

ARTÍCULO

# Shakespeare 400 años de resurrecciones

ALFREDO MICHEL MODENESSI

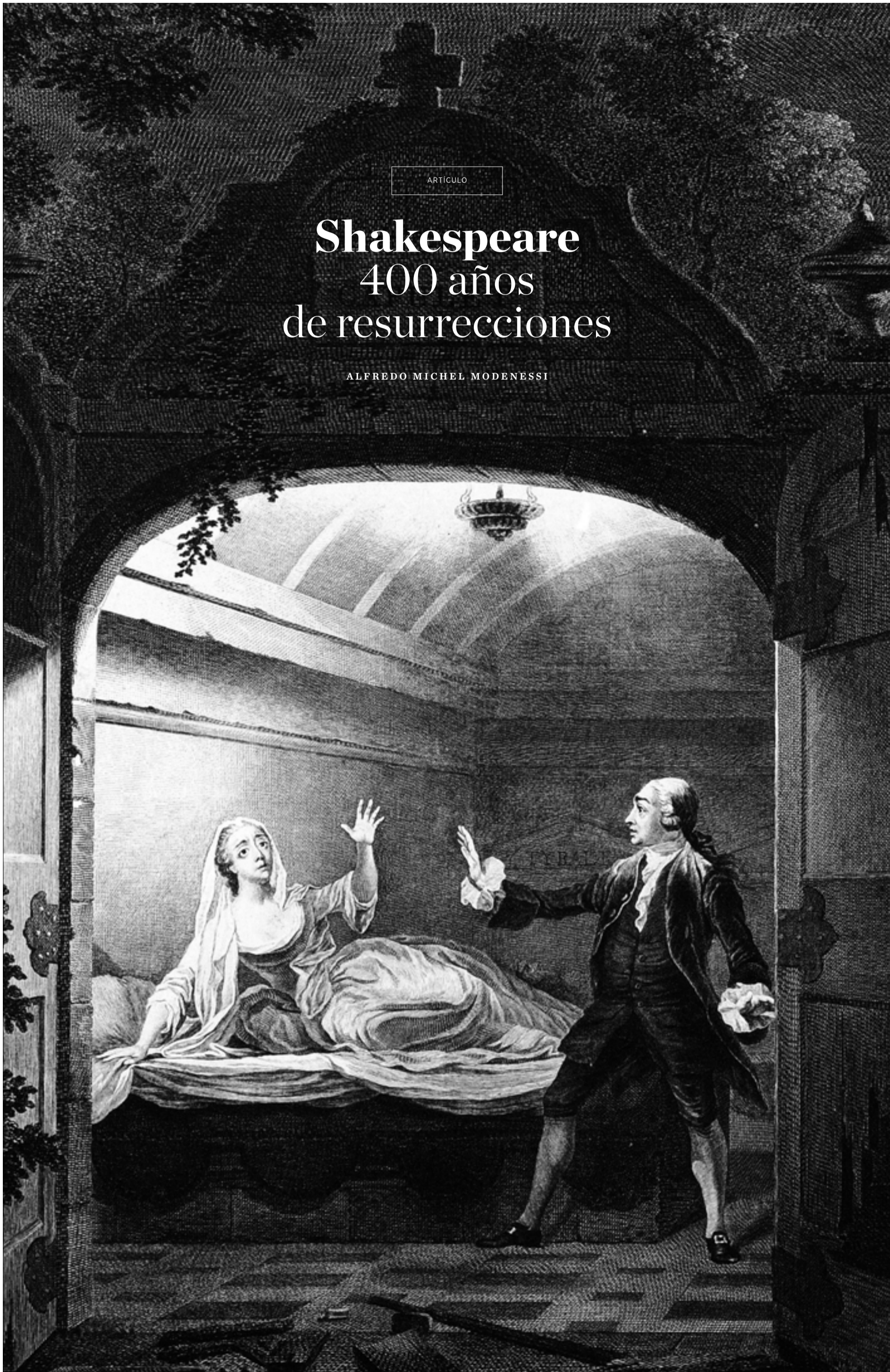


Ilustración: © MR. GARRICK AND MRS. BELLAMY IN THE CHARACTERS OF ROMEO AND JULIET. - B. WILSON / R. S. RAVENET.

