarios y aldeas. Relámpagos que anunciáis los rayos partidores de encinas, arrasen a los ingratos". Con magnífica familiaridad con esa furiosa naturaleza y con penetrante lucidez dice a rayo y agua: "No os acusaré: no sois mis hijos".

Sus clamores titánicos alternan con agudezas del bufón que adensan el dolor con ironía.

Halla a la extraña pareja Kent, y les guía hacia una choza: "Los seres que aman la noche no aman noches como esta...La naturaleza humana no podría soportar ni la violencia ni el terror de una noche así".

Nuevo parlamento exaltado y grande del anciano rey. Que los potentes dioses que hacen estallar tan pavoroso cataclismo señalen culpables. Y en breve parlamento casi litánico execra esos crímenes que se ocultaron a la justicia. Para concluir: "Soy un hombre contra el que pecaron más que el pecó." Y a la puerta de la rústica cabaña, breve parlamento de Lear hace vibrar otra cuerda de su espíritu, que la adversidad ha tensado. Lear hace pasar al bufón:

Mi razón comienza a extraviarse,

Ven aquí, mi muchacho. ¿Cómo estás, mi muchacho? ¿Tienes frío?

Yo estoy frío también. ¿Dónde está esa choza, mi compañero?

El arte de nuestras necesidades es extraño:

pueden hacer de lo vil cosas preciosas. Ven a tu cabaña

¡Pobre loco y pícaro!

Aún guardo una parte de mi corazón

que se duele por ti (Acto III, esc. II)

Esa cuerda nueva es de ternura y de humanidad: ternura hacia el muchacho a quien la adversidad ha convertido en su compañero y cuyos dolores los siente como propios, y esa nueva humanidad que le hace reconocer que necesidades extremas convierten las cosas más humildes en preciosas.

Y el bufón responde, antes de entrar, con una "profecía" que, a vuelta de locuras ingeniosas, anuncia cosas tremendas. Al tenor de esta: "cuando los alcahuetes y las putas construyan iglesias / entonces el reino de Albión / se verá en una gran confusión".

Y Lear, antes de entrar en la cabaña, siente otro sacudón de compasiva ternura. "Pobres y miserables desnudos, dondequiera que os halléis, que aguantáis la descarga de esta despiadada tempestad! ¿Cómo os defenderéis de una tempestad semejante, con vuestras cabezas sin abrigo, vuestros estómagos sin alimento y vuestros andrajos llenos de desgarros? ¡Oh, cuán poco me había preocupado de ellos!". Y esto, que suena a sermón piadoso o crudo mensaje, en contexto de tanta grandeza trágica cobra un tono de penetrante verdad y justa oportunidad.

Se une al diminuto grupo otro personaje: Edgardo, que ha perdido su primogenitura por la intriga de Edmundo, y se presenta como un loco, "Tomasín", que lo ha dejado todo, sin reservarse ni una manta. Lear le compadece: "Caigan sobre tus hijas todas las plagas con que el destino castiga los crímenes humanos". Pero, le dice Kent: "No tiene hijas". Nuevo parlamento que es alarde de crítica de la humanidad bajo la forma del discurso del loco, en que Edgardo, convertido en Tomasín, dice quién ha sido. Al verlo en su desnudez nueva amarga reflexión de Lear sobre la naturaleza humana: "Tú eres el humano mismo. El hombre sin las comodidades de la civilización no es más que un pobre animal desnudo y ahorcado".

Llega hasta el grupo de locos filosofantes Gloster, otra víctima de esos hijos desnaturalizados. Con Kent, que le confía que el Rey se está volviendo loco, se confiesa: "He de confesarte que casi lo estoy también. Tenía un hijo, ahora proscrito de mi sangre que quiso atentar contra mi vida, hace muy poco. Y yo lo amaba como ningún padre amó a su hijo".

Gloster ofrece a Kent y sus compañeros una alquería contigua a su castillo, pero regresa por haber descubierto un complot de muerte contra el Rey y urge que lo tomen en brazos, a él, que al fin se ha dormido, y lo lleven hacia Dover, donde hallará acogida y protección.

Pero él sufre crueles afrentas de Cornualla y Regania, que le reprochan haber hecho que lleven a Lear a Dover. Y a Regania, que le increpa: "¿Por qué, señor?", le responde con duro y altivo parlamento que presenta la tragedia de Lear: "Porque no quise ver tus crueles uñas arrancarle sus ancianos ojos, ni a tu feroz hermana hundir en su ungida carne sus colmillos de jabalí. El mar, con una tempestad como la que ha soportado su cabeza desnuda en esta noche negra como el infierno, se hubiera levantado hasta extinguir los fuegos estelares, pero ese pobre corazón envejecido ayudaba a los cielos a llover. Si los lobos hubiesen aullado a tu puerta en noche tan despiadada habríais dicho: "Buen portero, gira la llave", sin importar sus crueldades. Pero yo veré a la alada venganza golpear a tales hijas".

"No lo has de ver", le increpa Cornualles y arranca un ojo al señor de Gloster. Y al criado que se alza a defender a su señor Regania lo mata por la espalda. "Vivid, señor, para que veáis su castigo"!, alcanza a decir. Y Cornualles, con un "No lo verás", arranca a Gloster el otro ojo.

Ciego ya clama a Edmundo para que vengue ese acto atroz, y Regania consume su crueldad revelándole: "Llamas al que te aborrece. Fue él quien nos descubrió tus traiciones". Es la tremenda anagnórisis: "Entonces fue Edgardo el calumniado".

Con escena tan feroz, de tan implacable crueldad, se cierra el acto III.

El acto IV se abre con escena de una audacia que solo podía funcionar en el clima trágico exaltado y en conjunto de desmesurados sucesos como el creado en esta extraña obra por Shakespeare.

Porque Edgardo, convertido en el Tomasín loco y desnudo, que se ve como el infeliz al que la fortuna "ha precipitado a lo peor y ya no teme sus vendavales", ve llegar a su padre ciego, de lazarillo un anciano, que se presenta como antiguo perchero de su padre y del mismo Edgardo. Y, al ver a su padre, quien fuera el noble y rico conde de Gloster, exclama: "Mundo, mundo, ¡Oh, mundo! Pero son tus extrañas mutaciones las que nos hacen odiarte, y la vida no se resignaría a envejecer" ("World, world, ¡Oh, world! / But that thy strange mutations make us hate thee / Life would not yield to age")

Dentro de parlamento resignado y sabio ("No echo de menos mis ojos. ¡Cuánto más me extravié con ellos que sin vista") recuerda a Edgardo (¡que es el Tomasín allí presente!): "¡Oh, querido hijo Edgardo, víctima de la cólera de tu engañado padre! ¡Si pudiera vivir para verte tocándote, yo diría: Ya tengo ojos de nuevo!"

El anciano presenta a Tomasín a Gloster, quien ha preguntado si es un mendigo: "Mendigo y loco", y Gloster recuerda: "En la tempestad de anoche vi un camarada que me hizo pensar, "un hombre, un gusano". Mi hijo vino entonces a mi mente; pero entonces mi mente le era poco amiga. Desde entonces he oído más". Y este sencillo recuerdo de la tremenda sinrazón de lo sucedido con su hijo, le hace concluir en esta terrible visión del ser humano: "Como moscas para niños traviosos somos nosotros para los dioses; nos matan para su diversión". ("As flies to wanton boys are we to the gods, / They kill us for their sport").

El dramaturgo tenía en sus manos varios hilos que llevar a un final. Las historias de las dos hermanas se suman en miserias, odios domésticos, traiciones. El esposo de Gonerila, el duque de Albania, le reprocha en los términos más duros lo que ella y Cornualles han hecho con Gloster: "Monstruo, demonio. ¡Si no fueras mujer! Si los dioses no se alzan para castigar este crimen horrible, llegarán al desenfreno los hombres". La mujer, que lo desprecia como pusilánime, está en amoríos con Edmundo. Pero este se ha comprometido con Regania.

Llega el ejército francés a territorio inglés, en Dover. En el campamento galo se habla de Cordelia, la hija buena de Lear, y se comenta: Son las estrellas las que ordenan nuestro destino; si no, ¿cómo podían nacer de un mismo padre tan diferentes hijas?

La hija amorosa llega en busca de su padre que está en la ciudad y por vergüenza no quiere verla, la vergüenza por lo que le hizo. Y cuando le llegan a Cordelia nuevas de que se lo ha encontrado es doloroso como le dicen haberlo hallado. Otra magnífica presentación de Lear: "Tan loco como el alborotado mar; cantando en voz alta, coronado de flores silvestres... esas malas hierbas que crecen en nuestros trigales". Y al tiempo que envía a un oficial a que se le busque acre a acre, a un médico le ruega: "¿Qué puede la ciencia del hombre para el restablecimiento de su razón extraviada?" Su mismo amor le hace desesperar de esa salud: "Temo que, en la imposibilidad en que está de volver a ser dueño de sí, comprometa su vida ante los vientos de su desenfrenado furor".

Y el que quería comprometer su vida era Gloster. Pero estaba para velar por él Tomasillo. Conduce al ciego a lo que él piensa ser alto acantilado, y no es sino pequeño montículo. El señor alza los brazos y después de una plegaria salta a lo que cree ser el abismo. Cae, por supuesto, sin hacerse daño y le recibe Edgardo, que, fingiendo la voz del loco Tomasín, le explica: "Los dioses han preservado tus días milagrosamente".

Y entonces entra Lear, coronado con sus flores silvestres. Pronuncia uno de los más dislocados parlamentos, presididos por la imagen de la tormenta: "Cuando me empapó la lluvia, y el trueno me hizo temblar, y el trueno no quiso callar cuando se lo mandaba".

Gloster reconoce la voz del Rey. ¿No es el Rey? "Sí, en cada pulsación soy rey". Y ese rey, con la perturbadora lucidez de la demencia, está presidiendo un juicio por adulterio, y falla así:

¿Adulterio!

No debes morir. ¡Morir por adulterio? No.

*El reyezuelo⁴ lo hace, y el pequeño mosquito dorado
es lujurioso en mi presencia.*

*Dejen prosperar la cópula. Si el hijo bastardo de Gloster
fue más amable con su padre que mis hijas*

⁴ Un pajarillo así nombrado: "wren"

engendradas entre sábanas legales.

Vamos lujuria, a trabajar vehementemente, que me faltan soldados

Y así el largo y tremendo parlamento de enfebrecida denuncia de la hipocresía de esas damas cuyo bondadoso rostro hace pensar que tendrán nieve entre los muslos y al oír la palabra placer se hacen las melindrosas. Para concluir con imagen tremenda: "Aunque de la cintura arriba son mujeres, de la cintura abajo son centauros; los dioses solo reinan en ellas de la cabeza al talle; de él para abajo pertenecen al demonio; allí está el pozo sulfuroso, incendio, escaldadura, hedor, consunción".

Gloster se acerca al Rey, y este le dice: "Me acuerdo mucho de vuestros ojos". Y con el anciano ciego continúa Lear su extraño discurso. "Verás cómo marcha el mundo" -le dice. Y él pregunta: "¿Cómo? ¿Con las cuencas de los ojos?" Y Lear: "Se puede ver cómo marcha el mundo sin tener ojos. Mira con las orejas. Ve como el juez injuria a aquel ladrón sincero". Y puedes "ver" como la autoridad azota a esa puta, ardiente él en deseos de cometer con ella el delito por el que la castiga".

Adonde está Gloster llega Osvaldo, el mayordomo de Gonerila, para darle muerte. Edgardo se lo impide y lo mata. Hallan en su poder la carta del emisario de "asesinos lujuriosos". En la carta Gonerila le pedía a Edmundo, acordándose de compromisos mutuos, que la librase del "execrable calor" de Gloster para llegar a ocupar su lugar.

Al campamento conduce Kent al rey Lear. A Cordelia que le agradece por sus gestiones: "¿cómo podré vivir y trabajar para corresponder a tus bondades" y quiere volverle a vestiduras dignas de su jerarquía, se niega. Ser reconocido frustraría su plan.

