

La varita mágica de Próspero

Jan Kott

FONT: KOTT, JAN. (1961) *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Traducció: Katarzyna Olszewsha Sonnenberg i Sergio Trigán. Barcelona: Alba, 2007.

Ninguno

dejó de sentir fiebre de locura ni pudo sustraerse a gestos
de desesperación.

La tempestad, I, ii

I

El espectáculo llega a su fin. Próspero ha llamado a Ariel por última vez y ha descrito un círculo mágico. Los elementos se han acallado, Próspero vuelve al mundo de los humanos y renuncia al poder de la magia.

*Yo, aquí, ahora, abjuro
de mi magia violenta. Y, cuando haya requerido
la música del cielo [...]
romperé mi vara
para sepultarla en la Tierra.*

(La tempestad, V, i)

Entre los grandes dramas de Shakespeare, *La tempestad* parece ser el que tiene el final más feliz de todos. Próspero vuelve a ser el duque de Milán; Alonso, el rey de Nápoles, recupera a su hijo y se arrepiente de su traición. Ariel, liberado, se desvanece en el aire. Calibán comprende por fin que confundió a un borracho con un dios. Los jóvenes amantes, Miranda y Ferdinand, se apuestan veinte reinos en una partida de ajedrez. El buque que se ha salvado espera en una bahía tranquila. Las culpas y los crímenes han sido perdonados. Incluso los dos hermanos traidores son invitados a la choza de Próspero. Es tarde, la tormenta acaba de amainar y ahora reina el silencio y un tiempo

apacible. El mundo que se había salido de sus quicios, como en Hamlet: « The time is out of joint», recobra el orden moral.

*En un viaje [...]
encontró [...]
isla desierta donde Próspero
recupera el ducado, y nosotros a nosotros mismos
cuando habíamos dejado de ser nosotros.*

(La tempesta, V, i)

« *When no man was his own.* » La representación de la obra moral ha terminado, el hechizo se ha roto, la locura se ha desvanecido. Las pasiones se han apagado y los elementos se han apaciguado. En todos los dramas de Shakespeare hay momentos de tranquilidad y silencio. Pero casi siempre preceden a la tormenta. Aquí aparecen una vez que ha pasado la tormenta. Por la mañana, los dos gobernantes y los demás personajes del drama han de zarpar de vuelta a Nápoles. La acción y los personajes de *La tempesta* regresan al punto de partida. El círculo se ha cerrado, la historia ha cumplido un ciclo. ¿Volverá a repetirse una vez más?

Las obras históricas de Shakespeare narran la historia de algunos reinados. La agonía del viejo monarca y la coronación del nuevo rey son simultáneamente el prólogo y el epílogo. Pero los personajes del drama cambian siempre. En *La tempesta* el duque recobra su corona. Como si nada hubiera cambiado, como si todo, incluso la isla desierta, hubiese sido sólo una ficción teatral puesta en escena por Próspero, una representación en la cual él mismo se ha adjudicado el papel protagonista. Exactamente el mismo espectáculo teatral que Hamlet ideó y escenificó en el palacio de Elsinor.

De todos los finales de Shakespeare, el de *La tempesta* es el más inquietante. Quizá por esa razón ningún especialista ha puesto de manifiesto que la acción de la obra regresa al principio. O quizá, simplemente, es demasiado obvio. También es probable que fuese un elemento molesto para la interpretación romántica e idílica de *La tempesta*, que siempre ha querido presentarla como una obra sobre el perdón y la reconciliación con el mundo. Sin embargo, el análisis de la estructura dramática de *La tempesta* debería ser, si no la clave, al menos el principio de cualquier interpretación.

La historia ha vuelto al punto de partida y comienza otra vez. Pero ¿qué historia? ¿Ycuál es el significado de esta extraña obra moral cuya acción se desarrolla en apenas cuatro horas, es decir, un poco más de lo que dura su representación sobre el escenario?

Shakespeare, que, por lo general, juega con el tiempo con total libertad y es capaz de condensar meses enteros en una escena o hacer que entre dos actos del *Cuento de invierno* transcurran dieciséis años, hace coincidir en esta obra el tiempo dramático con el real. Pasadas las dos de la tarde los rayos de la tormenta incendian la nave en la que viaja Alonso y el barco choca contra las rocas. A las seis de la tarde los personajes se van a cenar: Próspero ha recuperado su ducado, Alonso ha encontrado a su hijo, Ferdinand ha conquistado a Miranda. El reloj de Shakespeare, el reloj dramático, que en apenas un minuto es capaz de saltarse varios años, esta vez avanza como un reloj cualquiera. En la época de Shakespeare, las representaciones teatrales comenzaban por regla general a eso de las tres de la tarde y terminaban a las seis. La magia de Próspero empieza entre las dos y las tres y termina a las seis de la tarde. Parece imposible que la coincidencia no fuera intencionada.

Los personajes del drama sufren una tormenta y tienen que pasar una prueba; junto con ellos, exactamente al mismo tiempo, el público presencia la misma tormenta. Los personajes se van a cenar, y los actores y el público también. La tormenta ha amainado, la magia se ha acabado y el espectáculo ha llegado a su fin. Para los personajes y para los espectadores la vida comienza de nuevo, vuelve a ser como antes de la tormenta, como antes del espectáculo. Pero ¿nada ha cambiado? Antes de irse a sus casas los espectadores han de escuchar todavía el epílogo. Próspero, o más bien el actor que interpreta a Próspero, sale al proscenio. Pronuncia su epílogo. Este último monólogo de Próspero es uno de los más bellos jamás escritos por Shakespeare y al mismo tiempo el más trágico y misterioso. Próspero se dirige directamente al público:

*mi empeño [...]
no era sino el de agradaros. Ya no tengo
espíritus que me obedezcan, ni artes para encantar.
La desesperación será mi fin.*

(La tempestad, Epílogo)

En el teatro español, por ejemplo en Calderón o más a menudo en Lope de Vega, el actor, en nombre del autor, se dirigía al público para pedirles indulgencia y perdón por los errores cometidos en la representación. Pero en Shakespeare sólo encontramos este tipo de epílogo dramático dirigido al público en *La tempesta*. Su tono es completamente diferente al del teatro español: es una fuga lírica y hay que ser sordo para no oír en sus palabras acordes conmovedoramente personales. *La tempesta* es la última de las grandes obras de Shakespeare. Al parecer, lo único que escribió Shakespeare después de esta obra fueron unas cuantas escenas para la tragedia de Fletcher *Enrique VIII*. *La tempesta* cierra la obra de Shakespeare. No es extraño que varias generaciones de especialistas y de críticos consideren esta obra su testamento poético, su adiós a los escenarios, una autobiografía filosófica y artística. Detrás del personaje de Próspero se ocultaría el mismísimo Shakespeare.

Muchos estudiosos de Shakespeare han intentado interpretar *La tempesta* como un relato exacto de la vida de Shakespeare o como un drama alegórico de carácter político. Para Chambers, *La tempesta* contiene el credo optimista de Shakespeare, el adiós de la filosofía siniestra de *Hamlet*; un optimismo que caracterizó su propia vida a partir de 1607, el año en que escribió esta obra. J.D. Wilson vio en *La tempesta* el reflejo de la bucólica atmósfera de Stratford y de la apacible vejez del autor al lado de su hija y su nieta. Robert Graves interpretó *La tempesta* como una autobiografía velada de Shakespeare, al igual que los Sonetos. La bruja Sycorax es la dama morena; el cautiverio de Ariel representa el triunfo de la pasión amorosa; y Trínculo es, supuestamente, Ben Jonson en persona. Según Lilian Winstanley, *La tempesta* es; en realidad, la narración de la trágica muerte de Enrique IV de Francia: Miranda representa a los hugonotes huidos a Inglaterra, Sycorax a Catalina de Médicis y Calibán al maligno Ravaillac, que quiso ser jesuita, mientras que Ariel, por supuesto, simboliza al rey-mártir. Todas estas interpretaciones son ridículas e infantiles; aunque no menos infantiles que las que afirman que Ariel y Calibán personifican rigurosas doctrinas filosóficas o que Shakespeare se sirve de ellos para exponer un sistema esotérico y místico.

El gran mago, a quien los elementos de la naturaleza rinden obediencia, que es capaz de conseguir que se abran las tumbas y los muertos salgan de ellas libremente, que puede provocar un eclipse de Sol a mediodía y apaciguar el viento, renuncia a su varita mágica y al poder que poseía sobre los designios humanos. Se convierte en una persona normal, tan indefensa como el resto de los mortales:

*Ahora, el poder de mi magia llega a su fin
y sólo me quedan mis propias fuerzas,
ya cansadas.*

(La tempesta, Epílogo)

Esta interpretación resulta realmente tentadora. Sin embargo, es fácil percatarse de que se sustenta en una única metáfora: la del poeta-mago, la del poeta-creador y la del precio en forma de silencio que tiene que pagar el poeta para regresar al mundo de los mortales. Igual de fácil resulta darse cuenta de que se trata de una metáfora romántica, tanto desde el punto de vista estilístico, como filosófico y estético; lo es en su concepción demiúrgica del poeta, en la consideración conflictiva de la relación entre el poeta y el mundo, entre Ariel y Calibán, entre el espíritu puro y la pura animalidad. Todo ese simbolismo está más cerca de Víctor Hugo y de Lamartine, y, aún en mayor medida, de la romantische Schule alemana, que del teatro de Shakespeare, pues en la obra de este último predomina la imagen de la crueldad de la naturaleza y de la historia y la del hombre intentando controlar inútilmente su destino.

La tempesta de Shakespeare dejó muy pronto de representarse en su versión original. Desde la época de la Restauración hasta el decenio de 1840 se representó en Inglaterra la adaptación de *La tempesta* de Dryden. Era una fábula cortesana vacía de contenido. Más tarde, el Romanticismo propuso una interpretación simbólica de *La tempesta*, en la que se desencadenaba ante el público, gracias a la tramoya y a efectos lumínicos, una tormenta ilusoria. Estas dos nocivas tradiciones, la de la fábula y la alegórica, terminaron confluyendo; aún hoy son un lastre para la puesta en escena de *La tempesta*. La poetización sustituyó a la gran poesía y el espectáculo alegórico a la profunda obra moral; el dramatismo se diluyó en esteticismo, y la obra perdió su amargura filosófica. *La tempesta* se convirtió cada vez más en una fábula romántica

y operística, en la cual el papel principal recaía en una bailarina que llevaba un traje claro y agitaba unas alas pequeñas de gasa plateada y de tul, y que se elevaba en el aire con la ayuda de la maquinaria teatral. Tampoco Lean Schiller se libró del todo de esta tradición cuando, en 1947, intentó desmontar la visión romántica de *La tempesta* poniéndola en escena como si fuera un drama ilustrado sobre un rey filósofo y la fuerza ilimitada de la razón.