*El fenómeno Shakespeare surge en el momento decisivo de Occidente: en la emergencia de las ideas y valores centrales de la modernidad. Su aporte es un torrente de preguntas complejas, no de verdades universales. Shakespeare fluye, no impone. Su apropiación es hoy más vigente que nunca.*

*What is your substance, whereof are you made,  
That millions of strange shadows on you tend?*  
(Sonnets, 53.1-2)

**1. THY GLASS WILL SHOW THEE  
(SONNETS, 77.1)**

Entre correos sobre el reciente *Macbeth* de Justin Kurzel (2015), Luis Madrigal —a quien el filme le resultó, como a mí, de gran factura pero inexplicablemente obtuso— me envió copia de un anuncio que decía: “basado en la novela homónima de William Shakespeare”. La divertida confusión de hacer a Shakespeare novelista es frecuente. Y es ignorancia santa; a fin de cuentas, nadie está obligado a saber que fue dramaturgo y poeta, en ese orden. ¿Excepto, quizá, en otras circunstancias? Ejemplo: cuando la Compañía Nacional de Teatro llevó al *Globe* de Londres el espléndido montaje de Hugo Arrevillaga con mi versión de *Enrique IV, primera parte*, la mismísima Agregada Cultural de cierta embajada nos confió que a ella Shakespeare le gustaba mucho, aunque había leído “muy pocas de sus novelas”, pero que “ahí las tenía” y ahora sí iba a hacerles más caso. Siendo franco, es peor cuando, tras dar una plática sobre el *Enrique V* de Branagh, una persona de las que se permiten “discutir” a Shakespeare y hasta “enseñarlo”, se te cuelga del brazo para felicitarte por decir “cosas tan bonitas”, te embute ideas no solicitadas y remata: “Entonces, ¿cuántos *Enriques* hay?”

En cambio, el modo en que el FCE amablemente me propuso el tema: “La relevancia e influencia de la obra de Shakespeare a cuatro siglos de su fallecimiento”, pone bien el énfasis en el *fenómeno artístico* Shakespeare, no en la etiqueta “Shakespeare” como cédula de “alta cultura” o caché de académico tuerto entre pupilos ciegos. El tema, igual, pide distingos porque, en años conmemorativos, Shakespeare deviene aún más moneda de libre cambio con valor convencional, y la necesidad, o angustia, por llenar vacíos culturales (o curriculares) multiplica coloquios y demás, con seguras reiteraciones de dos cosas: 1) las necedades de Bloom, remplazos de las de Freud, otrora dueñas del lugar común shakespeariano; 2) el adjetivo “universal”, cuya única universalidad es ser universalmente relativo.

Bosquejar un panorama significativo de 400 años shakespearianos en un marco así no es tan arduo cuanto laborioso: hay que atravesar un bosque que, como el que en famosa escena se aproxima a Dunsinane, es apariencia engañosa, no sustancia, pero asusta bobos, y exige precisiones históricas libres de clichés sobre el “profundo explorador del alma humana” y similares, para afirmar que, si Shakespeare ha aportado algo, ha sido un torrente de preguntas complejas, no de respuestas o “verdades”. La línea temática del FCE funciona para eso, en especial lo de tratar “la obra”. Los otros términos también dan asideros. A *relevancia* le subrayo el sentido de *significación*. En cuanto a *influencia*, propongo jugar con su prima *confluencia*, menos dócil. Nada mejor para socavar la noñería de lo “universal” que dar cuenta breve de la multitud de variantes históricas y concurrentes que involucra el término *Shakespeare* y así recordar que este dramaturgo, del que mucho se habla y poco se le entiende como tal, fue un generador de *adaptaciones* para uso irrestricto de creadores escénicos. Por ende, las constantes resurrecciones de su obra no sólo proceden del “genio” sino de su *confluencia* con talentos (a veces limitados) que hallan en esa obra causas para darle voz y cuerpo, y razón de ser. Intento desviarme del ente sacralizado-petrificado y apuntar hacia el *mobile* que es (y nunca es sólo) “Shakespeare”, el “*Everything and Nothing*” de Borges.

**2. MAKE THEE ANOTHER SELF  
FOR LOVE OF ME (SONNETS, 10.13)**

A 400 años, el fenómeno Shakespeare es crónica de espejos y especulaciones que en su medida agolpan deseos particulares en un cesto sin fondo aparente.

Es epígrafe manido tanto como salida rápida para no parecer poco leído, pero también es, y ha dejado, huellas prodigiosas en el teatro y las demás artes.

