

PERSONAJES DE SHAKESPEARE 1

# Harold Bloom

## Falstaff

### Lo mío es la vida

Traducción de Ángel-Luis Pujante



Vaso Roto / Ediciones

## Capítulo 1 Preludio

Me enamoré de sir John Falstaff a la edad de doce años, hace casi setenta y cinco. Era yo un chico regordete y melancólico, y acudí a él por necesidad, pues me sentía solo. Encontrarme en él me liberó de una inseguridad debilitante.

Nunca me ha abandonado en tres cuartos de siglo y confío en que estará conmigo hasta el final. Con él permanece –vigorosa, inolvidable y perennemente– la imagen auténtica y completa de la vida. Él pone en evidencia lo que hay de falso en mí y en los demás.

Si Sócrates hubiera nacido en la Inglaterra de Geoffrey Chaucer y hubiera ido a comprar carne a Eastcheap, una calle de Londres, quizá se habría parado a tomar cerveza o jerez en la taberna de la Cabeza de Jabalí. Allí se habría encontrado con Falstaff y juntos se habrían correspondido en ingenio y sabiduría. No tengo arte para pintar ese encuentro imaginario. Sólo podría hacerlo una fusión de Aristófanes y Samuel Beckett. Hace décadas, compartiendo Fundador con Anthony Burgess una noche de 1972 en Manhattan, le sugerí que él podría atreverse a hacerlo, pero declinó.

Como falstaffiano vitalicio de ochenta y seis años me he convencido de que, si hubiera que definir a Shakespeare por sólo una obra, ésta debería ser *Enrique IV* en sus dos partes, a las que yo añadiría el relato de la muerte de Falstaff que hace doña Prisas en el acto segundo, escena tercera de *Enrique V*. Concibo todo ello como la «Falstaffiada» más que como la «Henriada», que es como tienden a llamarla los eruditos.

Shakespeare no se excedió en la alternancia entre la corte, los rebeldes y Eastcheap en estas tres obras. Las transiciones de lo alto a lo bajo son tan ágiles que parecen invisibles.

¿Hay en toda la literatura occidental un retrato de la ambivalencia que iguale al de Hal/Enrique V? Con respecto al rey, su padre, y a Hotspur, su rival, el príncipe es un trompo errático. Su acumulada ambivalencia con Falstaff se ha vuelto asesina. A la imaginación de Hal la persigue la anhelada imagen de Falstaff en el patíbulo. En *Enrique V*, el nuevo rey manda ahorcar sin lamentarlo al mísero Bardolfo, su anterior compañero. Si no hubiera partido al seno de Arturo —emotiva confusión de doña Prisas con el seno de Abraham—, a Falstaff lo habrían colgado al lado de Bardolfo.

Bastantes estudiosos de Shakespeare comparten la ambivalencia de Hal respecto a Falstaff, lo cual ya no me sorprende. Ellos son los muertos vivientes y Falstaff, el inmortal. Me extraña que el mayor ingenio de la literatura sea reprendido por sus vicios cuando todos ellos son manifiestos y gozosamente reconocidos. El ingenio superior es una de las mayores facultades cognitivas. Falstaff es tan inteligente como Hamlet. Pero Hamlet es el embajador de la muerte, mientras que Falstaff es la embajada de la vida.

El Panurgo de Rabelais, la Mujer de Bath de Chaucer y el Sancho Panza de Cervantes se cuentan entre los vitalistas heroicos de la literatura. Falstaff señorea sobre ellos. John Ruskin enseñó que la única riqueza es la vida. Falstaff, el Sócrates de Eastcheap, encarna esa verdad.

¿Cuál es la esencia del falstaffismo? Mi difunto amigo y compañero de copas Anthony Burgess me dijo que era la libertad respecto al Estado. Anthony y yo nunca estuvimos de acuerdo en esa idea, aunque sin duda ninguna norma social pudo nunca soportar a Falstaff. Recuerdo haberle dicho a Burgess que, para mí, la esencia del falstaffismo era: no moralices. Contar los defectos

de Falstaff es trivial: está a reventar de ellos. Hal, como su padre Bolingbroke, es la esencia de la hipocresía. Son unos maquiavelos. Bolingbroke, que se convierte en Enrique IV, es un usurpador y un regicida. Su absurda obsesión es que expiará el asesinato de Ricardo II dirigiendo otra cruzada para capturar Jerusalén. De hecho, muere en la cámara de palacio llamada Jerusalén. Hal, cuando llega a ser Enrique V, dirige un asalto territorial para capturar Francia. Una cruzada es lo que cabría esperar del príncipe Hal, hambriento como Hotspur de lo que ambos llaman honor. Falstaff destruye la validez de ese apetito en su réplica a Hal:

### **Príncipe**

Pero a Dios le debes una muerte. [*Sale.*]

### **Falstaff**

Todavía no; me disgustaría pagarle antes del vencimiento. ¿Por qué voy a adelantarme con quien no me apremia? Bueno, no importa; el honor me empuja a avanzar. Sí, pero, ¿y si el honor salda mi cuenta cuando avanzo? Entonces, ¿qué? El honor, ¿puede unir una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No. Entonces el honor, ¿no sabe cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en la palabra honor? ¿Qué es ese honor? Aire. ¡Bonita cuenta! ¿Quién lo tiene? El que murió el otro día. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es que es imperceptible? Para los muertos, sí. Pero, ¿no vive con los vivos? No. ¿Por qué? Porque no lo permite la calumnia. Entonces, yo con él no quiero nada. El honor es un blasón funerario, y aquí se acabó mi catecismo.

(acto 5, escena 1)

Si hubiera una religión vitalista, esto le serviría muy bien de catecismo. Falstaff se burla de la fe al cargarse la insensatez de que

debemos una muerte a Dios. Conscientemente, también se burla de Hal y de sí mismo. Malfamado y feliz, le habla a un mundo que va de violencia en violencia.

Falstaff se convirtió de inmediato en la personalidad más popular de Shakespeare, y continúa siéndolo. El público de The Globe y los lectores que compraban las obras veían poco motivo para moralizar en su contra. Su propio ser se desborda y este exceso nos sugiere nuevos significados. De por sí, la exuberancia es una incierta virtud y puede ser peligrosa para el individuo y los demás, pero en Falstaff genera más vida.

Estoy cansado de que me acusen de sentimentalismo con Falstaff. Una vez le dije a un afable entrevistador:

Recuerde, hay tres grandes poetas con los que ni a usted ni a mí nos gustaría comer ni cenar, ni siquiera beber: François Villon, Christopher Marlowe y Arthur Rimbaud. Lo menos que harían sería robarnos; lo más, matarnos. Sir John Falstaff no nos mataría, pero seguro que nos embaucaría de un modo u otro y tal vez nos vaciaría los bolsillos muy hábilmente.

En este sentido, el sublime Falstaff traería problemas. Citaré a Orson Welles contra mí mismo, pues su *Campanadas a medianoche* es una obra maestra olvidada. Welles hizo la película, una adaptación de la *Henriada*, y la trató como tragedia. La película tenía un brillante elenco secundario de estrellas como Keith Baxter en el papel de Hotspur, John Gielgud en el de Enrique IV, Jeanne Moreau en el de Dora Rompesábanas, Margaret Rutherford en el de doña Prisas y Ralph Richardson como narrador. Welles llamó a Falstaff «...un hombre bueno, maravilloso vitalista... defendiendo una energía –la de la vieja Inglaterra– que está decayendo. Con Falstaff lo difícil... es que él es la mayor concepción de un hombre bueno, el más completamente bueno de todo el teatro. Sus defectos son pequeños, y de estos pequeños

defectos él hace bromas colosales. Pero su bondad es como el pan, como el vino.»

Tal vez sea yo el único en estar de acuerdo con Orson Welles. ¿Hay algún otro en *Enrique IV* cuya bondad sea como el pan, como el vino? El rey, el brillante príncipe Hal y la mayoría de los rebeldes son unos viles intrigantes. El príncipe Juan es un matón engreído, y Douglas y el fascinante Hotspur, fogosas máquinas de muerte. Los seguidores de Falstaff –Bardolfo, Nym y el escandaloso Pistola– son bribones divertidos, y doña Prisas y Dora Rompe-sábanas son mejor compañía que el justicia mayor. El juez Simple es de un absurdo encantador y su compadre Mudo aumenta la irrealidad.

Falstaff es tan desconcertante como Hamlet y de una variedad tan infinita como la de Cleopatra. Se le puede aprehender, pero no abarcar enteramente. Falstaff no tiene límites. Su ámbito es la libertad, pero él muere por amor.

