

**JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ**

**SOBRE**

**SHAKESPEARE**

**EL GAVIERO EDICIONES**

Redacté parte de las consideraciones sobre “el Poder” en la obra de Shakespeare durante el Verano de 1983 para un curso en el Pazo de Mariñán (La Coruña). No he modificado substancialmente aquellas apreciaciones; he rebajado un poco en ellas lo que hoy creo excesiva adjudicación a Shakespeare de propósitos políticos didácticos.

Durante el Otoño de 1987, en Cambridge, escribí algo sobre el “discurso” del Amor en las Comedias, que me serviría poco después para una conferencia. En Mayo-Junio de 1999 empecé a desarrollar con más cuidado todos estos temas, y consideré que podía dedicarme a consideraciones sobre otras obras y lograr con ellas un librito que recogiese mis impresiones sobre su lectura, lo que Shakespeare me ha dado, sobre la sabiduría y la dicha que le debo. En Venecia, en el Invierno de ese mismo año, añadí lo que tiene que ver con HAMLET. Por último, en Septiembre de este 2001, en Villa Gracia, ordené un poco los textos y redacté ciertas consideraciones.

Dedico estas páginas a la memoria de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, porque fue su traducción de MACBETH -hoy me parece mediocre- la que me abrió las puertas de la fascinación por Shakespeare, hace ya más de cuarenta años, un Verano cerca del Mar Menor.

Pero no puedo menos que dedicarlo también a mi buen amigo ya desaparecido, Colin Smith, quien mucho me ayudó con sus observaciones, y a John Gielgud, por las suyas, y a Salvador Montesinos García, a quien le debo necesaria paz.

*I saw three books in the tumbles; two small,  
in dark covers, and a thick green-and-gold volume  
-a half- crown complete Shakespeare.  
“You read this?” I asked. “Yes. Best thing  
to cheer up a fellow”, he said, hastily.*

*-Joseph Conrad, Lord Jim XXIII-*

William Shakespeare. Como dijo Dumas, *le plus grand créateur après Dieu*.

Su vida transcurre durante el reinado de la gran Isabel y los primeros tiempos de Jacobo Estuardo, desde 1564 a 1616. Fue un mundo de una inmensa energía, donde la de Shakespeare, su talento, pudo desplegarse sin freno.

Los Tudor –que magnífica definición la de Malaparte cuando habla de sus ardientes fiebres perversas- habían acabado en 1485 con la Guerra de las Dos Rosas -las de Lancaster y York-, lo que significó la muerte del poderío feudal, caballeresco, y el asentamiento de la Corona. Londres se convirtió entonces en el centro del poder, de la expansión inglesa y de cuanto esa riqueza llevó aparejado. Apoyándose en una burguesía que soñaba e integrando -aunque esa integración sería más efectiva bajo los Estuardo- a los restos de la nobleza, Elizabeth lanzó su nación al mar y a la aventura.

Fue una época muy propicia, y no sólo en Inglaterra; uno de los momentos vivísimos de la Historia. El clima de estabilidad social que garantizaba la Corona se aliaba con las más amplias posibilidades de esa aventura. Es el apogeo de la expansión comercial: hasta la Reina estaba unida a las empresas de Drake y Raleigh, como lo simboliza ese día cuando sobre la cubierta del “Golden Hind” armó caballero a Drake. Y Shakespeare fue un isabelino de la cabeza a los pies. En algún libro leí que sus obras estaban tejidas con hebras de cuentos de marineros. Es una visión muy clara. Porque Inglaterra y su lengua estaban tejidas con esas mismas hebras. Y Shakespeare mamó esa situación privilegiada.

Aquella Reina magnífica fue el vértice del poder absoluto, y estuvo bien aconsejada. Con ella fue el mundo que habían visto Copérnico y Montaigne, Maquiavelo, y que para la escena abrirá Marlowe.

La escena inglesa, el teatro Isabelino, se levantó sobre varias tradiciones que lo dotaron de un inusitado vigor, no haciendo ascos a veneros populares ni a otros, de

cualquier naturaleza, y que se materializaban en la suprema libertad de su lenguaje.

Mucho se ha escrito sobre lo que Tennyson llamó "los espaciosos tiempos" de Elizabeth. Y la escena isabelina es, como ese tiempo, espaciosa. Todo puede suceder en ella. El encantamiento era su única ley. Sobre los 280 metros cuadrados con que contaba "El Globo", sobre ese escenario de 13 por 8 metros (Arend van Buchell hizo un precioso dibujo de "El Cisne" con las descripciones de Hohannes de Witt), sin otro decorado que la imaginación y el asombro de su público -pubblico di pirati e di prostitute... era il teatro degli Dei, dice Lampedusa-, un soldado podía ser una batalla, y un gesto, la tempestad. El único lenguaje era la fascinación, la libertad, la inteligencia.

Y en ese reino, como bajo el poder de Elizabeth, todo era posible. No sólo Shakespeare lo demostró, aunque ninguno llevó tan lejos como él nuestro destino y nuestra lucidez.

Eran tiempos espaciosos, sí... Pocas veces el Arte y la realidad (por decirlo así) copularon tan ardientemente como bajo la Luna de Isabel y el escenario de sus cómicos.

Pero no debemos olvidar que a Shakespeare también le tocó vivir otra época más sombría. Porque sus últimos años padecieron al sensible aunque manso Jacobo, y asistió, supongo que con cierto pesimismo, a la muerte de aquellos viejos, queridos y espaciosos tiempos.

¿Qué sabemos de él? Lo primero que seguramente puede sorprender... es lo poco que podemos declarar. Hasta el solitario Flaubert nos regala más anécdotas. Y no es que no sepamos de su vida; el señor Lee se encargó, y otros muchos, claro, pero Lee exclusivamente, de informarnos. Más de 5000 publicaciones anuales sobre él no rompen esa "ignorancia". Pero es que verdaderamente hay muy poco que contar de Shakespeare. O, para decirlo de otra forma acaso más justa: casi nada que no esté relacionado con el teatro y desde luego nada más que quien fue, los rostros que fue -

del amor, de la muerte, de la alegría, de la pasión, del horror- a través de sus obras.

Sabemos que nació en 1564; el registro de la parroquia de Stratford-upon-Avon dice que fue bautizado el 26 de Abril, en Stratford, Condado de Warwickshire; una ciudad-mercado de unos 2000 habitantes. Fue hijo de Johannes Shakespeare, hombre acomodado y se dice que católico, y de María, descendiente de los Arden de Wel-lingcote. Había venido al mundo tres días antes. Tuvo cuatro hermanos.

Su infancia transcurrió con normalidad, parece que era un niño extravertido y que recibió una educación suficiente. Hazlitt dice que no debió Shakespeare recibir demasiada persuasión en la escuela para fortalecerlo contra el vicio y afirmar su virtud, a lo que le adjudica su salud mental. Lo que sí conocemos es que la escuela de Stratford era de las mejores de la región, que enseñaba el latín y que allí leyó Shakespeare a Ovidio (sería la traducción de Arthur Golding, de 1567); también parece seguro que caricaturizó a uno de sus maestros, el galés Thomas Jenkins, en el Sir Hugh Evans de LAS ALEGRES COMADRES.

En su adolescencia declinó la fortuna familiar. Seguramente que su padre fuese católico debió colaborar a ello; tuvo que vender parte de la finca de su mujer - Snitterfield- e hipotecar en 1579 la suya de Wilmcote. A los dieciocho años contrajo matrimonio con Ana Hathaway, mayor que él, y en los dos años siguientes nacen sus hijos, Susana y los gemelos Hamnet y Judith; el hijo morirá a los doce.

No tardó en alejarse de aquel hogar que debía ser algo inhóspito, y marchó a Londres, quizá siguiendo a la compañía de teatro que en 1587 pasó por Stratford. Lo más probable es que trabajase en la imprenta que su amigo Richard Field tenía en Londres, donde pudo acceder a textos fundamentales que fueron de cabecera toda su vida, como la obra de Montaigne (en la traducción de Florio, aunque por esta época debió leer otras versiones, pues la de Florio no se publicó hasta 1603), y frecuentó a gentes y ambientes del Teatro.

La ciudad de Londres a la que Shakespeare llegó era una urbe febril que vivía los

últimos coletazos de la ejecución de María Estuardo y que no tardó en rebosar de alegría por la derrota de la Armada Invencible. Era la capital del comercio, pues el saqueo de Amberes por los españoles en 1576 había llevado a instalarse allí a los mercaderes flamencos. La población extranjera se dobló mientras Europa se desgarraba en guerras de Religión.

El mundo del Teatro donde Shakespeare reinaría era un mundo marginal, siempre a la defensiva de las “autoridades morales” de Londres -clero y alcaldía, regidores, el Consejo... -. Un teatro donde se mezclaban la aristocracia, aún audaz, la burguesía, el populacho y los mismos artistas: los “groundlings”, y con muchas mujeres en ese público. Era, como he dicho, marginal. Pero no a la Corona. Incluso cuando las Cámaras del Parlamento aprobaron en 1585 las leyes contra “la diversión”, la Reina Isabel las vetó. Ese ser marginal y esa defensa contra los poderes de la “Moderación” es la razón de que los teatros se localizasen fuera de Londres, en terrenos no controlados por tales autoridades, sino pertenecientes a la Corona: en Holywell, más allá de los campos de Finsbury. En 1576 John Burbage, actor de la Compañía del Conde de Leicester, había levantado el primer recinto público, al que llamó “El Teatro”, al norte de Londres, en el suburbio de Shoreditch. Otro notable espacio, “The Curtain”, siguió sus pasos y en 1587 se abrió “La Rosa”. Cuando en 1598 se hundió “El Teatro”, con sus materiales se construyó “El Globo”, en la ribera del Támesis, del que Shakespeare ya sería socio, al que un incendio destruiría en 1613. También fue actor nuestro poeta en “La Rosa”, “El Telón” y “El Cisne”, y no dejó de frecuentar las tabernas -como “La Sirena”, “El Delfín” y “La cabeza del jabalí”- donde los cómicos se reunían y eran felices. Cuando Londres contaba con poco más de 160.000 habitantes, izaban su bandera nueve teatros y alguno, como “Blackfriars”, albergando 3.000 espectadores. Lo que debía caminar aquel espectador para asistir a las representaciones nos da una idea muy clara del amor al teatro que apasionaba a los “groundlings”.

Y para todas las sensibilidades de ese público, fue Shakespeare escribiendo y satisfaciéndolas. La misma mano que con TITO ANDRÓNICO empapó de sangre y horror

a quienes devoraban la carnicería, escribió la refinada TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS para el círculo exquisito de Southampton.

Y también ese público para el que Shakespeare escribía fue cambiando, y con él, su propia escritura, tanto en relación a lo que ese público podía escuchar como a una prodigiosa “elección” de auditorio; y al final creo que ya no escribía sino para un auditorio muy selecto: un espectador “selecto” y “derrotado”, como acaso llegó a serlo él mismo. Yo, cada vez que lo releo, voy percibiendo, sintiendo más claramente ese discurso, y en la fascinación in crescendo por los seres excepcionales, veo una fascinación por el “loser” -Bruto, Antonio, Cleopatra, Lear... hasta Macbeth-. Pero todos los públicos creo que fueron, sin excepción, ese espejo, como dice Dilthey, que podía hacerlo todo suyo.

Pronto empezó a enmendar obras de otros y a presentar las propias. Parece que las primeras, sobre 1591, fueron LOS DOS CABALLEROS DE VERONA Y TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS, aunque este última también se adjudica a una etapa posterior, para las veladas privadas en Titchfield, de Essex, Southampton y otros nobilísimos caballeros. A éstas siguen LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES, los ENRIQUE VI y, seguramente, ROMEO Y JULIETA. Lo que no cabe duda es que no tardó Shakespeare en ser conocido. EL TESORO DE LOS INGENIOS de Francis Meres así lo acredita, y tenemos testimonios de otros autores. Sabemos que al inicio de la última década del siglo ya estaba estrechamente relacionado con el Conde de Southampton y que recibía su protección. Desde luego, a finales de 1592 ya se representaban con mucho éxito sus obras y Greene en su GROATSWORTH OF WIT se queja de ello, llamándolo “Shakescene” (sacudescenas). De hecho, Shakespeare tuvo éxito casi siempre, y ganó bastante dinero, aunque autores como Beaumont o Fletcher tuvieran más.

En 1592 la peste asoló Londres, y los teatros se cerraron desde ese trágico Verano hasta 1594. Shakespeare volvió a Stratford y seguramente allí escribió LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES, LOS DOS CABALLEROS DE VERONA, VENUS Y ADONIS y LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA, esos dos largos poemas inspirados por

Ovidio, Tito Livio y Chaucer, que le granjearon el aplauso y la admiración de muchos, porque el teatro se consideraba inferior al “gran arte” de la poesía.

Cuando volvieron a abrirse los teatros, Shakespeare se enroló en la compañía del Chambelán -Henry Carey, barón de Hudson-, en la que ya formaban Heminge y Phillips y el magnífico Will Kempe, junto a Condell y al hijo del Burbage dueño de “El Teatro”, Richard; serán los Comediantes de la Reina -como serán los del Rey al llegar Jacobo.

Cuando en 1593 el formidable Marlowe sea asesinado en una taberna de Deptford, Shakespeare ya no tendrá rivales, su horizonte estaba despejado. Debió empezar por entonces a escribir los SONETOS que iban a inmortalizar a su joven protector. (Por cierto, me lo he preguntado a veces: ¿viajó Shakespeare a Italia -sobre todo a Venecia- por esta época, acompañando a Southampton? Hay muchos detalles en su obra que llevan a pensarlo).

Escribió TITO ANDRÓNICO, esa extraña inmersión en el horror, tan del gusto de la época -donde aún se ve la sombra de Marlowe, como se verá en los ENRIQUE VI-, y empezó su largo e imperecedero discurso sobre el Poder con esos tres ENRIQUE, y que culminarán los RICARDO y los ENRIQUE IV. Después vienen -aunque yo creo que es anterior, pero al criterio de los especialistas me someto- EL REY JUAN, EL MERCADER DE VENECIA y la maravillosa EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO.

A los treinta años, Shakespeare era famoso y gozaba de una posición considerable. Sus ingresos eran importantes, aunque no por dramaturgo, sino por actor y socio de la compañía de Burbage. Se dice que escribía rápido y corregía poco.

Escribió A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO -aunque hay quien piensa que esta obra es de 1603, su “saludo” a Jacobo I- y LA DOMA DE LA BRAVÍA. Por entonces muere su hijo Hamnet, logra el ennoblecimiento de su familia mediante un escudo de armas y pasa algún tiempo en Stratford, seguramente a causa de que los teatros habían sido cerrados (1587) como castigo por la representación de LA ISLA DE LOS PERROS, de Ben Jonson y Thomas Nashe, que se consideró “sediciosa”. La Reina,

que estaba entusiasmada por el gordo Falstaff de los ENRIQUE, le pide “más Falstaff”, y Shakespeare la servirá con gusto. Escribe LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR. Y el trompetazo de ENRIQUE V, que inauguró el nuevo teatro, El Globo.

El año 1599 ve nacer EL PEREGRINO APASIONADO, MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES y A VUESTRO GUSTO, a las que siguen, abriendo las puertas del siglo XVII, la indeclinable NOCHE DE EPIFANÍA, JULIO CÉSAR y la edición de EL FÉNIX Y LA TÓRTOLA.

Shakespeare ya reina sobre el escenario de su tiempo. No tenía rivales. Munday o Chettle no le llegaban a los talones. Todos cuantos podían haberle hecho sombra habían muerto: Greene, Kyd, Marlowe... Peele ya no escribía y Nashe no era rival de categoría. ¿Quién podía disputarle el triunfo? Y la Reina lo estimaba.

El verso blanco *-blank verse-* que él llevará a su absoluto esplendor, estaba ya robustecido por la obra de Nicholas Uddal, que era director de la Universidad de Eton, y por Norton y Sackville. Aunque aquí debemos tener cuidado, pues el *blank verse* no es el verso libre, y no debemos olvidar que -según algunos enjundiosos estudios- de las partes en verso de su obra, sobre 68.500 versos sin rima hay 7.800 rimados. Él usó mucho el pentámetro yámbico, de diez sílabas con acentuación en los pares.

En realidad, el lenguaje de Shakespeare es la mezcla de esa lengua “haciéndose” con dialectos germánico-escandinavos que ya eran naturales de Inglaterra y el franconormando de los invasores del siglo XI, todo eso unido a su genio absoluto de creador de palabras. Tuvo la suerte de encontrarse con un idioma libre, en el que pudo inventar, crear palabras, tomar del vivísimo lenguaje del pueblo, pues como dice Auden, hasta en sus pasajes más retóricos se oye el lenguaje cotidiano.

Por entonces -hacia 1599- sucedió algo que tendrá una importancia decisiva en la obra de Shakespeare: uno de sus cómicos, el gran William Kempe, que había dado vida a tantos rústicos, dejó la compañía. Fue sustituido por Robert Armin, cuyas singulares y asombrosas dotes hicieron posibles personajes tan grandiosos como el bufón de Lear.

Quizá convenga detenerse en este tema, porque no cabe duda de que Shakespeare hizo evolucionar el teatro y la sensibilidad de su público. Me refiero a la evolución de personajes arquetípicos. Pienso en un personaje como el bufón. ¿Qué se encuentra Shakespeare? Shakespeare encuentra la figura del rústico, y es una línea que sigue y con la que nos divertirá hasta en EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, pero que ya desde LOS DOS HIDALGOS “modifica” (pienso en Launce, que ya se diferencia de Pantino, ése sí un rústico auténtico). Y en esa línea sutilísima de profundidad en el análisis, de complejidad, que va pasando por los Bottom, Quince, Costard, etc., nos lleva al bobo astuto, al Touchstone de AS YOU LIKE IT. El tonto ha muerto y se abre el universo del “fool”: El Feste de TWELFTH NIGHT. Ese camino helado acabará en el bufón de Lear, el resumen absoluto, que hasta incorpora al tonto natural. Es lo que también sucede con los astutos graciosos, Mercutio, el Bastardo de KING JOHN, el Berowne de LOVE’S LABOUR’S LOST, y hasta el Benedich de MUCHO RUIDO.

Y sucedió también otro acontecimiento que arrastraría considerables consecuencias en la vida del escritor y de todos sus compañeros: Essex, la cabeza más altiva y noble de Inglaterra, que había avanzado contra Irlanda con un ejército, acompañado por el joven Southampton, el 28 de Septiembre de 1599 abandona la campaña y regresa a Londres; la historia es conocida, su entrada con las botas embarradas en el dormitorio de la Reina, su destitución y confinamiento hasta mediados del año siguiente en su propio palacio. En Febrero de 1601 pretendió alzarse contra Isabel, deponerla. No tardaría en ser ejecutado. Shakespeare y la compañía pasaron malos momentos, ya que había colaborado, más o menos conscientemente, en tal empresa, representando RICARDO II la víspera de la insurrección. Milagrosamente, en fin, lograron salvar el cuello y pudieron continuar sus actividades. Pero sin duda la experiencia debió pesar y mucho en el ánimo de nuestro escritor.

¿No se palpa el miedo de esas jornadas de detención y ejecución de Essex -¿iría solo al cadalso?- en HAMLET? Y acaso a ello debemos el tono trágico que por entonc-

es da comienzo y que constituye la cima de su obra. De 1602 a 1608 van a sucederse HAMLET (hecho a la medida para John Burbage -por eso es según el texto, gordo y asmático-), TROILO Y CRESSIDA, OTHELO, MEDIDA POR MEDIDA, MACBETH, EL REY LEAR, quizá el punto más alto de su arte, ANTONIO Y CLEOPATRA, TIMÓN DE ATENAS y PERICLES. Son obras en las que también de cierta manera presentimos ese telón sombrío que había caído, con Jacobo -la Reina muere el 25 de Marzo de 1603-, sobre la alegría, la exuberancia isabelina. Los “espaciosos tiempos” habían acabado.

Al iniciarse esos años debió de empezar la lectura de Montaigne, traducido por Florio. Creo que esas páginas lo marcaron. Dover Wilson dice que hacia 1608-1609 hay un cambio en el temperamento y la escritura de Shakespeare. Y de ahí arrancan los “Romances”. Es cierto que también había habido un cambio “de gusto” en el teatro: ahora ya, como aseguraban Dekker y Middleton, la pasión “trágica” había pasado de moda.

En 1609, publicados por Thorpe, ven la luz sus SONETOS, y se representa COR-IOLARIO. Shakespeare se traslada a Stratford y desde allí controla los beneficios de su teatro y entrega las últimas obras: CIMBELINO -que tanto le gustaba a Tennyson hasta hacer que lo enterraran con él-, EL CUENTO DE INVIERNO y LA TEMPESTAD, y esa probable, que yo no dudo sea de Shakespeare en muchos excelentes momentos, esa obra sobre la resignación que es ENRIQUE VIII.

Acaso escribió más, pero se ha perdido o no fueron obras consideradas importantes por los actores que nos legaron el tesoro. No han sobrevivido manuscritos, y las ediciones primeras contienen muchos errores; aunque en vida vio publicadas 17 obras -el in quarto- y cabe pensar que las “comprobaría”.

Su fama tardó en extenderse por Europa. En Inglaterra misma, cuando en 1660 volvieron a abrirse los teatros después de la infección puritana, aún se le representaba “con pinzas”, dulcificándolo, melindrándolo; seguían la estela de los “eruditos” de su época. Cuántas dudas en Dryden, hasta en el mismo Ben Johnson, hasta Pope; ni si-

quiera se rinde, aunque lo amaba, el Doctor Johnson. Pero sí, Johnson no dudaría de esa grandeza; ni Malone, ni Edward Cappel... tantos, hasta esa extraordinaria comprensión de Matthew Arnold que lo vio "más allá del saber".

El resto del mundo ha mantenido variados entusiasmos. Hasta Voltaire fue casi desconocido. Voltaire apostaría, aunque mucho lo discutió, por él, y después, Diderot, y Le Tourneur, que lo tradujo. En Alemania lo hizo Lessing y fue proclamado por Schlegel y por el magnífico Goethe.

Es curioso que uno de los ataques feroces contra Shakespeare, el de Thomas Rymer, podría ser hoy un emblema de elogio, una perfecta definición de lo que precisamente debe ser el Gran Arte: "Extravía nuestro sentido común, siembra el desorden en nuestro pensamiento, pervierte nuestros instintos, desgarrá nuestra imaginación, corrompe nuestro gusto (léase, digo yo, "prejuicio").

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se abre el culto con Maurice Morgann y su ensayo sobre el personaje de Falstaff. Ni que nombrar las incomparables páginas y el análisis del Doctor Johnson, Keats y Charles Lamb, Coleridge, Puschkin, Hazlitt... Cuántos más lo amarán como algo supremo. Stendhal lo adoraba. Y Carlyle. Y Hugo. Tolstoi creía que muchos de los dramas de Shakespeare eran pueriles, amorales y retóricos. Tampoco lo estimó Bernard Shaw. Y hasta Eliot guardó alguna reticencia en su admiración. Como Wittgenstein, aunque éste lo que más discute es el "culto", la admiración no-crítica. ¿Por qué no cerrar esta nómina con una de las más hermosas frases sobre este monstruo? Es de George Steiner: "Ninguna imaginación creadora ha sabido expresar mejor la naturaleza híbrida de la vida, la trama indivisible que forman la esperanza y la desesperación, el Invierno y la Primavera."

Bien. Hablemos ahora un poco sobre el posible retrato de Shakespeare. ¿Cómo era? Ya he dicho antes que sabemos muy poco. Su vida puede resumirse en pocas líneas: familia corriente, educación normal (incluso buena para lo acostumbrado en su época), matrimonio temprano y desgraciado, tres hijos, uno de ellos muerto temprana-

mente; una -no por pasajera menos profunda- fascinación por una dama bellísima, la protección habitual de un poderoso, aunque en este caso sus relaciones con el joven Southampton fuesen algo complejas; unos años, no demasiados, de dedicación al teatro, el consecuente enriquecimiento y, lograda fortuna, posición, el retiro a su ciudad natal y lo que los antiguos llamaban “prepararse a bien morir”. Lo que sucede es que en veinte de esos años, levantó una obra, y casi siempre por encargo, como Mozart, como Bach, que es imperecedera y que constituye nuestra más alta, orgullosa y perdurable memoria. En esos veinte años escribió unas cuantas obras que son todo lo que el hombre puede soñar. Un mundo que con él se cerró y que es irrepetible. Y digo que lo creo irrepetible porque ni antes ni después se ha producido -y en nada hacen los tiempos esperar- conjunción tan perfecta de una época tan vigorosa y una cabeza tan rica.