Es conmovedora la escena en que Lear, ya vestido regamente, parece emerger de las profundidades de su locura y, tras confesar que no sabe dónde estaba, concluye: "Os vais a reír de mí; pero, tan cierto como soy hombre, creo que esta dama es mi hija Cordelia". Y, cuando Cordelia, lo confirma: "Y lo soy, yo soy", hace esta sentida confesión, recogiendo confusos escombros de la memoria: "¿Están húmedas vuestras lágrimas? Sí, a fe. Os ruego, no lloréis. Si tenéis veneno para mí, lo beberé. Conozco

que no me amáis. Vuestras hermanas, hasta donde recuerdo, me han ultrajado. Vos tenéis alguna razón, ellas no tienen".

Y llega el acto quinto a resolver todo lo pendiente. El planteo esencial de los cuentos maravillosos, que presidía su estructura, era que los autores del mal eran castigados y al héroe o heroína que habían sido despojados, humillados, perseguidos, desterrados se les hacía justicia y se les volvía a su estado inicial. ¿Señalaba esto un camino para el dramaturgo que había partido de un planteo como el de esos cuentos?

Quienes se habían ensañado con el Rey reciben su castigo. Las dos hermanas, presas de amor culpable a Edmundo y de terribles celos mutuos se matan, una envenenó a la otra y después se dio muerte a sí misma, informa Edmundo, y el duque de Albania da el mensaje: "Que traigan acá los cuerpos, se hallen vivas o muertas. Este juicio de los cielos que nos hace temblar, no nos toca con piedad". Terror, no compasión. Así aquí la catarsis.

Albania unirá sus fuerzas a las de Edmundo y juntos vencerán las de Lear. Edmundo envía a prisión a Lear y a Cordelia. "Su edad, y más aún su título de rey, tienen mucho para atraerse el favor popular". Y a un ascendido a capitán le entrega un pliego con instrucciones que habrá de cumplir para asegurar su fortuna.

Albania arresta a Edmundo por delito de alta traición, y sujeta el veredicto a un juicio de Dios. Edgardo, siempre disfrazado, recoge el reto. "Yo sostengo que eres un traidor, perjuro a tus dioses, a tu hermano y a tu padre, y conspirador contra este ilustre príncipe". A Edmundo, ya vencido, le revela Edgardo que es su hermano que para salvar su vida huyó disfrazado de mendigo, y bajo ese disfraz halló a su padre "con las cuencas de sus ojos ensangrentadas".

Con el gran manipulador del maligno juego ya moribundo tras el duelo parecería a punto de cumplirse esa justicia que el cuento maravilloso exige y a ella seguiría la reparación de los males hechos a los héroes y su vuelta al estado inicial de prosperidad y gloria.

Pero para Shakespeare eso de los cuentos de hadas no pasa de ilusión optimista y enfrenta todo lo cruel y absurdo de la existencia humana -¡cuánta tremenda fórmula en este ensayo recogida, y por recogerse en otro, lo muestran!-. En

lugar de ese final feliz, comienza a desencadenarse la tragedia. Una de las más amargas y dolorosas en que se hubiese sumido -y nos hubiese sumido- el trágico-

¡Era tan sencilla la felicidad que Lear se prometía con su amada hija!: "Iremos a la cárcel tú y yo. Solos los dos cantaremos como pájaros enjaulados. Si me pides que te bendiga, seré yo quien te pida perdón. Nuestra vida será rezar y cantar. Y contaremos viejos cuentos. Y nos reiremos al ver a esas doradas mariposas, al oír a esos pobres siervos sus murmuraciones cortesanas. Y nosotros también murmuraremos con ellos, de quién pierde y quién gana, quién entra, quién sale... Y penetraremos en el misterio de las cosas, como si fuéramos los espías de Dios. Y nada nos importará, entre los muros de nuestra prisión, de las disensiones ni de las amistades de los grandes, sujetos a las mudanzas de la luna, y como ella, con sus crecientes y menguantes"

Pero Edmundo le hace a Albania tremenda revelación: "Tu esposa y yo comisionamos que se ahorcase a Cordelia en la prisión, y que, imputando la infamia del hecho a su propia desesperación, se informase que ella misma se había matado". Era el pliego entregado a su capitán. Arrepentido urge que se vaya al castillo a impedir el cumplimiento de la infame orden.

Y entra en escena el Rey, más grande que nunca en su arrebatado dolor. Con Cordelia muerta en sus brazos:

*¡Aullad! ¡Aullad! ¡Aullad! ¡Aullad! ¡Oh, sois hombres de piedra
Si yo tuviese vuestras lenguas y ojos, los usaría de modo
que los cielos estallasen...Ella se fue para siempre!
Bien sé yo cuando alguien está muerto y cuando vive
Ella está muerta como la tierra... Dadme un espejo;
si su aliento empaña o mancha el cristal,
es que ella vive*

Era el desesperado querer que viviese. "Esta pluma se mueve... ¡Está viva! Si es así, será una felicidad que me compensará de todos los dolores que he sufrido".

Inútil que el fiel Kent trate de apaciguar ese dolor a punto de tornarse en desesperación. Lear inunda su treno de cóleras:

*Una peste sobre vosotros, asesinos todos, traidores.
Pude haberla salvado. ¡Ahora ella se ha ido para siempre!
¡Cordelia! ¡Cordelia! Espera un poco... ¡Ay!
¿Qué es lo que dices? Su voz siempre fue dulce,
gentil y delicada... excelente cosa en una mujer
Yo maté al esclavo que estaba ahorcándote.*

Albania resigna todo su poder en el anciano Rey y a Edgardo y Kent les reintegra en su noble estado, acrecido con los honores de que se han hecho merecedores.

Pero para Lear es ya tarde. Como en *Romeo y Julieta* vil jugada del destino hizo que la noticia salvadora llegase tarde. La muerte de Cordelia, reencontrada en la limpia verdad de su amor, fue peso demasiado grande para las fuerzas del Rey. ¡Qué desgarrador su último treno, con la tremenda reflexión!

*And mi poor fool is hang'd! No, no, no Life!
Why should a dog, a horse, a rat have life
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never!-
Pray you, undo this button... -thank you, sir.-
Dou you see this? Look on her, -look, -her lips,-
Look there, look there!- (He dies)*

(¡Y mi pobre loquita ahorcada! No, no, sin vida
¿Por qué un perro, caballo, una rata tendrían vida,
y tú sin vida, tú ya no vendrás más?)

¡Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!

Os ruego, hasta este botón... Gracias, señor.

¿Veis esto? Miradla, mirad sus labios,

mirad aquí, mirad aquí...) (Muere)

El dolor ha sido excesivo para el anciano corazón de Lear, y se ha roto.

Lo poco que resta es lamento. El más sentido el del noble y fiel Kent: "¡Rómpete, corazón! ¡Por piedad, rómpete!" "No atormentéis su sombra. ¡Dejadla partir! Sería odiarle extenderle por más tiempo en el potro de tormento de este mísero mundo". Y anuncia que su señor le llama, y no puede decirle no.

Por encima de la complicada trama queda la figura de Lear, la más grande que Shakespeare hubiera creado. Y por eso la más trágica. Y siguen vibrando con altas notas sus monólogos en que el dolor alcanza acordes grandiosos. Y esa locura, que para el dramaturgo era el estado privilegiado de trance, desnuda de modo amargo y desolado la condición humana, lo mismo en las quejas de Lear que en las burlas del pequeño bufón. Hasta los finales que dice el Rey con el cuerpo muerto de su amada Cordelia entre los brazos.

Y en todas esas cúspides, ¡qué alta la poesía del gran poeta que Shakespeare era!

PARA EL REY ESCOCÉS

Otra vez la peste obligó a que las fiestas con que Jacobo recibiría a su cuñado Christian IV de Dinamarca se realizasen fuera de Londres: en Greenwich y, días después, en Hampton Court. En Greenwich se representó *Hamlet*. Además de ser la más famosa de las tragedias del gran dramaturgo inglés -no solo en Londres; en Europa: se la representaba en Alemania-, era la más apropiada para homenajear a un príncipe danés.

Pero en Hampton Court Shakespeare le tenía una sorpresa a Jacobo: la pieza de asunto escocés que él había sugerido para romper la serie de reyes ingleses: *Macbeth*.

Para atender al deseo del Rey, Shakespeare acudió a las *Crónicas* de Holinsehd, y probablemente al *Buik of the Croniclis of Scotland* de William Stewart, que era una versión en verso de las *Croniclis of Scotland* de Hector Boece, traducida por John Bellenden.

Fuentes mediocres, pero ¿qué importaba? Con el hilo argumental establecido en las fuentes y el elemento demoníaco de las brujas, personajes vivos, ricos y complejos, vibrantes escenas y acción que se precipitaba a un abismo, todo eso pertenecería a la grandeza de autor que había llegado a dominar con admirable plenitud la tragedia teatral.

Y en esa pieza, ¡cuánta fuerza, cuándo poder trágico!

Y más figuras para la galería de grandes héroes trágicos de Shakespeare.

Un Macbeth al comienzo vacilante ante la enormidad de hacer realidad el obscuro augurio de las brujas de que sería rey si mataba al monarca, que sería esa noche su huésped en su castillo.

Y su esposa, lady Macbeth, sosteniéndole y empujándole. Fuerte e inmune a escrúpulos morales.

Pero evolucionan los actores del drama y, mientras el ya rey se vuelve tiránico y duro, su esposa se derrumba. ¡Qué símbolo tremendo el de sus manos que ella cree ver manchadas de sangre sin que haya en el mundo agua para limpiarlas!

Y la tragedia destroza a los dos humanos que creyeron que la profecía de las brujas les señalaba un camino tremendo pero cierto y glorioso. La primera arrollada por el implacable *fatum* es lady Macbeth. Cuando Macbeth recibe la noticia: "La Reina, mi señor, ha muerto". No podía el mensajero atreverse a decir más, pero el Rey sabía que se había suicidado. Macbeth se duele: había tiempo más propicio para esa muerte, un mañana *-to morrow, and to morrow, and to morrow-*, y ante el abrupto final resume su filosofía de la vida:

*And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothin (Act. V, esc.V)*

(Y todos nuestro ayeres han iluminado a los locos
el camino hacia el polvo de la muerte. ¡Fuera, fuera, breve fuego!
La vida no es más que fugitiva sombra; un pobre actor
que se ufana y agita su hora sobre el escenario
y después no se le oye más: es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
sin significar nada)

Otra de las lívidas iluminaciones del trágico sobre el sentido la vida.

LA FIGURA FEMENINA QUE FALTABA EN SU GALERÍA

Alternaban en las representaciones de la Corte comedias fáciles y encantadoras de Ben Jonson con las grandes tragedias de Shakespeare, las cuales, como es natural, le exigían más tiempo y apasionada dedicación.

Seducido por los héroes romanos, a los cuales llegaba a través de Plutarco - *Lives of Antonius and Alcibiades* y *Life of Antonius*-, pero, además, por medio de otros textos -como el *Bella Civilia* de Apiano o *Remains of a greater Worke concerning Britaine* de Wiliam Camden- y, para la figura de Cleopatra, que debe haberle fascinado: ese tipo de heroína aún no había irrumpido en su magnífica galería de personajes femeninos, *Cleopatra* de Samuel Daniel y los ya mencionados libros de Plutarco y Apiano.

Ello es que entre 1606 y 1607 trabaja *Timón de Atenas*, *Coriolano* y *Antonio y Cleopatra*, en las largas temporadas que pasa en Stratford, en su casa New Place.

Y mientras dos nuevos dramaturgos jóvenes, John Fletcher y Francis Beaumont, proveían al Blackfriars de los Hombres del Rey de una serie de "Romances cortesanos y sentimentales", Shakespeare llevaba a la perfección su asombroso arte trágico en *Antonio y Cleopatra*.

Antonio, el triunviro de la poderosa Roma, esos ojos que brillaban con el esplendor de los días grandes, ese corazón de capitán, que rompía las correas de la coraza... Ahora fijos en un rostro moreno; loco por una egipcia. ¡Uno de los tres grandes pilares mundo!

