

VICENTE MOLINA FOIX

Citas con Shakespeare

Entender a Shakespeare, desentrañar los sentidos recónditos para encontrar el ritmo, el color de la frase, la osadía, es la recompensa añadida a su lectura.

El compromiso con Shakespeare, después de haberle leído por placer, fue traducirle. No era un propósito firme que yo tuviera, pero cuando llegó la propuesta de poner en verso castellano *El mercader de Venecia*, hacia la mitad de los años ochenta, la acepté sin dudas, como si sólo entonces floreciese en algo provechoso el empeño auto-satisfecho de las más de cien tardes que —en tanto que profesor visitante con pocas obligaciones académicas en la universidad de Oxford— pasé leyendo obra a obra, línea a línea (insistiendo en las oscuras, hasta ver la luz), su entero corpus teatral y poético. Entender a Shakespeare es la recompensa añadida a su lectura. Hay que desentrañar los sentidos recónditos, que es lo más fácil si uno dispone de alguna las numerosas ediciones críticas de cada obra (son infinitas las de *Hamlet* y *El rey Lear*, que traduje después), y así encontrar lo más difícil, el ritmo, la prosodia, el color de la frase, la invención del concepto, la osadía. Sobre todo la osadía. Ahora que en nuestro país se estila la representación de sus obras sin traductor explícito, es decir, sin

propia voz literaria, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, por muchas libertades que la escena contemporánea se tome con sus textos, acortándolos, llevándolos a lugares excéntricos o tiempos actuales y dándoles enfoques hermenéuticos inauditos, lo que es muy lícito, nadie en el Reino Unido se atreve a cambiar y enmendar la palabra del Bardo.

En esta casa de citas algo peculiar he elegido temáticamente soliloquios de distintas piezas suyas y dos de sus sonetos, siendo más todas las traducciones.

AMOR Y NOMBRE

Es muy propio del espíritu juvenil negarse a encerrar las cosas en denominaciones fijas y no querer someterse a las formalidades de una identidad definida, y de esa extralimitación o escape de lo real trata *Romeo y Julieta*. Sobre los nombres se hacen juegos lingüísticos (Romeo y Romea, una broma impúdica de Mercucio en la escena IV del acto segundo que algún traductor omitió; Romeo y ‘romero’, en la semejanza que la Nodriza le saca al joven Montesco al final de la misma escena, también con intenciones procaces), pero hay que recordar que el desencadenante de la tragedia es, por decirlo así, onomástico. El bello monólogo siguiente compara el valor estrechamente representativo de un nombre con el peso infinito del cuerpo amado.

JULIETA:

Mi enemigo no es otro que tu nombre.

Tú eres el mismo tú, seas o no un Montesco.

¿Qué es Montesco? Ni mano ni pie es ni brazo, rostro, ni ninguna otra parte

que pertenezca a un hombre. Sea otro tu nombre.

¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos rosa tan suave olor tendría con otro nombre.

De igual modo, Romeo, sin llamarse Romeo, retendría las gracias que suyas son

sin el título. Romeo, quítate el nombre,
y en lugar de ese nombre, que no es parte de ti,
tómame entera a mí.

(*Romeo y Julieta*, Acto II, escena II)

DESIGUALDAD

Al repertorio de débitos shakesperianos de Montaigne añadiría uno que nunca he visto señalado y que no es solamente de concepto sino de parecida verbalidad; me refiero, en el ensayo *De la desigualdad que existe entre nosotros* (Libro I, capítulo XLII), al siguiente pasaje: “¿Acaso la fiebre, la migraña y la gota lo aquejan menos que a nosotros? Cuando pese sobre sus hombros la vejez, ¿lo descargarán de ella los arqueros de su guardia? Cuando lo atenace el terror de la muerte, ¿lo tranquilizará la presencia de los gentilhombres de su cámara? Cuando esté celoso y antojadizo, lo calmarán nuestras reverencias?” (cito por la traducción de Javier Yagüe Bosch, Galaxia Gutenberg, 2014), tan similar en sus acentos de lamentación ‘diferencial’ al monólogo de Shylock en *El mercader de Venecia*, cuando el prestamista se queja de los desprecios y burlas de su deudor Antonio, el mercader del título, que aquel achaca a su condición hebrea.