¿Qué podemos afirmar, o deducir, de esa información que sobre Shakespeare tenemos? Podemos imaginar que fue un hombre sumamente inteligente, culto -como culto lo era, y mas, Ben Johnson, que había estudiado en Cambridge siendo un notable erudito-, y que no sólo era un escritor sino un actor, que muy bien sentía lo que era el teatro, sus posibilidades y sus efectos artísticos. El papel de Lear, decía Gielgud, está perfectamente hecho a la medida de las posibilidades físicas de un actor: el personaje se “cansa” con el actor.

Se propuso gustar. Claro que quería tener éxito. Los temas van siguiendo ese éxito. Pero a eso se añade lo que no es de “razón”:

1º - Sus fantasmas personales que le llevan a “eso”.

2º - Su inmenso talento que le hace que Othello sea OTHELO y Hamlet, HAMLET.

3º - La facultad -el poder- como dice Carlyle, de ver las entrañas de todo.

Amaba la vida alegre de los cómicos y tuvo voluntad de lograr una sólida posición social, lo que consiguió. Su inteligencia está probada y no exige perder tiempo

discutiéndolo. Su cultura ( el manejo de más de 15.000 voces que estableció Müller en todos los campos, permiten creerlo ) se basaba en un profundo -aunque acaso no extenso- conocimiento de los clásicos, sobre todo de Plutarco, al que tantas veces alude, y de lo mejor de su época, desde la herencia de Montaigne a Maquiavelo. Su alegría de vivir es citada por cuantos le conocieron. El Doctor Johnson hablará de su honestidad y su naturaleza franca y libre. Y su anhelo de fortuna está acreditado por su empeñamiento en un escudo nobiliario o por sus ventajosos negocios de tierras y como empresario teatral. Podemos decir que era un hombre divertido, una “esponja” sin par, y, a mi entender, bastante escéptico y conservador en su idea del mundo, como acaso veamos por su obra. Dentro de éste, claro está, alimentado por su orden, volaba -como los dos Borges- otro; otro Shakespeare que es el que nos seduce con la fascinación imperecedera de sus versos, alguien cuyas tempestades bien podían desafiar a las de la Naturaleza, cuya sangre era más ardiente que un volcán, cuyos sueños encontrarían limitado al vasto firmamento. Eso último constituye el escritor que amamos. Un ser excepcional, maravilloso, y del que se desprende eso que Munch llama “Majestad espiritual”, como de Homero, Dante o Goethe. Y un ser que ha tenido, como dijo Pope, el poder de obrar sobre nuestras pasiones en grado tan eminente como jamás fuera poseído por escritor alguno ni demostrado con tan diversos y perdurables ejemplos.

Como alguien que ha sentido su corazón y sus sueños poseídos por ese estremecimiento, voy a hablar de lo que he “visto” en las obras de William Shakespeare, de lo que he aprendido con su representación y su lectura. No voy a desmenuzar críticamente esos textos, tarea que me repugna y que no creo que sirva nunca para nada. Estoy recordando a un hombre y una obra que ha tenido y tiene la más decisiva influencia en mi vida y en el desarrollo de mi idea del mundo.

Kenneth Clark decía que las obras de Shakespeare son, entre otras cosas, el cumplimiento de la honradez intelectual de Montaigne. Y Montaigne es otro escritor que, como Tácito, como el propio Shakespeare, ha acompañado mi vida desde muy

joven.

El Arte, la Literatura, no es sino la invitación al viaje a través de unas contadas y grandes preguntas, y la intensidad de su respuesta. A través de las obras de Shakespeare yo he contemplado -modificándose con la edad en cada lectura o representación- un discurso que bien se asemeja al pasar de la vida por cada hombre: desde la exultación juvenil a la mirada desencantada -mas no por ello fría (o, quizá, fría, pero no por ello desencantada)- de la madurez. Desde las Comedias primeras a los últimos Romances, todas las emociones, todos los abismos serán recorridos.

Quiero reflexionar sobre ideas que imagino se desprenden de esas obras de Shakespeare, lo que creo que sería su enseñanza sobre cómo vivir. Y digo, de las obras, no de Shakespeare. Ideas que me parece que siguen vivas, tan vivas como el día que fueron alumbradas, y que, como toda gran obra, tienen el poder de ayudarnos en nuestra propia comprensión y entendimiento, ayudarnos a vivir este vasto y misterioso sueño que es la existencia.

Y creo que lo que nos llevan a “ver” es una enseñanza que no dudo en calificarla de conservadora pero perturbadora. Me explicaré: creo que Shakespeare sentía el mundo, nuestro vivir, como un sueño sin sentido donde la vida cubre una y otra vez similares ciclos, y que en ese rodar es más fácil el error que el acierto, y sin duda, más fácil el mal que el bien, el horror que la felicidad. Sabía que el único lenitivo es la tolerancia y el esfuerzo por comprender, perdonar, y que todo empeño en ayudar a florecer lo mejor que ha producido y es capaz de producir el hombre, el espíritu humano, siempre será poco.

Sabía también que esa tolerancia y esas puertas abiertas al sueño, a la aventura, al esplendor, debían estar enquistados, sostenidos por un jembaje de leyes que impedirían sabiamente lo que Hugo llamó “desenjaular el hambre del monstruo”, o sea, todo lo contrario de cuanto hoy sucede. Era, no tengo dudas, un extraño conservador, escéptico, desengañado, muy tolerante y con mucha atención a ese fondo de nosotros donde anidan los sueños que hacen soportable y que enriquecen la vida. Y todo eso,

hecho Arte, es su obra; quiero decir: Todo eso, hecho intensidad poética, haciendo nacer en el espectador o el lector una emoción que sólo al Arte pertenece, eso es la obra de Shakespeare.

Cómo se siente en esa obra “el Renacimiento”, esto es: que no hay verdades eternas, que el mundo va modificándose constantemente. Decía Munsch que sus obras ya no eran reconciliaciones religiosas concebidas para una Polis, sino la expresión mágica de una gran alma solitaria. Y qué venturoso momento cuando no se veneraban las ideologías, sino el talento. Uno podía estar en éste o aquel bando o facción, por conveniencias personales. Los principios morales eran lo que deben ser: principios morales.

Empezaré recordando sus Comedias porque, entre otros sueños, el del Amor – unamos en esta palabra toda la serie de movimientos sociales en torno a la busca de dicha y un espacio habitable-, y separando muy bien lo que podemos llamar “el buen amor” -esto es: la estabilidad suficiente-, del Deseo, esa llama fascinadora, es uno al que Shakespeare dedicó una excelente atención.

Hay una sensación bastante frecuente ante la representación de esas Comedias, hasta de la más jocosas, y es, paradójicamente, percibir cuán amargas son, “qué poco comedias”, cómo desbordan el género. Y sí, son acibaradas, duras. Al contemplarlas sobre un escenario -mejor que al leerlas- no podemos dejar de sentirnos prendidos en su sutilísima e inquietante tela de araña.

Todas ellas nos muestran, cargando más o menos las tintas en este o aquel aspecto de la condición humana, una serie de equívocos sumamente entretenidos (y muchas veces descabellados) y que en el fondo se mueven en el vértice de la más espinosa de las cuestiones humanas: la integración de la libertad que precisan el corazón y la carne en la (hasta en la más tolerante de las formulaciones sociales) imprescindible acomodación moral.

Es una trágica broma, irresoluta, que precisamente hay que vivir en su irresolución. Shakespeare da vueltas a este problema -que además le reclamaba el público,

con éxito-, y lo enfoca desde todos los ángulos, deteniéndose exquisitamente en el que sirve a la perfección para el conocimiento de uno mismo: el Amor, que acaso en las Comedias mejor sería denominar “Galanteo” y dejar el peso del otro tan complejo y notable concepto para las Tragedias y los últimos Romances.

Son las Comedias obras veladas por una delicada melancolía que nos lleva mucho más lejos de lo acostumbrado en tal género. El Doctor Johnson dijo que le eran más naturales al talento de Shakespeare que la Tragedia. En todo caso, es un maestro en ellas y se sirve de sus tramas para, como ya he citado de Steiner, expresar portentosamente la naturaleza híbrida de la vida, la trama indivisible que forman la esperanza y la desesperación, el Invierno y la Primavera, la medianoche y el mediodía de los hombres. Y además, en un crescendo de significaciones y tintes sombríos sumamente inquietantes. Su discurso se despliega desde LA COMEDIA DE LOS ERRORES, y a través de LA DOMA DE LA BRAVÍA, TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS, MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES, A VUESTRO GUSTO, A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO, etc., alcanza su culminación en NOCHE DE EPIFANÍA (que me gustaría traducir por LA ÚLTIMA NOCHE, porque eso es en realidad, la noche que cierra las fiestas). También hay en ese ciclo una obra “que acaba mal” –ROMEO Y JULIETA- y otra difícilmente clasificable como Comedia por mucho que estiremos el concepto: MEDIDA POR MEDIDA, escrita cuando ya andaba Shakespeare metido en el universo terrible de sus Tragedias, y que cierra el ciclo con el más escalofriante de los portazos. También está lo que sucede en EL MERCADER DE VENECIA, y, sin duda, la adorable EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO.

Ante ellas siempre me he preguntado: ¿Por qué Comedias?, ¿Por qué tan “Dark Comedies?” Si el final no fuera aparentemente dichoso nada evitaría incluir alguna de ellas en el apartado de las Tragedias. Podemos decir que las Comedias de Shakespeare son casi siempre amarguísimas y melancólicas exhibiciones sobre cómo la vida, en su propio misterioso curso (y entre sus misterios no sería el menor ese poder ciego genésico) resuelve una serie de errores, o mejor, cómo recompone una situación

que un error inicial ha sacado de cuajo, y cómo al final cada personaje se conoce mejor y también conoce cuál es el precio de ese conocimiento. Casi siempre lo esencial en las Comedias es la justa y sabia elección de pareja. Es un esquema que con ligeras variantes, preocupándose en una obra más sobre el galanteo y en otras sobre el proceso (casi siempre un destierro que llamaremos “curativo”) de asunción de las consecuencias de un error inicial, o, entrando con firme paso hacia los más inquietantes abismos del sexo, repiten lo que podemos definir como: un error -una falta de sabiduría- que pone en marcha los mecanismos del caos (algo dulcificado en las Comedias, sí, pero tan atroz en el fondo como cuando lo veamos en obras que no serán tan amorosas); se suceden equívocos, huidas, buscas, amores contrariados y equivocados, hasta que a través del proceso se van decantando las afinidades y la comprensión, y se consigue ordenar, domeñar el caos. Es muy importante lo que Shakespeare consigue en este tema, no sólo como creación de personajes inolvidables, sino para el discurso de la Literatura. A ese Arte, esas palabras, esa intensidad debo yo mucho -llevando cada vez más lejos la línea de mi horizonte- de mi comprensión de la complejidad de la realidad.

El precio de esa paz posible, qué duda cabe, es un cierto silenciamiento de los sueños, de esos sueños que constituyen nuestro más profundo palpitar. Pero así es la vida, y, como suele decirse: hay lo que hay. Esa lucidez convierte los textos en aceros: no estamos aquí ante el amor “cortés”, sino ante violentas luchas en las que las mujeres son parte fundamental.

¿Qué “Amor” encuentra Shakespeare y qué “Amor” deja? Cómo barre antiguas fórmulas teatrales. El Amor no será igual después de ANTONY AND CLEOPATRA, ni después de esa obra amarguísima y desesperada que es TROILUS AND CRESSIDA. Pienso en las primeras obras. Pero mas allá de 1600, ya no hay sino amargura o destrucción. Solamente con Florizel y Perdita se recuperará momentáneamente esa paz idílica. Luego, Cleopatra es todo el brillo del deseo y la muerte, y en THE WINTER’S TALE, obra admirable, una de las más admirables, sin duda, ya no hay amor, sino

perdón, piedad.

ROMEO Y JULIETA -esa joya casi perfecta y bellísima- es un trompetazo erótico. El saludo triunfal de Shakespeare al tema del deslumbramiento sexual. Su público conocía el tema y le garantizaba el éxito; hacía muy poco que en Inglaterra había sucedido un caso similar y muy célebre, entre dos familias enemigas, los Danver y los Long. Y ese público aplaudió sin límites la forma en que Shakespeare cantó la desdichada pero brillantísima aventura de esa Julieta de 13 años y ese Romeo adolescente, y con un verso tan joven, vigoroso y encantador como los dos amantes.

Pero tampoco hay más. Dos jóvenes, llenos de juventud, hermosos y sin trabas se descubren, se enamoran y sueñan en la felicidad. Su relación está rodeada de problemas y de seres ajenos a esa relación, pero que no la envilecen (como sucederá en TROILO Y CRESSIDA). El gozo del amor y de sus cuerpos no tiene nubes entenebrecedoras para los adolescentes de Verona. Se amarán libres y dichosos -esa hiel que endulza y almíbar que amarga, *a choking gall and preserving sweet*-. Hay una oposición de los padres (que se odian entre sí) y una serie de errores lleva a los jóvenes a preferir la muerte antes que vivir separados. La obra es muy emocionante por la belleza de su texto. Pero no ha afilado Shakespeare aún el bisturí de su vivisección. Saluda al amor, entona una elegía por el suicidio de los hermosos jóvenes, y hace mutis.

Sin duda tiene versos que ofenden su totalidad. Pero de todas maneras es una joya. Y además, hay en esta obra un personaje cuya complejidad nos acerca -un "aviso"- a las Tragedias, o al menos a las grandes Comedias, imposible en obras anteriores: Mercutio. Asombroso tipo. *Give me a case to put my visage in. A visor for a visor!*. O su muerte en III, 1; o el parlamento sobre la Reina Mab: *She is the fairies' midwife*. Ningún personaje hasta él hubiera dicho ese verso asombroso que le dedica al enamoramiento de Romeo: *O flesh, flesh, how art thou fishified! (Oh carne, carne, cómo te has "pesca-dizado")*

Cuántas veces, sobre escenarios o en el cine negro o en nuestra propia vida no hemos dicho o escuchado esa frase que le lanza a Teobaldo, al comenzar el duelo donde Mercutio morirá: *Tybalt, you ratcatcher, will you walk? (¿Quieres bailar, cazaratas?)*. Como la nodriza para Julieta, Mercutio es el espejo cóncavo de Romeo; con él nos metemos ya en una categoría de personajes que por algún lado va más allá de los grandes caracteres de las obras históricas. Se ve -yo veo- ya a Hamlet.

He dicho que esta obra es una joya casi perfecta. Sí, pero hay momentos de absoluta perfección. La escena II del Segundo Acto, la escena del balcón, pese a todo es portentosa. Quién no ha repetido en su cabeza... (bueno, algunos. Pero esos son los que a mí me interesan):

Pero silencio. ¿Qué resplandor se abre paso  
a través de aquella ventana?

Es el Oriente y Julieta el sol.

Surge, refulgente sol y mata a la envidiosa luna.

*But soft! What light through yonder window breaks?*

*Is the East, and Juliet is the sun!*

*Arise, fair sun, and kill the envious moon.*

-----  
Juro por esa luna bendita.

*(By yonder blessèd moon I vow...)*

No jures por la luna, por la inconstante luna.

*Swear not by the moon, th'inconstant moon.*

O cuando en III, 5, Julieta quiere aún retener a Romeo:

Julieta: Era el ruiseñor y no la alondra...

*It was the nightingale, and not the lark.*

Romeo: Era la alondra, la mensajera de la mañana, no

el ruiseñor

*It was the lark, the herald of the morn; no nightingale*

Y ese verso: Las candelas de la noche se han extinguido ya...

*Night's candles are burnt out...*

O el *I am fortune's fool* de Romeo al matar a Teobaldo; o su parlamento en el Acto V ante la tumba de Julieta, magnífico... Acaso aún no es arte supremo, pero sí lo es cuando despierta Julieta, cuando ve a Romeo muerto y se suicida, pero antes de matarse lo besa y dice ese verso admirable: *Thy lips are warm! (Tus labios están calientes)*. Ahí sí vuela altísimo. Ahí es el Shakespeare inimitable.

Lleva razón Bloom cuando dice que Shakespeare ha instruido más que otro autor alguno a Occidente en las catástrofes de la sexualidad y que ha inventado la fórmula de que lo sexual se convierta en erótico haciéndole atravesar la raya de la Muerte.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS es una fiesta de la Palabra. Uno de sus "hijos" - Mariposa- lo dice: *a great feast of languages*. Siempre me maravilla. Porque siento muy vivamente cómo trabajaba, a qué velocidad, el talento de Shakespeare. Qué rapidez en aprender: entre el acto I y el final hay más distancia que en toda la carrera de muchos escritores. Y qué maestría ya en el parlamento de Berowne en el acto V: *Your beauty, ladies...* Aunque no hubiera escrito más.

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES -esa tragedia, según Hugo, que se resuelve en carcajada- para mí es la historia del juego entre Beatriz y Benedick, y me olvido del resto. Comprendo que Charles I titulara así su ejemplar. Pero es un alarde que en ocasiones me aburre; y me aburre porque algo me rechina en Beatriz. Es demasiado... "seca".

Estas obras, como LA DOMA DE BRAVÍA, LOS DOS HIDALGOS DE VERONA, LA COMEDIA DE LOS ERRORES, A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO -aunque ALL'S WELL sea mucho más dura en su representación del deseo en carne viva-, son

laberintos de adaptación, donde al final, como Rosalynd y Orlando en A VUESTRO GUSTO, encontrarán los amantes lo que ya había reconocido al principio: la atracción, pero depurada por las vicisitudes, esto es: fuerte, segura; vicisitudes que habrán dejado al desnudo el hueso de la verdadera atracción y donde habrán caído aquellos que no estaban hechos, como suele decirse, “el uno para el otro”. Porque si la Naturaleza ciega tiene sus exigencias, la representación de estas obras nos lleva a pensar que es el carácter, lo que de verdad “somos”, lo que al acertar en su elección de otro carácter del mismo mundo, constituye el Amor. La dicha es la consecuencia de acertar en esa elección. La peripecia descubre siempre en Shakespeare el mismo entramado, similar urdimbre. Jamás hay amor sin que se haya producido una atracción física, pero por sí misma ésta no serviría más que para solazarse algún tiempo. Lo que sucede es que, aunque no siempre, esa atracción es más compleja porque la de los cuerpos parece ser nido de otra atracción más poderosa y sutil, la que viene de una misma estirpe espiritual, o de costumbres. Quiero decir que no es sólo la provocada por la belleza física en sí misma, sino la totalidad de un gesto; una manera de vivir, de hablar, de mirar el mundo, de sentirlo, una alegría, un estilo en el que los amantes se reconocen, se llaman uno a otro, se atraen, sienten que es junto a eso otro cuerpo y esa otra forma de ser donde está la felicidad.

Pero esa atracción inicial puede ser perturbada. A Shakespeare le interesa mucho precisamente esas perturbaciones, le divierten, sabe cuánto encierran de posibilidades teatrales (teatro en el teatro), y que de su solución puede depender que la relación sea verdaderamente la adecuada. Siempre hay un error que separa a los amantes, y el discurso de su separación –que tanto entretenía al público-, es lo que perdurando artísticamente nos revela que ese descubrimiento mutuo es lo que asegura el Amor. Shakespeare insiste mucho en ese conocimiento profundo que vendría a ser lo que antiguamente se consideraba el noviazgo entre nosotros. No rehúsa la carnalidad -y qué claro deja en MEDIDA POR MEDIDA lo que piensa de quienes condenan el placer de los cuerpos-; afirma su alto valor como reclamo (aunque no el único) de la unión duradera, pero –vida que se expresa- nos lleva a pensar que ésta y sus frutos son más deleitables que la fulgurante

pasión física, esto es: cumplen un más generoso destino y sin duda llegan a ser más satisfactorios, pues la felicidad es la permanencia y la solidez y la seguridad, y, con cierto atrevimiento, podríamos decir, siempre queda la posibilidad de transgredir ocasionalmente ese orden, apaciguando así los fantasmas sin poner en peligro la armonía social ni de la propia vida, ese orden de vivir que como Gil de Biedma escribía, quizá sea la sabiduría. Que Shakespeare valoraba en mucho esa carnalidad y que no temió elevarla con los más altos acentos -hay un verso genial sobre lo contrario: *The very ice of chastity (el hielo de la castidad)*- buena prueba de ello lo tenemos, y más tarde citaré otros ejemplos, en EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, que es la ocasión en que se decidió a regocijarse y regocijarnos con la presentación de lo que alguien ha llamado la Creación sin el Imperio del Orden.

Chesterton la prefería a todas las demás obras de Shakespeare. Ese SUEÑO es el de la noche de la Fiesta. Una noche cálida, que acaricia los sentidos. Mágica. Reino del Deseo. Yo la imagino lunar, una obra bañada por la luz de la Luna. Ninguna luz mejor para los dulces devaneos. Qué bellas las palabras de Mercutio en *Romeo y Julieta* para soñar esta representación: *Moonshine's watery beams*: Húmedos rayos de luna.

Y bajo esa Luna “húmeda” la representación más audaz que pueda imaginarse. ¿Quién ha entrado con más arrojo y placer en los abismos del Deseo? Jamás un personaje ha ido más lejos, más violentamente lejos que Titania: el “coito” con el asno. Ni Goya. Va más allá de la Belleza y eso aun considerando que muchas cosas que hoy nos suenan “lejanas” -animales maléficos, ritos satánicos, etc.- eran pan diario en aquella época, de las que participaban muchos empezando por la reina y luego por Jacobo Estuardo. Entiendo que esta obra no le gustara a Samuel Pepys. Es el delirio de la Libertad.

¿Cómo sería aquella noche de su estreno? Shakespeare la escribió -como recuerda Rowse- para la boda de la madre del Conde de Southampton. Era el espejo del mismo Universo. Qué escenario tan perfecto. Quiero soñarlo también en una cálida noche Lunar. Los invitados tomaron parte como actores; invitados que a su vez estaban muy vinculados con similares y muy ambiguas relaciones. Eso sí que es teatro en el teatro. Debió ser fab-

uloso. Una noche consagrada al lujo, a la libertad y a la imaginación, donde como en el sueño le dice el Duque a Teseo: *Los cerebros de los amantes y de los locos arden siempre, y sus fantasías son tan creadoras que ven lo que no entiende el sano juicio.*

¿Dónde se ha exaltado mejor la raíz de la Poesía? Esa fantasía creadora -*such shaping fantasies*- que es capaz de que el espectador “vea” lo que la razón no alcanzaría (*such shaping fantasies, that apprehend more than cool reason ever comprehends*).

Y qué talento el de Shakespeare. Porque lo que convierte al *Sueño* en una obra magistral no es solamente la representación del deseo en estado puro, la alegría primitiva del gozo supremo en la más absoluta libertad -aguas donde no le vendría mal bañarse a nuestra apagada sociedad-, sino que Shakespeare, astutamente, nos deja ver: y bien, podemos abrazar nuestros sueños, podemos... a condición de saberlo como algo excepcional; esto es: que después regresemos al mundo real, al orden. El sexo en estado puro conduce a la Muerte, como también advertiría el Marqués de Sade. La única posibilidad de gozo “real” es el mantenimiento del orden, y de vez en cuando -como aquella noche simboliza-, y no es sarcasmo, esa escapada, ese baño purificador.

EL SUEÑO es una de mis obras preferidas. La he leído tantas veces. Su representación en muy pocas ocasiones es memorable. Me han hablado mucho de la que hicieron en 1945 para el Theatre Royal, Gielgud (Oberon) y Vivian Leigh (Titania). Me gusta la versión para el cine de Dieterle y Max Reinhardt.

La mejor definición de ella que conozco, aparte de aplicarle las palabras de Mercurio antes aludidas, es la de Dover Wilson: “La más delicada tela de araña cuajada de rocío brillando en la luz húmeda del fulgor lunar”.