La tempesta auténtica es grave y severa, es lírica y grotesca, y es, como todas las grandes obras de Shakespeare, un ajuste de cuentas pasional con el mundo real. Pero esta interpretación de *La tempesta* exige un regreso al texto y al teatro de Shakespeare. Hay que saber interpretar esta obra como un drama sobre el hombre del Renacimiento y sobre la última generación de humanistas. Y sólo desde este punto de vista se puede interpretar *La tempesta* como la autobiografía filosófica de Shakespeare y la suma de su teatro. *La tempesta* sería así un drama sobre las ilusiones perdidas, sobre la amargura de la sabiduría y la fragilidad y persistencia de las esperanzas. En ella se presentan los grandes temas del Renacimiento: la utopía filosófica, los límites del conocimiento, la conquista del mundo físico, las amenazas al orden moral; la naturaleza, que es y no es, al mismo tiempo, la medida del hombre. Interpretada así, *La tempesta* nos descubre el mundo en el que Shakespeare vivió, el mundo de las grandes expediciones, de las tierras recién descubiertas y de las islas misteriosas, un mundo que sueña con la posibilidad de que los seres humanos sean capaces de elevarse en el aire como pájaros, un mundo en el que las máquinas permiten debelar las más poderosas fortalezas. Descubriremos una época revolucionaria para la astronomía, para la fundición de metales y la anatomía; una época en la que científicos, filósofos y artistas mantenían una comunidad de intereses; una época gloriosa para el saber, que por primera vez fue considerado universal; una época en la que la filosofía puso al descubierto la relatividad de todos los juicios humanos; una época en la que se construyeron, por orden de papas y príncipes, los más espléndidos monumentos arquitectónicos y se elaboraron horóscopos astrológicos; una época de guerras religiosas y hogueras inquisitoriales, en la que la civilización alcanzó cotas desconocidas hasta ese momento, a pesar de que las plagas diezmaban las ciudades; un mundo maravilloso, cruel y dramático, que mostró de

repente la fuerza y la miseria del hombre; un mundo donde la naturaleza y la historia, el poder de los reyes y la moral fueron vaciados, por primera vez, de significado teológico.

El teatro isabelino era una representación del mundo. En el escenario del teatro de Shakespeare, El Globo, se alzaba un enorme baldaquín con los signos del zodiaco bordados en oro, que simbolizaba el cielo. Esta decoración era propia todavía del gusto medieval, del *Theatrum Mundi*. Pero un *Theatrum Mundi* después de un terremoto.

II

La tempestad tiene dos finales: Próspero perdona a sus enemigos mientras en la isla cae apaciblemente la tarde y la historia vuelve al punto de partida; el otro final es el trágico monólogo que Próspero pronuncia dirigiéndose al público, un monólogo que se sitúa fuera del tiempo. Pero *La tempestad* tiene también dos prólogos. El primero de ellos, el dramático, transcurre en la nave en llamas que termina estrellándose contra las rocas. El segundo prólogo es la narración de Próspero de la pérdida del ducado y de su llegada a la isla desierta; estos dos hechos constituyen la prehistoria del drama.

El primer prólogo, como el monólogo final de Próspero, parece, aunque sólo a primera vista, innecesario. Transcurre fuera de la isla y sirve de marco para la historia. Sin embargo, su sentido dramático es doble. Muestra una tormenta real, que es muy diferente de la tormenta interior y de la locura que se apoderará de los personajes. Sólo después de describir la tormenta física y material se desarrollará el drama moral. La acción que se desarrolla en la isla es una obra dentro de la obra que dirige Próspero. Pero este prólogo dramático tiene también otro sentido. Es una exposición directa, sin recursos alegóricos, de una de las grandes tesis de Shakespeare: la violenta confrontación existente entre la naturaleza y el orden social. El rey viaja en la nave. Pero ¿qué puede hacer el poder real y su majestad contra la furia de los elementos? ¡Nada! Shakespeare repite la famosa invocación de Panurgo en el libro IV de Gargantúa y Pantagruel, pero con mayor contundencia y agudeza.

GONZALO: ¡Calma, calma, buen amigo!

CONTRAMAESTRE: Cuando el mar se calme. ¡Vamos! ¡Abajo! ¿Creéis que estas que aquí rugen respetarían a un rey? ¡Al camarote! ¡Callaos y dejadnos hacer!

GONZALO: Está bien, pero recordad a quién lleváis a bordo.

CONTRAMAESTRE: A nadie a quien yo aprecie más que a mí mismo. ¿No sois vos de la corte? Pues ordenad a los elementos que se callen y, si podéis, que haya paz inmediata, que nosotros no habremos de tocar jarcia alguna. ¡Ejerced vuestra autoridad! Si no podéis, dad gracias por haber vivido tanto tiempo.

(La tempesta, I, i)

Este es el tema de *El rey Lear*, abreviado y condensado.

En el prólogo de *La tempesta* se asiste una vez más a la gran desacralización de la majestad, tan propia del Renacimiento. Frente al mar embravecido, un contraamaestre es más que un rey.

El segundo prólogo de *La tempesta* es la historia narrada por Próspero. La historia es larga e incluye algunos elementos no pulidos del todo, sacados de alguna obra anterior de la que, probablemente, Shakespeare extrajo también el argumento de *La tempesta*. Pero esto es lo de menos. La historia de Próspero aborda uno de los temas principales y esenciales en Shakespeare, un tema que es casi una obsesión: el del buen monarca frente al malvado, el del príncipe legítimo frente al usurpador que le arrebató el trono. Ésta es para Shakespeare la imagen de la historia, la historia eterna, la de su mecanismo constante e invariable. Se repite en las obras históricas y en las tragedias, en *Hamlet* y en *Macbeth*, incluso en las comedias, por ejemplo en *Medida por medida* y en *Como gustéis*. Sólo en las tragedias romanas se cambian los *dramatis personae* para incluir al Senado y al pueblo, a los patricios, los tribunos y los generales del ejército, pero la maquinaria de la historia y de la lucha por el poder es la misma.

En la narración de Próspero el marco de la historia feudal se muestra al desnudo, libre de elementos alegóricos y fortuitos, con personajes casi anónimos y sin carácter, de manera abstracta, como en el enunciado de una fórmula. La historia contada por Próspero es un compendio de *El príncipe* de Maquiavelo.

*El estudio de las artes...
a las que dediqué todo mi afán. Yo dejé en sus manos
el peso del gobierno, mientras poco a poco me convertía
en un intruso en mi propio Estado; [...]
Y ese hermano mío... ese traidor... [...]
Ese que había aprendido a conceder favores,
a negarlos; a quién encumbrar
y a quién poner freno en su ascenso,
renovó a las gentes que me eran fieles [...]
hizo que todos y cada uno tocaran según acomodaba
a sus oídos. Era como una hiedra que cubría mi tronco
de majestad, absorbiendo mi savia...
[...] Para que nada se interpusiera entre el papel
que representaba y aquel a quien sustituía, se propone
a toda costa ser dueño y señor de Milán.
[...] y así conspira
con el rey de Nápoles [...]
para pagar un tributo anual y rendirle pleitesía
[...] y aquella medianoche
[...] abrió las puertas de Milán.*

(La tempesta, I, ii)

Próspero describe en su narración la historia de la lucha por el poder, de la violencia y de la conspiración. Pero esta descripción no afecta sólo al Ducado de Milán. Este mismo tema se repetirá en la historia de Ariel y Calibán. El teatro de Shakespeare es el *Theatrum Mundi*. La violencia, en cuanto principio sobre el que se sustenta el mundo, tiene que ser descrita en categorías cósmicas. La historia previa de Ariel y de Calibán es una repetición de la historia de Próspero, una variación sobre el mismo tema. Los dramas de Shakespeare no se articulan en torno al principio de unidad de acción, sino a partir del principio de analogía; esto permite el desarrollo de dos, tres y hasta cuatro temas simultáneamente, formando un sistema de espejos cóncavos y convexos, que reflejan, aumentan y parodian una misma situación. El mismo tema es repetido en tono lírico y grotesco, y más tarde en tono patético e irónico. La misma

escena será representada por una pareja de reyes o por una pareja de amantes, e imitada por los bufones. ¿O quizá eran los reyes los que imitaban a los bufones? Los reyes, los amantes y los bufones son sólo actores. Los papeles han sido escritos de antemano y las situaciones concebidas previamente. Tanto peor si los actores no saben meterse en sus papeles y no saben interpretarlos. Porque actúan sobre un escenario que es una imagen del mundo real, donde nadie escoge ni el papel ni la situación. Las situaciones en el teatro de Shakespeare son siempre auténticas, incluso cuando las representan espíritus y monstruos.

El primer acto de violencia y de terror ocurre antes de que las corrientes marinas arrastren el bote de Miranda y Próspero hasta la isla. La bruja Sycorax había capturado a Ariel y le había confinado en el hueco de un pino por negarse a ejecutar sus repugnantes órdenes. Ariel sufría porque hasta ese momento había sido un espíritu libre. “Y por ser un espíritu demasiado etéreo para obedecer sus órdenes terranas y sus maleficios” (*La tempesta*, I, ii), le dirá más tarde Próspero. Próspero libera a Ariel con la condición de que se ponga a su servicio, de que se subordine a su poder. Shakespeare siempre tiene prisa y plantea el conflicto y las situaciones enseguida, abruptamente. En cuanto Próspero termina su narración y Ariel se da cuenta de que la nave ha naufragado, estalla el conflicto. Estalla, además, con virulencia. El prólogo ha terminado, ahora empieza la acción.

*ARIEL: ... permite que te recuerde una promesa
que nunca cumpliste.*

*PRÓSPERO: ¡Cómo! ¿A qué ese enfado?
¿Qué es eso que quieres pedirme?*

ARIEL: Mi libertad.

PRÓSPERO: ¿Antes de lo que acordamos? ¡Basta!

(La tempesta, I, ii)

El tema de la violencia ha sido introducido en dos ocasiones. Sin embargo, en la isla queda un tercer personaje del drama: Calibán. Y el mismo tema, la misma situación será repetida por tercera vez. Sólo que en este caso los papeles se invierten y Shakespeare va a encargarse de introducir un espejo nuevo. Esta vez será un espejo

cóncavo. Calibán es un engendro nacido de la unión de la bruja Sycorax con el diablo. Después de su muerte asumió el poder en la isla. Era su monarca legítimo. Al menos en el sentido feudal. Calibán perdió su reino igual que Próspero su ducado. Calibán fue derrocado por Próspero igual que éste ha sido derrocado por Antonio. Antes de que se represente el drama moral propiamente dicho y los enemigos de Próspero pasen la prueba de la locura, en la isla desierta se han representado ya dos actos de la historia feudal.

*CÁLIBAN: Esta isla es mía; la heredé de mi madre, Sycorax,
y tú quieres robármela. A poco de llegar aquí
me acariciabas, me hacías halagos, me dabas
de beber agua con jugosas bayas...*
[...] yo
[...] antes fui rey.

(La tempesta, I, ii)

El primer acto de rebeldía de Calibán pertenece aún a los antecedentes del drama. Calibán asaltó a Miranda con la intención de violarla. No lo consiguió. Como castigo fue recluido en una cueva y condenado a acarrear madera y agua y torturado a base de pellizcos, pinchazos, cólicos y calambres. ¡Qué maravillosa es la literalidad en Shakespeare! Los sufrimientos de Ariel son abstractos, también la libertad con la que sueña. Es el rechazo de todas las formas de dependencia. En cambio, las torturas de Calibán son concretas, físicas, animales. Shakespeare jamás introduce personajes de forma accidental en sus dramas. La primera escena en la que aparece Ariel contiene una exigencia de libertad. La primera entrada de Calibán nos recuerda la rebelión. Es la entrada de un esclavo. La crueldad de esta escena es completamente intencionada. También su brutal materialidad.

*PRÓSPERO: ¡Y tú, esclavo ponzoñoso! ¡Tú, engendro del diablo,
tú, concebido en vientre maligno, muéstrate!*
*CÁLIBAN: ¡Caiga sobre vosotros dos el rocío mortífero
Que con plumas de cuervo mi madre recogía
en la hedionda charca! ¡Que el viento del sur*

sople sobre vosotros y os llene de pústulas!

