



*Los cuentos de Shakespeare*, de Charles y Mary Lamb. Traducción de Andrea Morales Vidal. Barcelona: El Aleph Editores, 2006, 181 pp.

La escritura de Shakespeare es una escritura secular que si bien no se ha convertido en una religión (aunque ya reciba el nombre de bardolatría y tenga sus devotos) posee los elementos necesarios para erigirse como una en todo su sentido. Según Harold Bloom, Shakespeare es el centro fijo del canon occidental, de la misma manera como Dios es el centro único de la Biblia. Su universalización es justificada porque Shakespeare nos hizo teatrales y, al igual que el príncipe Hamlet, podemos detener un momento la representación y vernos a nosotros mismos. Por otra parte, fue el autor que concibió a los personajes como sujetos que están desarrollándose hacia su propia individuación, de este modo el personaje se piensa y se concibe a sí mismo, lo cual permite el cambio, cosa que antes de Shakespeare era poco frecuente, pues más se lo representaba envejeciendo y muriendo. En ese sentido, ningún autor compite con él en la creación aparente de la personalidad.

¿Acaso toda la literatura posterior no es un eco de los personajes de Shakespeare? El Mr. Hyde de Stevenson es una forma depurada del señor Macbeth; el Satán de Milton, un reflejo del retórico Yago; *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, heredera directa de *El Rey Lear*, y la novedad de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, un recurso ya aprovechado en *Hamlet*. Es por ello que es posible afirmar que los seres humanos posteriores a él han sido moldeados bajo sus preceptos y no hay frontera nacional o de género que suponga una refutación de tal afirmación.

La adaptación de las tragedias de Shakespeare responde a esta bardolatría que con los años ha ido creciendo en feligreses. Los artífices de ella fueron dos hermanos: Charles y Mary Lamb, quienes mediante la forma de narraciones trataron de difundir los textos de Shakespeare con un interés pedagógico y de difusión. Es peculiar también que la historia de ellos dos sea la narración de una tragedia familiar. Esta incluyó invariablemente una muerte y un asesino. En el caso de los Lamb, Mary desempeñó este rol en 1796 cuando en un momento de locura asestó un cuchillazo contra su madre parálitica. Desde esa fecha Charles se hizo cargo de ella y vigiló constantemente el estado de salud de su hermana hasta el día de su deceso. Mary sobrevivió algunos años más, pero en un estado de permanente alineación.

La manera en cómo los dos llegaron a realizar la adaptación de los textos de Shakespeare fue producto del ofrecimiento del editor William Goldwin, quien le sugirió a Charles preparar una selección con el propósito de publicarla en su biblioteca juvenil. Estas adaptaciones tenían un público específico: «jovencitas que recién se iniciaban en la lectura». Para el contexto de la época eran los jóvenes quienes podían acceder a los textos completos de Shakespeare. En

cambio, la educación de las mujeres estaba sujeta a determinados parámetros en donde la lectura directa de los dramas de Shakespeare ponía en conflicto tales límites (debido a la violencia, la sangre y la locura desbordante que no ha sido ausente en las mejores tragedias de este autor). Mediante estas adaptaciones no se suprimen esos pasajes, sino que se aligeran; de modo que, posteriormente, con la supervisión de sus hermanos, las jóvenes podrían leer fragmentos originales de los textos de Shakespeare. Por otra parte, los textos que seleccionaron los dos hermanos responden a la importancia que la crítica y los lectores han atribuido a lo largo del tiempo a determinadas obras de Shakespeare. En esta selección ubicamos cinco dramas, los cuales pretendemos comentar a continuación

El primer texto que se incluye es *Sueño de una noche de verano*, tal vez una de las piezas más discutibles en la literatura crítica que existe sobre Shakespeare, pues algunos dudan de sus logros dentro del conjunto de la obra del dramaturgo. Sin embargo, René Girard la señala como una obra maestra que nos adelanta su madurez y Harold Bloom no tarda en decir que no hay nada que anteriormente lo igualara o que posteriormente lo superara. La circunstancia de la composición de esta comedia fue probablemente por encargo para una boda noble. Otro detalle importante y que merece especial atención, es que es una comedia en donde Shakespeare no se sirvió de una fuente primaria. Es sabido que la invención de tramas no era un talento del dramaturgo; no obstante, en esta había creado e interconectado cuatro universos diferentes para el desarrollo dramático: el del mito, el de los amantes, el del folclore literario y, finalmente, el mundo de la campiña.