EL MERCADER DE VENECIA -sea lo que pueda ser en cada momento: desde un cierto retrato de la fascinación que Shakespeare sentía por el Conde de Southampton, al discurso sobre la amistad, la Ley y la misericordia, o simplemente el Cuento de Hadas que veía Granville-Barker, o la penetrante valoración de la inteligencia de la mujer, sus sutiles mecanismos, el alcance de su lógica..., incluso yo no olvidaría que en la edición 1ª (de 1600) se la presentaba como historia “cómica”- siempre me ha parecido una gigantes-

ca obra... frustrada. Siempre que la veo o la leo, pienso -sacudido de vez en cuando por el deslumbramiento de escenas inmejorables-: ¿Qué habría podido hacer Shakespeare de escribir esta obra unos años más tarde? Habría sido una de las tres o cuatro mejores. Porque cuando la soñó, creo, aún no estaba totalmente seguro de su mano. Y se nota. Hay demasiadas cosas en EL MERCADER. Yo creo -y a veces lo presiento en algunos pasajes, como si hubiera "duda" en tal o cual parlamento- que Shakespeare debió pensar en un espectáculo, como solía hacer, que atendiera a los gustos del público. Quizá por eso lo de "Comedia"; una comedia sobre relaciones humanas, sobre la elección de pareja, adobada con algo que atrajese al público. Debía conocer la obra de Giovanni Fiorentino, IL PECORONE; al menos que le hubiesen contado el argumento, porque lo sigue casi al pie de la letra, incorporando el problema de los cofres, que también estaba en la memoria popular. Y sobre todo, y qué bien le venía, estaba "el judío", un judío que caricaturizándolo despertaría el aplauso de un público dispuesto al ello. Hacía poco que Londres había vivido la conmoción del proceso a López, el judío que fuera médico de la Reina. Essex aborrecía a López, y el sentimiento antisemita era algo generalizado, de que Shakespeare acaso no dejó de participar. Una obra con un judío perverso al que la ley castiga, podía ser un éxito teatral, sobre todo tras el ajusticiamiento de López. Conjeturo que Shakespeare y sus cómicos empezaron por ahí. Pero, poco a poco, el viejo prestamista empezaría a crecer, el usurero judío que en ese momento "fue" Shakespeare empezó a devorarlo. Escuchó el parlamento de III, 1: *I am a Jew. Hath not a Jew eyes...* Es la inmensidad de su talento; Shakespeare iría descubriendo el dolor hasta en aquel usurero. Y eso da a la obra ese baño en una luz como la de Rembrandt, una luz de comprensión. Y al final esa comprensión, ese mostrar al animal abierto en canal, es tan gigantesca que hoy permitiría la representación de EL MERCADER sin modificar ni una palabra, ni un matiz, lo mismo en Tel Aviv como un alegato sionista, que Goebbels hubiera podido hacerlo en Berlín como una obra antijudía.

Y está tan llena de momentos inolvidables. Lo que sucede es que los siento como de obras diferentes, por su envergadura. La historia de Antonio -donde algunos han visto

un retrato del que hubiera gustado ser el mismo Shakespeare- y su más que amistosa vinculación con Bassanio, nos regala escenas memorables. Para mí, uno de los momentos cimeros está en el egoísta Bassanio, capaz, aunque sus palabras lo oculten, de dejar morir a su benefactor (bien pudiera haber matado al judío, si tanto amaba a Antonio); Porcia y su discurso exaltando la clemencia, más alta que la autoridad del cetro; la legendaria elección de los cofres; ese príncipe de Marruecos -su *Mislike me not for my complexion / the shadowed levery of the burnished sun*- donde ya veo a Othello; ese final en Belmont... Pero sobre todo ello, cómo se alza la gigantesca figura que acabó siendo el viejo Shylock. Gielgud dice que cuando lo interpretó en 1937, lo hizo como un avaro mezquino (que lo es), pero que no le gustó al público, tal como iba el mundo. Para mí, Shylock tiene el rostro de Henry Irving, en la fotografía del Victoria and Albert Museum.

Debo decir que siempre me han repugnado Jessica y Bassanio. Debo decir que desde la primera vez, nunca he podido dejar de ver ese cuchillo que afila Shylock.

En A VUESTRO GUSTO se repite el esquema que hemos generalizado para las Comedias: El destierro curativo al que parten dichas Celia y Rosalind -*Now go in we content / to liberty, and not to banishment*-, ese espejo de la naturaleza del amor (tema por otra parte bien atento a la corriente europea tan favorable entonces a “lo pastoril”), aquí ese bosque de Arden donde pasan sus bucólicos días el Duque y sus amigos, y donde también habitan filosóficos seres. Empieza con el mismo error típico -una usurpación- y termina con la no menos habitual boda conciliadora. Una enrevesada peripecia habrá hecho conocerse mejor a cada uno, decantar las afinidades, en suma: hallar remedio a los males y edificar la concordia “bajo esa Luna” *thrice-crowned queen of night*.

Pero hay en AS YOU LIKE IT, al menos, dos personajes que quisiera detenerme en ellos. Uno es la hermosa Rosalind, ¡qué mujer!, esa criatura fascinadora que como alguien dijo, teje su propia dicha. Cómo me hubiera gustado verla en Lily Langtry, escuchar de sus labios ese parlamento del Acto III, 2, sobre el Amor y su “curación”, (¿Pensa-

ba Shakespeare en su *Black Lady* cuando escribía sobre esa “curación” que lo dejaría *as clean as a sound sheep’s heart?*), verla en esa portentosa primera escena del IV, oírle decir ese *How many fathom deep I am in love*. Rosalind es uno de los personajes femeninos más encantadores salidos de la pluma de Shakespeare. Sabia, hermosa, capaz de descubrir su felicidad y elaborarla pacientemente, astuta, superior, un espejo soberano de mujer que en mucho, creo, representa la que debía habitar los sueños de nuestro escritor; qué homenaje le rinde con ese *Let no face be kept in mind / But the fair of Rosalind*, de III, 2.

El otro personaje es Jacques, un amargo realista. Situado junto al cáustico Touchstone, que no deja de ser una elaboración, un paso más, en los “sabios naturales” de Shakespeare, vemos con claridad destacarse un nuevo perfil. Y creo que Shakespeare lo quiso así, porque Jacques no estaba en la fuente de esta obra, la ROSALYNDE de Thomas Lodge, y lo “inventó”. Porque el humor ácido de Jacques -que ya me anuncia al terrible Thersites de TROILUS AND CRESSIDA (siempre lo pienso cuando lo escucho en ese parlamento del Acto V, escena 1ª, que empieza *I have neither they scholar’s melancholy...* O el largo de II, 7, sobre que el mundo es un teatro donde todos representamos un papel: *All the world’s stage, and all the men and women merely players*)- nos lleva más lejos que personajes similares de hasta ese momento; ya nos advierte que el mundo per se está sacado de quicio, y que nada tan frágil como esa concordia de que hablaba antes. O, para apercibirnos mejor, que la posibilidad de esa concordia debe incluir como su propia sangre un velar infatigable ante el incontenible retorno del caos.

Cuando en A VUESTRO GUSTO se celebran las bodas, esa fiesta final de las Comedias, junto a la música nupcial ¿por qué nos inquietan las palabras de Jacques?: flotan sobre nosotros como un sombrío presagio: que esa felicidad, de alguna manera, no significa que la bestia del Desorden haya sido amordazada, ni siquiera en los que más la detestamos; que nunca, ni en el idealizado bosque de Arden, podemos cerrar las puertas a la realidad.

MEDIDA POR MEDIDA -y no olvidemos que el título es una ácida línea de los Evangelios- apaga ya los últimos brillos de esta fiesta. En MEDIDA POR MEDIDA Shakespeare ve a sus criaturas como podría verlas un Dios: las ve vivir y sufrir y buscar desesperadamente su pedazo de paz. Es sombría quizá como ninguna otra obra. Como en A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO, Shakespeare desembarca en el universo del cuento, en sus convenciones, como una leyenda de gigantes y enanos y princesas durmientes. En MEDIDA POR MEDIDA un gobernante que quiere saber el verdadero estado de su reino, abandona su trono para, disfrazado, contemplar el vivir de sus súbditos. Y abandona el ejercicio del gobierno en un hombre no preparado para ello. Salaz y repimido, intransigente en el uso de su poder, desconocedor de la clemencia que temple, Angelo- el orden es demasiado delicado para jugar con él, no tolera manos incapaces pone en marcha los mecanismos del caos. Es una larga y profunda exhibición del uso poco equilibrado del poder, sobre la necesidad de sabiduría y prudencia para tal regimiento, sobre la justicia sin misericordia, que aún justa, es mala. Y lo más desolador es que el Amor no salva, ya no salva. Los mecanismos de la restauración son despiadados. MEDIDA POR MEDIDA permanece como la más amarga de las lecciones.

Hay que verla con el Angelo de Charles Laughton. Como acaso ningún otro actor, encarnaba lo que Yvonne Mitchell le dijo en cierta ocasión a Gielgud: cuando Angelo toca el brazo de Isabella, es evidente que tiene un orgasmo. Cómo vemos en sus ojos hasta qué punto lo excita la virtud de Isabella. Acaso acontecimientos de su propia vida llevaron a Shakespeare a una visión del mundo tan gélida como MEDIDA. Lampedusa dice de MEDIDA POR MEDIDA que allo stesso modo che segna uno dei culmini piu alti dell'arte di Shakespeare, signa indubbiamente anche il punto piu basso della sua depressione psicologica. Ha toccato il fondo.

Probablemente. Yo creo que MEDIDA POR MEDIDA nos enseña quizá no tanto sobre la imposibilidad del Amor, de la felicidad, sino que nos advierte de que no son posibles más allá de ciertos límites de disolución, que el amor por sí mismo no es una fortaleza, y que suele ser devorado por la realidad.

NOCHE DE EPIFANÍA – o LA ULTIMA NOCHE- no es tan cruel como MEDIDA POR MEDIDA, o al menos no tan declaradamente cruel. Pero sigue apoyada en el mismo filo terrible. De alguna forma es ya el punto tras el cual el Arte de Shakespeare se hace absolutamente cimero.

He de confesar que adoro esta obra. Adoro casi todo lo que escribió Shakespeare, pero hay ciertas piezas por las que siento una especial solicitud. NOCHE DE EPIFANÍA es una de las más perfectas. Ah, haber visto el montaje de Granville-Barker para el Savoy en 1912. Ninguna tiene tan fina melancolía y ninguna es tan desencantada. *O sovereign mistress of true melancholy* como se canta en ANTHONY AND CLEOPATRA. Narra el arduo camino que recorren –a la manera de Sísifo- unos seres humanos hasta aceptar, hasta perdonar. Es una asombrosa meditación sobre las posibilidades de la Felicidad y de las acomodaciones hasta esa lejana... ¿victoria? Reúne todos los elementos que a Shakespeare le eran caros, pero quintaesenciados. Todas las constantes de sus Comedias, en el más perfecto equilibrio. No es la más dura –lo es MEDIDA POR MEDIDA- ni la más violenta y encantadora –como EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO-, ni la más entrañable –como ROMEO Y JULIETA-. Pero es la reina de las Comedias. Ninguna más perfecta, más seductora, más esplendorosa. Y quizá... más triste.

Qué argumento: En un país de cuento, Illyria, el Duque, Orsino, está enamorado de la Condesa Olivia. Pero ella no le ama. Una adolescente –ay, esas adolescentes de Shakespeare-, llamada Viola – una Viola inolvidable dicen que fue (he visto fotografías) la de Jean Forbes-Robertson en 1932, para el New Theatre, con Cecil Ramage como Orsino. Y aún más se cuenta de Peggy Ashcroft (Gielgud) y de Suzanne Flon-, que ha sobrevivido a un naufragio donde cree haber perdido a su hermano (Sebastián), arriba a Illyria, y disfrazada de muchacho, para sobrevivir con mejores garantías, entra al servicio del Duque bajo el nombre de Cesario. Junto a este entramado, el frescor de la Inglaterra popular y jocosa nos viene dado por los alborotadores Sir Toby Belch, tío de Olivia; su intendente

Malvolio, un trepadorcillo; Sir Andrew Agueheck, que vive a sus expensas, y la sirvienta María.

El Duque manda a Viola –quiero decir, ya a Cesario- a la casa de Olivia para ganarla a sus amores. Pero Olivia se enamora del ambiguo mensajero. Y por su parte, Viola se ha enamorado del Duque. Tras muchos lances, aparece Sebastián, con quien, al confundirlo con Cesario, se casa Olivia. Todo el enredo se descubre, los hermanos se encuentran de nuevo. Viola se desenmascara, sale de su disfraz de jovencito Cesario, aparece como mujer, y se casa con el Duque. Esa felicidad final es velada por el *I'll be revenged on the whole pack of you* de Malvolio y la canción del bufón, pero más que la gélida voz del Jacques de A VUESTRO GUSTO o la complacencia en el horror del Thersites de TROILO, aquí nos encontramos con la más elegante, melancólica y madura de las despedidas. En medio de toda la confusión, a lo largo de los sisifescos caminares hasta la concordia, sólo la encantadora Viola –la mujer- ha sido como el eje de esa girándula, y sólo el bufón –ese *loco seco, dry fool*, como lo llama Olivia- ha mantenido inescrutable y firme la mirada. Al final de esa noche –la duodécima noche en el calendario Gregoriano, la de Reyes, era el final de las fiestas-, la última noche antes de volver a la realidad, cuando todas las piezas del rompecabezas hayan encajado, cuando el amor nacido del reconocimiento de la otra mitad de la pareja por el deslumbramiento erótico y la llamada de la afinidad, haya encontrado su sacralización en la unión, y cuando los demás amores se hayan descubierto equivocados, cuando todos nos conozcamos mejor y el mundo de nuevo en orden recomience su andar –pero esta vez en un Universo helado y al mismo tiempo el único reducto del calor humano, largo y amargo camino que deberán recorrer sus criaturas hasta comprender, hasta aceptar, hasta perdonar-, el bufón se dirigirá a nosotros y con su voz triste – la misma con que en I, 5 pedía *Talento, inspírame buenas tonterías (Wit, an't be thy will, put me into good fooling)* – cantará una canción de despedida donde viene a decirnos que la vida es así, que hay que apoyarse en la inteligencia y el amor, que todo (como la juventud a la que se alude en la canción de Feste de II,3) es *a stuff will not endure*, y que después de todo, eso es cuanto tenemos. No deja de

ser sudor de sangre.

El amor y el deseo han sido protagonistas principales en LA ÚLTIMA NOCHE. El amor y muchos de sus ropajes más sugestivos, como elementos imprescindibles de su discurso. Y más que en otras obras, Shakespeare apuesta muy generosamente por el dulce deseo. Toda la obra está teñida de deseo, de sexualidad, de máscaras. Nunca el juego de los travestidos se ha llevado tan lejos sobre un escenario. No de los travestidos modernos tan a la usanza de nuestra época, esos repugnantes y baratos espejos de la miseria sexual de nuestro tiempo. Sino la máscara y la ambigüedad como rostros de la pasión, de diversión. Pienso en la relación del Duque, Olivia y Viola. Y en las convenciones del teatro Isabelino, que Shakespeare usaba a conciencia, y que hacen esa ambigüedad tan perturbadora: porque las adolescentes eran representadas –no solo las adolescentes, sino todas las mujeres (hasta 1654 no hubo actrices en Inglaterra)-, representadas, digo, por actores de ciertas características feminoides. Así pues la relación Olivia-Cesario-Viola, es –y lo era para el público isabelino- descarnadamente la de un actor disfrazado de Condesa (esto es, de mujer algo madura) con un actor joven que representa a una adolescente encantadora que a su vez se disfraza –retorna a su ser- de jovencito. En A VUESTRO GUSTO lo habíamos visto ya con Rosalind. Pero en LA ÚLTIMA NOCHE vamos mucho más lejos, porque a su vez el Duque ama a Olivia. Y al espectador le es dado jugar con un varón enamorado de otro varón travestido de mujer que a su vez lo está de un joven que hace de adolescente disfrazada de muchacho, y que a su vez ama al primer varón.

Anthony Burges dice que hay tantos travestidos porque entre otras cosas, el actor que hace de chica volvía a sentirse mejor de chico. Yo creo que aun siendo esto cierto, también Shakespeare jugaba muy conscientemente con esta ambigüedad, que la utilizaba para lo que exactamente quería hacernos sentir, buscando unos efectos muy determinados, porque es la propia Viola quien dice al comienzo sobre ese cambio de personalidad, de sexo: *Me presentaré de eunuco*. No dice “me disfrazaré” sino que especifica: “*eunuco*”. Y más adelante se autocalifica de “*monstruo*”. Y esto se ratifica en el diálogo entre Olivia y

Viola en el primer acto, magistral, cuando la jovencita le lleva la embajada del Duque y la Condesa se deslumbra por la belleza incierta, ese *invisible and subtle stealth*, equívoca del mensajero (*Diana's lips/ Is not more smooth and rubious. Thy small pipe/ Is as the maiden's organ, shrill and sound/ And all is semblative a woman's part, le dirá*), y sobre todo con el asombroso diálogo del Acto III, pleno de matices, entre el Duque y Viola/Cesario, cuando ésta le habla de su amor y juega con dobles palabras.

Qué fuera este juego para Shakespeare, o qué quería contarnos con él, imagino que forma parte de los bienes del amor. Como si Shakespeare muy consciente y muy felizmente se gozara en un amor adornado, nada austero, una pasión recubierta, como de joyas, por todos esos bienes del sueño amoroso, del sueño erótico, cubriendo a los cuerpos como el mejor sastre con los más vistosos ropajes y las más brillantes joyas del placer y de cuanto lo estimule. Shakespeare ya había entrado en la lucidez más alta, y también más sombría. Hasta el mismo título TWELFTH NIGHT, el último día de las fiestas, algo ha terminado... Creo que también algo había terminado en Shakespeare. Y nos lo hizo ver a través de Feste, de su canción. Después de esta obra se abre el abismo, como dice Bloom.

Salimos de las comedias con el regusto de haber asistido (junto a la más notable diversión), a una importante instrucción. Como un juego de espejos, su contemplación nos lleva –a mí me ayudó a- comprender que no debe haber, que no hay límites para la narración ni para el lenguaje; que en cuestiones de amor no es bueno desoír al instinto, sobre todo entendiendo a éste no sólo en su brutal concepción moderna, sino como esa voz misteriosa que dentro de nosotros nos acerca a quien nos conviene, a quien puede ayudarnos a levantar una, precaria, sí, pero acaso la única, felicidad, y que ese instinto no es sólo carnal, sino que incluye el reconocimiento de una similitud o identidad de gustos y origen y educación y destino. Hay una muestra muy clara en UN CUENTO DE INVIERNO, cuando aun bajo su disfraz de pastora, Florisel “reconoce” a Perdita y también lo intuye Polixenes y por eso dice: *Nothing she does or seems/ But smacks of something greater than herself,/ Too noble for this place*. Nos dicen también las Comedias que hay que tener

miedo, y mucho, de poner en marcha los mecanismos del caos, que debemos tratar de evitar los errores, y que en caso de haberlos cometido, debemos empeñarnos en repararlos. Nos dicen sobre todo que el mundo no tiene sentido y que sólo nosotros podemos hacerlo habitable a través de la comprensión, la tolerancia y el amor. Nos dicen también que no temamos a nuestro cuerpo, al placer, y lo dicen con una fuerza que es quizá la que pudiera estar en el origen del género: los ritos de fertilidad campesinos. Nos hacen ver, en resumen, que el amor es cuestión de la carne –aunque una extensa gama de placeres de la carne puedan darse “sin amor”- pero de una carne que mucho tiene que ver con almas semejantes, y que acaso en mayor medida, es negocio de la inteligencia (lo que, por cierto, también vieron Mozart y Da Ponte en COSSI FAN TUTTE), de esa inteligencia –pienso en los laberintos a cuya salida Rosalind encuentra a un Orlando que ya había elegido de corazón desde el principio o en los otros laberintos de LOS DOS HIDALGOS DE VERONA, o el reencuentro de Aemilia y Aegeon en LA COMEDIA DE LOS ERRORES- de esa inteligencia, repito, que es la que pone a prueba la elección.

Pero hay algo más, también, que creo que Shakespeare sentía muy ardorosamente. Pues si nos damos cuenta, hasta ahora, en las Comedias, en ese juego fascinante hasta encontrar la pareja adecuada, algo faltaba, salvo en ROMEO Y JULIETA, donde sí aparece, y, además, emblemáticamente, ya con todos sus discursos: es la pasión. Y creo que es sumamente importante esta separación que Shakespeare parece establecer entre el amor tranquilo, sereno y con buen final –Montaigne-, y la pasión desbordante, que convierte en dioses a los amantes, pero que también los mata. Y además, en esta división hay también otro ingrediente sumamente singular: ese amor sereno, esa conquista de la felicidad, es algo que le sucede a la gente, a mucha gente, que, al menos, está en las manos de cualquiera con inteligencia y cualidades. Pero el Amor-pasión, no. El Amor con mayúscula, eso les sucede a muy pocos, pues muy pocos seres nacen bajo esa estrella fulgurante, muy pocos seres –hombre o mujer- nacen para convertirse en esa luz que ciega a todos como el más radiante sol. El amor sereno puede y debe buscarse, se elige,

se logra. La pasión no se elige, nos toma, nos abraza, nos diviniza y nos mata. Son abismos que no perdonan, pero también son inolvidables, imperecederos. Pocos han sido los grandes amantes –esos cuya condición primordial es que enamoran a todos cuantos los contemplan-, pero han atravesado con su leyenda los tiempos y las más diversas formas de pensar y entender el mundo. Aun sabiendo el infierno de sus vidas, ¿quién no los ha envidiado alguna vez? Como si en el fondo de su paroxismo, como si el fuego de su holocausto fuera el culto supremo del más profundo de nuestros misterios.

Shakespeare, que creo muy deslumbrado se sentía por tales seres excepcionales, no dejó de guardar para ellos –lo vemos en ANTHONY AND CLEOPATRA- sus versos más altos.

Todo cuando hemos visto en las Comedias –esa amarga sabiduría que acaso no es sino la lección más en carne viva, lucidísima, de la vida misma- vamos a volver a encontrarlo en las llamadas TRAGEDIAS. En ellas Shakespeare secretará su más coherente y desesperada meditación.

Quizá convenga referirnos, aunque de pasada, primeramente a los SONETOS, escritos –obra de encargo- para el joven Conde de Southampton, que buscaba una inmortalidad artística que ciertamente logró. Mezclan los consabidos y normales ditirambos de protegido con altísimos versos donde se expresa la fascinación de Shakespeare por su joven mecenas, por su mundo, y, sin duda, los flecos de cierta relación dudosa. También corren por sus páginas un apasionado amor por cierta misteriosa belleza “obscura” y una traición derivada de ese amor, así como la guardia ante un tercer poeta que intentaría desplazar a Shakespeare de su privilegiado puesto. “Divinos y peligrosos” los llamó Swinburne.

Orgullosos, magníficos, asombrosos como la mar, vida misma como el sol, casi cuatrocientos años después de que Shakespeare los soñara en su vasta noche de carne y sabiduría, los Sonetos permanecen como esas columnas solitarias que se alzan en el

silencio de los promontorios sicilianos. Según la edad –la hora o la estación del año en aquellas- queman de sol o nos transmiten el escalofrío del alba, las cubre el polvo o la lluvia les devuelve la limpieza, el brillo de la primera claridad.

Acaso la Poesía sea la cima más extraordinaria del espíritu humano. Y en esa cumbre, los Sonetos brillan como la nieve y brillarán por siempre.

Fueron el espejo de la belleza y el poder de un encantador joven en la soberbia Inglaterra de Elizabeth; hablan de amor, hechizo, celos. El Azar o el Orden llevaron al impresor Torpe a una ordenación que los tiempos no han podido sino respetar: su discurso es como la vida: La inicial seducción y el interés por la perdurabilidad de la suntuosa Casa de Southampton (SONETOS I al XVII), la plenitud de la relación, sus abismos y sus Paraísos (hasta el LXXVII), alarmada ante el asedio de otros posibles protegidos (LXXVIII-LXXXVI), celosa por intimidades de mayor peligro (del XL al XLII), y luego, de pronto, voraz como el insomnio, la aparición entre el poeta y su modelo de una tercera, fascinante y devastadora criatura, esa Obscura Belleza que exaltarán los sonetos del CXXVII al CLII.