(La tempesta, I, ii)

La obra ya ha sido planteada. Así es la vida de los habitantes de la isla, contra cuya costa rocosa se ha estrellado el barco que llevaba a bordo a los viejos enemigos de Próspero.

Para la mayoría de los especialistas en Shakespeare, la isla representa una utopía, es una isla de fábula. Pero hay que observarla con más detenimiento, ya que es el escenario real del drama. ¿Dónde está situada la isla, qué significa su posición geográfica y cómo la describe Shakespeare?

Del itinerario marítimo del viaje que realiza el rey de Nápoles, Alonso, que se encuentra de regreso de Túnez, así como de la historia de la bruja Sycorax, que ha llegado a la isla desde Argel, se desprende que la isla de Próspero debe de situarse en el Mediterráneo. Los dos itinerarios se cruzan en las proximidades de Malta. Otros especialistas sitúan la isla más cerca de Sicilia y creen que se trata de la isla rocosa de Pantelleria. También hay quienes la buscan cerca de las costas del norte de África y quieren verla en Lampedusa. Sin embargo, Sétebos, a quien Sycorax veneraba, es una divinidad a la que rinden culto los indios de Patagonia y Ariel le trae a Próspero rocío de las islas Bermudas.

En el año 1609 el conde de Southampton fletó una numerosa flota de barcos, en la que viajaban suficientes personas y pertrechos para colonizar Virginia, la primera colonia inglesa en la costa de Norteamérica. La expedición despertó grandes expectativas de fortunas fabulosas y estimuló la imaginación popular. Era la primera vez que los comerciantes, los banqueros y los políticos aceptaban la idea de que la Tierra es redonda, como tiempo atrás habían demostrado los astrónomos, los humanistas y los eruditos. El mundo habitado por el hombre se había duplicado en un siglo, aunque al mismo tiempo se había empequeñecido para la imaginación humana. Exactamente igual que nuestra galaxia después de las primeras expediciones al cosmos. El descubrimiento del otro hemisferio fue una conmoción similar a la del primer viaje tripulado a la Luna y a la fotografía de su cara oculta. Esta visión planetaria de la Tierra

comenzó en el Renacimiento. Por eso, Leonardo escribió lo siguiente acerca de sus investigaciones:

En este libro se pretende demostrar que el océano y el resto de los mares permiten que nuestro mundo pueda brillar, con la ayuda del Sol, igual que la Luna; quienes observen la Tierra a gran distancia pensarán que es una estrella; y eso es lo que intento probar.

Jean Fernel, uno de los hombres más eminentes de la nueva era, un humanista, matemático y médico de la corte del rey de Francia, escribió en sus Diálogos en 1530:

En nuestros tiempos suceden cosas con las que la Antigüedad ni siquiera soñó [...]. El arrojo de nuestros navegantes nos ha permitido cruzar el océano y descubrir nuevas islas [...]. Los navegantes de nuestra época nos han dado un globo nuevo.

Si se descubrieron mundos nuevos en la Tierra, habitados por seres inteligentes, ¿por qué no podría haber vida inteligente también en la esfera celeste? Ésta es la conclusión a la que llegó Giordano Bruno y por la que fue quemado en la hoguera, acusado de herejía, en el año 1600. En ese mismo año Shakespeare empezó a escribir Hamlet. Y escribió *La tempestad* once años más tarde.

En la actualidad, los especialistas relacionan el origen de *La tempestad* con los relatos de la expedición inglesa a Virginia de 1609. La expedición fracasó. La nave capitana, la Sea Adventure, zozobró a causa de una tormenta, y los marineros fueron arrastrados hasta una pequeña isla desierta del archipiélago de las Bermudas. Pasaron allí diez meses, después construyeron dos barcos y consiguieron llegar a las costas de Virginia. A las islas frente a las cuales zozobraron las llamaron «Diabólicas». Por las noches oían aullidos y gritos misteriosos. Los naufragos creyeron que eran voces diabólicas. Al menos así quedó constancia en las narraciones de la época. Quizá Shakespeare sacó el relato del contramaestre de uno de esos relatos:

*una mezcla
de sonidos, rugidos, aullidos y ruidos de cadenas,*

todos ellos espantosos.

(La tempesta, V, i)

Estos relatos provocaron la indignación de los pobladores del Nuevo Mundo, de modo que el consejo de colonos de Virginia publicó un folleto de William Barrett en el que se decía que los rumores acerca de que las islas Bermudas estaban habitadas por diablos o malos espíritus eran falsos y exagerados. «Esta comedia trágica [*La tempesta*] no contiene nada que pueda ser motivo de desaliento para los colonos», afirmaba el folleto. Los colonos de Virginia interpretaron a Shakespeare con más sensatez que más de un especialista reciente.

También se ha descubierto que Próspero le daba de comer a Calibán una variedad no comestible de almejas («fresh-brook muscles»), que también aparecen mencionadas en los relatos de la desdichada expedición. Muchos estudiosos de la obra de Shakespeare han creído ver un paralelismo entre la acción de Ariel prendiendo fuego al barco -«en el extremo / del mástil, en las vergas, y en el bauprés, / ardía con fulgor en todas partes» (*La tempesta*, I, ii) - y la imagen del Fuego de San Telmo, que asustó a los naufragos de la catástrofe de las Bermudas.

La visión fantástica de Shakespeare siempre se nutría de hechos reales; de este modo, el mundo que se condensaba sobre el escenario se hacía aún más material. Pero siempre fue un mundo completo. Y, por eso, es inútil buscar las coordenadas geográficas de la isla de Próspero.

Sin duda en *La tempesta* se respira el ambiente de las expediciones ultramarinas y de las islas misteriosas, desiertas y amenazantes, pero también la inquietud y la osadía de tesis tan osadas como las de Giordano Bruno. De todos modos, *La tempesta* está lejos del espíritu de ingenuo entusiasmo y de pueril orgullo que se apoderó de los primeros testigos de los descubrimientos geográficos. Las preguntas de *La tempesta* son filosóficas y amargas.

El drama moral que dirige Próspero dura menos de cuatro horas. Sin embargo, la isla se sitúa fuera del tiempo. Próspero le ordena a Ariel «cabalgar sobre el cierzo penetrante» o cumplir sus órdenes «en las entrañas de la Tierra, cuando se endurezca por la escarcha». La isla tiene fuentes de agua dulce y salada, tierra estéril y fértil,

bosques de limoneros y pantanos fangosos. Los árboles están llenos de avellanas y de manzanas y hay trufas en los bosques. La isla está habitada por macacos, erizos, culebras, murciélagos y sapos. En este lugar anidan los arrendajos y las gaviotas se posan sobre las rocas. En la isla crecen bayas, abundan las conchas extrañas, y es fácil pincharse los pies con las espinas y aguijones.

Los comentaristas de *La tempesta* creen ver en esta isla una recreación de la idílica Arcadia. Al parecer juzgan *La tempesta* a través de las pésimas representaciones que de ella se han hecho. Escenografías en las que hay bailarinas y un horizonte iluminado. Siguen pensando que esta obra es una fábula o un ballet. ¡Mejor fiarse de aquellos que pasaron en esta isla la prueba de la locura!

*Tormento, angustia, maravilla, asombro...
todos habitan aquí. Que el poder celestial
nos saque de esta espantosa isla.*

(La tempesta, V, i)

Y por esta razón, no tiene sentido buscar la isla de Próspero, ni siquiera en los pliegues blanquecinos de los antiguos mapas, donde el contorno de la Tierra se desvanece, el azul del océano es pálido y aparecen los dibujos de unas criaturas extrañas o la inscripción: ubicaciones. Tampoco en estos mapas se puede encontrar la isla de Próspero, porque la isla es el mundo o el escenario. Para la gente de la época isabelina ambos espacios coincidían; el escenario era el mundo y el mundo era el escenario.

En la isla de Próspero se resume, de forma muy abreviada, la visión shakespeariana de la historia del mundo. Se compone de luchas por el poder, de asesinatos, de rebeliones y de violencia. Los dos primeros actos de esta historia habían transcurrido antes de la llegada del barco en el que viaja Alonso. Ahora, Próspero se encargará de acelerar la acción; esta misma historia será repetida aún dos veces más, como una tragedia y como una comedia grotesca; después la representación llegará a su fin. La isla de Próspero no tiene nada que ver con las felices islas de las utopías renacentistas. Más bien se parece a la isla-mundo del gótico tardío. Mundos como los que pintó uno de los más grandes visionarios de la pintura universal, el precursor del barroco y del surrealismo, el loco Hieronymus Bosch, El Bosco. Sus montañas, que parecen volcanes,

se elevan sobre un mar gris; son pardas o amarillentas y tienen forma cónica; sus picos han sido seccionados. Sobre ellas pululan y trepan como hormigas unas minúsculas figuritas humanas. Las escenas recrean los siete pecados capitales y las pasiones humanas, en especial la lujuria y el asesinato, la embriaguez y la gula. Unos demonios con cuerpos de ángeles hermosos y esbeltos, con cabezas de sapos y hocicos de perros merodean entre la gente. Debajo de las mesas, que son como enormes conchas de tortuga, unas viejas de pechos caídos y rostros aniñados descansan abrazadas por los tentáculos largos y peludos de una criaturas, que son una mezcla de humanos y de insectos. Las mesas están bien surtidas, como para un festejo espléndido, pero las jarras y los platos tienen forma de insectos, pájaros y ranas. Este jardín es la isla de la angustia y la imagen de la locura de la humanidad. Incluso llega a parecerse, por su forma, al escenario isabelino. Los barcos atracan en unos tranquilos muelles a los pies de la montaña. Éste es el proscenio. Las escenas principales se representan en unas cuevas enormes y en la cima del cono volcánico. El pico cortado de la montaña está vacío. No hay actores sobre el escenario superior. Nadie bendice ni juzga a los locos. En esta isla se representan las escenas más crueles del mundo. Del mundo que Shakespeare observó con sus propios ojos. En este mundo no hay dioses, porque son innecesarios. Bastan las personas:

*Parecidos a los ratones
que devoran ávidamente el arsénico, tenemos en nuestra
naturaleza propensión a correr en pos de un bien fatal del que
estamos sedientos, y luego de haber bebido nos morimos.*
(Medida por medida, 1, iii)

Esta cita de *Medida por medida* quedaría bien de leyenda bajo los grandes lienzos de El Bosco que representan *La tentación de san Antonio* o *El jardín de las delicias*. Así es exactamente la isla de Próspero. Ariel es un ángel y un verdugo. Por eso, cuando quiere ser visible, adopta el cuerpo de una ninfa o de una arpía. He aquí el veredicto que pronuncia contra los naufragos:

el destino,

*que domina este mundo sublunar
y todo lo que hay en él, ha vomitado
del océano insaciable en esta ínsula
donde el hombre no habita, a vosotros, que entre los hombres
no merecéis vivir. Soy yo quien os provoca el delirio.
Con un valor colérico como ese que mostráis
hombres hay que se han ahorcado y ahogado.*

(La tempesta, III,iii)

Ariel cumple las órdenes de Próspero de perseguir a los naufragos, los embauca con música, los atormenta y consigue dispersarlos. El rey de Nápoles, Alonso, y su fiel Gonzalo están cansados. Se quedarán dormidos. Todo el mundo se sumirá en el sueño. El traicionero Antonio y el hermano del rey, Sebastián, se quedarán de guardia. Han de estar alerta. Una vez más la historia va a asestar un golpe contra el poder. Sólo que esta vez Shakespeare pone delante un espejo diferente. La historia de cómo Próspero perdió su ducado se narró de forma breve, austera y precisa, como en un manual de historia. Sólo se desarrollaron sus fórmulas, lo imprescindible para mostrar el mecanismo. Ahora se produce la típica ralentización shakespeariana de la acción, que se muestra en un primer plano. Como en una película. Ahora cada segundo tiene una entidad propia y se puede apreciar hasta el más mínimo temblor del espíritu y el más mínimo gesto. El rey y Gonzalo siguen dormidos. El momento es propicio. Puede que jamás vuelva a repetirse.