En el caso de *Mucho ruido y pocas nueces* —el segundo texto adaptado— hay cierto consenso para afirmar que es una comedia

regular, pero que posee una vitalidad sustentada en los ecos de ese otro gran personaje que representa al ingenio y la inteligencia como es Falstaff. Podría decirse que es la comedia donde el pensamiento de Falstaff se impone, aunque carezca de un protagonista de esta envergadura que pueda apoderarse del escenario con la misma fuerza. Ni la suma de Beatriz y Benedicto pueden componer la vitalidad de este personaje. Desde la interpretación de Bloom, se puede hablar de una obra donde los sujetos son nietzscheanos mucho antes que Nietzsche, debido a su carácter nihilista. Asimismo, la definición del amor está relacionada con este nihilismo: desde el título, este pierde trascendencia, se convierte en pragmático y en un hecho que no garantiza su posteridad o la fidelidad de los amantes; más bien se sustenta en la conveniencia y en su aceptación como mutuo conocimiento.

La primera tragedia que incluye la selección es *Macbeth*. Esta pieza es una de las obras que peor suerte ha tenido en el terreno de la representación (no solo en el teatro, también en el cine). El personaje es uno de los más grises de Shakespeare, no por su dificultad para entenderlo, como puede suceder en el caso de Hamlet, sino por la imaginación poderosa que posee y logra enajenarnos. El horror se sustenta en su propia capacidad para cometer el mal y en su inevitable intensificación. Sin embargo, es difícil asumir a Macbeth por entero como malvado, ya que es el único que es feliz junto a su esposa y desea lo que ella desea, de manera que sus acciones son una proyección del deseo de Lady Macbeth. Esta felicidad es un irónico contraste frente a las despiadadas formas de cometer felonías que conciben ambos. Asimismo, *Macbeth* es un texto cuyos terrores se fundan en una moral cristiana y donde existe un exceso de violencia sustentado en la sangre, por ello tiene justificación decir que es una tragedia

de sangre, pero en el sentido de que es la sangre el centro fundamental de su imaginación: «la sangre contamina todo». En conclusión, es una tragedia donde el deseo de poder se manifiesta en actos de violencia desmedidos que precipitan a los Macbeth a su ruinoso final, pero que también los subliman.

La inclusión de *El Rey Lear* no es fortuita; el mismo Charles Lamb opinaba que esta tragedia merecía solamente leerse, pues la grandeza del rey Lear se sustentaba en su capacidad intelectual, y aquello imposibilitaba su representación escénica. No pocos están de acuerdo con esta opinión; además la señalan, junto con Hamlet, como la cúspide de la dramaturgia de Shakespeare. El argumento encierra dos historias, la principal es la del anciano rey Lear, monarca que obedece a un reflejo salomónico y que entrega el reino a sus herederos como una manifestación de su grandeza y de su autoridad sustentada en la visión patriarcal, pero es esta entrega impaciente de su poder lo que va a conducirlo a su tragedia. El universo de la pieza responde a una armonía que se extiende al nivel privado, familiar, social y natural. El equilibrio en cada uno de estos niveles funciona de acuerdo con una concepción donde debe existir un amor entre padres e hijos, la sumisión de la mujer al marido, la jerarquía del monarca como cabeza del reino y centro inequívoco de él. Sin embargo, esta concepción es puesta en cuestión por los personajes antagónicos al rey, quienes imponen a los instintos como rectores y atentan contra la estabilidad. De esta manera, símbolos como la naturaleza, el mundo animal, la locura y la ceguera adquieren una inusitada importancia en esta pieza, lo cual le proporciona una capacidad dinámica para el desarrollo de los personajes.