Como exige el tema, hay que empezar al morir el tipo, tras su enorme éxito artístico y financiero como dramaturgo y empresario —quizá no como actor. El *post-mortem* arranca con la recopilación de sus libretos en un volumen: el “Folio” de 1623. Ese libro, entre otras cosas, fue el primero de los innumerables usos de Shakespeare como conejillo para ideas que se vuelven historia cultural. El que libretos para uso teatral se convirtieran, a la muerte del *dramaturgo*, en testimonio de su calidad de “Autor” —como lo celebró el máximo promotor de ese concepto emergente en la época, Ben Jonson— es una de las más

*A 400 años, el fenómeno Shakespeare es crónica de espejos y especulaciones que en su medida agolpan deseos particulares en un cesto sin fondo aparente. Es epígrafe manido tanto como salida rápida para no parecer poco leído, pero también es, y ha dejado, huellas prodigiosas en el teatro y las demás artes.*

importantes interacciones de la obra shakespeariana con el mundo que termina por idolatrarlo. Cuando el concepto del *libro* apenas estaba surgiendo tal cual se entiende en la modernidad, fue muy significativo que un conjunto de *guiones* se ofreciera al público general como material de *lectura literaria*, contra la propia naturaleza de esos textos, aunque a favor, uno, del bolsillo de los socios de Shakespeare, que esperaban un extra de esos ya redituables escritos; y dos, más importante, del tránsito de la cultura oral a la impresa. Como suele, Shakespeare fue personaje de un proceso clave, mas no por magia, ni —sólo— “genio”, pues al fenómeno Shakespeare lo define su sitio en el momento decisivo de Occidente: justo al centro de la emergencia del sujeto, la libertad, la modernidad y la ironía tal como las entendemos hoy que estamos en una crisis de los mismos conceptos. Shakespeare interrogó a su tiempo mediante dramas excepcionalmente complejos que conservaron la capacidad de interrogar en el futuro. Su vigencia parece mayor hoy porque, con la historia en espiral, vemos de frente conflictos y urgencias equiparables, creándonos la ilusión de que nada cambia, que Shakespeare captó al ser humano “por entero”. No es así. Mas su paso por la historia deja claro por qué lo parece.

Este icono adaptable a todo clima sufrió un hiato a mediados del siglo XVII (un hueco en sus putativos 400 años de vigencia), cuando el triunfal gobierno puritano arrasó de inmediato los teatros por ser “templos de la mentira”. El teatro público no volvió hasta la Restauración, pasado 1660, pero lo hizo sobre escenarios muy distintos de los “isabelinos”. Entre el tardío XVII y el primer XVIII, Shakespeare constituyó un acervo libre de reclamos autorales en el que los nuevos adaptadores y empresarios canalizaron la exquisitez ilustrada. Al talento manifiesto

de los dramas shakespearianos se le vio carente de finura: se apreció su potencial, pero se censuró su sucio y delicioso sentido del humor, inclinado al retruécano; se “corrigió” la “absurda injusticia” de *El rey Lear* con un final feliz, el cual se siguió usando por generaciones que no conocieron otro *Lear* que ése; se atenuó el calor de *Antonio y Cleopatra*; se repararon las deformidades de *Macbeth*; se condenó la crudeza de Tito y a la rabia pito-verbo-rreica de Mercurio al rincón que mejor le iba a oídos y ojos “racionales”; y se silenció el homoerotismo de los sonetos —más por falta de herramientas de lectura que por pudor—. Para coronar, hubo cierto consenso en que *Otelo* sirve para demostrar a las damiselas de buena cuna las consecuencias de una errónea decisión matrimonial. Esa lección, por otra parte, ya estaba en los textos que Shakespeare usó para escribir la tragedia y seguramente ciertos espectadores de su era la compartían —como sin duda también la compartían zafios de la nuestra—. Como dije, lo “universal” es universalmente relativo.