SEBASTIÁN: ¿Y vuestra conciencia?

*ANTONIO: ¿La conciencia?, ¿dónde habita? Si fuera un sabañón
tendría que calzar pantuflas. Mas no parece
que sienta a esa deidad en mi seno.*

*Veinte conciencias pueden interponerse entre Milán y yo,
azucararse o derretirse y aun así, no me molestaría.*

(La tempesta, II, i)

Antonio y Sebastián alzan sus espadas. Dentro de un momento se va a perpetrar un asesinato. En la obra de Shakespeare este tema realmente vuelve de forma obsesiva. Sólo cambian los espejos. Cada uno de estos espejos refleja un aspecto diferente de las

mismas situaciones. La isla de Próspero es una prisión como lo fue Dinamarca. El golpe de Antonio y Sebastián reproduce algunas escenas de *El rey Lear*:

*Si los cielos no envían sus visibles espíritus
rápidamente para que pongan fin a esas ofensas viles,
ocurrirá
que a sí misma, a la fuerza, la humanidad habrá de devorarse
como los monstruos de las profundidades.*

(El rey Lear, IV, ii)

Envainan las espadas de nuevo, porque Ariel está alerta. Él es a la vez el provocador, el actor y el director de escena del espectáculo que dirige Próspero. No hace falta cometer el asesinato. Basta con escenificarlo. Pues es un drama moral lo que se representa en la isla. Próspero hace pasar a los naufragos por la prueba de la locura. Pero ¿qué significa locura? Sebastián hace lo mismo que Antonio hizo doce años atrás. La isla es un escenario donde transcurre y se repite la historia del mundo. La historia misma es una locura. Como en Ricardo III

*Bienvenida, destrucción, sangre y masacre,
veo, como en un mapa, el fin de todo.*

(Ricardo III, II, iv)

Próspero pone a los naufragos en situaciones límite y escatológicas. Sebastián reproduce el intento de fratricidio de Antonio para hacerse con el poder. Pero Antonio dio su golpe de Estado en Milán para convertirse en un príncipe de verdad. Sebastián quiere matar a su rey y a su hermano en una isla desierta. El buque se estrelló contra unas rocas y sólo un puñado de personas sobrevivió al naufragio y se puso a salvo en un pedazo de tierra. El golpe de Sebastián es de hecho un acto desinteresado, de pura locura. Como si unas personas condenadas a morir de sed lucharan, en pleno desierto, para arrebatarse una saca repleta de oro. Los gestos y motivos de Sebastián son exactamente iguales que los de Antonio doce años antes, pues son en esencia los de un auténtico golpe de Estado. En eso consiste el principio de analogía shakespeariano y

su sistema de espejos cambiantes. La historia de la humanidad es una locura, pero para que esa locura sea visible tiene que ser representada en una isla desierta.

La primera secuencia del guion preparado por Próspero ha terminado. El golpe de Estado ha sido representado, aunque lo hayan representado unos príncipes. La ley de la analogía no ha sido agotada del todo y aún nos espera una gran confrontación más. De nuevo hay un cambio de actores y de papeles, pero la situación es la misma. El mundo de Shakespeare forma una unidad y lo único que se mezcla en él son los estilos. Los golpes de Estado no son sólo un privilegio de los reyes, ni tampoco el deseo de poder es privativo de ellos. En *La tempesta* el golpe de Estado ha sido mostrado en tres espejos trágicos, y ahora será representado en tono bufo. Los personajes del teatro de Shakespeare se dividen en trágicos y grotescos. No obstante, lo grotesco en el teatro de Shakespeare no es sólo un intermedio alegre para divertir al público después de unas escenas crueles representadas por reyes y príncipes. En Shakespeare las escenas trágicas ocultan a menudo tonos bufos, grotescos e irónicos. Además, las escenas bufas son una mezcla de comicidad, lirismo y crueldad. En el teatro los bufones son los portadores de la verdad. No sólo se limitan a decir verdades: también representan situaciones reservadas a los monarcas. También el borracho Stefano y el bufón Trínculo quieren gobernar. Prepararán, junto con Calibán, un golpe de Estado contra Próspero. La historia se repite una vez más. Pero esta vez es una farsa. La farsa será también trágica, aunque de momento es una bufonada.

*Monstruo mío, he de matar a ese hombre, pues su hija y yo hemos de ser
rey y reina -¡Dios salve a nuestras majestades!-y Trínculo y vos mismo
llegaréis a ser virreyes.*

(La Tempesta, III, ii)

La isla de Próspero es el escenario de un mundo real, no de una utopía. Shakespeare se lo dice a las claras al público, subrayándolo casi con vehemencia. En el drama Gonzalo es el argumentador. Es fiel y honrado a la par que ingenuo y ridículo. El rey aún no se ha quedado dormido. Aún no se ha cometido el asesinato. Gonzalo empieza su narración sobre el país feliz. Es muy probable que haya leído recientemente los

Ensayos de Montaigne, el famoso capítulo de los caníbales. Repite sus palabras. En este lugar feliz no se conoce ni el trabajo, ni el comercio; no hay despachos, nadie ejerce el poder:

GONZALO: ¡Nada de soberanías! [...]

ANTONIO: Convirtiéndose en rey publicano quien era republicano.

*GONZALO: Todas las cosas de la Naturaleza surgirían
sin sudor y sin esfuerzo. Ni la traición, felonía,
espada, pica, cuchillo, ni el arcabuz,
o máquina alguna serían necesarias; pues
la Naturaleza daría todo tipo de cosecha
en abundancia para nutrir a mi inocente pueblo.*

(La tempestad, II, i)

Unos seres humanos bellos e inteligentes viven en estado de naturaleza, libres del pecado original y de la contaminación de la civilización. La naturaleza es buena y la gente también. Así eran las islas felices de las utopías antifeudales. Ingenuos frailes franciscanos creían haberlas descubierto en los Mares del Sur; allí encontraron, mucho antes que Rousseau, a nobles salvajes. Sobre estos «buenos salvajes» escribió Montaigne. Pero Shakespeare no creía en los «buenos salvajes», como tampoco creía en los buenos reyes. Cuando buscaba la utopía, la situaba en el bosque de Arden, donde vivían los compañeros de Robín Hood. Pero incluso esta utopía contiene algo de amargura, pues el caballero Jaques tampoco encuentra allí su sitio. Shakespeare no creía en las islas felices. Estaban demasiado cerca de la Tierra.

El sueño de una noche de verano es una comedia. *La tempestad* también fue considerada una comedia por sus contemporáneos. *El sueño...* pre-figura el tema de *La tempestad*, pero de una manera más ligera. El duque es bondadoso y comprensivo. Hermia recibe el perdón de su padre. Hymen unirá a tres parejas. Así están las cosas en el epílogo. Pero en el prólogo un padre pide la pena de muerte para su hija, que ha elegido un amante que no es de su agrado; los amantes huyen al bosque. Hermia ama a Lisandro. Demetrio ama apasionadamente a Hermia. Helena está loca por Demetrio. El mundo es cruel e irracional al mismo tiempo; se burla de todos los sentimientos. Pero también el amor es irracional.

¿Y la naturaleza? El bosque de Atenas, que es en realidad el bosque de Arden, representa a la naturaleza. Oberón y Titania viven allí, pero en realidad es el reino de Robín. Robín no es un duende campestre. Él es también el Arlequín de la commedia dell'arte. Pero el auténtico Arlequín es un demonio. Para Shakespeare la naturaleza es tan irracional como la ley y la costumbre. Se burla de los sentimientos, del orden, de los propósitos.

Un poco de jugo de bayas ha salpicado los ojos de los amantes. Él camina, no se fija en la muchacha que ha dormido a su lado; corre detrás de otra, olvidándose de aquella a la que amó. Un poco más de jugo y volverá a olvidarlo todo, incluso que ha traicionado a su amada. La traicionó durante la noche. Noche y día tienen leyes diferentes.

Titania es esbelta, afectuosa, lírica. Camina en mitad de la noche y ve a un necio con cabeza de asno. Esa misma noche va a renunciar a todo por él. Ella había soñado con un amante como él, pero nunca quiso admitirlo. La imagen de Titania abrazando a un monstruo con cabeza de asno se asemeja a las crueles visiones de El Bosco. Pero al mismo tiempo posee el matiz grotesco de los surrealistas. En estas imágenes oníricas de una noche de verano interrumpidas por la sobriedad del día hay una novela y un anticipo de psicología profunda y del subconsciente. La locura dura una noche de junio. Después llega el día. Todos se despiertan pensando que han tenido extrañas pesadillas. No quieren recordar sus sueños. Se avergüenzan de esa noche. En su visión de la locura de amor, Shakespeare demuestra ser un hombre del Renacimiento y un escritor de nuestros días. Es aquí donde hay que buscar a Shakespeare: es amargo, pero muy humano. En la isla de Próspero rigen las leyes del mundo real. En cuanto Gonzalo termina su narración y se acuesta al lado del rey, Antonio y Sebastián se ponen de pie a su lado con las espadas desenvainadas en la mano. Empieza un espectáculo tan cruel como el mundo. El mismo mundo que contemplaba Hamlet:

los latigazos y los insultos del tiempo, el agravio del opresor; la burla del orgulloso, los espasmos del amor despreciado, la tardanza de la justicia, la insolencia de los que mandan, y las patadas que recibe de los indignos el mérito paciente.

(Hamlet, III,i)

Ariel ha cumplido las órdenes de Próspero. Sus enemigos han hecho los mismos gestos que hace doce años. Han repetido los gestos, no la acción. Sólo eran un puñado de naufragos en una isla desierta, desde la primera hasta la última escena. En esta situación sus gestos sólo podían ser de odio. Estos gestos eran en sí mismos una locura y la esencia de la prueba a la que Próspero sometió a sus actores. Hicieron un viaje hacia los infiernos de sus almas. Al final se vieron a sí mismos «desnudos como gusanos». Esta expresión de Sartre encaja aquí muy bien. Alonso entendió el sentido de esta prueba:

*Éste es el laberinto más extraño que nunca pisara hombre alguno.
Hay algo en todo esto que la naturaleza ignora.*
(La tempestad, V, i)

La representación de La tempestad llega a su fin y también el drama moral dirigido por Próspero. Las agujas del reloj se acercan a las seis. El mismo reloj marcaba el tiempo interior del espectáculo y el tiempo del público. Porque tanto los actores como el público han vivido la misma tormenta a lo largo de cuatro horas. Todos sin excepción.

*Ninguno
dejó de sentir fiebre de locura ni pudo sustraerse a gestos
de desesperación.*
(La tempestad, II, i)

En la isla, en la que los especialistas en Shakespeare creyeron ver un reflejo de la Arcadia, se ha representado y repetido la historia del mundo.