Criado: Noticias de Roma, señor...

Antonio: Me aburren

Pero las noticias de Roma se le imponen, amenazadoras: Fulvia -la esposa de Antonio- y Lucio se han aliado contra Octavio. Y en la Urbe se murmura de Antonio y la Egipcia. Labieno se ha tomado los Pastos. "Sexto Pompeyo ha desafiado a César y domina el imperio del mar". El fondo romano de Antonio le impone liberarse: "Es preciso que rompa estos lazos egipcios, o me perderá esta pasión extravagante". Siente que en la balanza de su vida se contraponen un mundo y una mujer. "¡Cómo quisiera nunca haberla conocido!"

Pero la partida no es ruptura. Antonio despliega ante la reina el cuadro de una Italia que "centellea con espadas de guerra civil". Y le dice, enamorado, "por el fuego que calienta el limo del Nilo, parto de aquí, tu soldado, tu servidor, pronto a hacer la paz o la guerra según sea tu parecer". "Tú -protesta en última efusión, que ha cuajado en apasionado retruecano-, residiendo aquí, partes, sin embargo, conmigo, y, yo, al huir, quedo aquí contigo".

Contrasta el dramaturgo el clima refinado, oriental, en que se mueve Cleopatra, y el de Roma, sobrio, austero. Mientras en Roma, con las cartas náuticas sobre la mesa, Octavio reconoce que Sexto Pompeyo cerca Roma por mar, y añora al gran guerrero de la causa, Antonio -¡Oh, cómo supo ser soldado en el hambre que siguió al sitio de Módena!-, en Alejandría la egipcia sueña y en apasionado parlamento revela a su esclava confidente:

*¿Dónde piensas que esté ahora? ¿De pie o sentado?
¿Marchando o sobre su caballo?
¡Oh feliz caballo que lleva el peso de Antonio!
¡Bravo caballo! ¿Sabes a quien llevas?
El semi Atlas de esta tierra, el brazo
y celada de los hombres.-Ahora está hablando,
o murmurando, ¿dónde está mi serpiente del viejo Nilo?
Porque así me llama él. Ahora yo me siento a mí misma
como el más delicioso veneno: ¿piensa en mí,
que estoy negra por los amorosos pellizcos de Febo
y profundamente arrugada por el tiempo? César, de frente clara,
cuando tú estuviste aquí antes del hundimiento yo era
bocado para un monarca, y el gran Pompeyo
se paralizaba y clavaba sus ojos en mi rostro,
parecía querer echar el ancla y morir
mirando lo que era su vida (Act I, esc. V)*

Este era el mundo interior de la mujer enamorada, que sentía que ya no era la hermosa de otros tiempos y temía perder el amor de quien sabía enamorado.

En el acto segundo, se busca unir a Pompeyo, que se siente triunfador -"El pueblo me ama y el mar es mío"- y solo teme a Antonio, con este y Octavio. El arbitrio: que Antonio, que ha enviudado, se case con la hermana de Octavio, Octavia. Por la joven sabia, prudente, pudorosa, olvidará a Cleopatra. ¡Qué poco sabían de las pasiones eróticas! "Aunque me case con ella -piensa Antonio-, mi porvenir y gloria estará en Egipto. Aquí me opaca el genio de César". No eran sino razones que se daba a sí mismo Antonio, para el frío Pompeyo, "ese Antonio de insaciable lujuria".

Y en Egipto Cleopatra vive sueños de amor. Desfilan escenas juguetonas, las que hicieron el enamoramiento del Marte romano con la reina oriental. "Aquella noche en que le embriagué, puse mis vestidos y ceñí su espada filipense".

Y llega un mensajero. Cleopatra le ofrece, si le dice que Antonio goza de salud y no ha caído prisionero de César, oro y perlas. La nueva no va por ahí: se ha casado con Octavia. La conmovida mujer, tras irracionales desates contra el mensajero, pide que Alejas le describa esa Octavia: su edad, sus inclinaciones, sin olvidar el color del cabello.

Al terminar el acto Octavio, Lépido, Antonio y Sixto Pompeyo celebran un acuerdo, sobre la nave de este.

Acto III. Roma. Octavia parte con Antonio, y el joven César la despide con lágrimas en los ojos. Y lo que Octavia pide a su hermano: "Señor, velad por la suerte de mi esposo".

Cleopatra cobra confianza en sí. Le han traído nuevas que la halagan: Octavia no es una mujer tan femenina como para enamorar a Antonio

Pero es mujer prudente y sabia. Cuando en Atenas nubes de tormenta se ciernen sobre la alianza, se interpone desesperadamente entre Antonio y Octavio: "Una guerra entre mi señor y mi hermano". ¡Qué conmovedor lo que le dice a Antonio!:

..... *La mujer más desdichada*
en el caso de esta ruptura deberá estar en el medio,
orando por las dos partes;
seguro que los buenos dioses se burlarán de mí entonces,
*cuando yo oraré, **Oh bendice a mi señor y esposo!***
y enseguida esta plegaria, gritando en alta voz,
Oh, bendice a mi hermano! Venza el esposo, venza el hermano
la plegaria destroza la plegaria; no hay camino intermedio
entre estos extremos (Acto III, esc. IV)

El de Octavia es uno de los conflictos psicológicos en que ahonda magistralmente el trágico. Es el nervio de la escena en que se encuentran Octavia, que ha llegado a Roma casi de incógnita, y su hermano, el César, que la ama apasionadamente. Es lo único que Octavio ama, y por eso se indigna: ¿Era esa la

entrada en Roma de la hermana de César? ¡Hubiéramos salido por tierra mar a daros el encuentro!

Y los ruegos de Octavia son ya inútiles. El proceder de Antonio no tiene nada de conciliatorio. Si la ha dejado partir a Roma a Octavia -le descubre César- ha sido porque Cleopatra le ha pedido ir a reunirse con ella. Lo ha hecho y ha proclamado ante el trono de la egipcia reyes a sus hijos, reina absoluta ella misma. Ella vestida como Isis. El juicio de Octavio es duro: "Ha entregado su imperio a una puta y ahora se ocupa en establecer para una guerra una coalición de todos los hombres de la tierra". Y le enumera esos reyezuelos.

Pasa la escena al campamento de Antonio, en Accio. Y está allí Cleopatra. Un consejero fiel y sabio, Enobarbo, se ha pronunciado contra esa presencia. Las razones que para ello da a Cleopatra tenían tanto peso que debían ser oídas. Pero sobre la reina y el romano parecen cernirse nubes de ceguera. Le ha dicho Enobarbo: "Vuestra presencia necesariamente enredará a Antonio. Distraerá su corazón, distraerá su cerebro, distraerá su tiempo, cosas que no le sobran ahora. Es ya tachado de ligereza, y se dice en Roma que Potinus, el eunuco, y sus mujeres manejan esta guerra". Y el comentario de Cleopatra: "*Sink Rome, and tongues rot / that speak against us!*" ("Que se hunda Roma, y se pudran las lenguas que hablan contra nosotros").

Y ha decidido que "como jefe de mi reino, debo mostrarme aquí como si fuera un hombre".

Y la ceguera de Antonio. Canidio ha cortado el mar Jónico y se ha apoderado de Brindisi. "Los combatiremos por mar". Importante que ello admire a Cleopatra: "¿Y no había otro modo de combatirlos?". La ceguera es solo de Antonio.

Enobarbo trata de convencerlo y deshace sus falsas razones. Y las que le da él para no arrojarse a la aventura de combatir en el mar son de enorme peso: sus naves no están bien equipadas, sus marinos son arrieros y campesino reclutados a toda prisa, la flota de César está dirigida por marinos que han combatido con frecuencia contra Pompeyo; las naves de él son ligeras, las de Antonio, pesadas. El estaba preparado para un combate terrestre.

Antonio no razona: "En el mar, en el mar".

Lo que finalmente arguye Enobarbo se ofrece como la última posibilidad de salvarse frente al hundimiento del héroe y del desencadenarse de la tragedia: "Renunciáis a la absoluta superioridad militar que tenéis en tierra, distraéis vuestro ejército que básicamente consiste en experimentada infantería; renunciáis a aprovecharos de vuestra famosa sabiduría; abandonáis la vía que da promesas ciertas y os apartáis de esa certeza para entregaros sin más al azar y la casualidad".

Y Antonio: "Combatiré por mar". Y la reina lo apoya: "Tengo sesenta veleros. César no los tiene mejores".

Y hay una última escena. Ha llegado un soldado, al que Antonio saluda como "Bravo soldado", y la suya es la última invocación al buen sentido militar. "¿Non confiáis en mi espada y mis heridas?", le increpa a Antonio; "Deja a los fenicios y egipcios andarse como patos: sobre tierra es donde tenemos la costumbre de vencer, combatiendo paso a paso".

Antonio nada ha respondido y parte. El soldado se admira: él estaba seguro de poseer la verdad. Canidio le resume la amarga verdad: "Así es, pero su acción no se guía ya por el poder, y así nuestro jefe es dirigido, y resultamos ser los soldados de las mujeres".

Mientras en otra escena, cortísima, César en una llanura cercana a Accio, imparte instrucciones sensatas: no operar en tierra; guardar las fuerzas intactas; no presentar batalla antes de haber terminado en el mar.

La derrota de Antonio se resuelve en una escena. Amigos de Antonio dan su testimonio. Enobarbo lo ve todo perdido: "¡Perdido, perdido! ¡Todo está perdido". No puedo ver más: *La Antoniada*, el barco almirante egipcio, gira el timón y huye al frente de sus sesenta naves.

Escaró es más duro. Y en tres parlamentos resume la magnitud del desastre:

*La mayor parte del mundo está perdida
con real ignorancia; hemos dado el beso de adiós
al Reino y provincias.*

Y a Enobarbo que pregunta qué perspectiva ofrece el combate:

De nuestra parte, la peste declarada

*en la cual la muerte es segura. Esa lujuriosa jaca de Egipto
que la lepra se la lleve, en medio del combate,
cuando la ventaja entre el par de combatientes parecía
la misma para los dos, y hasta para nosotros favorable,
un tábano sobre ella, como una vaca en junio
iza velas y huye*

Apenas halla palabras el rudo soldado para expresar su desprecio y asco hacia la egipcia -en su habla casi jergal, tan difícil de traducir sin perder fuerza-. Pero había algo más, mucho más grave. Prosigue:

*..... al virar ella en redondo
esa noble ruina de su magia, Antonio
cierra sus alas de ave de mar y como enloquecido pájaro
abandonando el combate en lo más alto, vuela detrás de ella
Nunca vi una acción de tanta vergüenza;
la experiencia, la hombría de bien, el honor, nunca antes
se violaron de tal modo a sí mismos.*

Y en la misma tremenda escena que sella la tragedia del héroe caído, Canidio, su lugarteniente, ve que la fortuna del triunviro se derrumbaba en el mar de una manera lamentable. ¡Si Antonio hubiese sido el que conocíamos! Ha dado en cambio el ejemplo de la fuga huyendo vergonzosamente. Y concluye con lo que anuncia el final: "Voy a entregar a César mis legiones; seis reyes me han mostrado ya como se rinde".

Pero no todas las fidelidades al admirado jefe se han cancelado así. Enobarbo: "Seguiré a Antonio en su infortunio, aunque mi razón me empuje en contrario sentido".

En la siguiente escena, en Alejandría, Antonio con los suyos. Comienza por conmovedora confesión de su oprobio:

*Oid! La tierra no me sufre más en ella
tiene vergüenza de sostenerme.- Amigos, venid aquí,
estoy tan acabado en el mundo que yo
he perdido mi camino para siempre. Tengo una nave
cargada de oro; tomadla y repartíroslo. Huid
y haced las paces con César....*

Huir...los suyos se indignan. Ellos no huirán. Pero Antonio les recuerda que ha huido él mismo y ha enseñado a los cobardes a mostrar la espalda. E insiste: Partid, compañeros, abandonad al que se abandona a sí mismo. Ha perdido todo poder sobre ellos y les ruega. Les proveerá de cartas a amigos influyentes que les despejarán el camino.

