

Pròleg a *La tempesta*

Salvador Oliva

FONT: OLIVA, S. (1985) *Pròleg* dins de *La Tempesta* de William Shakespeare. Barcelona: Editorial Vivens Vives.

I

El text de *La tempesta* és, al meu modest entendre, un dels enigmes més commovedors de la història de la literatura. És tan susceptible de ser interpretat de tantes maneres distintes que qualsevol explicació, per excel·lent que sigui, està condemnada a ser acceptada amb les reserves que sorgeixen del fet d'haver d'abandonar totes les altres explicacions possibles. Si no vaig errat, tota l'obra indica que aquesta varietat de sentits era una de les preocupacions centrals de Shakespeare: el caràcter essencialment misteriós de l'assumpte, la naturalesa gairebé mítica de tot el corrent que l'anima, l'aparença de «conte de fades» amb la il·lusió d'un «final feliç» i sobretot la immensa qualitat artística de l'estructura i del llenguatge utilitzat són per als directors que gosen posar-la en escena (i per als lectors també, naturalment) un poderós estímul dirigit a obtenir una resposta que, per no decebre, necessita ser altament creadora. Dit d'una altra manera més directa: *La tempesta* es resisteix a la racionalització, la defuig constantment, però en canvi es presta generosament a estimular les capacitats creatives. No és estrany que un dels millors comentaris a *La tempesta* sigui una obra de ficció; em refereixo a *The sea and the mirror*, de W. H. Auden, publicada el 1944 al llibre titulat *For the time being*.¹

Tot això no vol dir que hàgim de menysprear els esforços interpretatius de la crítica. Al contrari: n'hi ha molts d'admirables. Simplement intento d'assenyalar el que a mi em sembla la característica fonamental de *La tempesta*: una inesgotable riquesa de sentits possibles davant de la qual tota interpretació unidireccional està condemnada

¹ L'edició més a l'abast de *The sea and the mirror* és la que va incloure a W. H. AUDEN, *Collected longer poems*, Faber and Faber, Londres, 1968; págs 199-252.

al reduccionisme. Per questa raó em sento obligat a limitar-me, en aquest pròleg, a mostrar alguns dels elements que al meu entendre constitueixen fonts d'aquesta riquesa sense aferrar-me a cap explicació excessivament concretada.

Que se'm permeti de començar la meva exposició recordant unes coses ja molt sabudes. A diferència del text d'una novel·la, el text d'una obra de teatre és com una partitura musical: no va adreçat directament al lector, sinó al director que ha de fer representar l'obra, de la mateixa manera que la partitura va adreçada directament al director d'orquestra que la farà interpretar. Els estímuls que rep el lector d'una novel·la són les paraules, les frases i els capítols que ha escrit l'autor i sempre són els mateixos; no varien mai. El contacte directe entre el text i el lector és tot el circuit que requereix la novel·la. En una obra de teatre, en canvi, els estímuls que rep l'espectador són l'execució i la representació de la partitura del text, que són sempre diferents i no són només l'obra del dramaturg, sinó també del director i dels actors. Això no vol, dir que els lectors no hàgim de llegir obres de teatre, sinó simplement que la nostra actitud i la nostra feina han de ser molt diferent de quan llegim una novel·la. Hem de llegir els textos teatrals com a directors potencials, com a directors d'una representació que es realitza d'una manera molt concreta en la nostra imaginació. Un exemple addicional pot aclarir la qüestió: E. M. Forster, a *Aspects of the novel*, ens recorda que la vida interior i oculta d'un personatge, que, en una obra de teatre, per exemple, apareix en els signes externs de la seva acció i dels seus discursos, deixa de ser oculta en una novel·la perquè la funció del novel·lista és revelar la vida oculta des de la seva mateixa font. En el teatre, en canvi, el caràcter d'un personatge es revela només en allò que fa i en allò que manifesta verbalment als altres.

Els elements d'inferència són sempre externs (i és evident que els aparts sorgeixen d'un recurs poc teatral: ni se'n pot abusar ni poden desmentir el que acabem de dir). En conseqüència el teatre no està pas només destinat a fer-nos imaginar un personatge a partir del que diu i fa; el teatre vol que vegem el personatge, l'aspecte que té, quins gestos fa, quina manera té de moure's, i vol també que el sentim, quina veu té, com la utilitza, de quina manera la seva veu en revela les seves emocions, etc.