¿Quién es Próspero y qué significa su varita? ¿Por qué el poder se relaciona con la magia y cuál es el sentido último de la pugna entre Próspero y Calibán? Tanto Próspero como Calibán son los protagonistas de *La tempesta*. ¿Por qué Próspero rechaza la varita mágica y arroja sus libros al mar para que se hundan? ¿Por qué quiere volver a ser un hombre indefenso?

En ninguna obra maestra, excepto en *Hamlet*, mostró Shakespeare tan apasionadamente como en *La tempesta* la profunda sima que separa la grandeza de la mente humana y la crueldad de la historia, así como la fragilidad del orden moral. La gente del Renacimiento vivió esta contradicción con gran hondura y también de forma muy trágica. Las nueve esferas celestes inmutables que, según la ciencia medieval, se elevaban sobre la Tierra de forma concéntrica, garantizaban el orden natural. La jerarquía celestial tenía su equivalente en la jerarquía social. Sin embargo, ahora las nueve esferas celestes han dejado de existir. La Tierra era una mota de polvo en el espacio estelar; y, sin embargo, el universo, al mismo tiempo, se había hecho algo más cercano, pues los cuerpos celestes se movían según leyes descubiertas por la mente humana. La Tierra se había hecho muy pequeña y muy grande a la vez. El orden moral había perdido su aura sacra, la historia se había convertido en la historia del hombre. Se podría soñar con que cambiara. Pero no ocurrió así. Nunca se vivió de forma igual de dolorosa la divergencia entre el sueño y la realidad, entre las posibilidades del hombre y la pobreza de su destino. Todo podía haber cambiado y, sin embargo, nada cambió. Éstas son las contradicciones que atormentaban a Hamlet y que era incapaz de resolver:

*¡Qué obra
admirable es ese hombre! ¡Qué noble en su razón!
¡Qué infinito en su capacidad! ¡Qué exacto y
admirable en forma y movimiento! ¡Qué semejante
a un ángel en su acción! ¡Qué parecido
a un dios en su comprensión! Es la belleza del
mundo, el ideal de los animales; y sin embargo,
para mí, ¿qué es esa quinta esencia de polvo? El
hombre no me deleita, no, ni tampoco la mujer.*
(Hamlet, II, ii)

Hamlet leía a Montaigne. Este autor dibujó estas mismas contradicciones de forma aún más vehemente, aún más aguda:

Consideremos, pues, por un momento al hombre solo, sin auxilio ajeno, armado solamente de sus facultades [...]. Hágame primeramente comprender por el esfuerzo de su razón sobre qué cimientos ha edificado la superioridad inmensa que cree disfrutar sobre las demás criaturas. ¿Quién le ha enseñado que ese movimiento admirable de la bóveda celeste, el eterno resplandor de esas antorchas que soberbiamente se mantienen sobre su cabeza, las tremendas sacudidas de esa mar infinita, hayan sido establecidos y continúen durante siglos y siglos para su comodidad y servicio? ¿Es acaso posible imaginar nada tan ridículo como esta miserable y raquítica criatura que ni siquiera es dueña de sí misma, que se halla expuesta a recibir daños de todas artes, y que, sin embargo, se cree emperadora y soberana del universo mundo, del que ni siquiera conoce la parte más ínfima, lejos de poder gobernarlo?

Y prosigue:

La más frágil y calamitosa de todas las criaturas es el hombre, y a la vez la más orgullosa: el hombre se siente y se ve colocado aquí abajo, entre el fango y la escoria del mundo, amarrado y clavado a la más absurda parte del universo, confinado en la última estancia de la vivienda, el más alejado de la bóveda celeste, en compañía de los animales de la peor condición de todas, por debajo de los que vuelan en el aire o nadan en las aguas, y sin embargo se sitúa imaginariamente por encima del círculo de la Luna, suponiendo el cielo bajo sus plantas.

Próspero tiene la misma conciencia de la pobreza y la grandeza del hombre. Pero siente más amargura. A menudo aparece en el escenario con un gran abrigo negro cuajado de estrellas. Sostiene en la mano una varita mágica. Este traje inmoviliza al actor y le convierte en una especie de figura navideña, o en prestidigitador; le convierte en un personaje patético a la vez que le obliga a pronunciar con solemnidad

su papel. Próspero se convierte en un ser ceremonioso y deja de ser trágico y humano. Próspero es el director del drama moral, pero esta obra moral ha mostrado ya las razones de su fracaso: sólo es capaz de repetir la historia, pero no logra cambiarla. Hay que quitarle a Próspero su abrigo de mago, hay que dejar de interpretarlo de esa manera.

Siempre que pienso en Próspero me acuerdo de uno de los últimos autorretratos de Leonardo. Tiene una frente grande y alta. Su pelo largo, blanco y escaso, cae sobre su rostro como si fuera un mechón de la melena de un león y se funde con una gran barba de Dios Padre. La barba le llega hasta los labios, que están apretados, torcidos y con las comisuras hacia abajo. Este rostro expresa sabiduría y amargura. Está lejos de mostrarse tranquilo y sumiso. Se trata del mismo hombre que, en el margen de una hoja grande llena de explicaciones sobre el movimiento de los cuerpos, anotó con letra clara, sólo que aún más diminuta: «Leonardo, ¿por qué te afanas tanto?».

Muchos críticos han señalado las concomitancias entre las figuras de Próspero y de Leonardo. ¿Había oído hablar Shakespeare de Leonardo? No lo sabemos. Quizá Ben Jonson, que era un gran erudito, o el conde de Southampton, o el conde de Essex, o cualquier otro de sus amigos influyentes le hablaron de Leonardo. Quizá llegó a sus oídos la fama de Leonardo como mago, ya que, durante muchos años, Leonardo fue considerado el hombre más versado en esta disciplina. Por supuesto, se trataba de magia blanca o natural, que ya entonces se llamaba empírica, en contraposición a la magia negra o demoníaca. Paracelso practicaba también este tipo de magia, en la que se consideraba, por ejemplo, que el aire era una especie de espíritu que se escapa de los líquidos en el momento de ebullición. El aire o «an airy spirit», como llamó Shakespeare a Ariel en la lista de personajes. A esta misma magia blanca se refería Pico della Mirandola cuando escribió que la misión de un científico es «unir el cielo con la Tierra y hacer que el mundo bajo se una con las fuerzas del mundo superior».

Quizá no fue una casualidad que Shakespeare atribuyese a Próspero el ducado de Milán; Leonardo vivió muchos años en esta ciudad al servicio de Ludovico Sforza, el Moro; se exilió de allí tras la caída de ese poderoso príncipe y comenzó una vida errante a la que sólo su muerte pudo poner fin. Pero no deja de ser una de esas conjeturas que pueden servir de pasatiempo a los historiadores de la literatura en sus

ratos libres. Lo que importa aquí es que Shakespeare creó en *La tempesta* un personaje que puede compararse con Leonardo de Vinci y que a través de la tragedia de Leonardo es más fácil entender la tragedia de Próspero.

Leonardo fue un experto en mecánica e hidráulica. Trazó el planeamiento de ciudades más espaciales y de una red moderna de canalización; asimismo dibujó e inventó nuevas máquinas bélicas para asediar fortalezas: morteros de una fuerza de explosión desconocida hasta entonces, cañones de once bocas que disparaban proyectiles a la vez, carros blindados parecidos a los tanques actuales y accionados mecánicamente a través de un sistema de ruedas dentadas y engranajes. El Códice Atlántico contiene dibujos técnicos exactos de una máquina de laminado, excavadoras móviles y telares rápidos. Leonardo apuntó en este código sus observaciones sobre el vuelo de los pájaros y el movimiento de los peces, y también interminables cálculos para construir unas alas que permitieran a un hombre elevarse por los aires. En este libro hay proyectos y dibujos de máquinas para volar, de submarinos, de trajes de buzo con depósito de aire y tubo para respirar.

Nunca se construyó ninguna de las máquinas de Leonardo. Su tragedia fue que la técnica no avanzaba al mismo ritmo que su pensamiento. Los materiales con los que contaba Leonardo eran demasiado pesados y la metalurgia era demasiado primitiva para que cualquiera de esas máquinas pudiera moverse sin motor. Leonardo era dolorosamente consciente de la resistencia de la materia y de la imperfección de las herramientas de su tiempo, y sin embargo fue capaz de vislumbrar un mundo nuevo donde el hombre lograría arrancarle sus secretos a la naturaleza y dominarla mediante la técnica y el conocimiento:

¿No ves que un ojo es capaz de abarcar la belleza del mundo entero? Es el maestro de ceremonias: crea la cosmografía; es el consejero y el corrector de todas las artes humanas; lleva al hombre a los diferentes lugares del mundo; es el príncipe de las matemáticas; sus ciencias son las más exactas; él midió las distancias y las dimensiones de las estrellas; él descubrió los elementos y dónde se ubican; él permitió predecir el futuro observando el curso de las estrellas; hizo nacer la arquitectura y la perspectiva; y la divina pintura...

Pero ¿para qué perdernos en elevadas y prolongadas disquisiciones? ¿Es que acaso hay algo que no se haya hecho con la ayuda del ojo? El ojo conduce al hombre del este al oeste, él inventó la navegación. Él supera la naturaleza, pues las obras de ésta son limitadas, mientras que las que el ojo ordena a las manos son infinitas; y si no, véanse las formas infinitas de animales y plantas, de árboles y paisajes que un pintor es capaz de inventar.

El gran monólogo de Próspero del acto quinto de *La tempesta*, que los románticos interpretaron como la despedida de Shakespeare del teatro y una confesión de su fe en la fuerza demiúrgica de la poesía, está en realidad muy próxima al entusiasmo de Leonardo por el poder de la mente humana, una mente capaz de arrebatarse a la naturaleza sus fuerzas elementales. El monólogo parodia ligeramente un famoso pasaje de *Las metamorfosis* de Ovidio. El mundo se expresa a través del movimiento y el cambio, y los cuatro elementos liberados, la Tierra, el agua, el fuego y el aire, ya no obedecen a los dioses, sino que son gobernados por el hombre quien, por vez primera, ha logrado destruir el orden natural. Cada época interpreta este monólogo a través de sus propias experiencias. Para nosotros éste es un monólogo sobre la energía del átomo, y contiene más pavor que entusiasmo. Lo interpretamos de forma menos simbólica y poética, de forma más concreta y literal. Durante seis generaciones, los especialistas en Shakespeare -desde William Hazlitt hasta John D. Wilson- carecieron de motivos para dudar de la continuidad del mundo. Quizá por esta razón vieron en *La tempesta* una recreación de la idílica Arcadia. Nosotros, en cambio, percibimos en ella los tonos apocalípticos; y no se trata en este caso de un apocalipsis lírico de corte romántico, sino de un apocalipsis causado por explosiones atómicas y por el hongo radioactivo. Esta interpretación del monólogo de Próspero, y de *La tempesta* en general, se aproxima mucho a las experiencias del hombre renacentista y a las violentas contradicciones que éste intentaba conciliar.

«La insaciable sed de conocimientos de Leonardo.» Así es como Leonardo tituló el siguiente fragmento de sus *Cuadernos de notas*.

Ni siquiera el mar tempestuoso ruge tanto cuando el viento del norte hace batir sus espumosas olas entre Escila y Caribdis; ni tampoco el Stromboli

ni el Mongibello cuando sus llamas sulfúreas hacen estallar la poderosa montaña con violencia rompiéndola en pedazos, lanzando por los aires piedras y fragmentos de tierra, que se mezclan con el fuego; ni cuando los abismos en llamas del Mongibello vomitan su indómito elemento y vuelven a engullirlo, rompiendo con furia cualquier obstáculo que se oponga al avance de su impetuoso frenesí [...]