Otra pudiera ser la historia: un actor adolescente o la curtida Davenant, Lady Rich, Mary Fitton, quizá una sombra de las calles... ¿Qué más da? Ni que en algunas líneas descubramos las artes del encargo o que ciertos sonetos (se dice que del XXXVIII al LXIX) fueron escritos para que el gentil Conde los regalase como propios a la hermosa Elizabeth Vernon.

Importa que en 1609, los versos del más grande poeta que han visto los siglos, tres lustros después de ser concebidos, tomaron luz de libro en Londres, y desde aquella hora esa Luna de majestad espiritual, incomparable, imperecedera, no ha dejado de emocionarnos como el latido en el silencio de nuestro propio corazón.

Se trata de un libro donde ya se nos ofrece, en su plenitud, el arco iris amoroso. Los ciento cincuenta y tantos sonetos recorren un camino donde todos los grandes temas shakespearianos se van dando cita. Todo aquello que a Shakespeare fascinó y que a nosotros nos deslumbra desde sus páginas: su pasión por la Belleza, la atracción de los abismos de la seducción, la exaltación del deseo antes que la virtud, los bellos deleites, la

amistad, el paso del tiempo que todo lo consume y humilla, y la apuesta por el verso –el Arte- como pervivencia.

Hay muchas insinuaciones –y afirmaciones- sobre lo escabroso de la relación de Shakespeare con Southampton. Yo creo que la “pasión” por el joven Southampton no es tan extraña. Los hombres cultos y sensibles tienden a relacionarse con sus iguales, y lo más próximo a un creador, o al mundo de un creador, que es lujosísimo hasta en la mayor miseria, era –hablo de aquella época, porque hoy desgraciadamente hasta las clases elevadas son basura-, pero en aquella Inglaterra de la Reina ¿entre quienes podía sentirse feliz Shakespeare? Además la aristocracia era culta, era sensible a todas las artes. Y no cabe duda tampoco de que los faros más luminosos de aquel mundo eran Essex y Southampton. Nadie tan magnífico como este último. *To me, fair friend, you never can be old*, le dice Shakespeare en un soneto.

He leído muchas veces los Sonetos. Y los he traducido. Me gusta sobre todo que aunque el amor sea el tema predominante, cantos amorosos, o desesperados, junto a ellos hay otros muchos “argumentos”. El soneto IVC es un perfil del buen gobernante, y no es el único. Y esa meditación sobre lo efímero de la gloria pública, el veinte y tantos... ¡Y el soneto XV, altísimo! Y sobre la vida, el paso del tiempo... En uno de los últimos sonetos a Southampton hay un verso estremecedor: *They are but dressings of a former sight*. ¡*sight!*. El XXIII es soberbio. El XXX quizá sea uno de los más altos (lástima que le siga un no logrado XXXII). El XL es un milagro absoluto. ¡Y qué decir del LXVI!

Es difícil ir mas lejos. Y la serie de la “Black Lady” son acaso los poemas de amor más desolados jamás escritos. Quién le ha dicho a una mujer, y ese verso solo es una muestra: *In faith, I do not love thee with mine eyes*. Hay que leer con cuidado ese soneto, ese segundo cuarteto; es demoledor. O si no, uno de los que siguen a ese soneto: *Two loves I have*.

Y sin embargo, la desea. La desea tanto como para que esa sombra esté en la Rosalind de TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS.

El Soneto XX nos dice mucho de su relación con Southampton. Ese: *A woman's face, with Nature's own hand painted, has thou, the master-mistress of my passion. Tienes un rostro de mujer pintado por la propia mano de la Naturaleza, tú, señor/señora de mi pasión.* Yo creo que ahí está una de las claves, quizá la más considerable, de esa relación. Southampton debió de ser muy femenino: el final del soneto alude también a esa belleza ambigua y fatal. Dos seres excepcionales coincidieron y tuvieron oportunidad de asociarse en una empresa de ilimitada belleza. El resto son concesiones a la mojigatería. ¿Qué mantuvieron cierta intimidad? Puede ser. En un soneto dice Shakespeare: *lascivious grace*, lasciva gracia... Eso debía tener el Conde. Por ahí suenan los disparos, como decía Errol Flyn en aquella película maravillosa.

Hay un soneto –no recuerdo ahora cual- donde Shakespeare alude a un problema que surgió entre ellos, y Southampton lo resuelve de una manera muy femenina. Pero también hay otro aspecto que no debemos olvidar nunca. Y es que además de esa relación amorosa, o muy amistosa, o como queramos llamarla, no dejaba de darse la relación señor-servidor. Porque hay que ver qué presta tiene Shakespeare la respuesta cuando ronda el mecenazgo algún otro poeta.

Y en muchos de esos versos, qué “repasso” a la intolerancia, a la estupidez. *And art made tongue-tied by authority and folly doctorlike controlling skill* (del LXVI).

Hay versos que repito en mi memoria como los de Virgilio o Juan de la Cruz, como a Quevedo o a Dante: *When in the chronicle of waste time...* Magnífico. Ese soneto da entrada a otro que para mí ya es insuperable. Aquel soneto a Southampton donde está ese verso que Borges destacó: *The mortal moon hath her eclipse endured.* Y esos versos finales: *Y tú tendrás aquí*, se refiere a sus versos, *tu monumento*, “*and thou in this shalt find thy monument, cuando hayan desaparecido las cimeras y las tumbas de bronce de los tiranos.*

Si en ROMEO Y JULIETA Shakespeare nos había contado la historia de un amor entre jóvenes, que la casualidad y no sólo la oposición paterna impedía (pienso en la carta

que no llega, la concatenación de circunstancias adversas... Quizá hubiera bastado esa carta para impedir la muerte de Julieta), en TROILO Y CRESSIDA los amantes estarán condenados de antemano, como si la desgracia fuera ya el único horizonte posible. Y esto es así porque Shakespeare nos invita a una contemplación mucho más compleja de la vida, más amplia, más honda, más implacable. Shakespeare sabe que en un mundo que se derrumba hasta el espejismo amoroso resulta vulnerable. No es ya el Azar, sino el Destino. Posiblemente esto no lo sabía aún con tanta claridad cuando escribió ROMEO Y JULIETA. O quizá –aunque me inclino por ello, que tampoco descarta lo que ahora delimitó su discurso a un tema que también fue centro de sus atenciones siempre: no es bueno, oponerse al Amor. TROILO Y CRESSIDA, va mucho más lejos.

Shakespeare toma el argumento de Benoît de Sainte-Maure (LE ROMAN DE TROIE), y seguramente de Chaucer, que a su vez lo toma del FILOSTRATO de Boccaccio. Pero lo lanza como una granada. Los enamorados no son ya los adolescentes de Verona. No hay circunstancias que favorezcan su felicidad. No serán felices. Y no podrán serlo porque viven en un mundo en descomposición, y ellos mismos, a diferencia de Julieta y Romeo, que eran fuegos purísimos en medio del odio de sus familias, también están inficionados, contaminados por la disolución de su mundo. *I shall be plagued (sere maldita)* dice Cressida. Comparemos las escenas de amor entre Julieta y Romeo y las de Troilo y Cressida bajo la helada mirada de Thersites. Aquí la Muerte arrasa con todo, y si fuera sólo con la vida, pero arrastra con ella el orgullo, los sueños, todo lo que constituye la dignidad del hombre. En Elsinor no había sitio para el amor. Pero quizá menos aún lo hay en TROILO Y CRESSIDA. Es la obra más dura, despiadada, de Shakespeare. Si quitamos la muerte de Cordelia, los momentos más insoportables, más dolorosos, verdaderamente de Shakespeare están aquí.

En esa Troya que vive sus últimas horas –quizá como nuestro mundo; y quizá por eso TROILO Y CRESSIDA es una obra tan actual- no hay lugar para el Amor. La misma guerra es una guerra sin honor. Por orgullo, sí –*Pride alone must tarre the mastiffs on, as 'twere their bone* (el orgullo es el único hueso por el que pelean estos mastines) se dice al

final del II Acto.- Pero no es honorable. Los griegos mueren por un cornudo –*perder nuestras cabezas para dorar sus cuernos*, dice Ulises- y los troyanos van a perecer, y su civilización, por una cualquiera. En ese reino de la destrucción, en ese desesperado “Sálvese quien pueda”, en ese sobrevivir a cualquier precio, Ley y norma pasto de las llamas, cómo aislar un reducto para el amor sin que la violencia termine por encontrarlo y hacerlo suyo. Los amantes van a vivir entre sangre, dolor, ruptura de lealtades, misteriosas lealtades nuevas, odio, bajezas... Shakespeare dice: No, un mundo así no es campo para el amor. Y no habrá la mínima ternura en esta obra, ninguna dulzura. Cuando leo o contemplo la escena de amor entre Cressida y Troilo siento en ella el viento helado de una madrugada en una ciudad moderna, es como una conversación con una prostituta en un portal, y fuera llueve, y pasan coches de la policía y alguna ambulancia. Y por si nos faltaban datos sobre la crudeza del ambiente, ya antes, en el primer Acto, la escena entre Cressida y Pandarus. Cressida es un personaje fabuloso. Y de los más ambiguos de Shakespeare. Yo siempre he pensado que en la escena con Diomedes, ella “sabe” que Troilo la está mirando.

Y qué terrible es que no mueran los protagonistas, que sigan viviendo con ese horror en los ojos, en el alma, en su propio destazamiento moral.

Troilo y Cressida acabarán envileciéndose, como su mundo. *Mi alma se ha vuelto ya puta*, dirá Troilo. Y todo ello bajo la mirada, como dije antes, helada, inapelable, desalmada, de Tersites, que quizá sea el personaje más abyecto de toda la obra shakespeareana, pues nada en su corazón funde el hielo de su convicción de que el mundo está acabado, que el horror ha de señorearse de la vida, y por ende, para qué la misericordia, para qué el amor. Ni siquiera odiará, como Yago. Ni un gesto de calor humano. Su lucidez traspasa los límites pero es vil; no porque carezca de razones, sino porque decide seguir viviendo, con sarcástica complacencia, en un mundo destruido, aprovechándose de sus ruinas y de su dolor, edificando sobre el espanto su superioridad. Cómplice del horror, es el primer nazi de la Historia.

Si TROILO Y CRESSIDA es el espectáculo terrible, a veces insoportable por su tensión, de la destrucción del amor en un mundo impuro –y qué curiosa la advertencia del gran Robert Louis Stevenson sobre que esta obra tiene mucho de “arrebato de femenina indignación” en Shakespeare, contra el mundo-, OTHELLO va a ser un viaje por el insomnio del horror, por el insomnio del destino humano y de su aspecto más cruel: la fragilidad del Bien, la fuerza del Mal. El tratamiento del tema es más hondo aún que en RICARDO III. Allí el Mal se encumbraba servido por quienes pensaban medrar a su costa. Era un bulldozer. Aquí, no. Aquí es la fuerza destructora del Mal en estado puro. Yago arruina todo el orden vital de los grandes, de almas grandes, y va a jugar con ellos, va a destruirlos, y no porque es más astuto, sino porque no tiene límites en su voracidad, porque no tiene límites en su odio.

Ni él mismo podría creerse la pobre excusa del final del Acto I: *Aborrezco al moro porque se murmura que enamoró a mi mujer*. Lamb y Coleridge han escrito sobre que podría “tener motivos”. Más cerca estoy de ver celos, pero por Desdemona; que Yago deseara a Desdemona, esa hermosísima y juvenil y sofisticada veneciana. Pero sobre todo lo que a Yago lo consume, es el odio, un odio puro – ¿quién no ha conocido a alguien que disfrutaba con el mal?-. Recuerdo lo que escribió Kenneth Muir: que Yago es la apoteosis del actor, tanto para un actor como que el propio personaje actúa.

Yago asesinará, y sin ni siquiera un sueño que justifique o aclare esa destrucción. Tampoco lo necesita. Es simplemente alguien sin escrúpulos ni moral dispuesto a la mayor vileza o crueldad por la posibilidad de mejor su estado. Esa astucia puesta al servicio de lo que sea, sin restricciones morales, y de tal envergadura, es lo que hace de Yago el personaje atrayente; ese poder de ir hasta el fin de la destrucción. Hazlitt lo vio bien cuando emparentó esa fascinación con la que lleva a la gente a deslumbrarse ante catástrofes y ejecuciones.

OTHELLO es la historia del triunfo de esa vileza y es al mismo tiempo la historia de un hombre que asesina lo que más ama -¡ay Wilde!- sólo porque en su corazón se ha instalado, ha dejado instalarse el reptil de la duda. Sin duda los celos son la urdimbre de la

obra; los celos, su fuerza, que pueden llevar a la destrucción. Pero no creo que sea menos una profunda meditación secreta sobre el dolor. Sobre el dolor que lleva a un alma gigantesca a envilecerse. Ese dolor que ha destruido la imagen primera del amor y que le hace a Othello imaginar que matando a su esposa la recuperará. De ahí su trágico *Te mataré y entonces volveré a amarte*; esto es, te convertiré en algo que jamás podrá desmentir mi sueño y entonces podré amar ese sueño.

Cuando se siente herido, Othello no sólo siente herido su honor, sino destruida su propia imagen, que él ve en el espejo de Desdémona como nunca se había visto. Cómo lo entendió Orson Welles.

OTHELLO, como MACBETH, es una obra nocturna, y no lo es por casualidad. Es nocturna como la noche en que se hunde la civilización. Si MACBETH es la representación del poder sin conciencia, OTHELLO es su reflejo sobre el lecho nupcial. También el moro se plantea el asesinato como un deber horrible. Asombroso parlamento ¿ir más allá?: *It is the cause, it is the cause, my soul*. Conocemos ese mundo desolado, ese mundo definitivamente dominado por el horror, ese camino de sangre y espanto que domina la vileza y sus servidores.

En OTHELLO todo llega a estar dominado por la duda, como si en esa obscuridad fuera imposible hallar la salida. Recuerdo algo que escribió Jorge Luis Borges sobre el nacionalsocialismo; terminaba diciendo lo que es la clave de tragedias como OTHELLO y más aun de MACBETH: comprendí, escribe Borges, que ellos, que también ellos –se refiere a los nazis- tenían miedo. Si, también Othello y Macbeth sienten ese miedo, también ellos están iluminados, y nosotros, cuando contemplamos esas obras, por esa luz helada. Insomnes. Arrojadlos a la destrucción. Cuando en la escena II del Acto III Macbeth pide a la noche que borre en él ese hilo que aún lo une al Bien, me parece escuchar el aullido animal de Othello, de ese Othello que avanza hasta el lecho de Desdémona para matar con ella lo último que lo une a la vida, para matar en él el último reducto de calor humano, más frágil que la vileza de los Yago (el Dr. Johnson decía que esta escena era insopportable. Me hubiera gustado verla con Emil Jannings). Ese destino atroz, esa pesadilla de

horror nos lleva muy lejos también en el camino de la comprensión del Amor. La pasión exacerbada, que ha llevado a una unión tan, digámoslo, contranatura como la simbolizada por la blanca Desdémona y el oscuro Othello –y no es por azar la elección simbólica de un signo tan diferenciador-, que ha enlazado dos vidas tan distintas en sus raíces y en sus sueños, esa pasión no es el mejor paisaje donde levantar la casa de la Felicidad.

OTHELLO es una obra sobre los celos, sobre el poder de los celos. Pero si lo consideramos, los celos del moro no dejan de ser el vehículo mediante el cual, Yago destruirá a esa alma arrebatada, la llevará a su perdición y a la de cuanto ama. El tema profundo es el del poder del mal, su capacidad para destruir, con muy poco, un alma noble. Un alma notable pero fácilmente vulnerable en esos territorios: Othello –como dice Welles- es un guerrero, pero no un conocedor de las mujeres y mucho menos del complejo mundo de la sensibilidad veneciana, refinada. ¿No desconfiaría la inocencia de Othello cuando el mismo Bravancio, ya al principio, le advierte de que si lo ha engañado a él, su padre, bien lo haría con el moro?

Desdémona, cuerpo de la belleza y del deseo, que un hombre hace carne propia, carne y sangre de sus sueños, y ante cuya fragilidad –presunta o real-, esto es: ante cuyo ser diferente de ese sueño, en vez de aceptar su realidad, decide su abolición, para que nada amenace la imagen que él se ha forjado, y que es lo que verdaderamente ama; y así la hace suya en la muerte, única manera en que será para siempre lo que fue en ese sueño. Hay unos versos que siempre me han conmovido y que bien resumen esta triste historia:

*Are there no stones in heaven*

*But what serve for the thunder?*

El gran salto, la dedicatoria magnífica, la consagración sin titubeos, el reconocimiento y la exaltación de la fuerza de la pasión amorosa, del amor como encantamiento y fascinación, esa fascinación, en palabras de Bataille, “aprobación de la vida hasta en la muerte”, ese brindis al Arte y a la Naturaleza y sus fuerzas misteriosas, lo dará Shakespeare

en ANTHONY AND CLEOPATRA. Cuando la leo o veo representar, cada vez estoy más convencido de que Shakespeare cantó su propio deseo, la historia de su deseo, vistiendo sus sueños con los ropajes y el nombre de Cleopatra. Hasta la música de ese inglés, de esas palabras, es excitante. Hay que recitar en voz alta, deleitándose, muchos de sus parlamentos.

Y la lección, al mismo tiempo, será también más implacable. En ANTONIO Y CLEOPATRA Shakespeare no es remiso a mostrarnos sin ambages la relación de una puta orgullosa y ambiciosa –esa *serpent of old Nile*- con un soldado sin honor y borracho. Los ingredientes son perfectos para rizar el rizo. Vamos a presenciar quizá el más fastuoso discurso amoroso que se haya escrito –desde luego es el punto más alto de la poesía de Shakespeare-. Esa pasión desordenada y brillante, fulgurante, abismal, sagrada, va a convertir ante nuestros ojos a ese guerrero sin honor –*the noble ruin of her magic* (de Cleopatra)- y a esa cortesana, en un general honorable que muere en la última batalla y en una Reina digna descendiente, como bien se encarga el texto de recordarnos, de muchos reyes gloriosos. Y será cierto que Cleopatra no es la Cleopatra lussuriosa del Canto V del INFIERNO de Dante, y que con la muerte de Antonio, *the crown o' th' earth doth melt*, la corona del mundo se funde. La pasión, el amor, ese amor como decía Camoens, contra el que no hay defensa, serán tan altos, que en sí mismo –ante las *black vesper's pageants*- es ya redención. Ya puede burlarse de la campanada de la medianoche (III, 13, al final).

Entre la primera y la última escena asistiremos a los rituales de esa pasión; desde ese ya inapelable *Let Rome in Tiber melt, and the wide arch/ of the ranged empire fall!*, y ese *Here is my space*. Shakespeare da un salto mortal. Por un instante sus viejas preveniciones sobre el orden (que jamás olvidará cuando retrate el Poder en la serie de obras Históricas) son dejadas de lado. Como los dejará el propio Antonio en el final de la escena II del Acto I, consciente de que está “pudriéndose” en ese légamo sensual, el deseo de Cleopatra, más fuerte que su razonamiento: *I must from this enchanting queen break off*.

Como si él fuera el primer deslumbrado –antes lo sería Plutarco- por la fuerza y el

esplendor desatados en esa relación, y ante ella, sin fuerzas, rindiera todo prejuicio... Cleopatra es la cima de la voluptuosidad –(*Other women cloy/ the appetites they feed, but she makes hungry / where most she satisfies*)- y reina de ese territorio sagrado (simbólicamente unido en ella a la exótica corona de Egipto) dispensa la felicidad o la desesperación, el placer y la muerte. Shakespeare no teme rendir ante ese avasallador poder todas sus banderas, ante esa pasión incontenible. Tenemos que decir al contemplarlo: Es la cima del Gran Sueño. Pero también vemos que dura un segundo, es alto y fulgurante como un relámpago, y bello como él, y poderoso, pero su precio es la muerte. Es más: ese placer y la muerte son lo mismo. Sin duda, el cielo que se toca es tan excelente como para merecer y justificar tal destrucción. Quien lo paga es como un Dios. Pero su precio es la Muerte. Cervantes ya lo dijo también en el QUIJOTE adjudicándoles –al Amor y a la Muerte- la misma condición.

ANTONIO Y CLEOPATRA no perdona. Sus versos –que como a Cleopatra, *age cannot with her* (la edad no los marchitará) – nos dicen: contemplad este esplendor, ese placer, la belleza del mundo, como escribió Henry Suhamy. Ningún brindis más emocionado a la grandeza de la carne en amor que los versos de esta obra. Es su despedida a los seres excepcionales. En la vida – y aquí Shakespeare es muy hondo- no hay sitio para ellos. La posibilidad de una experiencia tal, tan arrolladora, de un amor a esa altura, destruiría todo, pues nada más se pediría a la vida. Cómo lo revelaba la Cleopatra de Janet Suzman, en 1972, para la Royal Shakespeare Company. La sociedad no puede aceptar esa grandeza; la sociedad se edifica lenta y penosamente acaso en la sumisión de toda grandeza, de toda excepcionalidad. Pero por eso tampoco nadie puede condenar a los amantes. Kott dice que ANTHONY AND CLEOPATRA es la historia de la tragedia de la pequeñez del mundo. No caben esos seres excepcionales. Ese vértigo, ese vuelo, ha convertido a los amantes en Dioses. La sociedad y la vida podrán hacerles pagar caro su éxtasis. Pero la fuerza del amor los ha purificado, como si salieran de las aguas primarias del mundo, y nada podemos hacer sino contemplarlos y sentirnos fascinados, asombra-

dos como ante el sol; decir como Iras: *Finish, good lady, / the bright day is done, / and we are for the dark.*

Qué canto hay más alto que esta obra fabulosa, al orgullo y la maravilla de los grandes derrotados, esta alabanza de la belleza de esos pájaros exóticos y deslumbrantes que por un instante cruzan como la cima de nuestro sueño de belleza, de alegría y de potencia sexual, el cielo tranquilo de nuestra vida cotidiana. Cómo no reconocer en los versos de ANTONIO Y CLEOPATRA a Shakespeare mismo y a alguno de los seres espléndidos que amó, esas “obras maestras”: *wonderful piece of work* como le dice Enobarbus a Antonio refiriéndose a Cleopatra.

Creo que Shakespeare apostó por el poder de Eros –ese fuego, quizá la única luz antigua que ha traspasado los velos del Cristianismo- como la más alta instancia de nuestros sueños. Quizá no hizo en toda su obra sino advertirnos de ese poder, como lo haría sobre el Mal y la fragilidad de la moral humana para resistirlo. Pero creo que no dejó nunca de guardar en su propio corazón la más rendida devoción por ese deleite supremo; a él reservó su más abrasadora luz poética y su más personal entrega: los SONETOS. Ese Eros que sume los sentidos con su delirio, y al que tantas hembras clásicas sucumbieron, ese *I'll make death love me*, de Antonio (II,13): *obligaré a la muerte a amarme*. Ese Eros ante el que todo ser se rinde como canta el Amor en el prólogo de L'INCORONAZIONE DI POPEA de Monteverdi. O como escribió Quevedo, que vuelve en alimento su violencia.

Hasta aquí el escenario nos ha mostrado todos los rostros del amor. Hemos deducido la conveniencia de la adecuación a una vida razonable, se nos ha advertido de la fragilidad de nuestra entereza, de la necesidad de no alterar sin una muy profunda necesidad y aun entonces con exquisitas precauciones, el orden social; hemos contemplado el dolor y el espanto, cómo el amor se corrompe en un mundo vil; sabias lecciones sobre la fascinación y sobre la elección de pareja. En ANTONIO Y CLEOPATRA Shakespeare alza su última copa por el Amor. Después, al final de su obra, y cercano ya el de su propia vida, volvería la vista a paisajes más apacibles, y para ello entró en un campo que tenía la

virtud de los cuentos, los llamados Romances. Es un ciclo que abre con PERICLES y que cierra con LA TEMPESTAD. Y en cuyo centro se alza el maravilloso CUENTO DE INVIERNO.