Considerat així, doncs, el text teatral és un esbós que ha d'acabar de dibuixar i encarnar un director, uns actors, uns espais escènics, etc, on a la vegada es recull la resposta sempre diversa de l'audiència. I així mateix, si el text d'una novel·la és sempre invariable, la representació d'una obra és necessàriament variable, igual com l'execució d'una partitura musical, i això dona ja una polisèmia essencial al text teatral. Ja sé que una novel·la és també moltes novel·les segons les capacitats de cada un dels lectors potencials; però el teatre té un grau més de complexitat: és a la vegada moltes obres segons les capacitats dels directors que la fan representar (i dels actors que la representen) i cada representació concreta és també moltes obres segons les capacitats dels espectadors que la contemplen, amb la diferència addicional que, a cada representació, la resposta de l'audiència afecta a la vegada la representació i així successivament. La complexitat del teatre, en aquesta direcció apuntada, només es veu ultrapassada per l'Opera.

Doncs be, si anomenem aquests aspectes esmentats «polisèmia» (tot i que el mot no m'agrada gens precisament perquè és massa polisèmic), jo diria que *La tempesta* té unes característiques volgudes i clares que no fan sinó potenciar aquesta capacitat d'explosió de sentits possibles. En primer lloc voldria mostrar que la causa d'això rau en el joc de l'estructura dels personatges i de l'acció.

II

PERSONATGES INTERRELACIONATS

Els personatges estan dividits dràsticament en diferents grups. Hi ha en primer lloc el món dels esperits, presidit per Ariel, i el món dels humans, presidit per Pròsper amb la seva màgia. Dintre aquest segon grup hi ha més unitats: la parella d'enamorats: Ferran i Miranda; el trio format per Trínculo, Esteve i Caliban, si més no com a patètics conspiradors, i finalment el grup restant, dintre el qual encara podríem distingir entre els dos elements de la tripulació, el Capità i el Contramestre, els dos conspiradors Sebastià i Antoni, els dos vells Alonso i Gonçal, i finalment els dos personatges amb menys paper: Adrià i Francesc.

Deixant de banda aquesta distinció, els personatges es deixen dividir en dos grups: els habitants de l'illa i els visitants. El primer grup estaria format només per Pròsper, la seva filla Miranda, Ariel i Caliban. El segon per tota la resta, llevat naturalment dels esperits.

Una altra estructura és la que en presenten les parelles tal com veiem en el següent esquema, en el qual Pròsper és l'únic que apareix individualitzat:

Alonso i Gonçal	(el Rei i el seu conseller)
Sebastià i Antoni	(els conspiradors)
Ferran i Miranda	(els enamorats)
Adrià i Francesc	(personatges plans del seguici del Rei)
Trínculo i Esteve	(el borratxo i el bufó)
Capità i Contramestre	(membres de la tripulació)
Ariel i Caliban	(com a contrast entre esperit i matèria)
Pròsper	(el mag)

En aquest esquema hi podríem afegir encara Iris i Juno (ja que Ariel ens diu que ell fa el paper de Ceres a l'escena de les disfresses) com a esperits distints d'Ariel.

Encara una altra estructura de personatges podria ser la relació de parentiu amb aquesta analogia:

Pròsper	Miranda	Antoni
Alonso	Ferran	Sebastià
(Duc i Rei)	(Fills)	(Germans)

Des d'una altra perspectiva, Pròsper, Ariel i Caliban formen un triangle de relacions molt curioses. Ja hem vist abans com els dos darrers estan contrastats pels conceptes (més que no pas símbols) d'esperit immaterialitzat i de matèria «natural» i instintiva. Els defectes de Caliban no són el fruit de cap perversió de l'esperit (com és el cas de Sebastià i Antoni), per això ens podem explicar el fet que Caliban parli sempre en vers,

a diferència d'Esteve i Trínculo, per exemple, i que tingui fragments d'una gran qualitat poètica. Pròsper i Caliban, per altra banda, representen dos tipus de poder distints.