Empujado por mi voluntad apasionada, deseoso de ver la gran mezcla de formas diversas y extrañas que crea la naturaleza, la artífice de todo, perdido más de una vez entre las rocas umbrosas, llegué a la boca de una gran cueva donde me detuve con cierta sorpresa, pues durante algunos instantes me había pasado inadvertida. Doblé la espalda hasta que formó un arco, y con una mano cansada apoyada sobre la rodilla y la otra dando sombra a mis párpados bajados y entornados, empecé a mirar en su interior.

Y cuando agachado miraba a su interior desde diferentes ángulos para ver si descubría alguna cosa oculta por la oscuridad, de pronto me asaltaron dos fuerzas: el miedo y el deseo; el miedo provocado por la cueva amenazante y oscura, y el deseo de ver si en su interior se ocultaba alguna maravilla.

La necesidad de conocimiento y el miedo que el conocimiento despierta en nosotros; la inevitabilidad del conocimiento, la inevitabilidad del miedo. Ésta sin duda es una clave leonardina para interpretar el monólogo de Próspero. Pero también es una clave de nuestro tiempo. El mundo se hizo a la vez más grande y pequeño, la Tierra tembló por primera vez bajo nuestros pies.

Oh, vosotros, elfos de las colinas, riachuelos, lagos tranquilos y bosques; y vosotros, que sin dejar huella en la arena perseguís a Neptuno cuando se retira para huir corriendo si retorna; vosotros, duendecillos que a la luz de la Luna hacéis cercos de hierba amarga que la oveja no quiere comer; y vosotros, que por diversión criáis hongos nocturnos; que con gran alboroto oís el toque de queda solemne, con cuya ayuda, -oh débiles maestrillos- he oscurecido el Sol de mediodía, he despertado los vientos impetuosos

*contra la bóveda de azur; yo he prendido el fuego
del terrible trueno estrepitoso, y he astillado
el roble de Júpiter con su propio rayo; hice temblar
promontorios de base firme, y de cuajo arranqué
pinos y cedros; y a mi señal las tumbas despertaron
a los muertos y se abrieron para dejarles huir,
gracias al poder de mi arte.*

(La tempesta, V, i)

En la obra de casi todos los pensadores, poetas y filósofos del Renacimiento encontramos estos mismos bandazos entre el entusiasmo por las conquistas humanas y la visión catastrofista del fin del mundo. Están en Miguel Ángel, y aún más a menudo en Leonardo, en cuya obra el tema de la destrucción es casi obsesivamente recurrente. En sus escritos abundan vívidas y violentas descripciones de incendios devastando ciudades, de un nuevo diluvio que pone fin al mundo o de la peste diezmando a la humanidad. La naturaleza «envía un aire envenenado y pestilente contra enormes concentraciones de seres vivos, en especial de humanos, que se multiplican con mayor rapidez, pues otros animales no pueden devorarlos». Esta frase es muy shakespeariana, incluso en su estilística. A veces las analogías resultan realmente asombrosas. En una de las cartas que dejó sin terminar, Leonardo escribió: «Los labios matan más que los puñales» («La bocea n 'ha morti piu che'l coltello»). Después de la gran escena con actores Hamlet dice:

*Le diré puñales, pero no los usaré.
(Hamlet, III, ii)*

En Leonardo, igual que en Shakespeare, encontramos a menudo el mismo tipo de reflexión, crudelísima y moderna, sobre la historia del hombre, la cual es apenas un instante comparada con la historia de la Tierra. El hombre es sólo un animal, probablemente más cruel que los demás; pero es consciente de su destino y quiere cambiarlo. Nace y muere en un tiempo extrahumano y no puede aceptarlo. La varita de Próspero ordena al mundo que repita su historia en una isla desierta. Los actores pueden representarla en cuatro horas. Pero la varita de Próspero no puede cambiar la

historia. Cuando la obra moral llega a su fin, se acaba también la magia de Próspero. Lo único que le queda es una sabiduría amarga.

Hay un fragmento más en los escritos de Leonardo que considero próximo a *La tempesta*. En él Leonardo escribe sobre una piedra que baja rodando desde la cumbre de una montaña. La gente la pisa, las pezuñas de animales la aplastan, las ruedas de los carros pasan por encima de ella. Y termina: «Éste es el destino que aguarda a aquellos que abandonan la vida en soledad, dedicada a la reflexión y a la contemplación, para vivir en ciudades entre personas llenas de pecados».

Este fragmento resume la amarga tristeza que siente Próspero al despedirse de la isla:

*Después me retiraré a Milán y allí consagraré
de cada tres pensamientos, uno a mi tumba.*

(La tempesta, V, i)

Este divorcio tan leonardino entre el pensamiento y la práctica, entre el reino de la libertad, la justicia y la razón, y el orden natural y la historia, lo vivió de forma aún más violenta la última generación del Renacimiento; la generación a la que pertenecía Shakespeare. Eran conscientes del final de una época. Su mundo contemporáneo les resultaba repugnante y vislumbraban un futuro aún más lúgubre.

Los grandes sueños de los humanistas de una edad feliz no se habían cumplido, eran sólo sueños. Dejaron tras de sí la conciencia amarga de las ilusiones perdidas. El nuevo poder del dinero hizo que la violencia feudal se acentuara aún más. La realidad era la guerra, el hambre y la peste; el terror que sembraban los príncipes y la Iglesia. El reinado de Isabel en Inglaterra fue atroz; Italia pasó a formar parte de España. Giordano Bruno fue entregado a la Inquisición y quemado en Campo di Fiore.

A finales del siglo xvi podía parecer que el sistema de Copérnico se imponía finalmente. Por primera vez fue confirmado empíricamente gracias al invento del telescopio y al descubrimiento de los satélites de Júpiter por Galileo. Su tratado *El mensajero de las estrellas (Sidereus nuntius)* publicado en 1610, casi el mismo año que *La tempesta*, fue un nuevo triunfo de la ciencia. Pero este triunfo era aparente. En *Sidereus nuntius* las campanas de esta magnífica era tocan a muerto. Es cierto que

avivó la imaginación de Campanella, pero la obra de éste fue considerada una herejía. De nuevo ganaron los lúgubres y dogmáticos aristotélicos. En 1618 el Santo Oficio condenó oficialmente la teoría de Copérnico y las ideas «pitagóricas», que pasaron a considerarse contrarias a la Biblia. En 1633 se celebró el juicio a Galileo, en el transcurso del cual el científico abjuró públicamente de sus ideas heréticas:

sostenía y creía que el Sol inmóvil era el centro del mundo, y que la Tierra no lo era y que se movía. [...] Por lo tanto juro que en el futuro jamás volveré a proclamar o sostener, ora con la palabra ora con la escritura, cosas que pudieran levantar semejantes sospechas contra mi persona, y que cuando tenga noticia de algún hereje o de un sospechoso de herejía, informaré de ello al Santo Oficio, o al inquisidor, o al ordinario del lugar donde me encuentre.

Cinco años más tarde Galileo, envejecido y cansado, escribió desde su arresto domiciliario a uno de sus antiguos compañeros de fatigas:

Galileo, vuestro querido amigo y servidor, está ciego desde hace un mes. La ceguera es irreversible. Haceos cargo, Vuestra Ilustrísima, de cuán grande es mi tristeza cada vez que reparo en el hecho de que la extensión del cielo y del universo entero, que gracias a mis extrañas observaciones y claros argumentos consideré cien mil veces mayor a la considerada por los estudiosos de siglos anteriores, ahora se ha empequeñecido y estrechado para mí, de tal modo que no sobrepasa el espacio que ocupa mi persona.

La varita de Próspero no consiguió alterar el curso de la historia. De hecho, no logró cambiar nada. El mundo permanece igual de cruel que antaño y «nuestra pequeña vida cierra su círculo con un sueño». En el último monólogo de Próspero encuentro la misma grandeza, desesperación y amargura de la carta de Galileo:

*Ya no tengo
espíritus que me obedezcan, ni artes para encantar.
La desesperación será mi fin.*

(La tempestad, Epílogo)

Próspero no es Leonardo, ni mucho menos Galileo. No me interesan aquí las analogías, ni siquiera las más sugerentes. Mi única pretensión es interpretar *La tempestad* como una gran tragedia renacentista sobre las ilusiones perdidas.

Jean Paris, el más interesante de los exégetas actuales de Hamlet, llamó a esta obra la tragedia «del fin de la época del terror». El viejo Hamlet había matado al viejo Fortimbrás; Claudio había matado al viejo Hamlet, el joven Hamlet debería matar a Claudio, el joven Fortimbrás debería matar a Hamlet. El camino al trono pasa por el asesinato y es imposible romper esta cadena. Pero el joven Fortimbrás no mata a Hamlet. Cuando aparece en Elsinor con su armadura plateada, inquebrantable y heroico, la escena ya ha quedado desierta. Accede legítimamente al trono de Dinamarca y sin derramar una gota de sangre. «El fin de la época de terror» se ha cumplido. Fortimbrás con su armadura plateada ha ganado. Pero ¿dejará Dinamarca de ser una prisión? Unos caballeros llevan a hombros el cuerpo de Hamlet. Ya nadie preguntará por el sentido de la historia feudal ni por el sentido de la vida humana. Fortimbrás no se plantea este tipo de cuestiones. Ni siquiera sospecha que sea posible planteárselas. La historia ha sido salvada, pero ¿a qué precio?

Los teóricos isabelinos contemporáneos de Shakespeare veían en la tragedia una representación del destino del hombre. Según ellos, siempre que lo justificase un fin didáctico, la tragedia podía combinar libremente la verdad histórica y la ficción. Debía advertir al público de los peligros de las pasiones, así como mostrar las consecuencias de las malas acciones. Puttenham formuló este propósito en 1589 cuando afirmó que la tragedia debía «burlarse de las osadías y ruindades desmedidas de los tiranos [...] mostrar ante los ojos del mundo su final miserable [...] con tal de dar fe de lo cambiante del destino y del justo castigo divino contra la maldad y el pecado». El poeta, según Philip Sydney, autor de *Arcadia*, debía ser ante todo «un auténtico filósofo popular». Pero Shakespeare no fue un filósofo popular o lo fue en el mismo sentido que Montaigne.

Shakespeare se sitúa lejos del vulgar método didáctico de Puttenham y Sydney. El monarca es para él siempre *El príncipe Maquiavelo*, que vive en un mundo donde el

pez grande devora al pequeño. O devoran o son devorados. Para Shakespeare no hay diferencia entre un rey bueno y un tirano, del mismo modo que no hay diferencia entre un rey y un bufón. Los dos son mortales. La violencia y la lucha por el poder no son un privilegio de los monarcas; es una ley de este mundo.

Esta visión pesimista y cruel de la historia que tenía Shakespeare está muy cerca de la filosofía materialista que Thomas Hobbes expuso en su *Leviatán*. Hobbes fue un teórico de la Restauración; él no consideraba a los reyes ungidos de Dios sino ungidos de la historia. Su poder absoluto y su derecho a cometer crueldades fue resultado de «la guerra de todos contra todos». Los reyes eran los garantes del orden social frente a la amenaza constante de la anarquía.