UN CUENTO PARA EL INVIERNO –THE WINTER’S TALE- reúne una vez más todos los viejos y queridos temas: Los amantes –Florisel y Perdita- recuerdan a los ardorosos jóvenes de Verona; Autolico trae velada la carcajada fabulosa de Falstaff; la larga meditación sobre la expiación se refleja en el amargo camino que ha de recorrer Polixenes; la del Poder, quintaesenciada en el error de gobierno; los lazos de la amistad en la de Polixenes y Leontes; la compostura del Orden, en el Perdón que simboliza esa Hermione descendiendo de su pedestal.

Si, se trata de un cuento. Y muy aconsejable para las frías noches de Enero, ante un buen fuego y mientras la escarcha empaña los cristales. Alguien narra entonces esta historia de adaptación al sabio vivir.

Se ha dicho a veces lo inexplicable –por rápido- del cambio de Polixenes. Pero, hay que verlo sobre la escena: allí es coherente. Yo solo lo he visto representar por la encantadora Anna Calder Marshall y un magnífico Polixenes de Robert Stephens y un no inferior Leontes de Jeremy Kemp. Ahí no hay ruptura, todo fluye. Y muchas veces he pensado que la clave está en ese *Too hot! Too hot!* Quizá se hubiera “roto” el discurso de otra forma... Pero esas palabras: ahí está todo el genio de Shakespeare: abren las puertas de la duda letal.

Adoro esta obra. Madura, serena, majestuosa. Shakespeare también nos cuenta en ella una historia de amor. Y nos dice: Hay un amor que no termina y que quizá es la única posibilidad de enfrentarse a la muerte, seguro, arraigado; acaso no tiene el brillo del deseo ardiente; pero es la fortaleza del calor humano. Templa la soledad y es orden de vivir, pervivencia, y, como la más alta y auténtica posibilidad de perdón, el lugar donde las piezas del rompecabezas humano encajan.

Qué final. Ese final que ya viene magníficamente preparado por el diálogo de Autolycus y el Clown, que explican todo lo pasado como si fuera un cuento... Desde que entran en casa de Paulina y van hacia la estatua, la falsa estatua. Y entonces suena la música y Hermione desciende de su pedestal. Ah ese *Descend; be stone no more; approach; strike all that look upon with marvel*. En ninguna otra obra toca Shakespeare tan profundamente el tema del perdón, de la regeneración, de la bondad. Hay un poema en Museo de CERA sobre este tema.

Algo sobre lo que Shakespeare escribió, y no poco, fue sobre lo que podríamos llamar “el tema del Poder”.

Yo creo que la mayoría de los comentaristas, aunque sean grandes, han usado –y Shakespeare a su vez es tan grande que cualquiera puede usar lo que quiera de su obra para ilustrar la tesis que estime y para sus fines- con largueza de este pozo sin fondo. Creo que se le ha adjudicado a Shakespeare, en exceso una intención digamos “política” en sus obras; ese es el juicio por ejemplo de Lovejoy en THE GREAT CHAIN OF BEING. No pienso que sea exactamente así.

Creo que Shakespeare se ocupó de la Historia de Inglaterra, sobre todo porque era un tema convencional y que el público aceptaba complacido, que casi garantizaba un éxito de la representación. Lo que sucede es que, creador inmenso, trasciende la mera crónica, y al ensamblar los hechos con los personajes –que son lo que le importaba-, con la vida en estado puro, lo que “vemos” en el escenario se convierte en una pieza que nos hace reflexionar, que además de llevarnos a esos misteriosos territorios que sólo al Arte pertenecen, son también lección de vida. Y como su propia fuerza extraordinaria de escritor le hacía crisol y transmisor de la Historia encarnada en las pasiones humanas, Vida en su absoluta realidad, lo que sucede nos revela a los espectadores el más descarnado mecanismo de esa realidad. Quiero decir, no creo que Shakespeare se propusiera –claro que tenía una idea del mundo, y creo que esta coincide bastante con lo que percibimos- “aleccionar”, sino que la obra, ahí, sobre la escena, esas palabras, enseñan como la vida.

Dilthey dice que hay una correlación entre ese “ver” la vida como es y el empirismo inglés, el empirismo del espíritu inglés. “La experiencia del mundo”. ¿Por qué no, también?

Y la lección de esas palabras sobre el tema y el problema del Poder, son a mi entender de gran importancia para comprender nuestra vida. No sólo quiénes somos, qué podemos esperar, qué es peligroso y qué benéfico, como seres humanos, lo que no ha variado mucho desde 1600, sino para reflexionar también sobre quiénes somos hoy, qué es peligroso ahora y qué beneficioso. Porque por encima de las convicciones pasajeras – estimó a Essex y no a Cecil-, como todas, y más que ninguna las políticas, lo que Shakespeare revela es el corazón de lo intocable, de lo inviolable: el derecho natural.

Como en todos los horizontes de nuestras “preguntas”, cómo sale aquí y alumbrando el sol de Shakespeare. Sabiduría muy útil en estos momentos de la Historia; la del más grande de los viajeros en el más atroz de los viajes: su travesía de la waste land del Poder. No hay doctrina. Hay esa vida que se desprende de sus páginas, de los escenarios, de las palabras de los actores: la experiencia de un hombre decantada artísticamente, su aventura de sobreviviente al Poder.

Es conveniente imaginar la Inglaterra de la gran reina Isabel, el fin de los Tudor, que habían garantizado la unidad y la expansión nacionales. Esa unidad y esa formidable expansión, esos, con palabras de lord Tensión, “espaciosos tiempos”, iban a lomos del creciente poder de la burguesía, de la alianza de los intereses de la Corona con los de esa burguesía, sobre las cenizas de la antigua y belicosa aristocracia guerrera. Inglaterra era ya una nación respetada y poderosa, y su poder y su paz requerían la estabilidad de la Corona. Estaban aún muy frescas las heridas de la discordia civil, y no tardarían en volver años desgarrados por nuevos enfrentamientos y matanzas. Del fantasma de ese horror se alimentaba la memoria de Shakespeare, y se hará carne con lo que suceda sobre los escenarios. La vida que allí palpita –como las vísceras de un animal recién sacrificado- hace nacer en nosotros reflexiones sobre el tema, nos lleva a conjeturas, templea nuestro entendimiento. Shakespeare sabía muy bien cuán importante para una sociedad “habitable” es el Orden; y qué fundamental, para ese orden, el de dejar muy claros la nat-

uraleza y los límites del Poder, qué legitima a una Corona, porque él conocía el precio que los súbditos pagan por un mal Rey, porque como dice en HAMLET, la Majestad no muere sola: *The cess of majesty / Dies not alone*, avisará Rosencratz en III, 3.

Como Velázquez sus pinceles, Shakespeare toma papel y pluma y cumpliendo el lamento de Ricardo II, narra lúgubres historias sobre la muerte de los Reyes, unos depuestos, otros muertos en combate, otros acosados por los espectros de sus víctimas. Y de la sucesión de esas Coronas donde, como él escribe, la muerte tiene su corte, sucesión implacable y a cuyo terrible engarce ni los Reyes pueden sustraerse ni los súbditos escapar a sus consecuencias, vamos a recibir una dura enseñanza, una amarga lección pero necesaria: qué es el Poder y qué lo legitima.

Es una historia trágica, a veces con grandeza, y más frecuentemente innoble. Y que además no tiene sentido último sentido. Porque, como los terremotos que aluden a modificaciones en la estructura del planeta, la Historia es la narración del vasto sueño de las sucesivas acomodaciones de la sociedad, sus ambiciones y sus límites. No mejor hoy que ayer, seguramente; no más inteligente ni menos cruel. Lo mejor que puede lograrse es un sabio equilibrio de autoridad y tolerancia. Su lucidez convierte a Shakespeare en un gran moderno. Aborrezco el concepto, pero lo emplearé para definir la creencia posterior a la que presidió miles de años, la del hombre como centro del Universo. En Shakespeare vemos al hombre solo en un Universo helado. Sabe que hay leyes; leyes de la Naturaleza y otras que los hombres han elaborado lentamente, y que transgredirlas origina el caos. No estima, creo, otra trascendencia.

Durante la época isabelina, Shakespeare se servirá con largueza de la crónica histórica inglesa. Bajo Jacobo, en las grandes obras de su último período, irá cada vez más recurriendo al cuento.

Shakespeare nos abre las puertas de unas dolorosas convicciones: el hombre es una extraña criatura en cuyo corazón, que con facilidad sucumbe a la tentación del mal, de la crueldad, la misericordia y la justicia ocupan un desamparado baluarte que suele ser aniquilado. Por eso Shakespeare, no olvidando que la sociedad ha de dar cabida a los

sueños, a la libertad, a la alegría, apuesta por una gobernación que impida el engorde de aquellos elementos que pueden hacer saltar la frágil costra de la Civilización, la débil costra que taponan los instintos bestiales. Esta visión shakespeareana no calla jamás cuanto hay de brutal, de incomprensible, en el Poder, cómo el resplandor de los grandes se alza sobre pilas de cadáveres. El Arte de Shakespeare es el gran testigo de la Realidad, de sus articulaciones, de su musculatura; la sangre de su Arte es “eso que está ahí”, su engranaje; y esa lucidez es la tinta de su pluma. Cuando en *TROILUS AND CRESSIDA*, Ulises clama *Take but degree Hawaii, untune that string, and, hark, what discord follows!*, no es un político que brama por el mantenimiento de un orden político concreto, sino el ser humano normal –el “todos”- que sabe muy bien cómo la ruptura del Derecho Natural, –“la ley de Dios” –acabará lacerando su propia carne. Yo creo que lleva razón Orson Welles cuando afirmó que a Shakespeare jamás lo movió la pasión política y que, desde luego, nunca en su obra toma partido político... ni moral. Yo creo que nada más alejado de cualquier tratado de teoría política que el pensamiento de Shakespeare, que su obra. A Shakespeare le interesaba la Vida, y la Vida-en-el-Teatro, sobre el escenario, lo que ahí se desarrollaba, lo que ahí vivía. Era un escritor, y su único espejo era el Arte. Del suceder político no creo que le interesara más allá de lo que personalmente podía favorecerle o atormentar sus días. Y su grandeza precisamente está en esa carencia de miras políticas, en que jamás manipuló ni dirigió la realidad. Por eso sus obras son una lección magistral e inapelable sobre el verdadero mecanismo del Poder, como lo será de todas las pasiones.

Si defiende una sociedad jerarquizada y la indiscutible legitimidad de la Corona, es porque hace suyo el miedo de la sociedad a una situación “sin Ley”, porque sabía que no puede existir una sociedad libre si el poder queda ilegitimado por la arbitrariedad, si esta prima sobre las leyes y se vulnera el Derecho Natural. Pero eso es todo, Shakespeare sabía que el mejor gobierno es el que mejor gobierna, el que es más justo y abre menos puertas al caos, a la desavenencia civil, el que lleva mejor las riendas de la realidad de la vida, no el que trata de imponer su “ideario”. La obra de Shakespeare es el mejor y más

indiscutible desmentido de cualquier “intervencionismo” político. Su teatro es el reino de la realidad de la Vida, la única que impone sus leyes.

Por eso escuchamos tantas advertencias de lo peligroso que es deponer a un Rey, aunque no objete a ello cuando el monarca demuestre su incapacidad, pero sí que debe hacerse con sumo cuidado, porque el precio, aunque se trate de un mal Rey, es muy alto. Creo que *There's such divinity doth hedge a King*, debe entenderse en este sentido y con tal alcance. Se paga en vidas, en destrucción, y es largo el camino de la nueva legitimidad. Así todas sus obras sobre este tema, centradas en la historia de Inglaterra, basándose en las crónicas de Holinshed y Hall, y también cuando parta de Plutarco y otros, irán perfilando las condiciones de quien era la pieza principal del rompecabezas: el Rey. Porque el Rey garantizaba ese orden o causaba el desastre. Y esa meditación la establece reviviendo artísticamente un pasado que aún palpitaba en la memoria de Inglaterra: el período que va desde Ricardo II a la caída de Ricardo III, esto es, la Casa de Lancaster, la Guerra de las Dos Rosas y el advenimiento de los Tudor.

Pero no debemos olvidar que todo ese mundo, en Shakespeare, siempre es mucho más que la crónica histórica. Sus venas son lo legendario, lo que estaba vivo en la tradición, una verdad más honda. Comprendo a Marlborough cuando dijo que lo que sabía de Historia inglesa lo había aprendido en las obras de Shakespeare.

Vamos a pasar muy por encima, porque no tiene demasiado interés artístico, o al menos no es memorable. LA VIDA Y MUERTE DEL REY JUAN; exceptuando las réplicas del bastardo, no deja de ser una obra de circunstancias, como sucede quizá también con los tres ENRIQUE VI, dudosamente suyos por completo y que se limitan a ilustrar páginas de historia inglesa para un público acostumbrado. (Aunque nos estremezcan esas *huellas de sangre*)

De todas formas, si los ENRIQUE VI son aún muy de Marlowe, ya vemos el rostro a Shakespeare; aunque no fuere más que por esa escena del final del primer acto (E. VI, 3), cuando coronan al Duque de York con una corona de cartón, en pleno campo de batalla antes de ajusticiarlo. El parlamento del Duque ya es Shakespeare puro.

También, ya desde esos ENRIQUE VI empieza a cuajarse la meditación sobre la fuerza o la debilidad del Poder. O la Corona es fuerte o como en el caso del débil Enrique, caerá ante otros pretendientes, dejará la puerta abierta a que otro, más fuerte, más astuto, con menos escrúpulos, como Ricardo –y eso lo veremos en RICARDO III- se la arrebatte. Así sobreviene la Tiranía, que es, como dice Bruto en JULIO CESAR, cuando se separa el Poder de la Conciencia – Shakespeare usa *Remorse* -. La única salida serán la guerra y la destrucción hasta deponer al tirano. (Entre paréntesis, qué hermoso JULIO CESAR el de Manckievicz con Gielgud, Mason y Brando).

Pero precisamente en JULIO CESAR ya el problema se complica, porque César, como lo veremos también con Macbeth, es “grande”; Shakespeare quizá lo amaba, como Stendhal y Byron a Napoleón, deslumbrado por su inmenso poder espiritual, no sólo guerrero. Como un alma grande será Bruto. Dos sueños políticos grandiosos: el de César y el de las libertades republicanas. Cuando Bruto decide unirse a la conspiración que asesinará al futuro Poder “absoluto”, lo hace en nombre de la Ley. *Let us be sacrificers, but not butchers*, dice (en II, 1). Y en nombre de esa pureza social, clavará un puñal en César. Yo no dejaría aquí de considerar algo que Gielgud –experiencia teatral- dice: que Bruto es el primer borrador de Hamlet y de Macbeth.

La grandeza absoluta de Shakespeare es hacernos partidarios de ambas facciones en lucha. Deslumbrarnos por los dos. Deslumbrarnos por Antonio (Qué acto III). Y más lejos aún: enseñarnos que ninguna de las muertes ni la carnicería de la guerra civil que sigue, sirven para nada. Todos serán triturados y un nuevo Poder se alzarán sobre los ensangrentados huesos. Qué extraordinario esas palabras de Bruto –qué comprensión de la Historia- cuando (en IV, 3) le dice al fantasma de César: *I will see thee at Philippi then. Nos veremos en Filipos.*

Todos los espectadores tragamos los carbones encendidos de Porcia. Vemos a Bruto queriendo matar el huevo de la serpiente. *And therefore think him as a serpent's egg / Which, hatchet, would as his kind, grow mischievous / And kill him in the shell.* Pero lo que vendrá no es la República y su poder limitado por la Ley. Vendrá la venganza que

proclama Antonio en III, 1. Porque –y vuelvo a lo que repetirán tantas páginas- la Historia es ciega, y esos puñales que matan a César no mudarán los acontecimientos a arrancar esas “plumas en crecimiento” que Flavio dice, en las alas de César –*these growing feathers plucked from Caesar’s wing*- para que mantenga su vuelo a menor altura –*will make him fly an ordinary pitch*-, sin remontarse sobre la vista de los hombres, a los que sumiría en servil sobrecogimiento –*who else would soar above the view of men, and sep us all in servile fearfulness*-, sino que desembocará en la destrucción. Porque el mundo de la política y de la condición humana, no es la altura moral de Bruto, sino lo que veremos que sucede en esa increíble escena de impiedad del Acto IV, 1, entre Antonio, Octavio y un abyecto Lépido.

Pero son RICARDO II y los dos ENRIQUE IV –incluso HENRY V- donde la reflexión que se desprende del texto de Shakespeare pone en marcha unas conjeturas de un alcance a mi entender no superado artísticamente.

Vamos a considerar, pues, esos dos caminos, esa doble enseñanza, y una tercera que no por casualidad Shakespeare nos regaló: Falstaff.

I) El desastre que significa un mal Rey, un Poder pervertido; el desorden que engendra y la necesaria pero terrible expiación; II) El precio de la legitimidad, y III) El testigo de ese pasar de los reyes, el testigo de cargo contra el Poder: Falstaff.

Los tres ENRIQUE VI más RICARDO II son la historia espantosa de una guerra civil. Shakespeare se sirve de la Guerra de las Dos Rosas que asoló su patria y decapitó a la aristocracia guerrera afirmando el poder de la burguesía. El tema se había tocado ya en la escena inglesa, incluso se adjudica alguna obra al gran Marlowe. A lo largo de esas cuatro piezas presenciamos la descomposición de un mundo donde los nobles pelean y mueren y con ellos sus facciones. Es, y creo que Shakespeare así se lo propuso, un espectáculo de crueldad ciega, que nos deja mucho más claro que otros que se han ocupado del tema, que en el orgullo de la nobleza ya no tenían sitio los intereses de los súbditos, lo que es el síntoma más evidente de su descomposición. El mundo es un escenario

sin ley donde vence el más cruel, o el más fuerte, y donde sin una Corona firme (e ineptos son Enrique VI y el cruel Eduardo IV) el más decidido, el más inmoral, como Ricardo de Gloucester, se hace con el Poder.

La trilogía es inferior a otras páginas de Shakespeare; los elementos narrativos a veces resultan ramplones, aunque cómo suena ese *grating shock of wrathful iron arms*, de RICARDO II. Pero la cima de la trilogía, RICARDO III, es un salto descomunal. En inteligencia, en comprensión de la Historia y como obra artística, cuándo mejor trabados.

Y quizá también RICARDO III sea la mejor prueba de cómo el arte de Shakespeare tiene más en cuenta “lo que le sirve” para contar su historia, que la mera crónica. Porque RICARDO III “en la realidad” no era tan deforme ni física ni moralmente, incluso fue un Rey popular y con aciertos, y no especialmente cruel. Y al contrario del mecanismo “renacentista” que usa Shakespeare para narrar su historia, lo que sí fue –como acertadamente vio Chesterton- es el último Rey medieval. Al menos así entiendo su desafío – nunca contestado- en Bosworth.

Qué atrás deja a los ENRIQUE VI, a pesar de la figura de Juana de Arco. Y aunque Marlowe aún esté presente en el gigantismo de Ricardo, también lo está ya lo que no estuvo en el Ricardo “real”, esto es: Maquiavelo, y el texto es tan vigoroso que nos entrega un arte superior; ya tiene la grandeza de los imperecederos caracteres de las obras que seguirán. Porque vemos que Ricardo es consciente de que existe un mecanismo de Poder, un mecanismo manipulable; y lo usará sin escrúpulos.

Eso es posiblemente lo primero que nos deslumbra en RICARDO III: su inmediatez, su actualidad. Quiero decir que la trágica historia de Gloucester, encumbrado con la ayuda de unos intrigantes indignos como Buckingham y demás silenciosos y acobardados segundones, es una crónica que conocemos muy bien porque los tiempos se han atrevido a repetirla en un pavoroso crescendo de vileza.

RICARDO III, autopsia de un golpe de Estado, me abrió las puertas de una profunda meditación sobre qué legitima a una Corona: no el nacimiento, pues vemos que un Rey puede ser depuesto y que otro puede surgir del asesinato de su predecesor: sino

su capacidad de un buen gobierno. Ricardo III no es diferente ni más cruel que muchos otros reyes. Pero su conquista del Poder no lleva a la grandeza, sino al horror, porque como antes he dicho, separa el Poder de la Conciencia. Sir Thomas More ya había tocado también este tema. Y Schiller dirá que RICARDO III es la encarnación del despotismo.

Shakespeare nos presenta a un conspirador ambicioso y desalmado que busca el Poder a cualquier precio: Qué admirable su interpretación por Laurence Olivier. Shakespeare lo creó para Richard Burbage. Y quizá lo más inapelable de esas páginas magníficas sea ver que esa tiranía puede alcanzarse –aunque después no perdure- cuando existe alguien lo suficientemente decidido y sin escrúpulos como para apagar su conciencia. Y cuando los otros, como Sir Robert Brakenbury, ante los asesinos del Duque de Clarence, cierran los ojos y prefieren la falsa inocencia de la ignorancia. Eso lo hemos vivido. La KGB, la Gestapo, la policía fascista: Porque la disposición del hombre para mantener la dignidad de su libertad es débil cuando le va la vida en ello, o al menos, son minoría y por tanto, pobre defensa –aun cuando a la larga y por la propia erosión de la tiranía, su ejemplo sirva para movilizar al resto de la sociedad-, pobre defensa, repito, esos pocos que se enfrentan al tirano como para impedir su victoria.

Y cuán endeble es la resistencia de la mayoría, Shakespeare nos lo hace ver de forma incuestionable al ofrecernos el espectáculo de que en ese camino hacia el espanto, quizá el primer sorprendido sea el propio Ricardo. Ni en su más abominable delirio había llegado a vislumbrar el poder del miedo. Y puede que no sólo del miedo: el poder del Poder. Lo descubrirá atónito en esa asombrosa escena cuando junto al cuerpo de Eduardo, Príncipe de Gales, a quien el propio Ricardo, con ayuda de Clarence, lord Hastings y Sir Thomas Grey había asesinado, somete la voluntad de su viuda, Lady Ana. No es extraño que Ricardo vea entonces su destino al alcance de su mano. Ha comprendido que al pinchar con su daga, nada se resistirá. El gran secreto: la vileza. Entonces lanza su apuesta pavorosa: *All the world to nothing! El Universo contra la Nada*. Un Universo que le será servido en bandeja cuando con la complicidad de Buckingham y el no menos servil lord Mayor, en la pantomima del castillo de Baynard, le ofrezcan la Corona. Es uno de los

momentos soberbios del mejor Shakespeare. Ricardo aceptará esa Corona, y sobre la abyección atemorizada que se la entrega, dice que jamás le reprochen lo que pueda suceder. Siempre he visto ahí a Hitler aquella noche de Enero de 1933. Es un momento de tan alta comprensión de la Historia como cuando antes, en el asesinato de Clarence, reproduce sin adornos la más despiadada lección de los caminos del Poder. O como el asesinato de Hastings. Y todos morirán, Clarence, los herederos, la nobleza. Hasta el mismo Ricardo. Sangriento camino hasta la próxima legitimidad. Recuerdo lo que Kott cuenta sobre el montaje de Woszczerowicz en 1960 en el Ateneum de Varsovia. Cuánto me hubiera gustado verlo.

¡Que obra! Lo fabuloso de Shakespeare es que todo el horror no borra una especie de fatalidad que incluye al propio tirano, un velo de lucidísima comprensión de la inutilidad también del mal. En el fondo del espanto late aquella frase de la escena de Richard III ante el espejo: *Una gloria frágil brilla sobre este rostro, tan frágil como la gloria del espejo*. Tampoco Richard III logra alcanzar sus sueños, aunque sean sueños muy sangrientos, y al final lo daría todo por un caballo... ese caballo que vale más que todos los reinos.

Qué abisal ese parlamento: *Dadme otro caballo, vendad mis heridas*. De pronto Ricardo es humano. No esperaba uno quizá oír esto de la boca maquiavélica. Pero lo oye. Esas frías gotas terribles –*cold fearful drops*-. No estoy de acuerdo con Harold Bloom, que detesta este parlamento por torpe. Creo que “funciona”. Creo que Bloom acentúa su malestar porque los versos no son excelentes. Pero son lo que “en el teatro”, en “ese” momento, “funciona”.

Ah, RICARDO III. Hemos visto esa infección del Mal extenderse y gangrenar en muchas otras ocasiones, algunas muy cercanas. Esa astuta decisión, ese, por qué no decirlo, profundo conocimiento de la infamia humana y de las posibilidades de utilizarla. Es el paisaje de la destrucción. Y creo que con la historia de esa destrucción Shakespeare nos hace ver la más dura lección: lo fácil que resulta a un indeseable sin escrúpulos aprovechar los frágiles resortes morales de la nación para lograr sus fines mediante el terror. Es algo que ya había explicado muy bien Tácito. El precio del desorden, el precio

del silenciamiento de la conciencia.