SHYLOCK:

[¿Y cuál es su motivo?] Que soy judío. ¿No tiene ojos el judío? ¿No tiene el judío manos, órganos, miembros, sentidos, emociones, pasiones? ¿No se alimenta de la misma comida, no se lastima con las mismas armas, no se expone a las mismas enfermedades, no se cura con los mismos remedios, no se calienta con el mismo verano y se enfría con el mismo invierno que el cristiano? ¿Si nos hacéis un corte, no sangramos? ¿Si nos hacéis cosquillas, no reímos? ¿Si nos ponéis veneno, no morimos? Y si nos hacéis un agravio, ¿no habremos de vengarnos? Si somos iguales a vosotros en lo demás, también en eso hemos de parecernos. Si un judío agravia a un cristiano, ¿qué mansedumbre muestra éste? La venganza. Si un cris-

tiano agravia a un judío, ¿cuál tendría que ser su resignación, a ejemplo del cristiano? Pues la venganza.

(*El mercader de Venecia*, acto III, escena I)

ADULTERIOS

Emilia, la vivaz dama de compañía de Desdémona y esposa del malvado Iago, replica con desparpajo al voto de su señora de que ella nunca le sería infiel a su marido: “Tampoco yo, a la luz del cielo; mejor hacerlo a oscuras”, dice cínicamente Emilia. Pero enseguida su atrevimiento adquiere perfiles de declaración feminista.

EMILIA:

Creo que es culpa de los maridos
que caigan las mujeres. Si ellos faltan, digamos, a sus deberes, y
nuestro bien derraman en regazo extraño,
o estallando en molestos celos,
nos obligan a estar sujetas; o si nos golpean,
o por despecho reducen el gasto usual:
cómo no tener hiel. [...] Que sepan los maridos
que sus mujeres sienten igual que ellos. Ven y huelen,
y tienen paladar tanto para lo dulce como lo agrio,
igual que los maridos. ¿Y qué hacen
cuando nos cambian por otras? ¿Es por diversión?
Yo creo que sí. ¿Y les impulsa a ello la pasión?
Creo que sí también. ¿Es la debilidad lo que les hace errar?
Creo también que es eso. ¿Y no tenemos nosotras pasiones,
ganas de diversión, y debilidad, como tienen los hombres?.

(*Otelo*, acto IV, escena III)

‘ACEDIA’

Jaques, el personaje tal vez más atractivo de esa comedia perfecta que es *Como os guste* (*As You Like it*), tarda en aparecer, siendo anticipado por otros nobles que pululan en el bosque de Arden como misántropo y ecologista *avant la lettre*. Pero Jaques es más

que nada un príncipe de la congoja, un Hamlet que antes del voluntario confinamiento forestal ha viajado también por el mundo y ha vuelto sabio y cínico. Él y el danés comparten el espíritu meditativo, y un fondo natural melancólico, agravado en el caso del príncipe por el desconsuelo y las insidias criminales que le acechan. Jaques de lo que sufre es de ‘acedia’ o desidia, esa muerte en el alma que los tratadistas medievales de la iglesia llamaban “el demonio del mediodía”, por ser sus víctimas principales los religiosos que, en su retiro monástico, padecen en la hora de mayor altura del sol el efecto tentador de una irradiación reñida con su propia prisión celular. La tristeza claustral de Jaques en el bosque de Arden está en su cenit cuando pronuncia el discurso sobre el teatro del mundo y las distintas edades de quienes en él desempeñan un papel. Su soliloquio es el de un hombre en la plenitud de sus facultades que, habiendo renunciado al amor por el enclaustramiento voluntario, se entrega a la ‘verbositas’ de los doctos y presagia dolientemente la fase última de su decrepitud.

JAQUES:

El mundo es un teatro,
y hombres y mujeres simples actores
que tienen sus entradas y salidas;
y un hombre, mientras vive, hace muchos papeles,
siendo sus actos las siete edades [...]
la que acaba esta extraña y crucial historia
es la segunda infancia y el olvido,
sin dientes y sin ojos, sin paladar, sin nada.

(*Como os guste*, acto II, escena VII)

CLEMENCIA

La elocuente y sagaz Porcia, protagonista real de *El mercader de Venecia*, pronuncia en el famoso juicio ante el Dux un discurso memorable y justo que envuelve, sin embargo, una argucia legal para favorecer a su amado Bassanio y perjudicar al judío.