Shakespeare tenía la misma visión de la historia feudal que Hobbes, pero se rebelaba contra su carácter invariable. Buscaba soluciones para la trágica contradicción entre el terror y la anarquía. Nunca colocaba sobre la cabeza de sus Ricardos, Enriques y Macbeths una corona de «necesidad histórica» (*historic inevitability*). Los reyes eran simples mortales y un caballo podía valer lo mismo que todo un reino.

En una isla desierta se ha representado la historia del mundo. El espectáculo ha terminado y la historia comienza de nuevo, una vez más, desde el principio. Alonso volverá a Nápoles, Próspero rechazará su varita para recuperar su condición de ser indefenso. Si quedara con ella, *La tempestad* sería una simple fábula. La historia es una locura, pero la música cura la locura de las almas humanas. Sólo la amarga sabiduría puede oponerse a la historia. Es imposible escapar a ella. Todos han pasado por una tormenta y todos son más sabios ahora. Incluso Calibán. Sobre todo Calibán. Una vez más hay que empezar desde el principio, desde el principio del principio. Próspero accede a volver a Milán. En esto se basa el difícil y frágil optimismo de *La tempestad*.

IV

Ariel es un ángel y un verdugo a las órdenes de Próspero. En la obra tiene sólo dos escenas personales: cuando se rebela en el acto primero y cuando le suplica a Próspero que tenga piedad de sus enemigos en el acto cuarto. Todo su conflicto dramático reside en su deseo de libertad. Para los especialistas en *La tempestad*, Ariel es el símbolo del

alma, del pensamiento, de la inteligencia, de la poesía, del aire, de la electricidad e incluso, en las interpretaciones católicas, de la Gracia luchando contra la Naturaleza. Sin embargo, en el escenario, Ariel es sólo un actor, un hombre o una mujer, que lleva un traje o unas mallas, y a veces también una máscara. Si lleva un traje de época, Ariel se convierte en una pieza más de un espectáculo pasado de moda o, en el mejor de los casos, en un paje de Próspero. Con un traje abstracto, Ariel podría parecer un asistente de laboratorio que trabaja en un reactor atómico. Con mallas, Ariel se convierte en una bailarina de ballet. Pero si Ariel lleva una máscara desde el primer acto, dejará de ser un personaje de Shakespeare. ¿Qué tipo de máscara podría llevar Ariel? Los actores que interpretan a los espíritus también tienen que ser personas. Cada vez que pienso en Ariel me lo imagino como un chico delgado de rostro muy triste. Su traje debería ser muy sencillo y llamar la atención lo menos posible. Podría llevar un pantalón oscuro y una camisa clara o un jersey de cuello alto, o incluso un chándal. Ariel se mueve más rápido que el pensamiento. Por lo tanto debe poder aparecer y desaparecer de la forma menos llamativa posible. No puede ni bailar ni correr. Tiene que moverse despacio. Y la mayoría de las veces debería permanecer inmóvil. Sólo así puede ser más rápido que el pensamiento.

Los especialistas en *La tempesta* se han centrado en el antagonismo entre Ariel y Calibán. Creo que este antagonismo es plano desde un punto de vista filosófico y vacío desde el teatral. En el plano de la acción dramática, Ariel no es el antagonista de Calibán. Ariel es visible sólo para Próspero y para el público. Para el resto de los personajes del drama es música y voz.

Calibán es uno de los personajes principales del drama, el segundo en importancia después de Próspero. Es una de las creaciones más grandes de Shakespeare, y también una de las más originales e inquietantes. No se parece a nadie ni a nada. Tiene una fuerte identidad. Vive en *La tempesta*, pero como Hamlet, Falstaff y Yago también vive fuera de ella. A diferencia de Ariel, no se puede describir con una metáfora o encerrar en una alegoría. En la lista de personajes se le califica de «esclavo salvaje y deforme». Próspero le llama «tierra», «lodo», «engendro del diablo», «animal», «tortuga» y, con

mayor frecuencia, «monstruo». Trínculo le llama «pescado». Calibán tiene piernas humanas, pero en lugar de brazos tiene aletas. Todo el tiempo mastica algo en la boca, gruñe, y camina a cuatro patas.

Durero dibujó un cerdo con dos cabezas, un niño con barba, y un rinoceronte que parecía un elefante monstruoso. En su *Tratado sobre la pintura* Leonardo dio esta receta para pintar a un dragón:

«Coge la cabeza de un perro alano o un mastín, ponle ojos de gato, orejas de puerco, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienes de un gallo viejo y el cuello de una tortuga». Los eruditos encontraron grabados de principios del siglo XVII que representaban criaturas parecidas a Calibán y llegaron a la conclusión de que las descripciones de Shakespeare coinciden con la descripción de un tipo de ballena que vive en las costas de Malasia. Así pues, Calibán sería una especie de cachalote enorme. Pero cuando está en escena, Calibán, como Ariel, es sólo un actor disfrazado. Puede ser representado pareciéndose más a un pez, o a un animal, o a un hombre. Tiene que tener un poco de monstruosidad animal y un poco de anfibio, de lo contrario es imposible resolver las escenas grotescas con Stefano y Trínculo. Para mi gusto, cuanto más humano, mejor. Son dos cosas diferentes, la metáfora de la monstruosidad que se expresa mediante palabras y gestos concretos, y la máscara o la caracterización del actor. Calibán es un hombre y no un monstruo. Calibán habla en verso, como observó con acierto Allardyce Nicoll. En el mundo de Shakespeare los únicos que hablan en prosa son los personajes grotescos y episódicos, es decir, aquellos que no forman parte del drama.

Calibán era el amo de la isla desierta y, tras la partida de Próspero, vuelve a quedarse sólo en ella. De todos los personajes de *La tempesta*, es, sin duda, quien vive un drama más profundo. Quizá es el único personaje que no cambia. Todos los personajes parecen, por así decir, perfilados desde fuera con la ayuda de unos cuantos gestos determinantes. Incluso Próspero. El drama de este personaje es puramente intelectual. Su drama coincide con el de Ariel, pertenece al ámbito de los conceptos abstractos. Shakespeare dotó a Calibán, y sólo a él, de pasiones y de una biografía completa.

Calibán tuvo que aprender a hablar. No nos olvidemos de que la isla representa la historia del mundo. Miranda se encargó de enseñarle. Ahora, él se lo reprocha. El lenguaje es aquello que distingue a los humanos de los animales. Calibán simboliza a los buenos caníbales de Montaigne, aunque no tiene nada de buen salvaje. Ésta no es una isla utópica y la historia del mundo quedará despojada, paso a paso, de todas sus ilusiones. El uso del lenguaje puede convertirse entonces en una maldición y contribuir, incluso, a aumentar la esclavitud. En tal caso el vocabulario se limita a las maldiciones. Ésta es una de las escenas más amargas de toda *La tempesta*:

*MIRANDA: Me dabas lástima
y puse todo mi empeño en enseñarte a hablar. [...]
Cuando tú salvaje,
no sabías ni lo que eras; cuando sólo dabas gritos
tal una alimaña, yo te proporcioné palabras
con que expresar tus propósitos...*

*CÁLIBAN: Tú me enseñaste a hablar, y esto es lo que aprendí,
aprendí... a maldecir. ¡Que la peste roja te extermine
por enseñarme tus palabras!*

(La tempesta, I, ii)

Para Miranda, Calibán es un hombre. Cuando se encuentre con Ferdinand por prime vez dirá: «Éste es el tercer hombre que conozco» (*La tempesta*, I, ii). En el sistema de analogías y violentas confrontaciones de Shakespeare, Calibán es equiparado a Próspero y Ferdinand. Shakespeare lo subraya con claridad. Unas cuantas líneas más adelante Próspero vuelve a este tema. Le habla a Miranda sobre Ferdinand:

*Sólo conoces a Cáliban. ¡Niña caprichosa!
Comparando con otros, éste no es sino un Cáliban;
los demás hombres, a su lado, ángeles serían.*
(La tempesta, I, ii)

Calibán es un monstruo deforme, mientras que Ferdinand es el más guapo de los príncipes. Pero para Shakespeare la belleza y la fealdad están sólo en la mirada, en la mirada ajena. En el lugar y en el papel que a cada cual le ha sido asignado.

La acción en la isla transcurre, punto por punto, de acuerdo con el plan trazado por Próspero. Los naufragos han quedado diseminados por la isla y se han vuelto locos. El fratricidio, que Ariel impidió en el último momento, fue un aviso y una prueba. Sin embargo, Calibán trunca los planes de Próspero. Próspero no esperaba que éste le traicionara y conspirara con Trínculo y Stefano para atentar contra él. La traición de Calibán coge a Próspero por sorpresa. Es la única derrota que Próspero sufre en la isla. Pero es, en realidad, su segunda derrota en la vida. La primera fue cuando perdió el ducado y, entregado a los libros y a las artes, confió en su hermano porque creía en la bondad del mundo. La traición de Calibán representa la derrota de los métodos pedagógicos de Próspero. Una vez más su varita no resultó ser todopoderosa. Próspero quería representar en la isla la historia del mundo, para que sirviera de advertencia a los naufragos y al público en general. Pero esta historia del mundo resultó ser aún más cruel de lo que pretendía. Otra sorpresa amarga latía en su interior. Y sale a la luz justo en el momento en que Próspero celebraba los esponsales de Ferdinand y Miranda, en el momento en el que, ante sus ojos, aparecía la visión del paraíso perdido.

Un diablo, un diablo de nacimiento, [...] he hecho por él todo lo humanamente posible. ¡Todo en vano! Y así como al envejecer crece un cuerpo en fealdad, de igual modo se corrompe su mente. Les torturaré hasta que rujan.

(La tempesta, IV, i)

Ésta es una de las frases cruciales de La tempesta y quizá la más difícil de interpretar de la obra. Es un momento culminante en la tragedia de Próspero. Después de esta escena, Próspero romperá su varita y apartará su bastón mágico. También las palabras que elige y su forma de decirlas son interesantes:

Cuando el Donjuan de Moliere se topa con un mendigo, sus primeras palabras son una burla de la justicia celestial. Acto seguido, le ofrece una limosna a cambio de que pronuncie una maldición. El mendigo se niega. Entonces Donjuan le tira una moneda de oro: «Te la doy por amor a la humanidad» (je te le donne pour l'amour de l'humanité). De ninguna frase de Moliere se ha escrito tanto. Algunos especialistas ven en esta expresión, desconocida en el francés del siglo xvii, sólo un equivalente banal de «por la bondad del corazón». Otros creen que es una versión laica o, incluso, una parodia de la forma tradicional pour l'amour de Dieu. Otros creen que Don Juan usa la palabra «humanité» en el mismo sentido que tendrá en el siglo xviii y que, por tanto, don Juan es un precursor del humanitarismo ilustrado.

La expresión «humanely taken» que emplea Shakespeare es igual de ambigua. Puede ser interpretada en sentido estricto y significar algo así como «emprendido por la bondad del corazón». Pero podemos hacer coincidir esta expresión con el concepto renacentista de humanitas. Para mí, estas dos expresiones, «pour l'amour de l'humanité» de Moliere y «humanely taken» de Shakespeare, poseen el mismo destello de genialidad.

Si en la isla de Próspero se ha representado la historia del mundo, entonces la vida de Calibán es un capítulo de la historia de la humanidad. En esta interpretación de *La tempesta*, hay tres escenas que adquieren singular importancia. La primera de ellas pertenece al final del acto segundo. Stefano ha emborrachado a Calibán y la conspiración ha sido planeada. El valeroso monstruo guía a sus señores. Y entonces Calibán canta por primera vez. Su canción de borracho termina con un refrán: «Libertad, alegría. ¡Ban! Alegría, libertad. Libertad. ¡Ban, han!» (Freedom, high-day! High-day, freedom! Freedom, high-da, freedom!)