*Otelo*, para seguir con este buen ejemplo, es uno de los textos que llena bocas de canónigos shakespearianos con vacuas loas de heroísmos y noblezas. Pero en la realidad del teatro, la de Shakespeare hoy es de las empresas más arduas, por su captura de la densa y corrosiva perversidad de las más letales fantasías masculinas. Quien aborda *Otelo* enfrenta el reto de no caer en el patetismo patriarcal que la permea y que ha sido comúnmente sobrellevado por inercia histórica. Hoy *Otelo* invita a la revisión aguda de la violencia doméstica, como lo subrayó Claudia Ríos con Cecilia Suárez en 2009; o hacia adaptaciones radicales, como el montaje de Günter Senkel con un texto irredento de Feridun Zaimoglu para la Münchner Kammerspiele en el 2003, que asustó a los dóciles espectadores de la Royal Shakespeare Company en pleno Stratford-upon-Avon por la franqueza con que enfrentó el sustrato enfermizo de la obra. En cuanto a las creaciones derivativas, registro el vilipendiado filme *Huapango* (2003) de Iván Lipkies, que entre los estudiosos de Shakespeare en el cine provoca asombro, pero en México causó indiferencia prejuiciada. Y en el teatro, poco hay mejor que el tratamiento crítico del Moro y su rechinante noción de no haber amado “con prudencia sino en exceso” en *Desdémona, la historia de un pañuelo*, de Paula Vogel, quien nos lleva mediante las tres mujeres de la obra desde la comedia viva hasta el final insalvable, *trágico para ellas*, demostrando cuán desafiantes son ciertas premisas de una obra magnífica a la que se le ha creído glorificar el “asesinato por honor”. Si alguien disiente de lo que afirmo, estará en su derecho. Pero implícitamente también comprueba lo que he dicho: Shakespeare provoca preguntas feroces, no establece verdades inocuas. Como tantos colegas en el mundo hoy, leo a Shakespeare a contracorriente de épocas pasadas, mas no sin admiración y amor por su dramaturgia, capaz de albergar y liberar monstruos que la normalización de sus textos en fechas de quietud aburguesada soñó suprimir.

Así, lo interesante del periodo de apropiación entre el XVII y XVIII —la “era de las adaptaciones”— estriba más en cómo gradualmente Shakespeare adquirió aura de modelo de autoridad occidental. En un principio fue incluso menos favorecido que otros en los repertorios de la época; la relación odio-amor con el isabelino se leía entre las líneas de las adaptaciones y en los comentarios críticos que comenzaron a proliferar. Pero ahí intervino uno de sus grandes méritos: Shakespeare posee tal flexibilidad que el trabajo de sus adaptadores terminó por mezclar la abierta reverencia con la velada competencia, y esas adaptaciones pronto murieron para el teatro vivo, mientras que los textos shakespearianos resucitaron y exigieron nuevos enfoques. Empero, mediante trazos de clasicismo y clasismo, el teatrística popular se tornó paladín del “progreso” promovido por *Britannia*, y luego, el sagrado referente romántico (y después positivista) que hoy tantos aburridamente comparten.

### 3. 'TIS BETTER TO BE VILE THAN VILE ESTEEMED (SONNETS, 121.1)

Para el siglo XIX temprano, cuando rebasó los diques del decoro clasicista, Shakespeare accedió a la categoría de “poeta sublime”, imagen del hechizo que más quiso Coleridge, mito que mucho ha contribuido a su petrificación. Con ello vino la fijación de “recuperar” los textos “tal cuales” —otro mito que reclama mejor exploración—. Así comenzó su vida como trofeo para el practicante de la veneración erudita, o de la proyección ideológica.

Sin mucho que añadir a la bellamente imperfecta obra del ya elevado “poeta de la naturaleza”, hubo quienes volcaron su vida a establecer la “pureza” del ícono a partir de su textualidad, siempre inestable: a hacerla texto inamovible y “eterno” *para la lectura*. Ello, pese a que hasta avanzado el siglo XIX continuó representándose mediante textos enmendados en el XVIII. Incluso en el XX, Olivier usó en su *Ricardo III* (1955) interpolaciones de Colley Cibber, actor y dramaturgo dos siglos anterior. Pero los textos de Shakespeare *no* son estables y no pueden serlo. Me explico. No existen manuscritos “originales”, sólo versiones impresas, y en algunos casos múltiples. *Hamlet* y *Romeo y Julieta* existen en tres versiones cada una. *Otelo* sólo existe en dos, pero entre ellas hay al menos 300 variantes de importancia e infinidad de otras menores. De *El rey Lear* hay dos textos tan distintos que ahora se editan por separado como obras que comparten raíces. *Macbeth* sólo existe en una versión, pero entre su escritura y su publicación median al menos 16 años y, claramente, varias revisiones. Y así sucesivamente.