PORCIA:

La clemencia no es cualidad forzosa.
Cae como la lluvia, desde el cielo
a lo que está debajo. Su bendición es doble:
bendice al que la da y al que la obtiene.
Más poderosa es en los más poderosos. Al rey
entronizado mejor que la corona le adorna.
Su cetro es el símbolo del poder temporal
y el atributo del temor mayestático
en que se fundamenta el miedo al rey;
la clemencia supera la potestad del cetro.
Está entronizada en el alma del rey;
es atributo del mismo Dios,
y el poder terrenal más se acerca al de Dios
si la clemencia suaviza la justicia. Así pues, Judío,
al reclamar justicia ten esto en cuenta:
ninguno de nosotros vería su salvación
siguiendo la justicia. Rogamos la clemencia,
y esa misma plegaria nos enseña a emprender
acciones de clemencia.

(*El mercader de Venecia*, acto IV, escena I)

LA MÚSICA

1. Reparación

Cordelia inicia la reconciliación con su padre Lear viéndolo como un instrumento descompuesto por la demencia y necesitado del arreglo de la música.

CORDELIA:

Dioses benévolos,
curad la enorme grieta de su dañado ser;
afinad los sentidos disonantes y horrísonos
de este padre cambiado por sus hijos,

(*El rey Lear*, acto IV, escena VI)

2. Apaciguamiento

Cuando, en un lírico arranque, la joven Jessica le dice a Lorenzo que nunca está alegre cuando oye música dulce, su prometido le replica así:

LORENZO:

Observa una manada saltarina y salvaje
o un tropel de potros indómitos,
dando brincos, bramando y relinchando,
como es propio de sangre tan caliente;
si oyen por caso el son de una trompeta.
o alcanza sus oídos el aire de una música,
verás cómo se paran todos juntos,
su mirada feroz ahora sumisa
por el suave poder de la música. Por eso el poeta
inventó que Orfeo árboles atraía, olas y piedras,
ya que nada hay tan áspero, violento y duro
que no altere su ser por la música un momento.
El hombre que no tiene música dentro,
ni se conmueve por el acorde de un suave son,
dado es a traiciones, saqueos y tretas.
El ímpetu de su alma, como la noche, es lúgubre,
y su instinto sombrío como el Erebo.
No se puede confiar en tal hombre.

(*El mercader de Venecia*, acto V, escena I)

3. Discordancia

Aunque se interpreta como una exhortación al matrimonio a su potencial destinatario, el joven conde de Southampton, el Soneto VIII del autor de Stratford permite otras vías de lectura; siempre he creído que su segunda estrofa esconde, más allá de su imaginaria claramente musical y su retórica nupcial, un eco personal, un envío privado a quien lo escribe y secretamente anhela ser uno de los que, huyendo del unísono, prefieren sonar discordantes.

Si el verdadero acorde de afinados sonidos,
en matrimonio unidos, el oído te ofende,
no es más que un suave reproche, a ti, que fundes
en un solo las voces que de ti debieran salir.

(Soneto VIII)

VIDA Y SUEÑO

El motivo del recelo entre vida y sueño está explícito no sólo en el famoso drama de Calderón sino en el aún más celeberrimo “Ser o no ser” del príncipe Hamlet (versos 5-13). La variación más nítida la hace el depuesto duque Próspero; cansado de manipular a las criaturas de su ficción, Próspero –como Shakespeare al dar cierre a su obra dramática con *La tempestad*– se callará, afirmando con rotundidad ese descrédito de la realidad que él mismo anticipa en el monólogo más conocido de la obra, pronunciado cuando acaban las mascaradas del acto cuarto:

PRÓSPERO:

Estos actores,
como ya te previne, eran todos espíritus, y
se han disuelto en aire, en leve aire;
e igual que el edificio infundado de esta visión,
las torres coronadas por las nubes, los hermosos palacios,
los solemnes templos, y hasta el inmenso globo, sí,
y cuantos lo hereden, se derretirán,
y como esa vana tramoya disipada,
ni un rastro dejarán. Estamos hechos
de la misma materia que los sueños, y nuestra breve vida
se concluye al dormir.

(*La tempestad*, acto IV, escena I)

MUERTE Y SUEÑO

En uno de los más sublimes insertos poemáticos del teatro de Shakespeare, la reina Gertrudis comunica la muerte de Ofelia.