MACBETH llevará estos argumentos al paroxismo. Como RICARDO, es una obra chorreando sangre. Porque en MACBETH el violador del orden, el asesino terrible, es mucho más que un arribista; es un espíritu notable, y precisamente que se trate de un alma grande amplía las dimensiones de lo que se nos revela. Porque pese a su innegable grandeza, no puede evitar, desde el instante en que elige, decide adentrarse por el camino del Mal, ir hundiéndose cada vez más en ese pantano de sangre que será su reinado. Ha comido *the insane root*, la raíz de la Locura, que asusta a Banquo. Lo portentoso es que Macbeth sea consciente de su crimen, de la insoportable infamia de su crimen; en el parlamento que abre I, 7, dice: *The deep damnation of this taking-off*. G. Wilson Knight escribió que la visión shakespeariana más profunda y madura del Mal estaba en MACBETH, la pesadilla de un Infierno consciente. Y sí, es como una pesadilla, una pesadilla de sangre de donde salen chorreando las criaturas condenadas. Orson Welles vio muy bien esa nocturnidad trágica, esas tinieblas de Horror.

Qué lejos están de esta llamarada las Crónicas donde se inspira. Creo que Shakespeare entró en ese Infierno y fue fascinándose al escucharse hablar como Macbeth, al descubrir el Macbeth que vivía en él, apagados todos los otros. Silenciando en sí mismo lo que no fuera ese crimen y adentrándose en esas nieblas de horror. Como dijo Welles, lo que debe hacer un actor: matar en uno todos los que no sean el personaje. Porque todos somos todos.

Shakespeare nos muestra tal espectáculo de violencia que nos sobrecoge y que deja muy claro en nuestra memoria –recuerdo cuando leí por primera vez esta obra, teniendo yo catorce años, en la traducción de don Marcelino Menéndez y Pelayo; me lo grabó a fuego-: No se vulnera impunemente el orden moral: esa violación pervierte toda posibilidad de restauración moral sin una larga expiación. Porque ha abierto puertas que sólo conducen al horror. O con frase de Victor Hugo: ha desenjaulado el hambre del mon-

struo, de ese monstruo siempre posible en el hombre.

Qué lección tan necesaria en esta época nuestra fascinada por hundirse en el salvajismo. La trasgresión del orden moral conduce inevitablemente, fatalmente, como vio Chesterton, no a la libertad, sino a la hecatombe. Como nuestro siglo, Macbeth es un testigo del Mal, de la fascinación del Mal. Es Alemania deslumbrada por Hitler. Es el Comunismo. Hitler o Stalin, o cuantos más, podrían repetir esas palabras de Macbeth: *I have supped full with horrors: / Direness, familiar to my slaughterous thoughts, / Cannot once start me. Me he saciado de Horror y la desolación, compañera de mi alma, no me asusta.* Ese parlamento que empieza con las inolvidables palabras: *Ya casi he olvidado el sabor del miedo.* Qué bien vio a Macbeth, Ellen Terry: *un enjuto lobo hambriento*, que nadie ha encarnado como Sir John Gielgud en la producción para el Picadilly Theatre de Londres, en 1942.

¡El sabor! *The taste of fears.* Ya casi he olvidado el miedo... es Historia. El sabor del miedo es Literatura, Arte. Los caballos de Duncan devorándose entre sí. Esas llamadas a la puerta de la escena 2 del II Acto. Como dice Kott, no hay mas que asesinados y asesinos.

En ninguna obra –en ningún sitio- como en MACBETH nos sentimos deslumbrados por el Mal. Más allá del Mal. Lo inexpresable. Yo entendí en MACBETH ese deslumbramiento de las sociedades ante las tiranías, la sumisión de tantos al Horror.

Recuerdo aquella tarde de un Verano, cuando leí MACBETH por primera vez. Ese arranque, esas brujas. Yo leía bajo los árboles que rodeaban la entrada a la vieja finca de mi abuelo. Esas witches parecían bramar, con el viento entre las espesas ramas. Y entonces, el temor de Macbeth cuando le anuncian que es Señor de Glamis y de Cawdor, ¿Por qué sentí yo en ese instante ese temor?, qué enorme fuerza en esa premonición. Recuerdo ciertas impresiones que se gravaron en mi alma: Cuando Lady Macbeth dice *Espíritus, despojadme de mi sexo... y Baja, hórrida noche.* Cuando ahora lo evoco, esos versos me vienen en aquella traducción. Y cómo me deja aplastado contra mi hamaca esa frase: *Has asesinado al sueño.* Yo ya quería ser poeta. Sé que me dije: Nunca podrás

escribir algo así.

Y cómo sentí –aún me erizo- moverse ese bosque de Birnam. Recuerdo que tuve que cerrar el libro porque la intensidad de la lectura me sobrepasaba, cuando aquel parlamento –y hay que ver lo pobre que era la traducción de Don Marcelino -: *Yo soy inaccesible al miedo. Tengo estragado el paladar del alma.* Verdaderamente, qué traducción. Pero cómo a pesar de todo, me emocionó tan profundamente. Recuerdo el parlamento que sigue a este: *Qué es la vida sino una sombra... La ruidosa fábula de un necio...* Me costó mucho olvidar esa traducción cuando ya pude leer otras y, después, por fin, el texto original. Don Marcelino omite lo más importante: el “*que nada significa*”. Pero con todo, se me clavó en la memoria. Y luego – aunque excelente fuera la versión de Astrana-, qué impacto cuando pude ya leerlo en “shakespeareano”. La unión absoluta de lo que dice y las palabras, el trallazo de éstas. Lleva razón Waine: las imágenes que Shakespeare crea nos lanzan por si mismas a las entrañas de cada obra, y creo, como él, que no es algo premeditado, sino que –como la música para Mozart- surgen de lo más profundo de Shakespeare, porque cuando escribe lo hace en carne viva y vive en y por las palabras, que actúan –Waine llega a hablar de que ese drama de usurpación está lleno de ropas prestadas, que no ajustan bien- sobre nosotros (como sobre aquel público) subliminalmente.

Eso es posiblemente lo que hace que sobre las obras –y muy en concreto, en esta- flote lo que Munsch llamó “la omnipresencia de lo demoníaco”.

Macbeth llegará a asesinar hasta su propio sueño. También él será un insomne. Chesterton decía que MACBETH es una advertencia a los bárbaros contra ambiciones violentas. Es una obra llena de sangre e insomnio. Nocturna. Esto lo vio muy bien Orson Welles. Nocturna e insomne. Kurosawa la filmó como TRONO DE SANGRE.

Pero hay algo en lo que he pensado a veces: El espectador de la época, ¿veía en Macbeth el nihilismo que hoy nosotros? ¿Cómo sería el Macbeth de Williams de que habla Thomas de Quincey en ON THE KNOCKING AT THE GATE?

No hay escenas “flojas”. Todas son excepcionales. Pero algunas son ya carne mía

como la de esta mano con la que escribo: aquella entre Macbeth y su esposa, esa espantosa mujer, con los golpes en la puerta. O el banquete, cuando aparecen los espectros de los asesinados. O cuando desfilan los Reyes y el último lleva un espejo donde se ven muchos más, todos los que seguirán, la estirpe de Banquo. ¿Y el acto V? El comienzo del Acto V ya parece insuperable con esa imagen de la muerte que es Lady Macbeth avanzado con la vela encendida. Qué momento cuando en esa frontera abisal de pronto Lady Macbeth dice, *There's knocking at the gate*, es todo el horror de la llamada del Acto II, cuando Macbeth acaba de asesinar al Rey. Edith Evans decía que no le gustaba interpretar a Lady Macbeth porque “le faltaba una parte” (¿Qué había entre su desmoronamiento después del asesinato y la escena de sonambulismo para explicar “teatralmente” su locura?). Y el final de Macbeth con esos parlamentos asombrosos: *Casi he olvidado el sabor del miedo, y Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow...*

Ricardo no volaba a esa altura, no había grandeza en su destino. Quería el poder, y el camino hasta el trono era un camino de sangre, que aceptaba; lo recorría apoyado en los cobardes intereses que imaginaban engrandecerse con su complicidad. El problema de Macbeth es más hondo, mucho más complejo: el hambre de ese monstruo no queda saciada sólo con el Poder. Por eso vemos qué distinto es el comportamiento de Ricardo y el de Macbeth cuando pierden sus batallas. Ricardo quiere huir, daría su vida por un caballo; si escapa, intentará en otro sitio otra escalada bestial. Macbeth no huye. Hasta podría repetir con todo derecho las palabras de Julio César: *Cowards die many times before their deaths; / The valiant never taste of death but once*. Sabe que no hay futuro para él. Ha besado la boca del espanto. Hay un grito de Lady Macbeth que resume esa atrocidad como pocas veces he escuchado: (I, 5) *I feel now the future in the instant. Ya siento el futuro en el instante*. Cuántos terroristas comprenderían muy bien lo que dice con esas palabras.

Hemos contemplado, estamos viendo ese mismo desolado paisaje. En estos momentos, cuando privan los más oscuros designios y lo peor del hombre es venerado como ejemplar, qué necesario es asistir a la representación de MACBETH, o leerla. Y la de

RICARDO. El Poder sin Conciencia. Lo hemos visto en la historia europea de este siglo, lo hemos padecido en nuestra propia carne. Por eso somos nocturnos, como Macbeth. La noche en que se hunde la Civilización. Somos los insomnes, como Macbeth, de esa madrugada helada.

Sí: es oscuro el camino de los Reyes, del Poder, está empapado de sangre, pero sólo con alguno de ellos y bajo muy determinadas condiciones, podemos vivir una época sin el ritual acuchillamiento. Esas condiciones se encarga Shakespeare de evidenciarlas en RICARDO II y los dos ENRIQUE IV, de darles vida artística de forma definitiva.

RICHARD II es la primera obra absolutamente perfecta de Shakespeare. Cuenta la historia del Rey Ricardo, depuesto por Enrique Bolingbroke, que inició la Casa de Lancaster. Ricardo es un personaje muy complejo. No cabe duda de que es un mal Rey, lo vemos actuar muy imprudentemente, es injusto, superficial, carece de sentido del trono, es irresponsable, débil, codicioso, voluble, ajeno al bienestar de sus súbditos. En su hundimiento –que Shakespeare hará mucho más “voluntario” (su abdicación) modificando algo la realidad histórica-, alcanzará, sin embargo, la mayor altura, descubrirá de pronto, en el dolor, como Lear, el profundo rostro de la vida. Bastaría recordar el parlamento imperecedero de su abdicación. Pocas veces han estado más claros los atroces mecanismos del Poder. Pero de todas formas, esa grandeza, que estoy seguro Shakespeare exaltó para hacer aún más evidente y más amarga, su enseñanza; esa grandeza, repito, no evita el único hecho que la Historia no puede perdonar: Ricardo es un mal Rey. Hay que deponerlo. No se trata aquí, fácil elección, como en RICARDO III, de acabar con un sanguinario tirano. La elección es mucho más compleja: Ricardo, simplemente, no es un buen Rey, no gobierna bien. Y eso es bastante. Porque eso ya, per se, da nacimiento al mecanismo del caos.

Ricardo, con su mal gobierno abre las puertas a los ambiciosos. Y aún siendo un Rey legítimo –la fe en su legitimidad no tiene fisuras, para el propio Ricardo: hasta cuando Northumberland va a verlo, ya vencido, con el mensaje de Bolingbroke (cómo me recuer-

da aquí Ricardo a Carlos I ante Cronwell y los suyos), Ricardo sigue afirmando su derecho divino –el bien de la nación obliga a que sea destronado. Aquí, muchos comentaristas han querido ver una muy directa vinculación de Shakespeare con las maniobras que Essex y sus partidarios llevaban a cabo para destronar a la Reina Isabel, a la que acusaban de senilidad; y desde luego, como tambor de la desolada algarada se representó de nuevo RICARDO II, lo que por poco no le trajo a Shakespeare desagradables consecuencias carcelarias, cuando no el patíbulo. Yo no creo que estuviera tan comprometido; era fiel a Essex porque lo era de Southampton, pero alimentar arrebatos que podían poner en peligro lo único que seguramente deseaba: escribir y prosperar... Si bien es cierto que se representó esta obra como “llamada “ de la rebelión contra la Reina, no hay datos que permitan afirmar que Shakespeare lo apoyara. Lo que le interesaba a Shakespeare sobre todo era su teatro. Y si RICARDO II está teñido de problemas de la época, lo que a Shakespeare lo arrastraba es “eso” que produjo esa escena del Acto III, cuando Ricardo se da cuenta de que está a merced de Bolingbroke: *Hablemos de tumbas y gusanos..., de epitafios... Let's talk of graves, of worms, and epitaphs...* Qué Alturas. Y toda la abdicación, portentosa, ese Acto IV. El monólogo de Ricardo, ya depuesto. Hay que escuchárselo a Sir John Gielgud. *A brittle glory shineth in this face, / as brittle as the glory is the face.* Qué gran Ricardo hizo también Sir Alec Guinness. Y qué talento –es ya “cinematográfico” cuando en V, 2 hace que York relate el paso de Bolingbroke entre las aclamaciones de la muchedumbre, y el silencio en el que contemplan el paso de Ricardo al que arrojan tierra de las calles.

Para espesar la salsa, Enrique IV será un buen Rey. Pero habrá de pasar todo su reinado para conseguir que el buen hacer legitime algo tan perverso como la usurpación, aunque haya sido necesaria. No tendrá un reinado pacífico. Enrique IV seguramente salva a la nación del caos, pero, y vuelvo a la cita de HAMLET, la Majestad no muere sola. Arrastra un torbellino de esperanzas, de odios, y engendra venganza. La usurpación no puede evitar la sangre, y Enrique pasa su reinado defendiendo el trono, estabilizando la Corona, hasta que esa sangre se seque (y sobre toda la sangre vertida, la del propio Ri-

cardo, asesinado por Exton). Enrique no podrá tampoco, aunque sus intenciones hayan sido buenas, escapar al fantasma del horror. El antiguo orden se había tornado imposible y Enrique debía intervenir, pero habrá de pagar por la nueva legitimidad. Una vez más el inexorable y ciego paso de la Historia sin sentido. Y habrá de desaparecer él mismo, aunque muera en el trono, para que un nuevo Rey, su hijo, nacido ya de esa flamante legitimidad, obtenga el olvido de la usurpación e Inglaterra conozca días de grandeza.

Eso son los ENRIQUE IV. Donde, como dice Giuseppe Tomasi de Lampedusa, no hay una sola escena mediocre, ni un solo carácter, “sbagliato”. El Dr. Johnson escribió que ninguna obra de Shakespeare había sido tan leída: dice “leída”, no vista.

En esta lucidísima escenificación de Shakespeare sobre el laberinto del poder, contemplamos un discurso esencial: el entrelazado de la historia de Enrique IV, que es lo que pudiéramos llamar la penitencia por la usurpación, con la historia del futuro Enrique V, esto es: la educación de un príncipe “ya renacentista”. Y es aquí cuando contemplamos el más limpio espejo, la más lúcida lectura de los implacables mecanismos del Poder y su precio.

Ya desde el comienzo, esas imágenes que no olvidaremos: *La boca reseca de esta tierra*, los muertos cerca de Holmedon, esos caballeros “hacinados en su sangre”. Y, de inmediato, sin respiro el parlamento del Rey sobre su pesadumbre por la conducta de su hijo, su envidia ante las hazañas de “Espuela Ardiente”, al que hubiera deseado –su coraje, su hombría- por hijo, mejor que a Hal.

Pero Hal –y cómo le presta Shakespeare su interés a esta metamorfosis- durante todo el reinado de su padre va a mantenerse apartado del trono. Hay los suficientes datos en las obras como para que imaginemos que esa lejanía es voluntaria; también era la tradición (como la locura de Hamlet). Hal sabe que su padre tiene una meta: asegurar la Corona; pero también debía sentir que nunca Enrique IV borraría la mancha de la usurpación. Por eso acaso no mezcla su ejecutoria con el reinado de su padre. Además, Hal ama la diversión, el estar con el pueblo, recreándose, aprendiendo, haciéndose “popular”. Será además su única hora de libertad vital, de gozo del gran misterio de la fiesta de la

juventud, la única hora de no tener que rendir cuentas por su alegría. Sólo en una ocasión rompe ese alejamiento, cuando se enfrenta al noble Percy, demostrando su valor, ese temple que tan bien entienden el pueblo que regirá un día y los nobles que habrán de sometérsele.

Vencer a Percy era fundamental. Con él moría la antigua Caballería. Dice Orson Welles, que esa muerte del último Plantagenet es la de la magia de la Vieja Inglaterra. Percy Hotspur era la flor de la Caballería. La espada de Hal, cuando se hunda en la carne de “Espuela ardiente”, estará asegurando su trono mucho más que la tan larga e inteligente labor de su padre. Su parlamento de I, 2, es más claro al respecto. Espuela Ardiente ya frío –qué imagen ese *Hotspur Coldspur* en boca de Northumberland- será sostén del trono “moderno” de Enrique V.

Dice Dover Wilson que Hal y el Rey que será como Enrique V son personas diferentes y que el paso de uno a otro no se produce por desarrollo del personaje sino por prestigitación teatral, y que Falstaff es quien tapa la grieta hiente. Sí, es así. Y es una prueba más de que sobre toda otra consideración, estamos ante teatro, ante algo que existe por las palabras; las necesarias para el espectador isabelino, para quien no era tan extraña esa metamorfosis. El Dr Johnson veía incluso en ese pasado de Hal, *dissipated by levity*, de *violent passions*, la llave del corazón más profundo de su pueblo, lo que le llevaría a ser *great without effort*, pues como dice, el héroe reposa en el frívolo, *the hero again reposes in the trifler*. Hal pasará de ese pasado “popular”, de “camarada” de su pueblo, del que ha aprendido –*wisdom cries out in the street*, dice Hall en I, 2, y nadie le prestó atención, *and no man regards it-*, de esa leyenda que ha creado de Rey valeroso y popular, a su hora Real.

Orson Welles escribe que Hal siempre tuvo puesto el ojo en ese trono, en su futura gloria, y que adquirió el equipaje básico de un perfecto príncipe de Maquiavelo, “esa terrible criatura que es el gran hombre de Poder”. Un hombre Moderno, del Renacimiento, un Lancaster que ya es un Tudor, el nuevo tipo de gobernante. El si ha prestado atención. Cuando le llegue su hora, Hal tomará con mano segura la Corona. Y será un buen Rey.

Inglaterra conocerá días de gloria en la batalla, y, lo que es más importante, un gobierno sabio. La muerte de su padre –como se representa en esa portentosa escena 2 del Acto V- se ha llevado a la tumba su locura. Ahora sucede el milagro de su “conversión”. La imagen real no tendrá fisuras. Su perfil tiene las dosis precisas de autoridad y conocimiento de qué puede someter el interés de su pueblo.

Pero esa gloria incluye –como quizá Shakespeare quiere que Hal lo haya sabido siempre y lo haya aceptado- el código pavoroso del Poder. Pensemos en otro extraordinario gobernante, nuestro Fernando el Católico; pensemos en el Emperador Francisco José. Enrique V sabe que un Rey es un destino. Como el Dios de Berkeley su fin es dar coherencia a su mundo. Y para cumplir ese destino debe cegar todo aquello que no sirva de sostén a su poder, y no sólo de apoyo; es mucho más complejo: todo aquello que pueda empañar una imagen que ha de ser indiscutible.

Terrible lección. Siempre que vuelvo sobre estas páginas admirables, me recuerdan otras lecturas felices: Saavedra Fajardo e Isócrates, sabios educadores de príncipes. Porque el concepto shakespeariano de legitimidad creo que no está lejos de la eudemonía, aquel bien supremo objetivo.

Por eso, cuando Enrique IV muere, Hal dice: en su tumba yace el relámpago de mi juventud; o lo que es lo mismo: ahí yacen todos los que fui hasta ser Rey: La vida canalla donde aprendió del pueblo qué sirve para regirlo. Pero también, ay, todos los sueños y todas las tentaciones que ahora podrían socavar ese destino. Y eso, dolorosa renuncia, es todo el viejo y querido y entrañable pasado, la sangre caliente de la juventud.

Y el primero que cae a esa tumba, con esa juventud, el primero que pagará por haber sido su mejor maestro, porque un Rey no tiene testigos, será Falstaff, el gordo Falstaff. Ah, el Falstaff de Ralph Richardson. Y no es sólo que un Rey no tiene testigos. Es el propio Estado el que no puede aceptar la existencia de los Falstaff.

Hay muchos momentos estremecedores en las obras de Shakespeare. Pero pocos a la altura del encuentro de Falstaff y Enrique V el día de su coronación. El viejo Falstaff acude ilusionado a ver el paso de su muchacho y a unirse a su gloria. El Rey lo detiene

cuando se acerca a su caballo. *No te conozco, anciano*, le dice. *I know thee not, old man*. Hal no puede ya tener amigos. Y esta escena terrible no sucede incoherentemente. En otro momento, Hal, hablando con Poins, le dice que Falstaff lo trata con tan excesiva familiaridad porque él *lo permite*. *I do allow this wen to be as familiar to me as my dog*.

En el primer Enrique IV, en el acto II, vemos una escena que transcurre en la taberna “La Cabeza del Jabalí”, el burdel donde pasan sus noches Hal y sus desenfrenados amigos. Para divertirse –y quizá no sólo para divertirse-, Hal pide a Falstaff que interpreten una parodia, el diálogo entre el propio príncipe y su padre, tomando Falstaff el papel de Enrique IV. Después invertirán los papeles. En cierto instante, cuando Falstaff ante la advertencia de que la Corona es soledad, le pide que si así debe ser, al menos no se olvide de su buen amigo, el propio Falstaff, porque despedirle a él sería despedir al mundo entero (*Banish plum Jack, and banish all the world*), Hal le responde: *así lo ordeno. I do, I will*. Es un aviso terrible. Es el frío del Poder. E igual sería decir el frío de la vida. Y Falstaff, como dice Wain, pasará ya sobre un paisaje cuyo follaje ha sido mordido por la helada.

Hal aprenderá a ser Rey. Será un magnífico Rey. Inglaterra conocerá la gloria de Azincourt. Pero ese poder y esa gloria se pagan con el silenciamiento de un sueño: el de otra vida más libre, el de otras lealtades que si no sirven para gobernar una nación, son las que calientan el corazón. Y Falstaff es ese corazón caliente, esa alegría desbordante, y, por qué no, esa sabiduría, superior a la de los Reyes y cualquier poderoso: que tampoco ese poder es más que otro vano sueño, otra sombra.

Y en este destazamiento de la historia, cómo brilla, como un hígado fresco, el viejo rijoso, el gordo y jovial Falstaff. Él es la fuerza bruta y sabia de la vida, la otra y trágica cara de la moneda de un orden que siendo, y ése es el gran problema irresoluto, la única garantía de sobrevivir que los hombres hemos alcanzado, se asienta inexorablemente sobre el amordazamiento de esa exuberancia vital. Porque esa exuberancia, como la libertad de Hamlet, “está llena de amenazas”. Falstaff, en las antípodas del melancólico dadas lector de Montaigne, también sabe que el mundo es un sueño terrible y que nadie ni

nada –ni la venganza en Elsinor ni el Poder aquí- tiene sentido. Los dos dejan, por diferentes caminos, que sus vidas se desintegren en otro relato también lleno de ruido y de furia y que nada significa. Falstaff no quiere gobernar y jamás se ha sentido gobernado. Es uno de los seres más libres que jamás hayamos contemplado. Sabe cómo escapar a los lazos del Poder. Mentirá, y si es preciso traicionará, pero sobrevivirá, al menos intentará sobrevivir. Aborrece las grandes palabras que el Orden necesita, porque sabe muy bien cómo se cobran en carne, y él no desea ser un muerto más en las luchas de los poderosos. Les deja contento sus triunfos, pero también sus caídas. Falstaff ama los burdeles, los cuerpos calientes, la bebida con los amigos, la diversión, la alegría de vivir. Hugo decía que Falstaff era el centauro del puerco.