L'art de Pròsper pertany a la virtut del món redimit per la civilització i els llibres. «Els meus llibres» -diu Pròsper- «ja em servien de reialme» (Acte I, Escena II), mentre que Caliban és el fill de la bruixa Sícórax, amb poders de màgia negra. I finalment Pròsper i Ariel poden representar, com deia Auden², la tensió de les dues veus de què consta tota poesia, tot poema. Possiblement Ariel i Caliban agafen tot el seu sentit a partir del moment que els concebem relacionats amb Pròsper, com a aspectes exterioritzats del mateix Pròsper: el primer com els seus desitjos de l'esperit; el segon com els seus desitjos de l'instint. No ens hem d'estranyar que Coleridge i Auden (vegeu la nota 12 del primer acte) insistissin en el fet que, en una representació ideal, però no factible del tot, Ariel hauria de ser immaterial, una pura veu, mentre que Caliban hauria de ser tot instint, una mena de Príap, o de sàtir. La tensió entre Pròsper i Ariel per una banda i Pròsper i Caliban per l'altra, és tensa i violenta. Els accessos d'energia d'Ariel i Caliban sempre s'originen quan l'un o l'altre entreveuen el paisatge del seu alliberament. Ni l'un ni l'altre no es senten satisfets d'estar sota el poder de Pròsper. Al final de l'obra Ariel és alliberat, i hem de suposar que Caliban, amb la lliçó apresada, ho serà també a partir del moment en què Pròsper i els naufrags abandonin l'illa.

Ara bé: ¿quin és el sentit d'aquest alliberament? En respondre a preguntes com aquesta hem de ser sempre molt cauts per tal de no retallar de sentit la riquesa de l'obra. Podríem dir, posem per cas, que la vellesa de Pròsper i la proximitat de la seva mort comporta el minvant de les forces d'Ariel i Caliban. Però amb això, que no deixa de tenir sentit, posem massa èmfasi sobre els dos personatges com a materialització de poders, i no podem oblidar que tant l'un com l'altre tenen un origen, dintre mateix de l'obra, totalment independent de Pròsper, i molt més dependent de Sícórax. Ariel i Caliban ja existien abans que Pròsper arribés a l'illa. No podem reduir doncs la significació que tenen tots tres en la il·lustració del tema de l'opressió com a constituent fonamental de les relacions humanes: Ariel havia estat atrapat per la bruixa Sícórax, i de la mateixa manera que Antoni havia subjugat Pròsper, aquest subjugarà Caliban després que aquest hagi intentat violar la seva filla Miranda. Heus

² ANNE RIGHTER, Proleg a l'edició de «The tempest», The New Penguin Shakespeare.

aquí, doncs, com aquests personatges són utilitzats per teixir el tema de l'opressió, tema que serà desenvolupat més tard sobre Ferran, a qui Pròsper fa tragar llenya, i sobre els altres personatges de la cort.

Les distintes relacions dels personatges dintre cada un d'aquells esquemes principals (certament n'hi ha d'altres de menys importants) donen a cada un d'ells colors diferents i ens els fan veure des de punts de vista distints, com si cada relació distinta fos un esbós més, superposat a l'anterior, amb la finalitat, crec jo, de potenciar la polisèmia esmentada més amunt. Però a més a més hi ha, com acabo de dir, altres relacions que surten dels esquemes esmentats. Per exemple: la bellesa física de Ferran contrasta amb la lletjor de Caliban, però hi ha un fet que ens els fa veure d'una manera anàloga: traginant socs i llenya sota les ordres de Pròsper. Un altre exemple: la puresa de Miranda contrasta amb la impuresa de Caliban, però ambdós són els únics habitants de l'illa que no han vist mai figures humanes, llevat de la de Pròsper, fins que arriben els naufrags. Miranda, per altra banda, ha ensenyat la parla a Caliban. Hi ha, doncs, una constel·lació temàtica que va relacionant diferentment cada un dels personatges amb tots (o quasi tots) els altres i que dispara una multiplicitat de facetes per a cada un d'ells.