El “racconto” tiene la cadencia y las imágenes de un sueño, y eso tal vez justificaría lo que desde el punto de vista moral tanto choca: el porqué la reina, que aprecia a Ofelia y la sabe enloquecida, no hiciese nada por impedir el suicidio, siendo, como se desprende de sus palabras, espectadora “in situ”. ¿Se trata del relato de un relato, de una premonición cumplida, o es más bien el aria de coloratura (única que la madre de Hamlet tiene en la tragedia) con la que Gertrudis, en un raptó emotivo, embellece un suceso desgarrador?

GERTRUDIS:

Hay un sauce de ramas inclinadas sobre el arroyo
que en el cristal del agua deja ver sus hojas cenicientas.
Con ellas hizo allí guirnaldas caprichosas,
y con ortigas, y margaritas, y esas largas orquídeas a las que los
pastores deslenguados dan un nombre grosero, pero nuestras
doncellas llaman “dedos de muerto”.
Cuando estaba trepando para colgar su corona de hojas
en las ramas sesgadas, una, envidiosa, se quebró,
cayendo ella y su floral trofeo
al llanto de las aguas. Su vestido se desplegó,
y pudo así flotar un tiempo, tal como las sirenas,
mientras cantaba estrofas de viejos himnos,
como quien es ajeno al propio riesgo,
o igual que la criatura oriunda de ese elemento
líquido. No pasó mucho tiempo
sin que sus ropas, cargadas por el agua embebida,
arrastrarán a la infeliz desde sus cánticos
a una muerte de barro.

(*Hamlet*, acto IV, escena VII)

NATURALEZAS

Dos vertientes del orden natural y sus deslices, en boca de uno
de los grandes anti-héroes del canon shakesperiano, el malévolo
y seductor Edmond, hijo bastardo del conde de Gloucester.

EDMOND:

Mi diosa eres tú, Naturaleza. Sólo a tu ley
consagro mis servicios. ¿Por qué tendría yo
que contagiarme de la costumbre, dejando
que el escrúpulo de las gentes me prive de lo mío,
sólo porque llegué doce o catorce lunas
más tarde que mi hermano? ¿Bastardo? ¿Vil?
¿Son mis miembros menos rotundos,
mi mente más mezquina, más falsa mi apariencia
que la del hijo de una mujer honesta? ¿Por qué dicen entonces
que somos viles? ¿Vileza? ¿Bastardía? ¿Vil yo?
¿Vil el que, siendo el deseo furtivo,
a la naturaleza exige más esfuerzo y ardor
que los que en un tedioso, sórdido, rendido lecho,
ayudan a crear una tribu de lerdos
engendrados entre bostezos? Pues bien,
a ti, legítimo Edgar, te he de quitar las tierras.
Nuestro padre ama tanto al bastardo
como al legítimo. ¡Qué bonita palabra, legítimo!
Bien, mi legítimo, si esta carta logra su fin
y mi intriga prospera, Edmond el vil
igualará al legítimo... Trepo, medro.
¡Dioses, a ver si los bastardos os levantan!

(*El rey Lear*, acto I, escena II)

BELLEZA: PATERNIDAD Y VEJEZ

Cuando cuarenta inviernos pongan cerco a tu frente
y hagan hondas trincheras en tu tierra hermosa,
tu altanero atavío, ahora tan atrayente,
será ruín maleza, para nadie valiosa.

Si entonces preguntasen dónde está tu belleza,
y dónde los tesoros de tus días de pujanza,

decir que se han hundido en tu ojo sin viveza
gran descaro iba a ser, malgastada alabanza.

Más de apreciar sería tu belleza usada
si responder pudieras: “Mi hermosa criatura
mis cuentas deja en limpio, mi vejez, excusada”,
al darte como herencia su propia hermosura.

Y cuando fueras viejo un renacer sería
ver tu sangre bullir sintiéndola ya fría.

(Soneto II)



VICENTE MOLINA FOIX ES ESCRITOR. AUTOR DE LA NOVELA *EL ABRECARTAS* Y, EN COLABORACIÓN CON LUIS CREMADES, DEL RELATO BIOGRÁFICO *EL INVITADO AMARGO*. SU ÚLTIMO LIBRO ES *ENEMIGOS DE LO REAL. ESCRITOS SOBRE ESCRITORES*, GALAXIA GUTENBERG, 2016.