El impresionante parlamento dibuja una noble figura y explica la fidelidad inmovible de los suyos.

Pero la tragedia de Antonio y Cleopatra solo ha comenzado.

Llega Cleopatra. El diálogo después de todo lo acontecido. Otro reto para el magistral dramaturgo.

Antonio está rumiando su vergüenza. Si en Filipo, mientras Octavio jugaba como un bailarín con su espada, él acababa con Casio y Bruto...El jovencuelo obraba solo como su lugarteniente, y ahora...

Cleopatra se presenta, sostenida por sus asistentes. Ellos abogan por ella ante el dolido Antonio. Al fin este se vuelve a ella:

-Reina de Egipto, ¡a dónde me has arrastrado!

-Señor, si no sabía que me seguirías...

-¿No sabías que mi corazón estaba unido a tu timón por sus fibras más íntimas? A los dioses hubiera dejado por ti.

-¡Ea! Venga un beso; eso me compensa de todo.

Era la expresión de la esclavitud del héroe, ciego por la pasión amorosa. Una de las más hondas y audaces incursiones de Shakespeare a lo más oscuro del erotismo.

Cierra ese intenso acto III el último encenderse de las pasiones de Antonio en lo que tuvieron de más grande. Comienza por humillarse: ha enviado un mensajero a César: pide que se le permita vivir en Egipto; si no, reduce su demanda y suplica que se le deje respirar entre cielo y tierra como simple ciudadano de Atenas. Eso Antonio. En cuanto a Cleopatra, pedía para sus herederos la diadema de los Tolomeos.

César es duro. Para Antonio no tiene oídos. En cuanto a Cleopatra, que eche de Egipto a su amante, deshonorado, o le quite la vida. Entonces se le atenderá. Tirteo, el mensajero, deberá convencer a Cleopatra. Las mujeres -le dice Octavio- no son fuertes ante la mejor fortuna. ¡Qué poco conocía César el corazón de una mujer enamorada!

Tirteo busca convencer a la egipcia de que se entregó a Antonio no por amor sino por miedo. Ella lo rechaza: mi honor no ha sido violentado; simplemente ha sido conquistado. Pondrá a los pies de César sus coronas; pero no renunciará al amor de Antonio. Y cuando daba a besar su mano al mensajero de César llega Antonio y arde en ira. Manda azotar a Tirteo, y estalla: "Estabais medio marchita antes de que os conociese. ¡Ah! He dejado yo mi lecho vacío en Roma y descuidado de engendrar una raza legítima, y por una joya de mujeres para ser así humillado por una persona que pone sus ojos en sus inferiores.."

Es un acceso de celos y despecho el que lleva a ofender así, injustamente, a Cleopatra, que solo alcanza a balbucear: "¡Mi buen señor!" Y Antonio sigue: "Siempre habéis sido falsa, pero cuando nos sumimos en nuestros viciosos proceder...¡Oh, qué miseria! Los dioses justos ciegan nuestros ojos, sumen en nuestro fango la claridad de nuestro juicio, nos hacen adorar nuestros errores, y se ríen de nosotros mientras nos sumimos en nuestra confusión".

En arrebatado de pasión halla las claves de su ruina. ¿Pero la razón sobrenadará por encima de la libido?

Poco a poco el desaforado monólogo de Antonio se hace diálogo y culmina en este soberbio parlamento de la enamorada reina. Antonio la ha tachado de tener

corazón de hielo, y Cleopatra toma lo del hielo y lo transforma febrilmente así: "¡Ah, amado! Si es así de mi helado corazón engendre el cielo granizo y veneno en la fuente; y el primer pedrisco caiga sobre mi cuello, y, al deshacerse disuelva mi vida! El siguiente llegue a Cesarion, y, por grados, hasta la memoria de mi descendencia, y mis bravos egipcios todos se acaben por el desencadenarse de esta tormenta de perdigones. Hasta que las moscas y mosquitos del Nilo los hayan sepultado como su presa".

Son imágenes casi dislocadas, pero el sentido era una apasionada confesión de amor. Y así lo entiende -mejor, lo siente- Antonio, quien, al calor de ese amor, se transforma:

"Me siento esperanzado. César se establece en Alejandría. Allí lucharé contra su fortuna. Nuestras tropas terrestres han resistido noblemente; nuestras naves, dispersas, se reúnen de nuevo, y nuestra flota presenta un aspecto temible. ¿Dónde estabas, corazón mío? ¿Oyes, señora? Si regreso, una vez más del campo de batalla para besar esos labios, apareceré todo sangrante. Yo y mi espada conquistaremos nuestra historia".

Y Cleopatra: ¡Este es mi bravo señor!

Este es el Antonio del final de magnífico tercer acto.

El acto IV está dominado por Antonio. Desde su última cena, cuando da la mano a sus esclavos, y les dice "Quisiera servirlos como vosotros me habéis servido". Rasgos así explican por qué era tan amado y nos hacen asomarnos, una vez más, a un espíritu de rica y abierta emotividad.

El último beso de Antonio a Cleopatra: el beso de un soldado. ¡Y no más cumplidos! Debe partir como un hombre de acero.

Se acerca la hora del combate final. Antonio con Eros. Enovardo ha partido al campamento de César.

-¿Eros! Escríbele, felicítale...Que nunca más deba cambiar de amo. La mala suerte corrompe a los hombres honrados.

Enovardo sentirá su humillación ante el mensaje de Antonio. En la noche se lamentará de su traición en hermosos y duros parlamentos: "¡Oh luna divina! Cuando la Historia persiga a los traidores, sé testigo de que Enovardo se arrepintió ante tu faz".

Campo de batalla. Los de Antonio se baten como leones y rechazan a las fuerzas de Octavio. "¡Emperador! Aún tengo lugar para seis heridas". Este era el espíritu de los hombres de Antonio.

Al pie de las murallas de Alejandría. "Trompetas, ensordeced los oídos de la ciudad! Mañana nos jugaremos el todo por el todo".

Antonio con sus fuerzas de tierra desde una colina contemplará el combate del mar.

Y Escaro, en un parlamento a nadie dirigido, lo cual hace pensar que se diría vuelto al público, descorre un velo hacia el interior del héroe y adensa el clima que rodeaba su trágico final: "Los augures dicen no saber nada. No pueden hablar. Lucen sombríos, y no osan decir lo que saben. Antonio está lo mismo animado que abatido y a ráfagas su zarandeada fortuna le da esperanza y miedo por lo que tiene y lo que no tiene".

El abatirse de la tragedia lo dice el héroe en apasionado y febril desahogar su corazón. "¡Todo está perdido! Esa loca egipcia me ha traicionado. Mi escuadra se ha unido a la de él y arrojan sus gorras al aire y fraternizan como amigos de largo tiempo. Triple puta, me has vendido a este novicio. Y la guerra de mi corazón es solo contigo. Huyan todos. Cuando me haya vengado de la hechicera ya no tendré nada que hacer".

Triple puta: Antonio, en el último acceso de celos, piensa que tras sus otros amores romanos, vendrá el "novicio". Esa es la guerra perdida que más le duele, y ha resuelto ponerle final sangriento. Pero lo que ve como traición de Cleopatra, ¿lo era?

Antes del enfrentamiento final con la reina Antonio, en exaltado final de parlamento, da el último adiós a lo que fue y tuvo, comenzando por la invocación solar que nos recuerda finales de héroes del teatro griego: "¡Oh sol, no veré ya más tu salida!"

En todo este final la poesía del trágico se alza a cumbres como las de la cordillera de la tragedia griega. (Y múltiples alusiones acentúan el parentesco: aquello de Cleopatra: "Está más loco que Telamón por su escudo". Antonio le dirá a Eros: "Llevo encima la túnica de Neso". Y la tragedia de él y Cleopatra le parece más alta que la de Dido y Eneas).

Cuando Cleopatra entra no esperaba dar con un Antonio así enloquecido contra ella: "Víbora, anda, que César te levante ante los plebeyos; anda, desfila tras su carro en el triunfo".

Nada atina a decir la aterrada mujer, y se refugia en el monumento funerario y desde allí manda a decir a su amado que se ha matado, y su última palabra ha sido "Antonio".

¿Qué hará Antonio, muerta ella -como él piensa que está-, con su nombre como su última palabra?

Se despide en hermosos parlamentos. "Toda prolongación de existencia es una tortura. Pues la antorcha está apagada, acostémonos y no nos extraviemos más". "Voy, Reina mía! En ese reino de las sombras corretearemos tomados de la mano".

A él que "ha partido el mundo con su espada, ha construido con sus flotas ciudades sobre el verde lomo de Neptuno", ¿le faltará el valor que ha tenido esa mujer. Pide a Eros que cumpla lo que ha jurado y lo mate. "¿Me has querido ver con la cerviz gacha tras el carro de César?" Pero el fiel servidor no puede hacerlo y más bien se arroja sobre su espada. Es lo que hace finalmente Antonio. Pero la herida no le causa la muerte.

Y entonces le llega el mensaje: Cleopatra no ha muerto. Está encerrada en el monumento funerario. Antonio, desangrándose, pide ser llevado allá. El final del acto IV es la despedida de los amantes. Con parlamentos de gran nobleza y belleza que dan a la escena el tono de culminación de la enorme tragedia.

Antonio pide a Cleopatra que, en lugar de deplorar ese "miserable cambio de fortuna" que ha terminado con su carrera, sus pensamientos se nutran "con el recuerdo de mi antigua suerte, cuando yo era el príncipe más grande del mundo, que vivió

como el más noble". Que piense que, como romano, es vencido por un romano. El era el único digno de acabar con ese romano grande que era él mismo.

Y un último rasgo de amor del enamorado a punto de partir. Le dice a Cleopatra: "Buscad cerca de César vuestro honor y seguridad. De entre los que rodean a César solo de Proculeyo os fiaréis".

Y a esta altísima cumbre seguirá un acto V. ¿Cómo podrá crearlo Shakespeare sin que sea hiriente el anticlímax?

Acto V. Ante César Octavio una espada: la espada de Antonio. La presenta Dercetas: "La he robado de su herida; contempladla, manchada con su nobilísima sangre"

¿Y cómo ante su muerte no se ha conmovido el cosmos?

Todo el acompañamiento del joven señor del mundo mira con tristeza el último recuerdo de Antonio. Y el mismo vencedor hace el elogio fúnebre de quien había sido su brazo derecho y camarada: "Déjame llorar con lágrimas tan reales como la sangre del corazón, ¡Oh tú, mi hermano, mi acompañante en los más altos designios, mi pareja en el imperio, amigo y compañero a la cabeza de la guerra, el brazo de mi propio cuerpo, y el corazón donde mis pensamientos se iluminaban, ¡que nuestras estrellas irreconciliables hayan podido dividir nuestra camaradería hasta esto!"

Interrumpe el alto elogio que César hacía de Antonio la llegada de un mensaje de Cleopatra. Encerrada en el monumento funerario, que es cuanto le queda, quiere conocer los propósitos de César sobre ella. El emperador anuncia estar dispuesto a tratarla con honor y afecto, pues "César no puede vivir sin mostrarse amable".

Eso para el mensajero de Cleopatra. Lo que le dice a Proculeyo es lo que revela su real propósito: "Prodígale todos los consuelos que la naturaleza y lo grande de su pasión requieren, no vaya a ser que en su grandeza con un golpe mortal nos derrote; porque viva en Roma hará eterno nuestro triunfo". Era lo que había anunciado Antonio: la haría desfilar entre los vencidos, tras el carro del vencedor.

Vemos a otra mujer: de enorme dignidad. A Proculeyo le dice que la majestad de una reina, para guardar el decoro, no puede mendigar menos que un reino. "Si le

place darme para mi hijo el Egipto conquistado, me dará tanto de lo que me pertenece, que le ofreceré por ello mi gratitud de rodillas". Lo que explica mucho del último tramo de la reina es su hijo.