MULTIPLICITAT DE SENTITS

Pel que fa a l'acció, hi ha també un entreteixit complex que seria impossible de descriure totalment dins els límits d'aquest pròleg. En destacaré només un aspecte: l'obra està col·locada entre dos parèntesis dobles. Curiosament té dos pròlegs, dues conspiracions i dos finals. El primer pròleg el constitueixen la tempesta i el naufragi; el segon pròleg consisteix en el relat de Pròsper a la seva filla, i també mostra una tempesta, diferent de la primera, la tempesta interior de la folia de l'ambició humana: la usurpació del ducat. El primer final és aquell meravellós moviment descendent que comença amb l'ària de Pròsper (Els dels turons, dels rierols, dels estanys i dels boscos) en el capvespre, i que acaba amb el perdó dels enemics. El segon final és el tràgic epíleg, recitat també per Pròsper, ja fora de l'obra, com a actor que s'adreça als espectadors un cop ha finalitzat la funció. Les dues conspiracions, com en el joc dels miralls, reflecteixen una de les preocupacions més insistents a tota l'obra de

Shakespeare: l'hostilitat i la violència entre els membres d'una mateixa casa, tema central a les obres anomenades històriques, insistint aquí sobretot en el caràcter de pura follia en què cada una de les conspiracions està fonamentada: ¿de què serviria a Sebastià i Antoni matar Alonso, Rei de Nàpols, si no són més que naufrags en una illa deserta? La segona conspiració és igualment insensata: ni l'assassinat de Pròsper és factible, ni cap membre del triumvirat format per Caliban, Esteve i Trínculo no és capaç de governar.

Els dos pròlegs, els dos finals i les dues conspiracions són, al meu entendre, els punts d'intersecció de totes les línies que dibuixa l'obra, des dels quals sobre un ventall d'accions amb un disseny que només Pròsper coneix i que la majoria de les vegades és enigmàtic per a nosaltres mateixos, però que gràcies a aquest enigma apareix la multiplicitat interpretativa en qüestió. ¿Què s'amaga, doncs, dins d'aquest marc? ¿Quins moviments hi tenen lloc?

III

Si ens acostem a *La tempesta* pensant trobar-hi aquells meravellosos discursos que perfilen el paisatge intern dels personatges amb els quals Shakespeare sempre és capaç de deixar-nos astorats pel seu poder revelador de la ment i de les passions humanes, em sembla que quedarem decebuts sense remissió. Tal com ha dit molt bé Anne Richter, el personatge principal de *La tempesta*, que és a la vegada el més treballat i desplegat de tots, resulta ser curiosament opac i enigmàtic. Les seves àries no s'assemblen de res a les equivalents de Hamlet, Macbeth, o l'Angelo de *Mesura per mesura*, no són el retrat d'un caràcter; transmeten emocions, però sovint en desconeixem les causes. Mai no sabem què hi ha exactament dintre Pròsper. És difícil de saber, per exemple, què el mou a passar de la venjança inicial al perdó final, o d'on ve la melangia que l'inunda a les darreres escenes. Ens podem preguntar també per què Ariel, a l'acte segon, no adorm Sebastià ni Antoni. Si el son dels altres desperta els instints criminals d'aquest parell, ¿per què no els fa dormir? ¿Ha rebut ordres de Pròsper per fer-ho així? En el cas afirmatiu, ¿pressentia Pròsper l'actuació dels conspiradors? No ho sabem, o millor dit: no hi ha cap manera de saber-ho amb certesa. I com això, mil coses més. Per això parlava abans de la polisèmia volguda, i per això

crec que és obvi que Shakespeare pretenia que el lector i l'espectador busquessin aquestes conjectures i interpretacions. D'aquesta manera podia donar a la seva darrera obra una multiplicitat de sentits. L'obra els reclama constantment.

A més a més d'enigmàtic, l'argument de *La tempesta* és també inversemblant. A la segona escena del primer acte ja sens avisa d'això: l'espectacle terrorífic de la tempesta no ha estat més que una il·lusió. Però les il·lusions i les delusions continuaran: apareixeran deesses i harpies, figures estranyes i fantasmagòriques, etc. Ariel les comanarà. I a més a més tindrem aquelles il·lusions que transformen les percepcions reals: Ferran i Miranda, la primera vegada que es veuen, es prenen per éssers divins. Caliban pren Trínculo per un esperit al servei de Pròsper. Trínculo pren Caliban per un peix. Esteve pren ambdós per un monstre de dos caps i quatre cames, etc. Tot és il·lusió, o potser tot és teatre dintre el teatre, o –tal com diu Pròsper- tot és somni:

*Els nostres jocs s'han acabat. Aquests actors,
tal com t'havia dit, tots eren esperits,
tots s'han anat fonent dintre l'aire més fi;
igual com l'edifici sense fonament d'aquesta visió,
les torres coronades de núvols, els palaus sumptuosos,
els temples més solemnes, tot el món mateix, sí,
i tots els qui l'heretin, desapareixeran,
i, igual com s'ha esvaït aquesta festa sense cos,
no deixaran cap rastre. Tots estem fets de la matèria
de què estan fets els somnis, i és el somni que encercla
les nostres vides.*

Tota la vida és somni, i el teatre és el somni de la vida, però, a *La tempesta*, no es tracta pas d'un somni caòtic, sinó d'un somni sotmès a les disciplines de l'art i que per aquesta mateixa submissió és capaç d'il·luminar la vida. Naturalesa i art, per cert, formen un dels temes de més relleu a l'obra.

A la volguda manca de “realisme” de *La tempesta*, s'hi contraposa l'adopció d'uns elements que, segons els cànons clàssics, estan destinats a crear versemblança: les tres unitats de temps, lloc i acció. Però, com ja ha estat advertit diverses vegades, Shakespeare no utilitza les tres unitats per aconseguir versemblança d'uns fets

totalment fantàstics. Al contrari: Shakespeare utilitza les tres unitats per fer encara més inversemblant una història ja de per si inversemblant. Les tres hores que dura la representació són les mateixes que dura l'acció. Gràcies a això es crea una sensació del somni, d'irrealitat i s'obté una successió d'esdeveniments a una velocitat tan irracional com la dels somnis. El lloc, l'illa, escenari del retrobament de personatges tan diversos com poden ser els monstres, els esperits i les persones, adquireix la consistència de la irrealitat de la màgia. També l'acció està governada per la màgia irreal del poder de Pròsper, que dicta tots els esdeveniments i a la vegada els controla.

Tot plegat és, doncs, una incursió en la irrealitat. Dintre aquesta concepció tan pròpia del barroc, que consisteix a veure l'escenari com un món, i el món com un escenari, i món i escenari com a somnis, Shakespeare eleva a un grau més aquesta operació fent que la representació del món i de la vida dalt de l'escenari sigui com el somni d'un somni. A partir d'aquí podem entendre un dels sentits de la vareta màgica de Pròsper: la seva capacitat de representar i reproduir el món; però sobretot la incapacitat i la impossibilitat de transformar-lo, la incapacitat i la impossibilitat d'erradicar de la naturalesa humana l'orgull i l'ambició. D'aquí venen el terror i la pietat que inspira *La tempesta* en vers la grandesa de l'esperit humà al costat mateix - com donant-li la mà de la fragilitat de l'ordre moral. Pròsper fins i tot comet *l'hamartia* de descuidar els deures i les responsabilitats del seu càrrec deixant-lo, per negligència, al seu germà. Reduint-la a un dels seus possibles sentits fonamentals, veig *La tempesta* com un simulacre, increïblement ric de sentits, que reproduceix el que en podríem dir les capacitats i les fragilitats de la naturalesa humana. No podem dir que guany ni el bé ni el mal. És possible que la nova generació, representada per Ferran i Miranda, pel fet de ser més jove i més feliç, no experimenti la repetició de la història de Pròsper. Encara que l'experiència dels segles que han vingut després de Shakespeare ens indiqui que sempre hi ha ricards, iagos i macbeths esperant les seves oportunitats, no hi perdrem res si reservem, dins nostre, un espai destinat a l'esperança, amb la condició que no la fem extensiva a tots els éssers humans, perquè Shakespeare també ens ha ensenyat la impossibilitat d'erradicar el mal de la naturalesa humana.