Hombre “lunar”, como él mismo se califica ante Hal, en ese excepcional momento de I, 2, su fortuna está gobernada por la Luna. El, y quienes son como él, son *Diana's foresters*, guardabosques de Diana, Favoritos de la Luna, *minions of the moon*.

Hay tantos momentos en mi vida unidos a este gordo admirable. Desde la primera vez que leí estas obras, cambiando con los cambios de mi edad, acompañando a todos los que he ido siendo.

¿Cómo olvidar –y que cada vez aumente su significado y adquiera tintes más sombríos –ese *I know thee not, old man?* O esa muerte que nos cuenta Quickly en ENRIQUE V. Tantas frases... *God send the companion a better prince*; ese increíble acto II, escena 3, en la Taberna del Jabalí, el diálogo entre Falstaff y Doll: *Bésame Doll* - de pronto, esa sensación de que es un viejo, y cuando Doll le dice que lo ama más que a cualquier jovencuelo, esa explosión: *What stuff wilt have a kirtle of?* y ese *Thou't forget me when I am gone-*; la elección de los soldados: *Desalojaré todas las horcas*, y cuando con esa parroquia marcha a la batalla y Hal le dice que nunca había visto bribones tan lastimosos, esa respuesta: *Llenarán el hoyo tan bien como el mejor*; la escena en “La Cabeza del Jabalí” cuando Falstaff hace de Rey Enrique IV y Hal de su padre. O esa escena con Maese Shallow –aquel a quien las putas llabaman “Mandrágora”- cuando recuerdan viejos tiempos, *The days that we have seen*. Esas palabras que cuántas veces

he repetido en mi vida: *We have heard the chimes at midnight*, y que Welles usaría como título de su insuperable película. ¿Quién podrá olvidar su Falstaff, o la Doll Tearsheet de la Moreau, o la asombrosa Quickly de Margaret Rutherford, o el insuperable Rey de Gielgud? ¿Fue tan grande el Falstaff de Sir Herbert Beebohm, o el de Ralph Richardson?

Falstaff ha visto –como el pueblo- ya demasiado. Ha escuchado como él mismo le dice a Maese Shallow, los carillones de la medianoche. Se pega a la vida como una lapa. Moriría seguramente por su mesa en la taberna, o quizá por un amigo. Pero no por un estandarte que, a fin de cuentas, a él no le va a proporcionar beneficio, y sólo gloria a otros.

Alguien dijo que Falstaff es una de las carcajadas más limpias que jamás hayan brillado sobre el torbellino de poder y muerte y ambiciones. Como John el Largo de LA ISLA DEL TESORO. Sabios. Saben lo que la vida vale y no quieren pagar otro precio.

Pero como John Silver, Falstaff estorba al Orden. No es conveniente para la estabilidad de ningún sistema. Encarna demasiado vigorosamente los sueños que los hombres deben silenciar para sobrevivir. Su destino es como el de los artistas o el de los grandes amantes. Criaturas maravillosas, en su excepcionalidad cumplen un destino: mantienen vivo el fuego de los sueños, de una vida mejor, de la alegría, de esa playa lejana e imposible a la que la humanidad ha tendido desde siempre. Pero habrán de pagar por esa excepcionalidad.

Pocas veces la literatura habrá alcanzado más alta lucidez que la que con Shakespeare nos alumbró desde esta dolorosísima historia; en un mundo sin Dios, sombras sin sentido tratan de sobrevivir y, los mejores, de perpetuar vestigios de un orden moral sumamente frágil que garantice la convivencia y que al mismo tiempo, difícil y exquisito equilibrio al que sólo las épocas más digna se aproximan, no apague en el hombre sus sueños de gloria, sus sueños de ser más que ese papel que está condenado a representar. Y ninguna de las dos necesidades pueden faltar en un vivir inteligente, y ninguna, al mismo tiempo, puede ser cumplida. La convivencia, hasta la más tolerante, alimenta formas de intolerancia; los sueños, hasta los más limpios, deberán humillarse un día ante la

realidad. Pero ese Orden –pienso en el parlamento de Ulises en TROILUS AND CRESSIDA- o el caos, la destrucción, las consecuencias del mal uso de la libertad que señalaba Claudio en su diálogo con Lucio del Acto I de MEDIDA POR MEDIDA. Pero cuidado con que ese Orden no ciegue esos anhelos, que son lo mejor del hombre y sin los cuales se extinguiría el vivir.

Amarga reflexión. La veremos en toda su obra. El mecanismo no admite en sus engranajes esas arenas brillantes. Y Falstaff, la criatura con quien hemos sido felices, el que hubiéramos querido tener por compañero en tantos momentos de nuestra vida, ese limpio y purísimo elemento palpitante, es inexorablemente marginado en el rodar de un mundo y una sociedad también inexorablemente condenada a un tan delicado y sombrío destino como para que esa deslumbrante vitalidad resulte soportable.

La época Isabelina fue uno de esos raros momentos en que el equilibrio de Poder y sueños se mantuvo, un momento de asombrosa vitalidad. Quizá de algún modo, Falstaff –y alguna lectura así lo ha entendido- encarna esa vitalidad, ese momento magnífico. Y su muerte –aquel lento apagarse que narrará la señora Quickly- sea el apagarse de las más luminosas ansias y aspiraciones de aquel imborrable crepúsculo anunciando el advenimiento de Jacobo, escocés mustio.- Ya no habrá sitio en Inglaterra para los Falstaff, para los Raleigh, para todos aquellos que hicieron su grandeza sobre los mares. Falstaff puede ser el epitafio de la luminosidad isabelina. Pero sobre todo es el epitafio de la vida.

\*\*\*\*\*

Pero ¿y HAMLET? ¿Dónde colocamos a Hamlet? Esta obra desconcertante, inmensa, desmesurada, sagrada. Adoro a Hamlet, ese “embajador de la Muerte” que vio Knight.

Estoy de acuerdo con lo que dijo Eliot: si Shakespeare no hubiera escrito más que la primera escena de HAMLET, ya sería inmortal. Y de ahí, hacia arriba.

Siempre he tenido la sensación –más al leerla que al verla- de que Shakespeare se encontró en HAMLET con su inmenso poder creador. Acaso ese desbordamiento –que cinchará muy bien en MACBETH, EL REY LEAR, ANTHONY AND CLEOPATRA, etc- lo sacudió con tal ferocidad que “rebasó” el texto. Ahí quizá radica el “malogro artístico” que dice Eliot, aparte su belleza. Yo veo confluír ahí todos los pedazos de Vida que había creado en las obras “históricas” y en las comedias “amargas”, y los veo lanzados al vacío, al vacío del más absoluto poder creativo.

La vieja historia de la usurpación y del precio a pagar por la ruptura del Orden, la corrupción indetenible –todo en HAMLET está infectado de ese pus (como TROILO Y CRESSIDA), que entregará cuanto respira a la devoración de la Muerte, hasta incluso cualquier intento de cambiar esa suerte, los abismos del alma humana.

Porque ese es el gran tema de HAMLET: el Miedo, la Muerte. Los devorará a todos, los hará a su imagen y semejanza, y hasta el propio príncipe melancólico acabará convertido en un asesino. Y cómo está contado eso, la hondura y altura de esa Poesía, es lo que convierte a Shakespeare, como escribió Dilthey, en el poeta más grande que ha producido la Humanidad.

La historia de HAMLET estaba ya en la HISTORIA DANESA de Saxo Gramático, que a su vez la tomó de una saga nórdica, la SKÖLDUNGA SAGA, que se ha perdido. ¿Qué HAMLET sino el viejo desastre de la ORESTIADA? También las HISTORIES TRAGIQUES de Balleforest repiten el tema aunque se dice que Shakespeare pudo no conocerlo, pero lo que sin duda había escuchado es el UR-HAMLET atribuido a Kyd. Shakespeare se encontró con una historia que le servía. Y tampoco es preciso suponer que hubiese leído todas esas fuentes. Da igual; hasta pudieron habérselo contado. Porque hay elementos que no están en esos textos, y sí en la realidad. Parece demostrado que Shakespeare estuvo en Elsinor con la embajada inglesa ante Federico II, y en el séquito de éste había dos cortesanos llamados Rosencrantz y Guindenstern, y estos nombres no figuran en ninguna fuente.

HAMLET también heredaba una tradición que sus espectadores “exigían”: Hamlet

estaba loco; para el espectador isabelino, Hamlet y Loco casi querían significar lo mismo, y por asociación decía lo mismo. Basta recordar THE HYSTORIE OF HAMBLET de 1608 y otras anteriores.

Pero Shakespeare toma esa locura y nos hace contemplar otra cosa: un prodigio, un ser solitario caminando por la Muerte, y arrastrando hacia esa consumación cuanto encuentra a su paso. ¡Y cómo cambia ese caminar según nuestra edad, cada lectura!

Creo que Shakespeare empezó a escribir HAMLET, y que conforme fue avanzando, la obra iba más lejos, era más; mucho más HAMLET, quizá “demasiado”. Los mismos actores de la Compañía seguramente le dijeron que acortase la obra, que no se saliera “del género”. Pero Shakespeare estaba ya muy adentrado en otros territorios que debieron deslumbrarle.

Volviendo a la locura de Hamlet. Siguiera Shakespeare la tradición de esa locura, o verdaderamente lo quisiera loco, o quisiera que se hiciera pasar por loco, lo cierto es que casi nunca, o nunca, da Hamlet muestras “auténticas” de locura. Son los demás personajes los que nos dicen que está loco. Pienso que no debemos quizá olvidar, que ciertos rasgos de la “locura” de Hamlet están descritos en un libro –A TEATRISE OF MELANCHOLY- del médico Timothy Bright, texto leído en aquel tiempo y que seguramente Shakespeare conocía. Yo, la primera vez que vi esta obra, y las veces que la he leído, no pensé en ningún momento que estaba viendo a un loco. Siempre sentí que fingía, como forma de protegerse, porque lo que sí es verdad, es que Hamlet está en peligro. Pero mi pregunta entonces era: ¿Por qué les parecía tan loco a ellos? Y encontré acaso una respuesta en Hugo: Hamlet contagia a los demás una locura que él no tiene. Porque lo que él tiene es el espacio de libertad que le dé esa exhibición de locura. Hamlet mismo, en III, 4, niega su locura: *That I essentially am not in madness but in craft.*

La interpretación más sugestiva que conozco es la de Dover Wilson. Dice que Hamlet es el esfuerzo de Shakespeare por comprender a Essex. ¿Por qué ese ser magnífico, el favorito de Inglaterra, dio con su cuello bajo el hacha del verdugo? Yo no creo que sea una obra sobre Essex, pero sí que el “enigma de Essex” se mezcló, que gestos y

dudas, y cobardía y coraje, e intriga, hasta la vistuosidad de la catástrofe de Essex, es algo que estuvo viendo Shakespeare mientras escribía HAMLET.

En ocasiones yo he tenido la sensación de contemplar un ser mezcla de Essex y César Borgia, ese príncipe también más allá del bien y del mal. En HAMLET hay un desasimiento metafísico donde todo anida y todo se pudre. Decía William James que en Hamlet la conciencia está tan asfixiada por la sensación del mal que ya no podía concebir que hubiera bien en el mundo. Quizá por eso lo vemos “revolcarse” en la crueldad. ¿Por qué no es un hombre resuelto, en su caso a la venganza? Hubiera bastado con matar al Rey y cargar con sus consecuencias, sin esa estela de muertos. Pero Hamlet goza en ese río de sangre, y arrastra esa lenta maceración de la venganza. Qué es *This something-settled matter in his Herat* que ve Polonio en III, 1. ¿Qué horror se alimenta en sus entrañas?

Se ha hablado de parálisis histérica de la voluntad. En una crítica de THE TIMES (15 Nov 1934) se dice algo interesante, comentando el Hamlet de Gielgud: lo que impide la acción es una hiperconciencia de la futilidad de la acción. Coleridge pensaba que la imaginación y la inteligencia eran más fuertes que la voluntad, lo que bien se acomoda a Essex. Pero el propio Hamlet habla en I, 5, de que le “conviene una máscara”. Hamlet solo habla con Hamlet, dice Madariaga en el detalladísimo prólogo a su traducción. Vive en otro mundo que el real. Vive en Hamlet.

¿Hay en la no-acción de Hamlet algo que lo frena también y que sería –de gran peso en aquella época- no sacar trapos sucios al público, al pueblo? Pues, ¿qué veía ese público isabelino? ¿Cuál era su “complicidad” con el tema? Lo que más nos aturde hoy: la lentitud de esa venganza, ¿les era normal a ellos?

Porque en realidad, HAMLET es la historia de cómo Hamlet dilata su venganza.

Dice Victor Hugo: “En vez de ese Norte que tiene en la cabeza, ponédle como a Orestes, sangre meridional en las venas, y matará a su madre”.

Yo me he preguntado siempre que entró en esta obra: al mirarse sus manos manchadas de sangre, ¿siente Hamlet horror, placer, o el vértigo de un placer maligno?

Porque, y en esto lleva razón Knight, cuando mejor vemos sentirse a Hamlet es cuando está a solas con la Muerte, y se contempla a si mismo: ahí lo vemos y cuando está revestido de esas galas es cuando más hermoso se nos aparece, más noble.

Hamlet, dice Bloom: “va hacia la escena de la carnicería final con el ánimo de un suicida” Y como sigue preguntándose: ¿Ama Hamlet a alguien cuando va a morir?

Hay tantas interpretaciones... Pero lo mejor es que HAMLET puede ser todas, y más; en resumen, todo cuanto soñemos, pero sobre todo creo que es la locura deslumbrante de la Muerte.

Cuando abro el libro, me encuentro con un hombre –no es un joven; tiene treinta años, como lo recuerda el clown enterrador en V, 1- que ha estado leyendo seguramente – en mi imaginación, tiene un libro en las manos, aún en esa recepción en el salón del trono-; y qué acierto su aparición en la semiobscuridad, después del parlamento del Rey, después de esa portentosa escena I en el frío de la guardia. Me encuentro a un hombre en la sombra, y cuyas primeras palabras son sombrías, cargadas de sarcasmo, tintadas de rencor. Aún no sabe –nosotros sí (y lo sabía el público isabelino), y eso envuelve la escena con helados presentimientos – que su padre ha sido asesinado ni la connivencia de su madre, pero si rumia un ambiguo y cáustico desagrado por que su madre se haya casado tan rápidamente con Claudio.

Por cierto, ¿cómo sería esa “aparición” con la Bernhardt o con Asta Nielsen? Muy grandes han sido Gielgud y Olivier, Peter O’Toole o David Warner, que hizo una gran interpretación para la Royal Shakespeare Company en 1965. Pero ¿cómo sería la de Asta Nielsen?

A partir de ahí, asistiremos a la ceremonia de la Venganza y de la Muerte, bien conocida; esa venganza coagulada en el alma de Hamlet, obediencia a ese padre fantasmal cargado de rencor. Se ha dicho que Hamlet “no quiere” esa venganza, y que por eso va dilatándola. No lo sé. Una de las grandezas de la obra es que no podamos saber a ciencia cierta –como en la vida- la tela de araña de las causas. Lo único que tengo claro

es que Hamlet se vengará, lentamente, dubitativamente, pero se vengará, y arrastrará mucho con él en esa larga maceración de odio.

Adoro HAMLET; adoro a Hamlet, y sin embargo, no quisiera tenerlo por amigo; detesto su carácter. Una vez más, como en la vida nos sucede con algunas personas. No se puede ir más lejos. Shakespeare nos arroja a la cara un pedazo de carne humana.

Sí, Hamlet; no lo querríamos como amigo. Como dice Claudio, *His liberty is full of threats to all*, que es el resultado de algo que el mismo Hamlet ha dicho ya: *The readiness is all. La disponibilidad lo es todo*. Pero nos fascina. Después de haber leído o visto esta obra, ¿quién no ha repetido ya durante toda su vida fragmentos, imágenes, desde el magnífico *To be or not to be* a la escena de la tumba? ¿Quién no ha repetido frases de esta obra? ¿Quién no se ha visto con el cráneo de Yorik en la mano? ¿Quién no ha repetido ese *What, has this thing appear'd again to-night?* con que se abre la obra (y que unas ediciones ponen en boca de Horatio y otras de Marcellus).

Hay muertes por las que no sentimos demasiada pena: Rosencrantz y Guildenster, “¿acaso no apetecieron ese empleo?” (de correveidiles del Rey). Y como dice Hamlet, *'Tis dangerous when the baser nature comes / Between the pass and fell incensed points / Of mighty opposites*. Quien se cruza en un cruce de espadas de los grandes puede ser atravesado.

Yo, personalmente, tampoco la siento por el padre de Hamlet, esa sombra vengativa. Cuanto pudiera haber de injusto y terrible en su muerte, lo apaga el ansia de venganza que quiere desatar a través de su hijo. Me parece un ser mezquino. Hay un verso inmenso en I, 4, cuando Hamlet sobre el lugar donde se aparece se presta a alzar “*toys of desperation*”. Hamlet ya había intuido acaso el crimen, a qué si no decir cuando el fantasma se lo revela: *O my prophetic soul!* O la fe en las palabras del muerto cuando le dice a Horatio *O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pound*.

Y esa sombra insistirá en su rencor. Qué terrible cuando ve que Hamlet no se apresta a una venganza rápida, y vuelve a aparecerse y le dice *This visitation is but to whet thy almost blunted purpose*. ¡*Blunted*, que barbaridad!

Dover Wilson analizó muy bien al Fantasma. Porque un isabelino podía dudar que fuera “bueno” o “malo”, si una sombra benéfica o el Diablo. Ellos creían en brujerías de una forma muy vívida.

El Rey y la Reina son culpables, qué duda cabe. Para Wain, el crimen de Claudio ha violado lazos –familiar y político- que lo emponzoñan de contranatura, y desde esa úlcera central la infección se extiende. Y sentimos que Claudio no hubiera empleado una forma menos abyecta para matar al padre de Hamlet. Pero creo que son menos perversos que la propia sombra vengadora. El Rey ha puesto en marcha el mecanismo del Horror y esa infección se extenderá. Pero es consciente de su crimen, y sufre por ello. Con su madre, el comportamiento de Hamlet llega a lo intolerable. Es verdad que *the funeral baket metas did coldly furnish forth the marriage tables*, pero es casi más humano eso que el sadismo de Hamlet. Como dice Claudio: *Madness in great ones must not unwatchet go, la locura de los grandes no debe quedar sin vigilancia.*

El tema de la usurpación, de la legitimidad, era mucho más considerable para los espectadores isabelinos que para nosotros. Era la estabilidad de la que dependía la salud del Estado. Los vinculaba mucho y de ahí –como en las obras históricas- la importancia que le concede Shakespeare. Sobre esto habló y muy bien el Dr. Johnson. Les importaba tanto como para aceptar la gran crueldad de Hamlet con su madre: el “pecado” de la Reina, podía “impregnar” a su hijo, lo que dotaba al personaje, para aquellos ojos, de una mayor morbidez. No podemos olvidar que la responsabilidad por hechos como el asesinato del viejo Rey, sin darle tiempo a “confesarse”, era algo terrible, cuando hoy nos parece tema menor.

Y el pobre Polonio... *To be too busy is some danger*, como le dice Hamlet al matarlo tras la cortina. Un viejo no muy inteligente, prudente, excesivamente servil. Y ese terrible y despectivo, a quienes van a buscar el cadáver del anciano, *A' will stay till you come. (Esperará hasta que lleguéis)*. Asesinato que tiene lugar envuelto en la terrible escena de acusación a su madre. Verdaderamente *The time is out of joint, el tiempo está descoyuntado.*

¿Y Laertes...?

Pero la desventurada Ofelia. Es la única, como el buen Horatio, que creen en Hamlet. Una iluminación sobre el afecto a los perversos, que se da. La pobre Ofelia. *The fair Ophelia*. No sería preciso para la venganza el sacrificio de esta tierna joven. Su amor no recibirá más que ese despiadado *Get thee to a nunnery* (y hay que ver lo que *nunnery* significaba entonces, lo mismo convento que burdel). Su amor no recibirá más que ese desprecio absoluto y después la locura y la muerte. Hay luz en los pliegues de la mortaja de Julieta, pero no hay más que negrura en el sudario de Ofelia y en el de Desdémona, dijo no recuerdo quién.

Yo nunca he tenido claro que Hamlet quiera “salvar” a Ofelia de cuanto pueda suceder, apartándola; simplemente la pobre Ofelia no cabe en sus planes de destrucción. Leí en un testimonio de Gielgud, cómo los actores siempre han especulado sobre si Hamlet y Ofelia habían sido amantes “antes” de empezar la obra. Pero, no hay “antes”. HAMLET sucede en su representación y su lectura. Y en nuestra memoria. Y lo que hubiera podido haber –ciertas caricias, más o menos profundas, cierta entrega de favores por parte de Ofelia- es algo que, como el valor en el ejército, se supone. Y además, ¿qué importa para el desarrollo de la obra?

Importa lo que nadie podrá olvidar:

Esas palabras: *What, has this thing appeared again tonight?*

O *A little more than kin, and less than kind.*

O *Frailty, thy name is woman!*

O *To post with such dexterity to incestuous sheets!*

O *Thrift, thrift, Horatio. The funeral baket meats*

*Did coldly furnish for the marriage tables.*

O *Y will watch tonight.*

O *Till then sit still my soul.*

O los consejos de Polonio a Laertes.

O *My fate cries out.*

O ese *Revenge his foul and most unnatural murder*, del espectro.

O *There are more things in heaven and earth, Horatio,*

*Than are dreamt of in your philosophy.*

O esas *Words, words, words*, como respuesta a qué estas leyendo.

O *Denmark's a prison.*

O *What a piece of work is a man.*

O *The play's the thing*

*Wherein I'll catch the conscience of the King.*

O *The best actors in the world*

O *To be or not to be...*

O *Get thee to a nunnery!*

Y esa advertencia: *Madness in great ones must not unwatched go.*

Ese *That's a fair though to lie between maids' legs.*

O ese terrible *Madam, how like you this play?*

¿No son versos, frases que acompañan nuestra memoria de por vida?

O good *Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pound.*

Y *His liberty is full of threats to all*

Y *Where's Polonius?*

*At supper*

*Not where he eats, but where he is eaten.*

Y *A man may fish with the worm that hath eat of a King, and eat of the fish that hath fed of that worm*

Y ese *Good night, ladies. Good night sweet ladies. Good night, good night...* de Ofelia ya en su locura.

Y ese *Poor Yorick! I knew him. A fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back thousand of times...*

O el famoso *The rest is silence.*

Y el requiem *good night, sweet prince*.

Si: *O proud death,*

*What feast is toward in thine eternal cell,*

*That thou so many princes at a shot*

*So bloodily hast struck?*

Si alguien nos dice: Erase una vez un hombre a quien su padre muerto se le aparece y le revela que ha sido asesinado, y le da el nombre de su asesino y la orden de vengarlo, pero en lugar de desenvainar su espada y ejecutar ese designio, arrastra penosamente esa sentencia y antes de ejecutarla, mata o hace morir a una serie de conocidos, alguna venerable y bondadosa figura, a gente inocente, y entre ellos a su madre y a la joven que lo ama, y después, ni siquiera mata con honor al asesino, sino que le hace tragar por la fuerza una copa con veneno, y a continuación él muere “por error”, víctima de una perversa maquinación (y además con la mayor preocupación por que su nombre “quede bien” en la Historia)... Supongo que detestaríamos a ese joven. Pero he aquí que cuando muere, contemplamos la muerte de un ser extraordinario, sentimos que muere uno de los grandes. Y esa grandeza es “el Arte”, esto es: las palabras con que Shakespeare ha contado esa historia han conmovido nuestro corazón y nuestra inteligencia.

Y entonces amamos ya para siempre a este príncipe melancólico lector de Montaigne, al que siempre veremos ataviado “con las galas de la Muerte” (así se ve en II, 2, 85) y en el que, sin saber por qué, tantas veces nos reconocemos.

HAMLET es un Réquiem. Y la mirada de este príncipe es una mirada perdida a través de la música de esa Muerte. Eso es la obra: la música de esa gala y esos atavíos fúnebres, letales.