Pero lo que Proculeyo y otros hacen es capturarla y le impiden usar contra sí misma un puñal. Y a Proculeyo que le pide moderación le responde con espléndida altivez: "Destruiré esta mansión de carne sin que César pueda hacer nada. Sepa, señor, que no iré maniatada a la corte de vuestro señor, ni seré humillada por los ojos soberbios de la necia Octavia. ¿Piensan ellos levantarme y exponerme al populachero vocerío de la insultante Roma? Más bien una fosa de Egipto me sea digna tumba! Más bien yazga sobre el cieno del Nilo desnuda y dejaré que los mosquitos del río me conviertan en algo horrible! Más bien hacer que las altas pirámides de mi reino sean mi sitio de tormento y cuelgue de ellas en cadenas!".

Cuando Dolabella reemplaza a Proculeyo en la tarea de rendir a Cleopatra a los designios de Octavio César, la reina le dice haber oído de él reírse cuando los niños o las mujeres cuentan sus sueños, y ella le cuenta que ha soñado que existía un emperador llamado Antonio, y exclama: "¡Oh! Si pudiera tener otro sueño que me permitiera ver otro hombre con él!" Y, con el juego libre del sueño, hace el último, exaltado, elogio, con imágenes de fasto oriental, de quien "su cara era como los cielos, y en ella brillaban un sol y una luna":

*Sus piernas cabalgaban el océano, sus brazos levantados
coronaban el mundo, su voz era rica
como la música de las esferas para sus amigos,
pero cuando quería domeñar y sacudir el orbe
él era estremecedor trueno. Y en su generosidad
no hubo en él invierno; un otoño fue
que crecía cuanto más se cosechaba: sus voluptuosidades
fueron como las del delfín; mostraban su lomo por encima
del elemento en que vivía. En su séquito
marchaban coronas grandes y pequeñas; reinos e islas fueron
como monedas de plata de sus bolsillos.*

La escena de Cleopatra con César le hace ver a la reina que detrás de esa aparente generosidad había la voluntad de rendirla y sujetarla. Mira con fría lucidez lo que le esperaba: "Insolentes lictores nos tratarán como rameras; miserables rimadores nos cantaran desafinadamente; ligeros comediantes nos improvisarán en escenarios, y pondrán en escena nuestras fiestas de Alejandría: Antonio será presentado como un borracho y yo veré como Cleopatra a un chillón jovenzuelo presentando mi grandeza con gestos de puta".

A sus esclavas familiares les pide vestirla con los más hermosos atavíos y ceñirle la corona. Esposo, voy...

Recibe de un muchacho una cesta con higos, y la acerca a su seno. A la conmovidas esclavas les pide: "Paz, paz...¿No veis a mi niño en mi seno, que lo amamanto para dormirlo". ¡Qué imagen escalofriante para decir que la víbora le ha inoculado en el seno el letal veneno. Y se aplica un áspid al brazo, para consumir y acelerar el final. "¡Oh, Antonio, voy a alcanzarte"!

El réquiem lo pronuncia César: "Será sepultada al lado de Antonio. Ninguna tumba de la tierra encerrará una pareja tan famosa. Nuestro ejército acompañará esos funerales, con la más solemne pompa".

RENUNCIÓ A HACER TRAGEDIAS

¿Por qué dejó Shakespeare la tragedia y dio el paso a piezas menos fuertes, más amables y mágicas?

Es una de las preguntas sobre el gran dramaturgo que más han dado a pensar y proponer hipótesis.

Hubo hechos que sin duda pesaron en la decisión del gran autor de dramas y tragedias para los Hombres del Rey.

Fue uno sin duda Blackfriars: como que el más cómodo e íntimo teatro, menos frío en invierno, no fue el mejor clima para las poderosas y casi desmesuradas tragedias shakespirianas.

Y el público de Blackfriars, con ser más refinado, aunque suene a paradoja, pareció ya no soportar más esas grandes tragedias. ¿Shakespeare lo había sobrestimado?

Ese público de cortesanos, hidalgos, mercaderes ricos -a más, claro está, de los infaltables universitarios- quería obras más ligeras, románticas y con final feliz, que incorporasen mascaradas de que tanto gustaba la Corte, con pantomima y cantos, bailes y música.

Dos jóvenes autores, Beaumont y Fletcher, proveyeron al Blackfriars y al Globo de piezas así. Pero no podía faltar el gran Shakespeare del repertorio. Esta fue, sin duda, una gran motivación para el cambio.

Pero pienso que había una motivación más profunda. Shakespeare estaba abrumado. ¡Cuánto había hurgado en recovecos del corazón humano y la radical tragedia de la existencia humana!

Un gran escritor ecuatoriano después de una honda y extraña novela, renunció por completo a la novela y se fue por tareas históricas. A mí, en la intimidad de la amistad, me confió: "Si seguía escribiendo novela me iba a volver loco. Cuando escribía "La Manticora" me pasaba las noches en vela, angustiado".

En el caso del dramaturgo, no solo él estaba al borde del agotamiento, sino también los actores que tenían que encarnar tales conflictos y tragedias, respondiendo a las tremendas exigencias del autor que las dirigía.

Por último, se habían instalado maquinarias que permitían insospechados efectos escénicos, que hacían las delicias de esos nuevos públicos. Shakespeare había empleado ya recursos así para las apariciones fantasmales del comienzo del Hamlet, pero ¡de qué modo sobrecogedor!

Y acaso pueda darse alguna otra pincelada en el cuadro complejo de por qué el mayor trágico de la moderna literatura universal, después de la colosal empresa de cinco grandes tragedias, una después de otra, a año seguido, renunció a hacer tragedias.

El hecho es que entre 1609 y 1611 Shakespeare crea *Cimbelibe* (1609-1611), *El cuento de invierno* (*The Winter's Tale*) (1610-1611) y *La tempestad* (1611; revisada en 1612-1613).

Había en ellas baile y efectos brillantes como para contentar a espectadores rendidos a la moda; pero en ningún caso vacíos de sentido: el Ariel de *La Tempestad* volaba sobre escenario, no como frívolo juego de efectos sino como elemento caracterizador del espíritu alado.

Y el dramaturgo se había reservado lugares para las efusiones líricas que caracterizaban los momentos más intensos de sus historias dramáticas. Así el canto fúnebre ante la supuesta muerte de Imogena, la heroína de *Cimbelino*. Y los diálogos del *Cuento de invierno* son de gran belleza.

Las atmósferas hacían las peripecias dramáticas menos duras que en *Macbeth* o *Lear*. Y, aunque los personajes enfrentan situaciones trágicas, el final es feliz. No simplemente alegre como en las comedias.

Así Imogena en *Cimbelino* soportando con indoblegable valor las pruebas a que la somete Póstumo, su marido -mucho más insidiosas que lo del pañuelo de *Otelo*- . Se llega al extremo de que Póstumo da orden de que se la mate. Y ella nunca deja de amarlo. Pero el juego imponía el final feliz. Póstumo se arrepiente de su ceguera y su crueldad. Y cuando pide a Cimbelino que le deje expiar su torpeza con la muerte, Imogena se adelanta al cumplimiento de tal pedido y estrecha al arrepentido Póstumo entre sus brazos.

"LA TEMPESTAD": EL MENSAJE FINAL

"La Tempestad", estrenada el 1 de noviembre de 1611, en Whitehall, parece haberse presentado cuando los esponsales y nuevamente después de la boda de Federico, el Elector del Palatinado, con la princesa Isabel, la hija de Jacobo, el 27 de diciembre de 1612, los esponsales, y el 14 de febrero de 1613, la boda. Fue en el palacio de los Banquetes, con imaginativo despliegue de formas para los enemigos de Próspero y vuelos sobre la escena del aéreo Ariel, con hermosos cantos y sugestivas

danzas. Shakespeare subió al escenario como actor en estas presentaciones, por última vez. Para dar vida a Próspero, que tenía tanto de él y de él en este soberbio final.

La relación de un naufragio famoso por esos días y acaso algunas otras lecturas de viajes por mar le sugirieron el asunto. Pero sin nada de naufragio o peripecias semejantes. Con una isla. Todo sucede en una isla. La isla es el primero del rico juego de símbolos de "La Tempestad".

Han pasado años hasta el punto en que se inicia la acción dramática. Pero la acción misma durará solo cuatro horas. Shakespeare quiso ceñirse a las viejas venerables unidades: la del espacio, la isla; la del tiempo, esas contadas horas. Lo hizo con soberbio dominio.

Comenzó con un despojo: Próspero, Duque de Milán, fue despojado de su ducado por su hermano Antonio. Como le contaría a Miranda, su hija que, al tiempo de esos desdichados sucesos de hace doce años, tenía solo tres: "Lleváronme contigo, que llorabas. Y un bote podrido nos destinaron. Sin aparejo, jarcia, vela o mástil, del que aun las ratas por instinto huyeron. Y nos meten en él y nos dejan para llorar al mar que nos urgía y suspirar al viento, que, clemente, mezclando sus suspiros con los nuestros mal bienhechor nos hizo".

Le cuenta esa dolorosa historia Próspero a su hija porque, como ella le refiere, una furiosa tormenta ha destrozado un arrogante buque en mil pedazos y ha sufrido con los que en él navegaban. "Oh! -se duele- sus gritos hallaban eco en mi corazón". Y Próspero la tranquiliza: "Nada he hecho que no fuera por ti". Y le confía: "La bienhechora Fortuna ha conducido a mis adversarios hasta estas playas". Y, mientras Miranda cae vencida por el sueño, él recibe a Ariel, que le saluda como "great master, grave sir" y le dice estar a sus órdenes. A la pregunta de Próspero de si ha realizado la tormenta que le encargó, le pone ante los ojos esa tremenda tempestad en hermosos versos que nos hacen sentir el bramar de terribles estallidos. Solo los marineros permanecieron en el buque incendiado, y están ahora con el barco a buen abrigo. Y el resto de la flota navega rumbo a Nápoles. Se ha salvado en la playa de la isla Fernando, el hijo del Rey de Nápoles.

Ariel está sujeto a Próspero porque él lo libertó de la cárcel de un árbol donde le mantuvo por doce años Sycorax, la bruja. Próspero es mago. Le sirve un monstruo

deforme y malo, Calibán, hijo que había dado a luz la bruja, "un pequeño monstruo rojo y horrible".

Extraña la relación de Calibán con Próspero. Hermoso el parlamento en que el monstruo recuerda esa historia: "Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por primera vez me halagaste... Me dabas agua de bayas; me enseñaste el nombre de la luz fuerte y el de la pequeña, que por el día y por la noche arden. Yo te amé entonces y te hice conocer las propiedades de la isla...". Y a sus reclamos, el mago le recuerda: "Te traté con bondad y te guarecí en mi propia gruta hasta que violar a mi niña pretendiste".

Al ahora, "esclavo aborrecido", le recuerda: "Me tomé el cuidado de que supieses hablar... Cuando, salvaje, balbucías como un bruto, ignorando tu propia significación, di a tu pensamiento palabras que te lo hicieran conocer". Y Calibán se burla: el provecho que ha sacado de ello es saber cómo maldecir. "Caiga sobre vos la peste roja por haberme enseñado tu lenguaje". ¡Cuánta clave para el incitante juego de símbolos con que el dramaturgo desafiaba a su público!

Ariel cumple el encargo que le ha hecho Próspero, y vuelto invisible regresa a escena cantando y Fernando siguiéndole. Según nota de Astrana Marín, estas hermosas baladas eran del libro que había editado en 1660 el doctor Wilson. Pero las transmutaba el clima mágico de la obra y el dramaturgo se complacía en jugar con los estribillos cantados por coros y repetidos en ecos: desde el "Bowg, wowgh" de los perros guardianes, hasta el quiquiriquí del gallo. En *La tempestad* creaban el clima para el primer encuentro de Fernando con Miranda.

Fernando, seducido por esa música, se pregunta de donde podría ser, del aire o de la tierra. Recuerda que cuando sentado en la playa lloraba el naufragio del rey su padre, esa música llegó hasta él por sobre las aguas aplacando su furia y su padecimiento con su dulce aire.