La siguiente tragedia, *Otelo*, es la historia de la obra de teatro de Yago, como señala Bloom. Yago es otro de los personajes

más importantes de la obra de Shakespeare. Desde la perspectiva de Hazlitt, este pertenece a una clase de personajes que poseen una gran actividad intelectual y que están despojados de todo principio moral; es un retórico que cambia los patrones de las cosas con el fin de oscurecer las distinciones entre lo bueno y lo malo. El mal es el lado hacia donde se inclina y el punto desde donde con mayor ingenio puede dar alcance a sus pensamientos. Por otra parte, la relación entre Otelo y Yago debe ser entendida como la surgida entre un dios y su creyente. En ese sentido, Otelo es el dios de la guerra, el moro que no puede identificarse o verse a sí mismo bajo términos que no sean grandiosos y cuya sangre señala la violencia de su raza, y Yago, el creyente que vive en un estado de guerra permanente y convencido en el dios Otelo. Sin embargo, esta relación entre el dios y su devoto se fracturará cuando Otelo escoja la vida de la paz al casarse con Desdémona —lo cual será leído por Yago como desaliento— y escoja a Casio como su lugarteniente, un hombre que no es experto en la guerra, pero que sabe manejarse en los terrenos de la diplomacia —lo cual será entendido por Yago como traición al relegarlo—. Es por ello que Bloom destaca que la caída de Yago es también la caída de Otelo, como Satán cuando se rebela al ser herido por su dios. De esta manera, Yago al pelear contra su propio dios también desbaratará su mundo; por eso, este personaje supera al moro en trascendencia, pues ha descubierto también que conoce al moro mejor de lo que se conoce él a sí mismo.

El último texto de esta selección es *Hamlet*, cuya tragedia es el eje central de esta religión secular como es la bardolatría. Este personaje está dentro de esa categoría de personajes literarios que han desplazado al mismo autor y del cual como señala Bloom, hemos sido

creados a su imagen y semejanza. Somos hijos de Hamlet, necesariamente lo somos. La historia de Hamlet es una tragedia de la venganza, pero puede decirse que esta denominación no la puede contener completamente; es más, podría argumentarse que es una tragedia que finge ser una venganza, donde el espectador al igual que el príncipe observa los decorados y la composición de la comedia que le ha tocado representar, o también en ese razonamiento metateatral el actor que representa, paradójicamente, la incapacidad de representar un personaje, pues eso es el príncipe dentro del entramado de esta tragedia: un personaje que no puede representar el rol. Por otra parte, Hamlet es otro gran retórico, pero no en la dirección de Yago —cuya acción es dirigida para sembrar borrascas en los límites entre el bien y el mal—, más bien su dimensión se sustenta en la formulación de preguntas que no pretende responder. Estas interrogantes retienen constantemente al príncipe y denotan su interés por el cuestionamiento del universo de la corte (que a manera de un cosmos presenta un nivel político, social, familiar y privado), pero también un cuestionamiento sobre sí mismo como agente de un código de la venganza ordenado por el fantasma, pues es el espectro y su creencia en él lo que le obliga a una respuesta. Es esta naturaleza multiforme, abierta y ambigua de Hamlet, la que permite que la discusión sobre el príncipe no suscite una conclusión, sino, por el contrario, mayores preguntas.

Finalmente, para cerrar este comentario, creemos conveniente apelar a la autoridad de Borges, quien en su ensayo *La Flor de Coleridge*, señala que la historia de la literatura puede ser la historia de un solo espíritu como productor y consumidor de literatura; una historia que podría llevarse a cabo sin mencionar un solo escritor, pues la literatura misma parece

ser el resultado de la obra de un solo hombre. Si este razonamiento tentadoramente persuasivo y cómodamente desestimable fuera una certeza, ¿a quién podríamos adjudicarle tamaña obra? Es muy probable que sea a Dios, y dicha elección no podría ser mezquina e injusta, pues Él posee varios nombres y uno de ellos es Shakespeare.

RAUF NEME