En su «A Reverie at the Boar's Head Tavern, Eastcheap» [«Ensoñación en la Taberna de la Cabeza del Jabalí, Eastcheap»], Oliver Goldsmith es guía y norte:

El personaje del viejo Falstaff, aun con todos sus defectos, me da más consuelo que los más estudiados esfuerzos de la sabiduría. En él veo a un viejo agradable que olvida la edad y me muestra la manera de ser joven a los sesenta y cinco. Sin duda puedo ser tan alegre como él, aunque no tan gracioso. ¿No está en mis manos tener, aunque no tanto ingenio, al menos tanta vivacidad? Vejez, ansiedad, sabiduría, reflexión... ¡fuera! El viento os lleve. Venga la otra botella. ¡Brindo por la memoria de Shakespeare, Falstaff y todos los hombres alegres de Eastcheap!

Falstaff tal vez se acerca más a los setenta y cinco que a los sesenta y cinco. Samuel Johnson, que descubrió y promovió a Goldsmith, celebró a Falstaff de un modo parecido, aunque expresando su

desaprobación moral. Maurice Morgann es el verdadero antepasado de todos los falstaffistas. Su *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* [*Ensayo sobre el personaje dramático de sir John Falstaff*], publicado en 1777, fue criticado por Johnson, quien con sorna propuso a Morgann que intentara demostrar que Yago era una buena persona. El problema era la supuesta cobardía del Caballero Gordo. La primera acusación la hizo el príncipe Hal, que necesita enconadamente convencer a Falstaff de que confiese su cobardía. ¿Por qué?

Si cruzamos el umbral de la sinuosa conciencia de Hal/Enrique V, segundo rey de la dinastía Lancaster, nos encontramos con la oscilante presencia de la ontología, la inmanencia de sir John Falstaff. ¿Por qué Shakespeare inventó a Falstaff?

El personaje literario es siempre una invención y está en deuda con otras anteriores. Shakespeare inventó el personaje literario tal como lo conocemos. Reformó nuestras expectativas de la imitación verbal de la personalidad y la reforma parece ser permanente y misteriosamente inevitable. La Biblia y Homero crean personajes vigorosos cuyo carácter, sin embargo, suele ser inalterable. Envejecen y mueren en sus historias, pero su idiosincrasia no se desarrolla.

La de las personalidades de Shakespeare sí. En sus obras, la representación del carácter parece normativa y, de hecho, en seguida pasó a ser el modo aceptado. Las personalidades de Shakespeare tienen poco en común con las de Ben Jonson o Christopher Marlowe. La originalidad de Shakespeare al retratar mujeres y hombres se fundamenta en *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer.

En Shakespeare la vitalidad se transmuta en ansiedad de muerte. Ricardo II, el protagonista de la historia que inicia la Henriada, es un masoquista moral cuya inmensa complacencia en la desesperanza aumenta su caída a manos del usurpador Bolingbroke, que de este modo se convierte en Enrique IV. En la personalidad

de Ricardo II, Shakespeare prefigura el elemento humano por el cual empeoramos una mala situación a través de nuestro lenguaje hiperbólico.

Falstaff es diferente. Su gozo de vivir impregna su torrente de palabras y de risas. Hotspur es la encarnación de la ansiedad de muerte. Sin embargo, su estilo es distinto al de Ricardo II. Su lenguaje altanero ataca las fronteras de lo posible. Hal, hijo de su padre, desconfía de su propio vitalismo, pero acude a Falstaff para afianzarse en él. Y el regio alumno resulta inclemente con su maestro. Los reyes no tienen amigos, sólo seguidores, y Falstaff no sigue a nadie.

Directores, actores, espectadores, lectores necesitan entender que Falstaff, grandiosísimo ingenio, es tragicómico. A diferencia de Hotspur y Hal, no es un juguete del tiempo. Decía Samuel Johnson que el amor era la sabiduría de los necios y la necedad de los sabios. No se me ocurre una mejor descripción de mi héroe sir John Falstaff.



PERSONAJES DE SHAKESPEARE 2

# Harold Bloom

## Cleopatra

### Soy fuego y aire

Traducción de Ángel-Luis Pujante



Vaso Roto / Ediciones

## Capítulo 1

# Enfriar los ardores de una egipcia

En 1974 me enamoré de la Cleopatra de Janet Suzman, la actriz sudafricana que entonces tenía treinta y cinco años. Cuarenta y tres años después su imagen pervive en mí cada vez que releo *Antonio y Cleopatra*. Ágil, sinuosa, grácil y exuberante, la Cleopatra de Suzman permanece inigualable en mis largos años de asistir a representaciones en los Estados Unidos y en Gran Bretaña. La fiereza de la mujer más seductora de todo Shakespeare quedó captada en un retrato atlético cuyos cambios de humor reflejaban la fuerza propulsora de una sexualidad llevada a su apogeo.