Miranda lo ve. "¿Qué es, un espíritu? Pero tiene una hermosa presencia" ("a brave form"?). Y, aunque su padre le dice que come y duerme y tiene los mismos sentidos que ellos, humanos, Miranda, cada vez más seducida: "Puedo llamarla una cosa divina, porque nada natural he visto tan noble".

Próspero ve que el espíritu ha cumplido bien su encargo, y le dará la libertad que pide en dos días.

El deslumbramiento de Fernando es parecido: "Lo más seguro es la diosa a quien esos cánticos se dirigían". Y vuelto a ella le pregunta: "¡Pero tú, maravilla! ¿Eres una joven o no?" ("O you wonder! If you be maid or no?") .

"No maravilla, señor. Pero ciertamente una joven".

Aumenta el deslumbramiento del príncipe escuchar a la hermosa joven hablar su lengua.

Una mención de Nápoles da pie para la entrada en escena de Próspero. Cuando Fernando le dice que junto a su padre ha desaparecido el Duque de Milán y su hija, Próspero le dice, irónico y para Fernando críptico: "El Duque de Milán y su hermosa hija podrían contradeciros, si fuera el momento oportuno".

Y sobre el idilio que ha visto nacer se dice que el asunto no debería precipitarse sin poner obstáculos, "no sea que la facilidad de la conquista rebaje su valor". Y trata con dureza a Fernando. Miranda lo siente vivamente: "¿Por qué le habla mi padre tan duramente? Es el tercer hombre que he visto y el primero por el que he suspirado".

Es el final del mágico y lírico primer acto.

Otra vez en el mundo de Shakespeare lo que con tanta finura psicológica hizo en *Romeo y Julieta*: un amor a primera vista que nace de un mutuo deslumbramiento. Pero aquí la jovencita ha vivido doce años, desde que tenía tres, sin ver más hombre que a su padre -ella habla de tres, pero a duras penas Calibán pudiera tenerse por uno-. Y las dificultades que tendrá el idilio no son sino obstáculos puestos por el padre para que el amor de Fernando valore más su hallazgo. Y él es el que ha armado toda la escena para que ese amor nazca. Él que, a más de conocedor del corazón humano, es mago.

Un segundo acto en clave de humor. Calibán que ve en Trínculo un nuevo genio, y no es sino el gracioso. Y quiere ponerse al servicio del marinero que le ha dado de su licor. Nuevos símbolos para el rico juego.

Para volver -acto III- a Fernando y Miranda. Fernando cargando troncos: "Dura y odiosa para mí sería esta servil tarea si la dama de quien esclavo soy no la animase y en placer convirtiese mi trabajo. ¡Oh! Diez veces más dulce es su dulzura que áspera la aspereza de su padre".

Como en los cuentos de hadas -y en el sustrato estamos en uno-, hay una tarea que el enamorado debe cumplir para ganarse a su amada.

Pero Miranda le pide que deje ese penoso acarrear troncos, de los que dice, bellamente: "cuando ardieran llorarán por haberte dado enojos". Y le pide que descanse. Su padre está absorto en sus estudios. Por tres horas de él están seguros.

En la efusión que sigue los enamorados hacen bellas profesiones de su amor. La de Miranda es de deliciosa frescura: "Ni a otros que pueda designar hombres vi jamás, sino a ti, mi buen amigo, y a mi querido padre. Cómo sean ignoro por el mundo los semblantes, pero, por mi recato, que es la joya mayor de la dote mía, te lo juro, no quisiera tener más compañero en el mundo que tú".

¡Que hermosos esos esponsales! A Miranda que le ha dicho a Fernando: "Podéis rechazarme como compañera, pero seré vuestra esclava, lo queráis o no", este le responde: "¡Seréis mi soberana, señora, y yo seré, como al presente, vuestro humilde servidor!". Y ella: "¿Mi esposo, entonces?". Y él: "Sí, con tan gozoso corazón como el esclavo gusta de la libertad. He aquí mi mano". Y ella: "Y la mía, con el corazón en ella".

Nuevo contraste y cambio de registro. Esteban, el marinero borracho; Trínculo, el payaso, y Calibán. El juego de humor en que Ariel, invisible, corta el diálogo de Esteban con Calibán, y Esteban se irrita con Trínculo, pensando que a él se debían las inoportunas interrupciones. Pero detrás del juego lo sórdido. Calibán convence a Esteban de que puede matar a Próspero y adueñarse de la isla. Cuando el mago duerma la siesta. No sin antes quemar sus libros, "pues sin ellos no es sino un tonto como yo, ni tiene genio alguno que le sirva" -el libro como pieza clave del gran juego de símbolos. Por algo a Próspero y su tierna hija los embarcaron en la frágil barquichuela con libros-. Y, muerto Próspero, podrá casarse con su hija, de belleza incomparable.

Por otro lado de la isla avanzan varios de los salvados del naufragio: Alonso, el rey de Nápoles, y Gonzalo, su compañero y fiel amigo. Y por su lado Antonio y Sebastián, que en una aparte nos descubren el sombrío proyecto que el naufragio ha frustrado y ahora planean retomar: asesinar al Rey -que ha perdido la esperanza de hallar a su hijo- y hacerse de su reino.

Entonces corta el texto, larga e importante, la indicación escénica: solemne y extraña música y Próspero, invisible, en lo alto. Y entran algunas extrañas figuras fantasmales ("shapes". Por lo que dice luego uno de los personajes: "a living drollery": "muñecas vivientes" o "muñecas animadas"; otro calificaba esas "shapes" de "monstrous") y disponen un banquete. Y danzando en torno a los personajes, con gestos gentiles de saludo, los invitan al Rey y los otros a servirse. Desaparecen.

Pero entre truenos y relámpagos se presenta una arpía -que es la forma que ha tomado Ariel para cumplir el encargo de Próspero- y el banquete desaparece, y así, tan espectacularmente introducido, dice tremendo discurso recriminatorio a "Esos tres pecadores, que el Destino ha vomitado del océano a esta isla". "Recodad, pues a eso aquí he venido, que de Milán a Próspero lanzasteis y a él y a su inocente hija habéis expuesto sobre el mar, que os ha castigado. La omnipotencia que espera, pero no olvida, ha amotinado los mares, las riberas, las criaturas todas". A Alonso le han privado de su hijo, y a todos les seguirá lenta destrucción.

Pero con un final propio del Shakespeare de esta hora de serenidad: "No hay sino un remedio: la contrición del corazón y llevar una vida inmaculada".

El parlamento final de Alonso lo pone al borde de esa contrición. Le ha parecido "que el trueno, órgano profundo y terrorífico, pronunciaba el nombre de Próspero y que con dureza denunciaba mi crimen".

El acto cuarto es espléndida realización de ese nuevo teatro que el público londinense pedía y del que disfrutaba. Delante de la gruta de Próspero, breve diálogo en que este revela a Fernando sus verdaderos sentimientos, y le entrega su hija: "Así, pues, cual mi don y tu ganancia que dignamente has conquistado, toma a la hija mía", y le conmina a no consumir su unión "antes de celebrar el sacrosanto rito". Enseguida la escena se puebla de seres mitológicos -Iris, Ceres y Juno-, luego ninfas

y segadores, y se cantan bellísimas canciones -algunas de las cuales especialistas han rastreado en textos del tiempo- y danzan -los segadores con las ninfas-.

De improviso la fastuosa y poética fiesta se corta: Próspero se había olvidado de la conspiración de Calibán, y el tiempo apremia. Ordena partir a todos esos espíritus. A Fernando, que había sorprendido la primera inquietud del mago y al salir del efecto embriagador se extraña, Próspero le da profunda y grave explicación de ese final abrupto que extiende a tremendo fin de todo: "Eran genios, y en aire convertidos, en aire vano están. De igual manera las altas torres que a las nubes tocan, los egregios palacios y los templos solemnes, y esta enorme esfera misma, y cuanto encierra, quedará disuelto, sin dejar señales del naufragio, como quedó desvanecido este fantástico espectáculo. La fruslerías con las que sueños se fabrican somos, y nuestra corta vida como un sueño se termina". ("We are such stuff / as dreans are made of, and our little life / is rounded with a sleep". ¡Cuántos sentidos puede asumir "stuff"!).

La maquinación de Calibán se resuelve en tono de humor y grotesco. A él y sus cómplices Ariel los ha traído por pantanos y zarzales y a la entrada de la gruta de Próspero dan con un tendal de vestidos regios y se entretienen en verse con ellos. Y cuando quieren entrar a la gruta a consumar el asesinato, Próspero y Ariel, azuzando a genios convertidos en feroces lebreles, los persiguen. El parlamento final de Próspero dice mucho: "Que se les persiga en cruda caza. A estas horas todos mis enemigos están a mi merced. Bien pronto mis trabajos tocarán a su fin". Que era anunciar el quinto acto.

En el mismo lugar -delante de la gruta de Próspero- y sin corte de tiempo -en esa hora sexta en que ha dicho a Ariel que terminarían sus trabajos-, el genio da cuenta del miserable estado en que se hallan "el rey, su hermano y el vuestro, entregados a la desesperación", y las lágrimas corriendo por las barbas del "buen viejo Gonzalo". Le dice que sus hechizos han obrado tan fuertemente que si los contemplara se movería a compasión. Y ese sentimiento de quien no era más que aire, le mueve al mago a compartir sus aflicciones. "Aunque herido en mi alma por sus crueles maldades, mi noble corazón, no obstante, sabrá templar su cólera". Y resume su alta filosofía de la hora: "Acción más ilustre es la de la virtud que la de la venganza".

Y antes de que lleguen esos personajes para el breve juicio, Próspero dice bellísimo parlamento vibrante de poesía de la naturaleza -para el cual se ha mostrado que el poeta dramaturgo cobró vuelo de un pasaje de la *Medea* de Ovidio-, en que convoca a sílfides de las colinas, riachuelos, lagos y bosquecillos; duendecillos que al claro de luna trazan círculos de esas hierbas amargas que las ovejas rechazan, y a todos ellos agradece su ayuda. Con ella ha podido cuanto ha acontecido en la pieza teatral: "He obscurecido el sol meridiano, he convocado vientos tormentosos y he desatado cruda guerra entre el verde mar y la bóveda azul; he inflamado el trueno y le he dado fuego y ha partido la recia encina de Júpiter con su propio rayo. He sacudido de sus fuertes bases los promontorios, y arranqué de raíz el pino y el cedro. A mi mando las tumbas han despertado a sus durmientes y los han dejado partir por mi potente arte".

Esta era la poderosa magia de Próspero; pero tras tan alta exaltación, lo que sigue fue anuncio, tremendo anuncio, de incitante valor simbólico para un anuncio referido a la propia magia del poeta creador de humanos y mundos, de tragedias aun más terribles que esos cataclismos cósmicos:

*By my so potent art. But this rough magic
I here abjure: and when I have required
Some heavenly music, -which even now I do.
To work mine end upon their senses, that
This airy charm is for, I'll break my stad,
Bury it certain fathoms in the hearth,
And deeper than did ever plummed sound
I'll drown my book*

Solemn music

(Por mi potente arte. Pero de esta bronca magia
Abjuro aquí: y aun cuando haya requerido
Una música celestial, -como ahora lo hago-
Para llevar a término sobre sus sentidos,

Lo iniciado por esta aura de encanto, romperé mi varita,
la sepultaré muchas brazas bajo tierra,
Y tan profundamente que nunca pueda alcanzar la sonda
sumergiré mi libro).

Romperá su varita mágica y la sepultará hondo en la tierra y hundirá su libro. Parecen imágenes crípticas, pero incitantes, de un final mucho más grave y decisivo para el dramaturgo de lo que iba a pasar con aquellos que lo habían tratado tan injustamente: renunciaba a su magia y archivaba su libro; es decir su relación con el libro.

La tempestad sería el último libro que Shakespeare escribiría por sí solo. Colaboraciones menores y anónimas ya no serían su libro. Y sin magia como la que había desplegado en esta, su última obra, en ellas: estaba rota la varita de virtudes.