En la escena primera de la obra fue Ariel quien clamó por la libertad. Ahora Shakespeare repite la misma situación introduciendo en ella una burla cruel. Y no una vez, sino dos. En el acto tercero, un borracho, un bufón y un monstruo están preparados para llevar a cabo su golpe. Se disponen a matar a Próspero. Ahora es Calibán quien pide que canten. Le toca a Stefano:

Chillémonos, burlémonos. Burlémonos, chillémonos.

Chúflate, búrlate. Chufla y libérate.

Piensa libre como el viento.

(La tempestad, III,ii)

Thought is free, «piensa libre como el viento», canta un borracho. Se le une un bufón, «piensa libre como el viento». Sólo Calibán se percata de que la melodía se interrumpe de pronto y da paso a otra diferente. Es Ariel que aparece con un tamboril y una flauta que desentona. «Ésa no es la melodía», grita Calibán. Le oye Ariel.

Esto es, en esencia, lo trágico-grotesco shakespeariano, aquello que por su tono bárbaro asustaba a los clásicos y que los románticos convirtieron en el principio de un nuevo drama. Sin embargo, los románticos fueron incapaces de repetir el tono de Shakespeare. Por eso, en lugar de obras trágico-grotescas escribieron melodramas, como Víctor Hugo. Lo grotesco y lo trágico en la obra de Shakespeare se mezclan y entremezclan; igual que la canción de borrachera de Stefano y Trínculo se convierte de pronto en la música de Ariel.

Los dos, Stefano y Trínculo, son personajes grotescos, sin embargo Calibán es a la vez grotesco y trágico. Es el dueño de la isla, un monstruo y un hombre. Resulta grotesco por rebelarse de forma tan ciega, oscura e ingenua, por su deseo de la libertad, que para él se resumen en dormir apaciblemente y comer. Es trágico porque no puede estar en paz consigo mismo, porque no quiere y no es capaz de aceptar su vida, que es la de un necio y un esclavo. Renan vio en Calibán una representación de Demos y en su continuación de *La tempestad* de Shakespeare lo llevó a Milán para que cometiese allí un exitoso atentado contra Próspero. Guéhenno escribió una apología de Calibán representando al Pueblo. Ambas interpretaciones son insustanciales y no hacen justicia al Calibán de Shakespeare.

En *La tempestad* Ariel y Calibán tienen su propia música. Y ninguna representación de *La tempestad* en la que no se diferencie con claridad ambas músicas es válida. Sólo hay un momento en toda la obra en el que la música de Calibán se asemeja a la de Ariel.

Este momento marca también una magnífica explosión de poesía shakespeariana. Trínculo y Stefano se asustan de la música de Ariel. Calibán la escucha:

*No has de temer. La isla está llena de rumores,
sonidos y dulces cánticos que dan placer y no hieren.
A veces, el tañido de mil instrumentos
acaricia mis oídos; y otras, voces
que -aun despertando de un larguísimo sueño-
me volverían a adormecer; entonces soñaría
nubes que se entreabren y me muestran riquezas
que llueven sobre mí... y lloraría al despertar
por no poder soñar de nuevo.*

(La tempesta, III, ii)

Este fragmento contiene, en mi opinión, una versión shakespeariana del libro del Génesis. Es el principio de la historia de la humanidad. La misma historia que ha sido representada en la isla. Calibán ha sido engañado de nuevo. Ha sufrido una derrota; igual que Próspero. Calibán no tiene una varita mágica, ni tampoco un báculo mágico. Ha confundido a un borracho con Dios. Pero ha seguido los pasos de Próspero. Ha pasado por una prueba y ha perdido las ilusiones. Tiene que empezar de nuevo, desde el principio, una vez más. Como Próspero, que volverá a Milán para recobrar su ducado. «En adelante seré juicioso» (*La tempesta*, V, i), éstas son las últimas palabras de Calibán. Y cuando Próspero se marche, ascenderá a cuatro patas, lentamente, al lugar más alto y vacío de esta isla propia de El Bosco dibujada por Shakespeare.

Sólo hay dos personajes en *La tempesta* que quedan fuera de esta ley del retorno, implícita en la construcción de la obra: Miranda y Ferdinand. En la isla se ha representado la historia del mundo, pero ellos no han participado en ella; o, para ser más exactos, han participado con otras reglas. Para estos dos personajes todo empieza, realmente, por primera vez. Durante las cuatro horas que dura la obra descubren el amor y comienzan a conocerse a sí mismos. Están deslumbrados. Personifican la juventud del mundo. Pero ellos no ven el mundo. Desde el principio hasta el final de la obra, sólo se ven a ellos mismos. Ni siquiera se han dado cuenta de que en la isla se ha

librado una lucha por el poder, un intento de fratricidio, un atentado y una conspiración. Están embelesados el uno con el otro.

En la historia de Miranda y Ferdinand se pueden destacar asimismo tres escenas decisivas. La primera de ellas es la de los solemnes esponsales, cuando Próspero, ayudado por Ariel, organiza para ellos un espectáculo. Ésta es la típica mascarada isabelina. Incluso es posible que no saliera en su totalidad de la pluma de Shakespeare, o que fuera añadida más tarde para una representación solemne de *La tempestad* durante los esponsales de la hija de Jacobo I, Isabel, con el elector palatino Federico V. La mascarada es alegórica; en ella aparecen deidades griegas hablando en versos pomposos y forzados. No obstante, a pesar de lo artificioso del espectáculo hay en él cierta evocación de la Edad de Oro de la humanidad, de la Tierra libre de pecado que da frutos sin dolor.

*Volando se apresuran sus pavones.
(La tempestad, IV, i)*

En la isla, donde se representó la verdadera historia del mundo, Próspero les muestra a los jóvenes amantes el paraíso perdido.

*Hija hermosa y sabio padre hacen
de este lugar un santuario.
(La tempestad, IV, i)*

En este instante la escena es interrumpida de forma brusca para terminar con una nota discordante. La verdadera historia interrumpe el idilio. Justo en este momento Próspero se entera de la traición de Calibán y por primera vez monta en cólera. Las máscaras alegóricas se dispersan asustadas. Ahora empieza el monólogo de Próspero con la frase más famosa de *La tempestad*:

*Estamos hechos
de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña
vida cierra su círculo con un sueño.*

(La tempestat, IV, i)

El concepto filosófico y poético de la «vida-sueño» era muy frecuente en la poesía barroca, pero el significado de esta frase de Shakespeare parece estar bastante lejos de la mística de Calderón. Más bien comparte la angustia de los monólogos de Hamlet y contiene, además, una advertencia a los jóvenes sobre la fragilidad de las acciones humanas. Pero como siempre en la obra de Shakespeare, el significado de cualquier metáfora o imagen es doble. La isla es el mundo, el mundo es el teatro, y todos son actores en él. Próspero sólo ha escenificado un espectáculo, breve y frágil como la vida misma.

*Los actores,
como ya os dije, eran espíritus y se desvanecieron
en el aire, en la levedad del aire.
Y de igual manera, la efímera obra de esta visión,
las altas torres que las nubes tocan, los palacios espléndidos,
los templos solemnes, el inmenso globo,
y todo lo que en él habita, se disolverá;
y tal como ocurre en esta vana ficción
desaparecerán sin dejar humo ni estela.*

(La tempestat, IV, i)

Al final de *La tempestat*, Próspero muestra al rey de Nápoles a su hijo jugando al ajedrez con Miranda. En el teatro de Shakespeare la escena se representaba seguramente junto al telón de foro. Las paredes del escenario formaban un marco natural; la joven pareja parecía sacada de esos cuadros renacentistas que mostraban a dos jóvenes jugando al ajedrez. Pero ¿qué se apostaban?

MIRANDA: Mi dulce dueño, ¡hacéis trampas!
*FERDINAND: No, amor mío,
por nada del mundo lo hiciera.*
*MIRANDA: ¡Sí! ¡Ya lo creo! Por veinte reinos lo harías,
Y aun así, juego honesto me pareciera.*

(La tempestat, V, i)

En cuatro horas se producen dos tentativas de crimen político en la isla desierta. Pero Miranda y Ferdinand no se dan cuenta de nada. Ellos están al margen de los acontecimientos. Los dos juegan al ajedrez y se apuestan veinte reinos, que podrían ser cien o más. Para ellos dos el reino no existe. Ferdinand y Miranda están fuera de la historia. Fuera de la lucha por el poder y por la corona.

Al final de la obra Miranda entra propiamente en escena. Por primera vez en su vida ve a muchas personas juntas: al rey, a los hermanos de éste y todo su séquito. Está asombrada y grita:

*¡Oh maravilla,
cuántas criaturas hermosas veo aquí! ¡Qué hermosa
es la raza humana! ¡Oh mundo nuevo y espléndido,
qué bellas son tus gentes!*

(La tempestat, V, i)

Ésta es la última de las grandes confrontaciones de *La tempestat*. Miranda tiene delante de sí a una pandilla de villanos. Uno de ellos arrebató el trono a su padre hace doce años. El otro rompió el pacto que tenía con su padre. El tercero acaba de alzar, sólo un instante antes, la espada contra su hermano. La réplica de Próspero es breve, pero lo contiene absolutamente todo. Toda la amarga sabiduría. A Shakespeare le bastan estas cinco palabras:

*Todo es nuevo para ti.
(La tempestat, V, i)*

V.

Conrad menciona a Shakespeare en sus libros sólo en dos ocasiones. La primera, cuando parodiando a Macbeth, nos habla de un drama de Shakespeare, del cual no menciona el título, que es «un relato como la vida misma, lleno de ruido y de vientos,

que no signifiquen nada». En la última escena Macbeth dice que la vida es «un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que no significa nada». En Lord Jim el narrador encuentra entre las escasas cosas de Jim, una edición en un solo volumen de las obras de Shakespeare. Le pregunta a Jim si lo ha leído, y recibe la siguiente respuesta: «Sí, no hay nada que pueda ser más reconfortante». Marlowe añade: «Esa escena me chocó, pero no hubo tiempo para hablar sobre Shakespeare».

Sin embargo, en los escritos más personales de Conrad encuentro un fragmento que me resulta cercano a una interpretación amarga de *La tempesta* y a la madura sabiduría de Próspero. Conrad escribe:

La imagen ética del mundo termina envolviéndonos siempre en crueles y absurdas contradicciones, en las cuales los últimos vestigios de culpa, esperanza y caridad, incluso de la razón misma, parecen a punto de extinguirse. Por eso, me inclino a pensar que el fin de la creación no puede ser ético en absoluto. Estaría dispuesto a aceptar ingenuamente que el mundo ha de ser sólo un espectáculo capaz de suscitar, si queréis, espanto, amor, adoración u odio, pero jamás desesperación. Estas imágenes deleitosas o dolorosas son un fin moral en sí mismo. El resto ya es cosa nuestra.

En el último monólogo de Próspero se oye la palabra «desesperación». «And my ending is dispair:» Pero esta desesperación no implica resignación. Hay todavía otra frase clave que permite desentrañar, en lo más profundo, *La tempesta*. Esta frase procede de otra tragedia de Shakespeare, pero conserva el mismo toque personal, exactamente igual de desgarrador, que el último monólogo de Próspero:

Mi desolación me engendra una mejor vida.
(*Antonio y Cleopatra*, V, ii)