IV

LES FONTS

La tempesta i *Penes d'amor perdudes* són les dues obres de Shakespeare amb un argument totalment original seu. La crítica tanmateix ha assenyalat semblances entre *La tempesta* i les obres següents: la comèdia alemanya *Die Shöne Sidea*, de Jakob Ayrer, mort l'any 1601; dues obres espanyoles: *Noches de invierno*, d'Antonio Eslava, publicada el 1609, i *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calatrava, publicada el 1562. N'hi ha una traducció anglesa de 1578. I finalment hi ha alguns esbossos (anomenats primer soggeti i després scenari) d'obres de la Commedia dell'arte italiana, que pertanyen al gènere de la tragicomèdia pastoral. De totes maneres, les diferències entre aquestes obres esmentades són més significants que les seves semblances.³

Pel que fa a documents i obres com a fonts parcials, als quals *La tempesta* pot deure alguns detalls, caldria esmentar els següents: *History of Italy*, de Thomas, publicada el 1549, on apareixen molts dels noms dels protagonistes de *La tempesta*. Al llibre de Robert Eden, *History of Travaile*, de 1577, s'esmenta el nom de Sètebos, divinitat maligna que Caliban invoca. El discurs de Gonçal a l'acte segon, escena primera (pàgs. 52-53) és una clara paràfrasi d'un assaig de Montaigne sobre els caníbals⁴, en la traducció anglesa de John Florio de 1603, de la qual es conserva un exemplar a la biblioteca del British Museum de Londres amb la firma de Shakespeare. És possible que el nom de Caliban sigui una anagrama de caníbal. Hi ha encara una altra paràfrasi: la llarga ària de Pròsper « Elfs dels turons, dels rierols, dels estanys i dels boscos» (Acter V) procedeix del discurs de Medea a les *Metamorfosis* d'Ovidi,⁵ a partir de la traducció anglesa d'Arthur Golding, publicada l'any 1567, però confrontada, segons els especialistes, amb l'original llatí.

A part de tot això, no hi ha cap dubte que quan Shakespeare escrivia *La tempesta* tenia molt present uns pamflets que contaven un naufragi ocorregut prop de les Illes

³ Certament aquí en serveix de ben poc conèixer les possibles fonts de l'argument, llevat de veure que Shakespeare treu petits elements per formalitzar una concepció nova i original.

⁴ *Des Cannibales*. Llibre I, Capítol XXXI. El lector trobarà el fragment en qüestió a MONTAIGNE, *Oeuvres Complètes*, La Pléiade, París 1962; pàgs. 203-205. Shakespeare difereix diametralment de la tesi de Montaigne, i més aviat la ridiculitza.

⁵ *Metamorfosis* VII, 197-209.

Bermudes, coneguts amb el nom de *The Bermuda pamphlets*, publicats el 1610. El més rellevants són *Discovery of the Barmudas, True declaration of the state of the colonie in Virginia*, ambdós de 1610, i una carta de William Strachey, coneguda amb el nom de *True repertory of the wrack* i datada el 15 de juliol de 1610.

Pel maig de 1609, una flota de nou vaixells amb cinc-cents colons va salpar de Plymouth en direcció a Virginia. Un d'aquests vaixells, el Sea-Adventure, que portava els caps de l'expedició, Sir Thomas Gates i Sir George Summers va quedar separat dels altres a causa d'una tempesta, que els va empènyer cap a la riba de les Bermudes. La tripulació va forçar cap a la costa el vaixell, que va quedar encallat entre dues roques. No hi va haver morts: tots els passatgers i la tripulació van poder arribar fins a la platja, i fins i tot van poder portar-hi una bona part de les provisions que duïen. Al cap de poques setmanes, tots els altres vaixells van arribar a Virgínia. Gairebé miraculosament, al cap d'un any, el 23 de maig de 1610, els navegants del Sea-Adventure van poder arribar a Jamestown (Virgínia) en dues barcasses que van ser capaços de construir. Però mentrestant ja havien arribat notícies a Londres sobre el suposat naufragi del Sea-Adventure.

El fet d'haver-se salvat va produir a Anglaterra una gran commoció i es van publicar diverses narracions sobre el suposat naufragi. Com que Shakespeare estava relacionat amb els membres de la Virginia Company, sobretot amb el Comte de Southampton i el Comte de Pembroke, que havien subvencionat l'expedició, és del tot plausible que llegís els reports del naufragi. Tot això, naturalment, no va ser sinó un conjunt d'elements que Shakespeare va aprofitar per donar forma a la seva concepció de *La tempesta*. Les notícies del nou món havien de ser estimulants per a la imaginació de l'època, i no cal ni dir que la tonalitat d'enigma i de misteri d'un món que fins feia ben poc era desconegut li servien molt bé per realitzar una obra al servei de la construcció d'un ample i poderós mirall que reflectís la no menys enigmàtica i misteriosa naturalesa humana.