¿Resultado? Cualquier Shakespeare que usted haya consumido en forma moderna es básicamente una versión específica de su editor —o como en mi caso, de su traductor: para mi versión de *Otelo*, por ejemplo, usé seis ediciones distintas, de modo que el *Otelo* que hice es inequívocamente único, y no sólo porque está en español con inflexión nacional—. Más aún, el *Hamlet* que tanto le gusta a usted y a mí no tanto, sin importar en qué idioma, sin duda *nunca* existió en la realidad de Shakespeare, pues seguramente es lo que llamamos un texto *conglomerado*; esto es, resultado de combinar las tres versiones sobrevivientes en una sola, “satisfactoria”. Eso sí, las ediciones modernas son generalmente resultado de gran amor y dedicación profesional. Pero son, inevitable y felizmente, quimeras.

### 4. AS AN UNPERFECT ACTOR ON THE STAGE (SONNETS, 23.1)

La competencia decimonónica y posterior por dar con los imposiblemente *verdaderos libros* de Shakespeare produjo magníficos casos de impostura, ejemplos del extremo al que se llegó en la erección del monumento al *texto* shakespeareano. El falsificador estrella fue J. Payne Collier, hijo de una pareja que contaba con el favor de Wordsworth, Coleridge y Hazlitt, entre otros, y amigo de Keats. Collier fue de los mejores académicos de su tiempo. Tenía el defecto, sin embargo, de salpicar sus tareas con notas o incluso meras palabras apócrifas. En clave aristotélica, el defecto se convirtió en pasión, la pasión en error, y el error en catástrofe.

Lo que en principio fueron simples insertos pronto devinieron grandes engaños. Collier falsificó documentos supuestamente relativos a la “carrera” de Shakespeare e incluso baladas “contemporáneas” a él, con breves pero significativas y bien colocadas alusiones a ciertas obras. Sin prisas por ocupar el más alto lugar entre los sabios de las andanzas de Shakespeare, inventó registros, cartas e incluso anotaciones marginales en ediciones del siglo XVII. En varios casos, falsificó sus falsificaciones, introduciendo cambios que las hacían más “confiables” o más “dignas” de la grandeza del objeto de glorificación —lo cual debe ser de gran interés para quien examine su significado histórico-cultural—. Mas en la cima del reconocimiento, espíritus escépticos expresaron dudas contra la ya irreal cadena de hallazgos del erudito. Al fin, el escándalo emergió del denso y astuto, pero pueril y enfermizo, fango de las fabricaciones de Collier, no sin algo de patetismo. La más grosera evidencia fue el descubrimiento de pruebas hechas con lápiz antes de la aplicación de tinta en falsas anotaciones marginales en un volumen del segundo *Folio* (1632), mismas que le habían ganado mucha de su hoy perdida fama. Curiosamente, ciertas suposiciones de Collier, validadas sólo por sus apócrifos, siguen vivas en mentes atraídas por fanta-



*Shakespeare posee tal flexibilidad que el trabajo de sus adaptadores terminó por mezclar la abierta reverencia con la velada competencia, y esas adaptaciones pronto murieron para el teatro vivo, mientras que los textos shakespeareanos resucitaron y exigieron nuevos enfoques.*

sías ociosas sobre Shakespeare más que por la materia de sus sueños.

Cabe preguntarse si las falsificaciones de Collier —que son ficciones tan amorosas cuanto patológicas— resultan más graves que otros mitos, cuyo diagnóstico no es tan fácil, y cuyo amor resulta cuestionable: mitos como el de “la invención de lo humano”, que giran en torno de obsesiones similares, idólatras y autocomplacientes. Como sea, la obsesión por el texto de Shakespeare consolidó su sacralización, algo que, si bien es menos brutal que lo de Collier, se antoja más lesivo. A partir de una creciente ola pseudocientífica de mediados y finales del XIX, Shakespeare pasó a ser ícono privado, oficial e incluso imperial: revelador del alma; maestro sabio de incuestionable superioridad moral; ejemplo de las bondades del progreso integral de la *Pax Britannica*; multirreferente de la ley, el orden y la civilización. Etcétera. A esto, en los círculos shakespeareanos se le conoce como *bardolatría*. En el mejor de los casos, tal canonización implica su discreta conversión a la ideología personal o dominante por medio de censuras o silenciamientos; en el peor, francas mutilaciones, emasculaciones o supresiones de elementos *incómodos* en sus dramas —como su ambiguo erotismo y su exquisita, y frecuente, vulgaridad— en nombre de valores “universales” o, aún peor, de posturas francamente nazis. En pocas palabras, a Shakespeare le aplicaron sus propias reglas para domar a la fierecilla: el imperfecto actor-dramaturgo popular hubo de ceder ante el dócil filósofo-poeta-visionario-y-psicoanalista-precoz al golpe machacón de loas, reverencias y mucha desinformación y descontextuación. Diría Cicerón (el de *Julio César* de Shakespeare, no el histórico): “los hombres interpretan las cosas a su modo, ignorando el objeto de las cosas mismas”.