Este fue el gran final de *La tempestad*. El otro fue el final del cuento maravilloso: Próspero restituido a su ducado de Milán, el rey de Nápoles hallando al hijo que creía muerto y uniendo las manos del joven príncipe con las de Miranda. Calibán prometiendo ser razonable y renunciando a tener por dios al borracho Esteban.

Destaca por su tono de alta e intensa humanidad lo que en esta hora final le dice Próspero a Gonzalo frente a todo el grupo inmovilizado por su encantamiento: "¡Oh buen Gonzalo, mi verdadero salvador y leal guardián de aquel a quien acompañasteis, quiero pagar tu sacrificio, en palabras y obras"; luego, lo abrazará: "Noble amigo, déjame abrazar tu vejez, cuyo honor no puede medirse ni pesarse". El elogio de quien lo salvó de las acechanzas que se cernían sobre el despojado duque de Milán contrastan con lo que duramente enrostra a todos los que tuvieron parte en esa infamia e injusticia. Al rey de Nápoles: "Alonso, nos has tratado con la mayor crueldad a mí y a mi hija. Tu hermano fue cómplice en la acción... Ya estás castigado, Sebastián, carne y sangre. Tú, mi hermano, que poseído de la ambición ahogasteis el remordimiento y la naturaleza; que con Sebastián, cuyas torturas secretas, son por ello más grandes, quisisteis asesinar a vuestro rey; lo olvido por desnaturalizada que sea tu maquinación".

La nota final de Miranda, que, crecida en la isla sin ver a otro humano que su padre, halló a Fernando hermoso como un dios, ahora ante el resto de la comitiva regia se emociona: "¿ Oh prodigio! ¡Cuántas hermosas criaturas hay aquí"! ¡Qué bella es la humanidad! ¡Oh espléndido mundo nuevo, que contiene tales seres!". Fue la visión de la pureza y la inocencia que con su belleza primitiva simbolizó esa hermosa creación femenina del dramaturgo.

Y a Ariel, a quien en una tierna efusión llama "My Ariel, -chick" ("Mi Ariel, polluelo"), le devuelve la libertad que él había pedido y el mago se la había prometido. "¡Recobra en los elementos tu libertad, y adiós!"

Y cuando todos han salido, Próspero recita un "Epílogo", que remata la pieza, en musicales pareados:

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have 's mine own,-
Which is most faint: now 'tis true
I must be here confined by you.
Or sent by Naples. Let me not.
Since I have my dukedom got,
And pardon'd the deceiver, dwell
In this bare island by your spell;
But release me from my bands
With the help of your good hands.
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer:
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all my faults,*

As you from crimes would pardon'd be.

Let your indulgence set me free

(Ahora mis encantamientos quedan todos rotos
y de cuantas fuerzas tuve solo resta la mía,
que es muy débil: ahora, en verdad,
puedo ser confinado aquí por vosotros
o enviado a Nápoles. No me dejéis,
cuando he recobrado mi ducado
y perdonado al traidor, otro tiempo
en esta desierta isla por vuestro sortilegio.
Más bien, liberadme de mis ataduras
por mediación de vuestras buenas manos.
Vuestro gentil aliento mis velas
debe hinchar o se frustrará mi voluntad
que era agradaros. Ahora quiero
espíritus para la fuerza, arte para el encantamiento
y mi fin será la desesperación
a no ser que sea levantado por la plegaria
que abre caminos, que asalta
la misma piedad, y, liberadas mis faltas,
así como los crímenes perdonáis,
concedáme vuestra indulgencia ser libre)

Estos son los últimos versos que el dramaturgo declamaría sobre un escenario. Cumplían la modestísima función de rematar una peripecia dramática terminada. Pero algo incita a leer en mayor profundidad el texto al parecer inocuo.

Porque hemos atisbado ya en lo profundo de Próspero al propio William Shakespeare, y en el rico juego de símbolos que *La Tempestad* es, como uno de los

sentidos, al propio autor cumpliendo justicias en esa su isla, y hecho eso, rompiendo su varita de virtudes y enterrando su libro. Ahora quiere espíritus para la fuerza y arte para el encantamiento. ¿No fueron las claves de las soberbias obras shakespirianas la fuerza de sus abrumadoras tragedias y el encanto que a todas esas piezas dio su don lírico, la magia de las más sugestivas invenciones y hallazgos?

Próspero, ya sin su magia acabaría en la desesperación, si no fuese por la plegaria. Y lo último que pide es ser libre. *Free* fue la última palabra que dijo en el escenario; la que cerró definitivamente su colosal, su abrumadora empresa de creador

GRAVES ANUNCIOS DEL FINAL

Después del sonado triunfo de *La tempestad* Shakespeare permaneció en Londres. Compró una casa cercana al Blackfriars -80 libra al contado y 60 como hipoteca-. El famoso autor era ya rico.

La Compañía del Rey le pedía ocasionales colaboraciones. Dos jóvenes autores escribían las piezas más alegres y ligeras de que gustaba el público londinense, Beaumont y Fletcher.

Pero Beaumont se casó y dejó de escribir. Y Fletcher necesitaba urgentemente la experiencia teatral y el talento dramático de Shakespeare, el maestro. En especial para construir sólidos argumentos. Así salieron obras que algunos estudiosos han querido atribuir al gran dramaturgo, en buena parte de los casos sin fortuna. En ellas lo que parece haber hecho Shakespeare era arreglar tramas y dar calidad a parlamentos.

Así salió *La famosa historia de la vida del Rey Enrique VIII*, que tanto daría que hacer a eruditos shakespirianos. ¿Cuánto en ella y, sobre todo, qué era de Shakespeare?

Tiene, sin duda, momentos de gran altura dramática, que resulta arduo verlos como de Fletcher.

La obra se estrenó en "El Globo" el 29 de junio de 1613.

Y lo que pareció en un primer momento cañonazo, uno de los efectos escenográficos de que esa pieza histórica era pródiga, era explosión de pólvora de utilería, y prendió fuego al escenario con lujos de tramoya y se extendió hasta los techos de las galerías, que eran de paja, y esa paja y el viejo maderamen ardieron inconteniblemente. En una hora de "El Globo" no quedó sino cenizas. Los actores del Rey lograron salvar el mayor tesoro de la compañía: los originales de las obras de Shakespeare.

El 23 de julio de ese mismo año Shakespeare se fue a Stratford, y apenas se han documentado un par de salidas a la City. Una fue en noviembre de 1615 por cierto enojoso asunto del cercado de unas tierras que tocaban a las suyas, alegato que llevaba adelante su primo Thomas Greene. A él debemos la inquietante mención escrita en su diario el 17: "Mi primo Shakespeare vino ayer a la ciudad y fui a ver cómo seguía". Se ha leído en esta última oración que William estaba ya enfermo.

Es posible que el dramaturgo aprovecharse tal estadía para asistir a la reapertura del Globo, "reconstruido de modo mucho más bonito, con techo de tejas sobre las galerías". Querría ver lo que había hecho Fletcher con su colaboración para producir *The Two Noble Kinsmen* (*Los dos nobles partientes*), una de las "obras apócrifas de Shakespeare" -que son once-, esta en que se admiten generalmente contribuciones del consagrado autor.

¿APORTÓ A SU CORPUS?

Hay algo de la mayor importancia para la literatura universal que pudo haber ocurrido en esos años 1614 y 1615, de que no queda noticia escrita y menos del propio Shakespeare, pero de que se daría, después de muerto el dramaturgo, una buena pista: participación en empeños para la publicación del *corpus* de su obras.

Hay algunos hechos que aportan credibilidad a esta última gran tarea del dramaturgo.

Uno: Cuando el incendio del Globo algunas de sus obras estuvieron en riesgo de desaparecer. Y es posible que se haya conversado sobre lo que se podía hacer para preservar la totalidad de piezas de tanta grandeza.

Dos: Cuando Shakespeare estuvo en Londres a fines de 1614 se habrá enterado por el propio Ben Jonson, él que era su viejo amigo, del proyecto de este de publicar sus Obras Completas. ¿Y Shakespeare las suyas?

Tres: Ante un proyecto así del antiguo aprendiz y después brillante rival en la escena londinense habrá reflexionado Shakespeare sobre el estado de sus obras impresas: alguna sacada de memoria por un actor secundario; otras en ediciones piratas, sin su autorización ni revisión. En el mejor de los casos, las ediciones *in quarto* que pedían con urgencia impresión en versión auténtica aprobada por el autor.

Por último, ya en esta sazón deben haberse interesado por la importante empresa de las Obras Completas del gran Shakespeare los dos nobles que, ya muerto este, la culminarían.

John Heminges y Henry Condell, dos actores de las obras del gran dramaturgo -sus nombres figuran en la lista de los "principales actores" antepuesta a la edición de las obras-, asumieron la empresa de escoger las obras que sin duda alguna eran de Shakespeare y de transcribir unas de los originales del gran autor celosamente guardados por la Compañía del Rey, otras depuradas de las versiones descuidadas de las ediciones en *Quarto* -a las que ya nos hemos referido en el curso de este ensayo-, y otras aun peores, a las que tacharían en el prólogo que antepusieron a su edición de "adulteradas y deformadas por los fraudes y robos de injuriosos impostores".

Lo que fue una lástima es que tampoco ellos estaban preparados ni asumieron con todo el rigor que exigía la tarea de dar versiones totalmente depuradas de las obras: hay omisiones, repeticiones, quiebras del sentido, errores de imprenta.

¡Pero qué poco era aquello frente a lo enorme del aporte! Añadieron 18 dramas inéditos. Sin su empeño, animado lo mismo por devota admiración hacia el gran autor que por su sentido de editores que se sabían manejando un tesoro, se habría perdido la mitad de las piezas de Shakespeare. *Macbeth*, *Antonio* y *Cleopatra* y *La tempestad* habrían desaparecido. Y de otras solo tendríamos las versiones plagadas de errores de las *Quarta*.

La edición, que se conoce como la del *Folio*, por el tamaño de las páginas, hojas grandes de más del doble de las usadas en los *Quartos*, resultado de doblar el papel en un solo doblez, tenía 908 páginas, y tras una dedicatoria y un prólogo

"galeato"⁵ -al que deberemos volver por todo lo de información shakespiriana que tiene- anunciaba el contenido de *The Workes of William Shakespeare, containing all his Comedies, Histories, and Tragedies: Truely set forth, according their first ORIGINAL*, y daba el catálogo de lo que el volumen contenía:

COMEDIES. *The Tempest; The two Gentlemen of Verona; The Merry Wiues of Windsor; Measure for Measure; The Comedy of Errours; Much adoo about Nothing; Loues Labour lost; Midsommer Nights Dreame; The Merchant of Venice; As you Like it; The Taming of the Shrew; All is well, that Ends well; Twelfe Night, or what you will, The Winters Tale.*

HISTORIES. *The Life and Death of King John; The Life and Death of Richard the second; The First part of King Henry the fourth; The second part of K. Henry the fourth; The Life of King Henry the Fift; The First Part of King Henry the Sixt; The Second part of King Henry the Sixt; The Third part of King Henry the Sixt; The Live and Death of Richard the Third; The Life of King Henry the Eight.*

TRAGEDIES. *The Tragedy of Coriolano; Titus Andronicus; Romeo and Juliet; Timon of Athens; The Life and death of Julius Cesar; The Tragedy of Macbeth; The Tragedy of Hamlet; King Lear; Othello, the Moore of Venice; Anthony and Cleopater; Cymbeline King of Britaine.*

Que a la ímproba tarea de selección de las obras, entrega de ciertos originales y en casos revisión de otros, el autor, ya enfermo, apenas pudo entregarse, es lo que puede leerse, en lectura hermenéutica, en la introducción "To the great Variety of Readers" que antepusieron a su colección Heminges y Condell.