V

La tempesta es va imprimir per primera vegada a l'edició Folio de 1623. És la primera obra del volum, i el text és clar i amb moltes indicacions escèniques. Sabem que es va representar a la Cort durant la tardor de 1611, i que s'hi va tornar a representar amb motiu de la celebració de les festes que van precedir el casament de la princesa Elizabeth, filla de James I, amb /'Elector Palati. Es calcula, doncs, que va ser escrita pocs mesos després de l'aparició dels pamflets de les Bermudes, és a dir: durant la tardor i l'hivern de 1610-11. No hi ha acord entre els crítics sobre si la primera edició és o no és una revisió del text representat dotze anys abans.

Salvador Oliva

2 de maig de 1985

Font: OLIVA, S. Estudi introductor de *The tempest*, publicat per la Universitat Pompeu Fabra. (2020)

LLEGIR SHAKESPEARE

Al nostre país no hi ha gaire tradició a ensenyar a llegir textos teatrals ni, menys encara, textos teatrals en vers. A l'escola s'ensenya a llegir sense discriminar gaire si allò que llegim és una notícia del diari, un conte, una novel·la, un poema o una peça de teatre; però cada un d'aquests gèneres demana als lectors actituds molt diferents. Una peça de teatre, per exemple, exigeix una lectura més sofisticada (i aquesta és la raó per la qual se'n llegeix tan poc), perquè és com una partitura musical. I de la mateixa manera que ningú no llegeix, per exemple, la partitura d'una sonata de Beethoven, sinó que escolta les interpretacions que en fan diferents pianistes, els textos de teatre no s'han de llegir, sinó que s'han d'anar a veure representats. Però també podríem dir que, si bé molta gent no pot llegir partitures musicals perquè no n'ha après els codis, qualsevol persona que sàpiga llegir pot entendre un text teatral. L'única cosa que ha de fer aquest lector és no llegir aquesta mena de text com si fos, posem per cas, una novel·la. Els textos teatrals, si és que volem gaudir-ne realment, demanen que els lectors representin l'obra imaginativament.

Caldria imaginar fins i tot l'escenari, els vestits i l'aparença física de cada actor, els moviments, etc. Ara bé, tot i que el teatre està escrit per ser representat i per veure'l ben representat, llegir-lo bé és millor que veure'n una mala representació; és a dir: una representació en la qual el director s'ha fet una mena d'idea sobre l'obra i l'imposa sobre el text sense deixar-lo respirar, esclafant-lo.

Si en els textos de Shakespeare hi domina tant el vers, és d'aconsellar també que el lector ho llegeixi com a vers (cosa que a vegades no fan els actors que els representen), seguint les cadències pautades pel vers. En el teatre de Shakespeare, la diferència entre vers i prosa és molt significativa. Per això les traduccions en prosa deformen l'obra en un aspecte essencial, que és les diferents atmosferes creades per cada tipus de discurs. Una traducció en prosa és un text gris i pla on s'ha perdut una gran varietat de riquesa i de valors. El vers és màgic, produeix efectes immediats, com la música, perquè és un discurs amb ritmes recurrents que potencien enormement les possibilitats del llenguatge. I quan aquest vers conté poesia, que és una cosa diferent, la traducció en prosa tampoc la pot recollir com una traducció en vers. La poesia, formada bàsicament per figures que augmenten la força del contingut dels versos, pot fer el que el llenguatge ordinari no podrà fer mai: donar matisos que van més enllà del contingut de les paraules per crear-ne de nous. La poesia pot fer, per exemple, que els versos que pronuncien Romeo i Julieta ens els facin sublims de la mateixa manera que pot fer que els versos que pronuncia la senyora Capulet ens la converteixin en una dona cursi. És amb aquests contrast que Shakespeare aconsegueix posar els amants a una gran distància de tots els altres personatges de l'obra.

Moltes vegades la intenció del que es diu consisteix en això, com molt bé va saber veure Northrop Frye quan afirmava que, a Enric V, per exemple, el discurs literal té ressons patriòtics, mentre que el discurs subjacent, ofert pel vers i pel llenguatge poètic, ens parla dels horrors que s'estan cometent contra França i contra la mateixa Anglaterra.