### 5. MINE BE THY LOVE, AND THY LOVE'S USE THEIR TREASURE (SONNETS, 20.14)

Cuentos y cuitas aparte, hoy la apropiación de Shakespeare es más vigorosa que nunca, y más emocionante, por intensa y diversa, cada vez más libre de supuestos inanes —aunque en México sobreviva mucha bardolatría—. Pero más allá de esa superviviente y de sus primas hermanas: las ignaras fantasías que lo quieren noble ilustrado y no dramaturgo isabelino, Shakespeare sigue siendo generador y conejillo de estupendos montajes y estudios, y de revoluciones mentales y culturales.

El asunto de su sexualidad es hilo ejemplar. Los bardólatras nunca se han reconciliado con la androginia shakespeareana. Desde temprano los sonetos fueron como urticaria para los ponentes de un Shakespeare “saludable” a la eurocéntrica. ¿Qué hacer con el “máximo representante” de las bondades de la civilización si resultase infectado por el bicho del homoerotismo? Se ha gastado tanto papel en negar su múltiple inclusividad erótica como en defender o atacar su identidad; peor aún, al igual que en otros casos, se ha hecho sin entender que ciertas categorías, como homosexualidad y bisexualidad, no se aplican a su época como a la nuestra, donde tienen origen. Igual, entre las historias notables hay proyecciones como la de Wilde, que afirmaba haber descubierto al joven de los sonetos en un actor; o autocensuras anacrónicas, como la de Auden, quien no se atrevió a sacarlo, y sacarse, del clóset cuando hacerlo ya era lo de menos.

Mas lo importante es que la batalla a finales del XX por ganarse al Shakespeare sexualizado tuvo la virtud —menos anecdótica y más gratificante a las neuronas— de contribuir enfoques contrarios a la represión dominante, nuevas energías resucitadoras de su obra, junto con firmes lecturas desde la periferia del poder, todas ancladas en revalorar elementos censurados o soterrados durante la creación del mito aburguesado, ya fuera contra el individuo o las voces colectivas. Concomitante y consecuentemente, las corrientes más vivas y dignas de atención hoy día son las del feminismo y la historia cultural. Leyendo las ausencias y las presencias interlineadas, unas y otras han conducido a Shakespeare a darnos todavía más que celebrar en su nombre —ya sea desde el escenario, la pantalla o la página crítica— donde la canonización lo quería callado y feliz, clavado en un altar.

Pese a que abundan los morosos y cacofónicos, entre los practicantes actuales del Shakespeare vivo, reacio a la petrificación, hay voces lúcidas y admirables —que no idolatrables. Son interlocutores de Shakespeare, con nosotros, que más que recibir influencia son agentes de confluencia. Y es que, si Shakespeare fluye, no impone, y entonces se puede crear *con* él. La academia inteligente opone la lucidez de James Shapiro, Douglas Lanier, Germaine Greer, Deborah Cartmell *et al* a las bobadas de Bloom, admiradores y sucedáneos. Jeanette Winterson y Howard Jacobson, por nombrar a dos entre decenas, rehacen a un Shakespeare desafiante en novelas estupendas. Y fuera del habla inglesa hay una infinidad de interlocución. En México, directores claros avivan sus fuegos inmediatos y lo hacen espejo de nuestro presente hecho añicos, como Arrevillaga o García Lozano; o como Carrillo y Zúñiga con la elocuente *Mendoza*, el mejor *Macbeth* que se ha hecho aquí en décadas. Dramaturgos como Olguín, Chabaud y Escalante lo reelaboran con agudeza. Cineastas sensibles, en fin, como el excepcional Bhardwaj, revelan por qué su obra resucita sin cesar: porque es inestable, inasible, reacia, inconforme, generosa. Es en esas reencarnaciones, y muchas más, de cuño semejante, donde Shakespeare es vigente y significativo; no en los anecdóticos o alabanzas míticas. Allí pervive, porque allí vive y se le goza, y porque allí sigue haciendo que nos hagamos preguntas; sí, preguntas *relevantes*. ◀

*Alfredo Michel Modenessi es doctor en literatura comparada, Profesor Titular C de tiempo completo de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel 2), traductor teatral, y único integrante mexicano de la Shakespeare Association of America, la International Shakespeare Association y la International Shakespeare Conference.*