Tras un primer párrafo con que los editores buscaban convencer de que primero se comprase el libro antes de emitir juicios, venía el segundo último párrafo, largo, que comenzaba así: "Y una segunda cosa que debe tenerse en cuenta y confesamos es que habría sido de desear que el Autor hubiese vivido para ocuparse en persona de revisar sus propios escritos; pero, ya que no ha podido ser así, y la muerte lo ha privado de ese derecho, os rogamos no menospreciéis en sus amigos la tarea de haberlos cuidado y los trabajos asumidos para haberlos coleccionado y

⁵ Llámase así el que escribe el propio autor de una obra, en buena parte para adelantarse a críticas adversas que pudieran ocurrir.

publicado, cuando antes fuisteis ofendidos con diversas estafas y copias subrepticias adulteradas y deformadas por los fraudes y robos de injuriosos impostores, que las publicaron. Y aun estas se ofrecen ahora a vuestra consideración cuidadas y completas, en sus partes, y el resto, en su totalidad, como él las concibió".

"That Author himselfe had liu'd to haue set forth, and ouerseen his owne writings; But since it hath bin ordain'd otherwife, ad he by death departed from that right". El importante lugar dice, en lo superficial y directo, que Shakespeare no pudo dar la última revisión a sus escritos, por haber muerto. Pero detrás de esas información se impone leer que el dramaturgo no fue ajeno a la empresa. Que la conocía; pero en negocios de esta laya el conocerlas nunca podía reducirse a un frío ver aquello como ajeno. Eran "sus propios escritos". Y el verbo que se ha usado sugiere actividad: **Oversee** implica examinar, inspeccionar, supervigilar, dirigir, fiscalizar. Eso no ha podido hacerlo se entiende en la versión final que iba a la imprenta, por haberle la muerte "privado de ese derecho". Pero, una vez más, ello hace sentir una especial relación del autor con las obras que se estaban reuniendo y dejando en su versión autorizada.

Por rehacer el proceso en una de las obras de más difícil preparación para su publicación, *La tempestad*, con lo que se contaba era con una editada transcripción del original manuscrito de Shakespeare con correcciones y añadiduras; en modo alguno con una versión lista para su impresión. Que sepamos, nadie era capaz de asumir la tarea de dar a la soberbia obra la forma con que pasaría a la posteridad. La pensada y realizada por el genial autor. Lo que él no pudo hacer lo dice ese *overseen*. Y claro que los editores tenían razón en lamentar que no hubiese podido darse esa última revisión por el propio autor. Pero tenían ya *La tempestad* como Shakespeare la escribió, cosa que sin el propio autor ellos no eran capaces de hacerlo. Ya nos hemos referido a sus limitaciones.

Y EL SERENO FINAL

En enero de 1616, sin que nada anunciase un final inminente, William hizo que Francis Collins, un procurador de Warwick, redactara su testamento. Dejaba casi

todos sus bienes a sus dos hijas, Judith y Susana, la preferida, la que más le comprendió. El 10 de febrero Judith se casó.

¿Hubo una alegre reunión de amigos íntimos en Londres para celebrar la publicación en folio de las obras de Jonson? Es tradición que la hubo y que a consecuencia de ella Shakespeare se enfermó.

Si así fue, le habrá sido duro recorrer a caballo los casi ciento cincuenta kilómetros que lo separaban de Stratford.

Ello es que el 25 de marzo revisó el testamento, hizo cambios en la primera página, y lo firmó. En la última de las tres páginas del documento se lee un "ante mí" y la firma "William Shakespeare". Es el último documento de su escritura que tenemos, y hallamos en ella al gran trágico herido ya por la enfermedad que lo conducía a la tumba.

Una buena dote y la casa de la calle Hemley para Judith. El resto de sus bienes para Susana y sus herederos varones, si los tenía. Nunca los tuvo.

Más silencios en esta vida en la que fuera de las vibrantes voces y los dulces cantos de la escena, todo fue silencio.

El 25 de abril llevaban el cuerpo del hidalgo y prestigioso vecino de Stratford William Shakespeare de New Place a la iglesia parroquial de Stratford por el mismo camino por el que hacía cincuenta y dos años lo habían llevado a bautizar. Había muerto dos días antes, el 23.

Lo que esos buenos vecinos solo muy vagamente sabían, si alguno lo sabía, era que llevaban a su sepultura a uno de los hombres más grandes de la historia humana.

La tumba, dentro del presbiterio, casi delante del altar, se cerró con una loza en la cual se gravó esta inscripción:

*GOOD FRENDE FOR IESVS SAKE FORBEARE
TO DIGG THE DVST ENCLOSED HEARE
BLESE BE YE MAN Y SPARES THES STONE
AND CVRST BE HE Y MOVES MY BONES*

*(BUEN AMIGO POR AMOR A JESUS CUIDA
DE SACAR EL POLVO AQUI ENCERRADO
BENDITO SEA EL HOMBRE QUE RESPETE ESTAS PIEDRAS
Y MALDITO EL QUE REMUEVA MIS HUESOS)*

A los pocos años se erigió un monumento en el muro de la iglesia, encima de la tumba. En severa hornacina, el busto del gran dramaturgo y poeta, como lo veían quienes lo admiraban en Londres: con la pluma en la mano diestra, la otra sobre papeles; el rostro sereno y la mirada casi ensimismada, más hacia los mundos que creaba que a su prosaico entorno. En una lápida al pie se puso esta inscripción, significativamente con dos líneas en latín y seis versos en inglés:

*IVDICIO PYLIVM, GENIO SOCRATEM, ARTE MARONEM
TERRA TEGIT, POPVLVS MAERET, OLYMPVS HABP.*

*STAY, PASSENGER, WHY GOEST THOV BY SO FAST
READ IF THOV CANST, WHOM ENVIOVS DEATH HATH PLAST
WITH IN THIS MONVMENT SHAK SPEARE: WITH WHOME
QVICK NATVRE DIET WHOSE NAME DOTY DECK Y TOMBE
FAR MORE TEN COST. SIEH ALL, Y HE HATH WRITT,
LEAVES LIVING ART, BVT PAGE, TO SERVE HIS WITT*

OBIT AÑO 1616

AETATIS 53.DIE 2 AP.

*(EN EL JUICIO NESTOR, EN EL GENIO SOCRATES, EN EL ARTE
MARON⁶*

*LA TIERRA LO CUBRE, EL PUEBLO LO LLORA, EL OLIMPO LO
TIENE*

⁶ Por Virgilio, que se apellidaba Marón.

*DETENTE, CAMINANTE, ¿POR QUÉ VAS TAN RÁPIDO?
LEE, SI SABES, A QUIEN LA MUERTE ENVIDIOSA GUARDÓ
EN ESTE MONUMENTO: SHAKE SPEARE, CON QUIEN
MURIÓ LA NATURALEZA VIVA, CUYO NOMBRE ADORNA LA
TUMBA
MUCHO MÁS QUE LO QUE CUESTA, PUES CUANTO HA ESCRITO
DEJA AL ARTE VIVIENTE COMO UN PAJE QUE SIRVE A SU
INGENIO.*

MURIO EL AÑO 1616

DE EDAD DE 53. MURIO EL 2 DE AB)

Por noble y rico que fuese el monumento funerario era poco si se lo comparaba con la grandeza de aquel a quien representaba y honraba. Porque con él murió mucho de la naturaleza viva. Con cuanto ha escrito, el arte de la vida sirve a su genio como un paje.

La de la inscripción era una manera más bien pobre, pero certera, de aquilatar la enormidad de lo hecho por ese hombre con sus escritos: la vida misma le había servido como un paje. ¡Cuántos humanos memorables habían cobrado vida en sus obras de modo mucho más hondo, más intenso que lo que pudiera apreciarse en su simple vivir!

Algún tiempo después se levantaría un monumento incomparablemente más grande, más digno del genio que había recuperado para la literatura universal tanta vida: en Londres, en 1623, aparecían sus "Comedias, historias y tragedias", monumental suma de lo humano hecha, drama, tragedia o comedia; convertida en peripecia vital; hecha palabra y poesía; trasmutada en forma que revivía la existencia humana; saberes, vivencias y atisbos en lo más hondo de lo humano, fraguados en fórmulas con ese poder de recrearlos que es propio de la poesía.

El joven provinciano que renunció a las discretas comodidades de Stratford y se fue al gran Londres, al de los teatros y las grandes tragedias y comedias, para servir en los más humildes ajetreos de escenografías y utilerías y vestuarios, actuar

después como "novicio" o actor alquilado, y, familiarizado ya con la escena, aprovecharse avaramente de tal cual texto que debía completarse, hasta que hubiese quien leyese en esas modestas tareas instinto dramático y esos poderes que no podían dar las solemnes y famosas universidades de Oxford y Cambridge ni los círculos y salones, y se representase una obra suya. Y se le pidiese otra. Y otra. Hasta que su nombre era la gran atracción de los repertorios.

William creó en el teatro, vivió en el teatro y para el teatro. E hizo del teatro -y en esto no hubo ni habría quien lo igualase- el más alto laboratorio y taller para perseguir pasiones y sueños y tragedias y comedias de los personajes que sacaba a escena, ahondando hasta su más profunda substancia, de modo que la humanidad, por siglos, seguiría buceando en esas honduras.

Y DE VUELTA

Y ello nos trae de vuelta al comienzo, a la joven profesora del cantón manabita que había hallado en *Romeo y Julieta* claves para entender a su hija adolescente y al joven profesor que leía cada año *Hamlet* a sus alumnas de quinto curso sociales de un colegio de Quito.

Profesores y burócratas de la educación preguntan, perplejos: ¿Y cómo se evaluaba a esas alumnas? Evaluaciones, exámenes, notas... esos instrumentos que deberían ser auxiliares de segunda o tercera convertidos en acuciantes, en obsesivas y casi maniáticas preocupaciones. Y para tranquilidad de perezosos o ineptos docentes buscando instrumentos de evaluación "exactos", a ser posibles matemáticos...

Pues bien, sí se evaluaba en ese curso que consistía en la lectura comentada y discutida de *Hamlet*.

Estas eran las preguntas que a la hora de esa inevitable evaluación se formulaba a las alumnas:

Cuál de estas interpretaciones del *Hamlet* le parece la más acertada y profunda.

¿Por qué?

Recorra los principales episodios o cite los principales textos a favor de esa interpretación.

Anote si hay algo que favorece más a las otras.

1ª Goethe: "Hamlet es un alma encargada de una gran acción e incapaz de realizarla. Un ser humillado por una carga".

2ª Schelegel - White - Hazlitt: "Hamlet es el tipo de la obsesión contemplativa. Su pasión es pensar. Su pasión por el pensar mata en él gérmenes de acción. Cálculo morboso, deleitoso de posibilidades, de consecuencias, paraliza su acción".

3ª Astrana Marín: "Hamlet es un alma en desequilibrio con su envoltura corporal. Hombre nórdico con ansias de evasión. Temperamento finísimo, hiperintelectual, confinado a un mundo extraño por un golpe de la vida".

4ª Madariaga: "Hamlet es egocéntrico. Lo que pasa fuera de su piel no es tal que lo lleve a la acción -ad extra-. Solo el verse en peligro le hace pasar a la acción. Hamlet incapaz de olvidarse de sí mismo, condición para volcarse al mundo exterior".

5ª "Hamlet es un Orestes. Frío, calculador hasta el cinismo".

6ª "Hamlet es un símbolo del hombre confinado por las miserias de la vida a la duda. No hay ni le interesa más que eso: dudar".

Por supuesto, las respuestas debían darse con el texto de Shakespeare en las manos. Nada de memoria, nada de un repetir mimético lo dicho en el aula: capacidad de pensar por sí mismas, ejercicio crítico.

¿Y el fruto? Seres superiores, con capacidad para entender las complejidades de la vida y resolver los problemas y perplejidades con que debieran enfrentarse; con sentido crítico.

Ellas y el maestro, que es quien esto recuerda y esta visión de ese enorme mundo que es Shakespeare ha tentado, rinden este homenaje agradecido al gran dramaturgo.

Alangasí, en el Valle de los Chillos,
junto a Quito, mayo-junio de 2016