Y a lo largo de mi vida, me ha dado tanto. Tantos momentos inefables. He amado a este ser melancólico y lo he aborrecido; he sentido piedad por su madre y en ocasiones, asco; lo mismo que por el Rey. Sólo alguien ha sido siempre objeto de mi desprecio: esa som-

bra vengadora. Y alguien de mi ternura: Ofelia, la dulce Ofelia, la desventurada Ofelia.

¿Quiso decirnos Shakespeare algo con esta obra? Creo que no. O al menos algo en concreto. Creo que se embarcó en ese Barco de la Muerte y que fue contemplando en sí mismo a donde lo llevaba: el fastuoso cortejo nupcial de la Muerte.

Quizá una de las claves de la grandeza absoluta de HAMLET, de su impenetrabilidad, sea que, como dijo Eliot, es un “fracaso”, un fracaso artístico en el sentido de que se le fue a Shakespeare de las manos. Quizá ese haberse ido de las manos lleva el texto a un nivel tan vasto e indescifrable como la vida. Y como la Muerte.

En esta obra letal y nocturna –cubierta de esos *very withching time of night*- qué regustos nos queda? Venenosa melancolía, destructora de un alma... ¿enferma? Hamlet, embajador de la Muerte. ¡Agusanado por la Muerte!

Hamlet, el “desasido” que pasea por Elsinor, por la escena, su desesperación y su duda, esa “alma enferma de Muerte” como dice Wilson Knight, va dejando a su paso una estela de cadáveres. ¿A pesar suyo? No lo creo. Hay un regusto en Hamlet por la Muerte. La obra es una trituradora de Horror. Porque en esta obra desolada, gigantesca, impenetrable, la Muerte es la gran vencedora, la que campa sobre príncipes y vasallos, siega amistades, devasta amores, lo devora todo.

Yo he meditado mucho sobre lo que cuenta Jan Kott sobre la representación de HAMLET en Cracovia poco después del XX Congreso del Partido Comunista en 1956. Qué bien se entendía allí el clima de muerte, sospecha, delación, sordidez. El Hamlet que dice Kott no es un loco: finge la locura para dar un golpe de Estado.

Resumiendo: Creo que Shakespeare empezó escribiendo una obra sobre un tema conocido y dentro de un género cuyas convenciones eran de respeto y cuyos límites conocían muy bien tanto los espectadores como él mismo. Pero poco a poco, el sonido de esa locura y esa venganza fue metamorfoseándose en otra música que es la que impregna la obra y la ha hecho inmortal: la música de las galas de la Muerte, el deslumbramiento por esa guadaña. HAMLET. Iluminado por el brillo de la Joya de la Muerte que lo hipnotiza, como

a nosotros.

\*\*\*\*\*

EL REY LEAR es quizá la cima de la creación shakespeareana. La escena es una llaga. Jamás un escritor ha entrado como Shakespeare con tan seguro paso y cabeza más pura por los caminos desolados de la condición humana, y se ha enfrentado a ella sin perdón, sin misericordia. ¿Por qué esta obra? ¿Por qué este descoyuntamiento del mundo, este destazamiento de la conciencia? Shakespeare modifica un LEAR anterior (de otro autor) –que tenía el favor del público- donde ni el Rey ni Cordelia mueren y, si así puede decirse, triunfa el Bien. Hasta cambia lo que toma de la fuente de Holinshed. Y añade el bufón. Y eso que sale, ni más ni menos lo entrega para inaugurar la temporada teatral de la Corte, en Whitehall, en Ibob, con Richard Burbage como el Rey. Nos lanza a los ojos un pedazo de carne humana arrojado al sufrimiento, y que morirá solo. Castigado. Como Dover Wilson dice: su educación está completa. Y nosotros sentiremos piedad y amor por ese Rey que al principio de la obra no hizo sino producirnos repugnancia por su irresponsabilidad.

Aunque existiera el precedente real de Gordobuc y sus dos hijos, en la antigua Bretaña, o, sobre el escenario, un antiguo KING LAERE que acaso vería el mismo Shakespeare (se representó en 1594), esa ruptura del Orden, la insensata decisión inicial de repartir su reino y en esas condiciones, no deja de ser –cualquiera hubiera servido- una excusa para arrojar a un ser humano al corazón de las tinieblas. De todas formas, aunque LEAR solo es comprensible en lo “fabuloso”, tampoco es tan “irreal”. ¿Quién no ha conocido viejos con enloquecidas decisiones, arbitrarios, soberbios, ciegos ante la destrucción moral y material que sus actos acarrear?. Pero sí, LEAR debe verse como un cuento. Y se abre como el comienzo de tantos cuentos. Erase una vez un Rey...

En LEAR acaso exista la redención –la educación a la que se refiere Wilson-, pero no el perdón. Cuando Lear y otros mueran, morirán solos, sin perdón. Al final no hay sino un

paisaje barrido por la Muerte. Un Universo sacado de quicio. Tragedia cósmica la denominó Lampedusa, il nihilismo morale assoluto. El dolor humano abierto en canal. Como se pregunta Kent: *Is this the promise end?* O como dice Shakespeare: *¿El hombre no es más que esto? Is man no more than this?* Si, todo será *Plague, death, confusión* (II, 4). Un ser humano ha sido desposeído de sus sueños, tirado al yermo helado con su memoria abrazada por la desesperación, la incomprensión, herida *–I am bound upon a wheel fire, exclamará el viejo Rey-*, hasta saber que no es sino un viejo y está loco *–I am old and foolish-*. Yo entiendo que el Acto V le desagradara al Dr. Johnson. Es “demasiado” LEAR. Como lo era para Bradley (Shakespeare’s greatest achievement, but not his best play)... precisamente porque ese “demasiado” le parecía irrepresentable y por lo tanto “fallo” teatral.

¿Quién que haya leído esas páginas, la muerte de Cordelia –esa Cordelia con resplandor de ángel que dice Wilson Knight-, Lear avanzando con su hija muerta, esos gritos de animal –hay que habérselos oído a Sir Laurence Olivier-, no se ha sentido tan monstruosamente herido como Lear? Darnos cuenta de la terrible verdad de esas palabras: *This would make a man a man of salt*. Yo no conozco un viaje como este a través del dolor humano.

O esa escena –podía ser un campo de concentración- cuando todos los desterrados, los perdidos, los en carne viva, se dan cita en ese descampado batido por el viento y la lluvia, esa tempestad tras la cual ya nunca brillará el sol. Como dijo Jean Paris, el destino del héroe se integra con una inmensa metamorfosis de la Creación. Después de Shakespeare, ningún dramaturgo ha visto tan de cerca ese descampado como Samuel Beckett. Porque lleva razón Fluchère cuando dice que en LEAR no hay frontera entre lo sublime y lo grotesco. Es, como añade, un universo donde no se puede penetrar, sino solo contemplar horrorizado. De Quincey entendió muy bien a Shakespeare cuando dice que sus obras no son sólo grandes obras de Arte, sino fenómenos de la Naturaleza como el sol y el mar, el hielo o el relámpago.

Porque esa es la toda la historia. No busquemos más. Nada. Y todo. Es como si Shakespeare hubiera dicho: Ahí tenéis un grupo de hombres despellejados y a la intemperie. *Lo que somos*. La Humanidad, como decía Knight.

Después de las Guerras del siglo esto no es tan extraño para nosotros. Reconocemos esos rostros demudados. Pienso en RAM de Kurosawa; en lo que me han contado del Lear de Laughton, en Stratford, en 1959, o también en Stratford, Gielgud, en 1950, con Alan Badel como el bufón; Granville-Barker, en una carta a Gielgud (de Abril de 1940), le dice que él cree que el momento en que Lear pierde la cabeza es exactamente cuando en ese desquiciamiento del Mundo, el pobre Tom sale de la cabaña: esos gemidos ahogados que se oyen dentro, el grito de terror del bufón, la espeluznante figura que aparece. Pienso en ese momento inolvidable cuando bajo la tempestad, Lear y su bufón representan un juicio donde el bufón hace de Rey y Lear de sus hijas. Es la respuesta a aquella pregunta de I, IV, cuando al *¿Quién soy?* de Lear, el bufón le responde *Lear's shadow*, la sombra de Lear. Eso hay que habérselo visto a Paul Scofield, o a Olivier. Ah, el bufón de Lear, ese mediador entre el Horror y la Nada. Sir John Gielgud dice que él cree que los personajes de Cordelia y el bufón fueron escritos para ser representados por el mismo actor.

¿Cómo representar KING LEAR? ¿Cómo sería el Rey de Burbage, del que permanece “a vivid memory”? Charles Lamb escribía que era irrepresentable. Yo no lo creo. Es más: LEAR –como todo el Arte- sólo es en la representación. La lectura se queda corta. Y qué obra tan experimental, tan moderna. Hay que verla en escena. Todo encaja. Entendemos todo. Los confines del odio y del amor, de la lealtad... y algo mucho más allá: Ese “Porque sí”, que decía Hugo, que el Arte tiene superior a todos los “Por qué”. Y como él mismo escribe también, cuando Shakespeare nos atrapa, estamos perdidos. No tendrá misericordia con nosotros, como no la tiene con Lear ni con Gloucester. Ellos y nosotros somos hojas al viento de esa fortuna que, como la define el bufón, no es más que una puta er-

rante, *arrant whore*. Seca y rugosa, como Henry Suhamy dice muy acertadamente del lenguaje de la obra.

Y sobre esas perspectivas infinitas: ese momento tremendo cuando el malvado y nihilista Edmund, uno de los seres más viles creados por imaginación alguna, va a morir, y al mencionar a Regania y Goneril, otras dos malvadas insuperables, pero que se han sentido atraídas por él –el amor floreciendo en la maldad, fascinado por la maldad- éste dice: *A pesar de todo, ha sido amado Edmund – Yet Edmund was beloved-* ¿A dónde dan esas puertas que se abren de golpe?

Quizá a vislumbrar –más allá de la razón – lo que somos.

Siempre que veo o leo LEAR tengo la sensación – y es una sensación lacerante- de contemplar lo que ha sucedido con nuestro mundo. Al empezar la obra asisto a un mundo en orden, aparentemente en orden: he visto a un Rey en un trono –megalítica grandeza, dijo Granville-Barker- sobre un espacio aún en orden. La fragilidad de ese orden se evidencia de inmediato. Pero aún he visto el arquitecno de una sociedad habitable, los contrafuertes de la Ley. Al acabar, sólo hay un campo arrasado lleno de muertos, locos y desesperados: Como el bufón, ya nadie tiene nombre.

En cierta ocasión me enfrenté a la traducción de KING LEAR. No vale decir que es intraducible. Por supuesto que es intraducible, pero hay que traducir. Mas a lo que iba: el lenguaje en Shakespeare, siempre, pero de forma muy intensa aquí, cortante, como con filo de cuchilla o de hoz, asombrosa aleación de Libertad y Poder, como escribió Granville-Barker, parece mixturarse con las fuerzas de la Naturaleza, hombre o tempestades. Pongo un ejemplo: El Acto III, escena 2. Bajo la tempestad horrenda, Lear exclama:

Blow winds, and crack your cheeks! rage! blow!

You cataracts and hurricanes, spout

Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!

You sulph'rous and though-executing fires,

Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,

Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,

Strike flat the thick rotundity o'th'world!  
Crack Nature's moulds, all germens spill at once  
That makes ingrateful man!

Mi traducción dice:

¡Restallad, vientos! ¡Rajadlo todo! ¡Bramad! ¡Rugid!  
¡Cataratas y trombas, diluviad hasta que vuestra furia  
sumerja nuestros campanarios y ahogue los gallos de sus veletas!  
¡Relámpagos sulfúreos, veloces como el pensamiento,  
precursores de las centellas que hienden los robles,  
achicharrad mi cabeza blanca! ¡Y tu, trueno que todo lo consumes,  
aplasta la espesa redondez del mundo!  
¡Rompe los moldes de la Naturaleza y destruye la semilla  
que produce al hombre ingrato!

¿Pero no hubiese sido mejor traducción –pensando en que un actor encarna y recita esas palabras sobre un escenario-? :

¡Oh vientos cortad!  
¡Rajad el Mundo!  
¡Bramad! ¡Rugid!  
¡ Que se rompan los cauces de los cielos  
hasta que el agua furiosa sumerja nuestros campanarios!  
¡Relámpagos de azufre, destruid  
hasta las raíces de los árboles,  
achicharrad mi cabeza blanca!  
¡Y tu, trueno que todo lo devoras,  
aplasta la espesa redondez del Mundo!  
¡Asola la Naturaleza

y destruye la semilla  
de la ingratitud

¿Cómo traducir a Shakespeare?

Hay que partir de una realidad desconsoladora: es imposible ni siquiera hacer reconocible el inmenso mundo de relámpagos que pone en marcha con sus palabras. A lo mejor que puede llegarse es a una recreación, siempre pobre, siempre incapaz, de ese trallazo que a un inglés –y no digo de quien ha aprendido el inglés, al que siempre le faltará algo- o inglesparlante de nacimiento, y además culto, le saca de su asiento en una representación.

Pondré un ejemplo, trillado, bien conocido:

Cuando en RICARDO III empieza éste el parlamento

*Now is the winter of our discontent*

*Made glorious summer by this sun of York*

Veamos. Un Isabelino recogía de golpetazo:

Ya el Invierno de nuestra desventura

es un Verano glorioso por este sol de York.

El juego: Invierno = arrasamiento de la Naturaleza – Verano = esplendor de la misma, y de todo, ese juego, es bastante intraducible. Pero el juego con el sol de York, cuyo sonido –el de *sun*- puede ser sol o hijo (*son*) – le daba a un isabelino la imagen en su cabeza de que el hijo/sol de York había cerrado aquella etapa desastrosa y abría la plenitud vital de esta.

¿Cómo traducirlo?

“La desventura inhabitable como el Invierno de nuestro pasado son ahora un Verano feraz por el sol que irradia este hijo de la casa de York.” Y tampoco sería una solución, porque perdemos la intensidad y el golpetazo del verso.

Cada palabra de Shakespeare –y cada verso- como él mismo dice, sobre otra cosa, en un pasaje, *much is breeding, which, like the courser's hair, hath yet but life* (Incuban muchas

cosas que como las crines del caballo, tienen vida).

Hoy todos somos hijos de la letra impresa, y eso nos hace difícil el oído, el atender a la acción de la escena –sobre todo en estos momentos en que el teatro es un difunto-: el texto dicho por unas voces sobre un escenario en la concatenación de una representación. Y sobre todo en aquel teatro, antes de que con la Restauración se impusiera el proscenio cerrado, cuando el verso blanco aún no habíase transmutado en el insoportable dístico heroico. Y con y para aquel público, para quién todo era escena, representación, hasta las ejecuciones. Con los mismos ojos se asistía a MACBETH o TITO ANDRONICO que a la sangre chorreando de los patíbulos de Wapping.

\*\*\*\*\*

Y como me preguntaba con HAMLET, ¿dónde situamos CYMBELINO? Siempre que la leo –nunca la he visto representar- pienso: ¿La entendieron aquellos espectadores? O, al contrario: Qué calidad de espectadores; porque a Shakespeare no le gustaba fracasar, para atreverse a ofrecerles este texto, por mucho que hubiera evolucionado el gusto a espectáculos más sofisticados que los Isabelinos. Está mucho más cerca de nuestras experimentaciones literarias modernas que de las convenciones de aquella época. Comprendo que Tennyson la adorara: mandó que enterrasen con él su ejemplar. Cuando lo leo, me olvido de la trama y me dejo llevar por el huracán de las palabras. ¡Y qué personaje, Imogen! Debiera titularse con su nombre esa historia, antes que con el del Rey.

¿Y qué hacer con CORIOLANO; qué losa sobre lo ilusorio de la fe en la condición humana?

¿Y qué quiso decirnos con TIMON, esa úlcera?

¿Y PERICLES? No figura en la edición de 1623. ¿Sabían Heminge y Condell que no era “enteramente” de Shakespeare? Yo creo que si lo es, al menos la segunda mitad. No imagino de otro ese burdel de Mytilene, o el encantamiento de Pericles por la música y las palabras de Marina.

\*\*\*\*\*

Y después, la calma. Una calma extraña, misteriosa. Como en los mares, después de una tormenta terrible; de pronto todo cesa – se convierte en un espacio mágico- y viene la calma.

Eso es LA TEMPESTAD.

Parece ser la última obra escrita por Shakespeare. Luego vendría el silencio. No el silencio desesperado y puede que impotente del artista moderno, sino el buen descanso que cierra una noble jornada cumplida. Hay quien niega ese finiquito. De cualquier forma LA TEMPESTAD es el ocaso purísimo que apaga el más brillante día de la Literatura.

Ninguna obra – posiblemente alguna obra en cualquier lengua, salvo la COMEDIA de Dante – canta como final una alabanza a la Poesía tan considerable. No sólo de la Poesía como la más elevada disposición del espíritu humano, sino como algo que dota a éste de la más esclarecida sabiduría. No es por azar que Shakespeare utilice como instrumento del gobernar de Próspero, a Ariel: Ariel es ese filtro que permite a su amo la totalidad del conocimiento y quien, al final, lo lleva a lo que, como en UN CUENTO PARA EL INVIERNO, es la cima de esa sabiduría y ese sabio regir: el Perdón.

En esa isla a la que una tempestad no del Azar, sino ordenada por el Arte, arroja a unos hombres –*Brave vessel/ Who had, no doubt, some noble creature in her, / Dashed all to pieces*, dice Miranda – todo sucederá en unas pocas horas –las cuatro que bien podía durar la representación (de 2 a 6 de la tarde)-, como una metáfora de esa última compilación de todos los temas y de lo que Shakespeare había aprendido. Se ha dicho que es una autobiografía. Quizá. Es el resumen de todo lo que Shakespeare sabía sobre el sentido de la vida, el más depurado diseño de su discurso sobre el Orden, el Amor, la fascinación, la intriga, su ponderación de los laberintos del vivir, y como remate incluye su gran despedida al Arte.

Todos los temas que le eran caros, repito, son expuestos, y de la más sutil de las formas. Y desembocan en la unidad, que es el principio, antes de que el mal y la locura separen

en espacios comunicados cuanto compone la vida de un hombre. Shakespeare nos enseña de forma muy clara la única posibilidad de vivir: la unidad del discurso humano. Contemplando LA TEMPESTAD nos damos cuenta de cómo el mundo, ese mundo que a lo largo de la obra es sacado de cuajo, en la más implacable de las vivisecciones, vuelve a su centro, se apacigua en el Orden, y ante ese Orden comprendemos que su conservación, o, en todo caso, su muy lenta y cuidadosa modificación, son la única posibilidad de vivir sin desenjaular –como en MACBETH- el hambre de la fiera.

En este “testamento” hay cinco advertencias o mejor, orientaciones, que me parecen de gran importancia:

La primera es la profesión de fe en la Cultura. Cuando Prospero dice *My library was dukedom large enough*, esa biblioteca está exaltando el saber sobre otros talentos; el poder de los libros (que ha podido conservar gracias a Gonzalo) es superior a la magia de la bruja Sycorax. Lo que también se derivaría de: ¿No es acaso una barricada ante el Mal cuando la vida en vez de estimular el caos, es “gobernada” por un espíritu noble? No olvidemos que Prospero, en su destierro, no se ha limitado a sobrevivir robinsonianamente, sino que ha “colonizado” su territorio, sometiendo lo que es menos civilizado que él. Hay mucho Montaigne en esta obra. Desde luego el parlamento de Gonzalo del II acto sigue casi al pie de la letra el capítulo CANÍBALES de los ENSAYOS.

Tercera – Que también Próspero ha de abandonar – sabe que “debe” abandonar- “la Maravilla” para regresar a la Realidad (a Milan).

Cuarta – El amor. Tema esencial en THE TEMPEST. Y de forma muy compleja, aquí: Los amantes son jóvenes y las circunstancias los separan, como en ROMEO Y JULIETA, pero algo que se daba en aquellos y que no era tomado en cuenta, los salva, los hace “reconocerse en medio de la tempestad”: la cuna: son de igual cuna, quiero decir, de semejantes educación y afinidad culturales. Este delicado tema, que ya Shakespeare había tocado (recordemos TWELFTH NIGHT), lo deja ahora claro como una columna clásica: la estirpe espiritual y de costumbres une por encima de cualquier diferencia. O lo que es lo mismo, une más que puedan separar cualesquiera otros matices y de forma

más perdurable. El amor profundo y perdurable es una unidad de destino y de sueños, único mundo donde encajar sabia y felizmente a una pareja. Ante el amor de Miranda y Fernando, sabemos que es un matrimonio que “va a acabar bien”, lo que ya de por sí constituiría una noble enseñanza en este mundo nuestro donde los matrimonios suelen acabar mal.

Y todo desembocando en ese momento sagrado en que Próspero –qué inmenso Próspero Gielgud, y Ralph Richardson, y qué acierto el de Brook cuando para el montaje de 1990 eligió a Sotigui Kouyaté- promete ya esos *calm seas*, esos *auspicious gales*, cuando libera a Ariel y le desea *Be free, and fare thou well*.

Si, y ya el Mundo en calma nos dice:

*Ya no tengo el poder de encantaros.*

Y comienza a desvanecerse.

Porque el quinto consejo es ese: el Gran desengaño, en el que hay que vivir. Esto es: edificar sobre ese desengaño, sobre esa realidad desenmascarada.

Y entonces, en ese instante de calma del Mundo, entonces, Shakespeare – ya como fuera de la obra- se dirige al público. Ya no hay otro espacio posible que “el Teatro”, la escena: Y abdica de su magia, de sus poderes, y sólo pide ese aplauso, ese “perdón” que lo hará libre.

Siempre he visto aquí al propio Shakespeare, y como en una película, junto a Próspero he visto ir cobrando forma su figura y lentamente ir fundiéndose con su criatura hasta no ser ya sino un único rostro, una sola mirada: la del creador que se despide.

Con LA TEMPESTAD, se cierra el acaso más complejo discurso de la historia de la Literatura, un discurso que ha recorrido todos los caminos del corazón humano.

Empezó ilustrándonos con los diversos grados de acomodación social, los resortes de la pasión y del orden, tan caros al maestro Montaigne. En las Tragedias nos sometió a un crescendo de vértigo, horror y fascinación. Vimos cómo la vida es destruida y su imposibilidad y su fragilidad, y también cómo es el más glorioso de los sueños. En LA TEMPESTAD vemos una luz al final de ese atroz pasillo: todo se da cita como en un cuento, y un

cuento que termina bien. Y termina bien porque a lo que asistimos es al entendimiento de una antigua Sabiduría: el Arte es el Espejo de la Vida, si, pero no como una fotografía, son como un retrato de Velázquez: no solamente el sueño de la Vida sino el sueño de la Civilización.

Yo creo que el paisaje que contemplamos desde la torre de Shakespeare es uno de los más desolados de toda la historia de la creación humana. Pero también estoy seguro de que es una de las visiones más solidamente esperanzadas, porque saber con qué contamos es la mejor forma de enfrentarnos a nuestro destino y, sin utopías, buscar la vida más habitable, social e individualmente, donde el conocimiento de la naturaleza de “lo que somos” permita desarrollarlo hasta sus justos límites evitando el peligro de traspasarlos.

Y sobre todo, porque ese conocimiento lo obtenemos en el Arte. Shakespeare no pretendió nunca dar lecciones, pero como Montaigne, como Tácito, expresaba la vida, la fuerza de la vida, con tal poder –era tanto un pedazo más de esa vida- que nos lo hace ver.

Es una sabiduría amarga, porque nos hiere muy profundamente: nos lleva comprender que hay que aceptar los límites de la Libertad. Pero también nos advierte que, aunque dificultosamente, podemos oponernos al caos. Ese es el testamento de LA TEMPESTAD: Sobre las ruinas de un mundo –para él, el medieval-, ya reducido el hombre a polvo en el Universo, Shakespeare nos dice: *Esto somos*. Nosotros, que hemos visto ese polvo pisoteado, no sé si aún tenemos posibilidades –y quizá ni tiempo- para aprender de Shakespeare sobre la restauración del orden moral, qué estimula y qué asola la vida.

No conozco, en toda la Historia de la Literatura, lucidez más noble. Y hasta esa lucidez es impenetrable. Porque en sus entrañas palpita todo lo que no podemos desentrañar. Como escribió Matthew Arnold: Es libre ante nuestras preguntas. Sonríe y calla, más alto que el Saber.

PAGE

PAGE 32