*Antonio y Cleopatra* fue estrenada en 1607, un año después de la llegada de *Macbeth*. La historia de Antonio narrada por Plutarco entró en la mente de Shakespeare cuando recordó que el temor de Macbeth a Banquo se equiparaba al ensombrecimiento de Marco Antonio por Octavio César:

Ser rey no es nada sin estar a salvo.  
Mi temor a Banquo se me clava hondo;  
lo que reina en su temple soberano  
hay que temerlo. Es muy decidido  
y, además de ese ánimo intrépido,  
la prudencia le guía su valor  
para obrar sobre seguro. No hay nadie más que él  
a quien yo tema, y bajo él mi espíritu

se siente coartado, como dicen que lo estaba  
el de Antonio por César.

(*Macbeth*, acto 3, escena 1)

El amplio espectro de *Antonio y Cleopatra* abarca bastante más que una relación sexual. Con todo, sin la fiera sexualidad que Cleopatra encarna y estimula en otros no habría obra.

Cleopatra y sus naves huyen en la batalla de Accio, y Antonio la sigue. La consecuencia es el desastre casi total. La escuadra de Antonio queda destruida y muchos de sus capitanes se pasan al bando de Octavio César. En su vergüenza y furor Antonio culpa a Cleopatra y exagera su carrera erótica:

Te encontré como un resto ya pasado  
en el plato de Julio César; fuiste las sobras  
de Gneo Pompeyo, más cuantas horas ardientes  
escogiera tu lascivia y al rumor  
del pueblo no le constan. Pues, sin duda,  
aunque adivinas lo que sea la continencia,  
tú no la conoces.

(acto 3, escena 3)

Shakespeare intensifica la cruel visión de Cleopatra como plato egipcio. Como bien sabía, ella nunca fue amante de Pompeyo el Grande, que fue asesinado a su llegada a Egipto por orden de Ptolomeo XIII, uno de los hermanos de Cleopatra. Cuando Julio César llegó a Egipto, Ptolomeo XIII le presentó la cabeza de Pompeyo el Grande. César, indignado por tal afrenta a la dignidad de Roma, ejecutó a los asesinos. Shakespeare, captando una indirecta de Plutarco, hace que Antonio añada a Gneo Pompeyo, hijo de Pompeyo el Grande, que había estado en Egipto pero no llegó a gozar del lecho electrizante de Cleopatra.

Es importante observar que la dinastía ptolemaica, con Cleopatra como su última reina, era una familia grecomacedonia descendiente de uno de los generales de Alejandro Magno. Cleopatra fue la primera y única soberana ptolemaica que hablaba egipcio y griego. Se veía a sí misma como la encarnación de la diosa Isis.

Tras su corregencia con su padre Ptolomeo XII y después con sus hermanos Ptolomeo XIII y XIV, con quienes se casó, Cleopatra se enfrentó a ellos y se convirtió en la única reina, consolidando su puesto mediante su aventura con Julio César. Marco Antonio fue el sucesor de éste y llegó a ser la mayor pasión de Cleopatra, un amor tan vivificante como mutuamente destructivo.

Estos hechos esenciales son sorprendentemente engañosos cuando nos enfrentamos a dos de las personalidades más exuberantes de Shakespeare, Cleopatra y su Antonio. Siempre una urraca, Shakespeare recogió materiales de fuentes como Plutarco y tal vez de *La tragedia de Cleopatra*, de Samuel Daniel. Los historiadores modernos sospechan que Octavio César pudo haber ejecutado a Cleopatra o, al menos, haberla inducido al suicidio, lo que habría malogrado e incluso anulado el *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, ya que la exaltada apoteosis de Cleopatra perdería su fuerza imaginativa. Octavio ejecutó a Cesarión, hijo de Cleopatra y Julio César, y a Antilo, hijo de Antonio y Fulvia. Sin embargo, perdonó a los demás hijos de Antonio y Cleopatra.

Para empezar a comprender a Cleopatra y Antonio hay que entender que ellos fueron las primeras celebridades en nuestro depreciado sentido actual. Carismáticos, estos amantes confieren retazos de su gloria tanto a sus seguidores como a sus enemigos. Su largueza es infinita. Antonio es generoso, Cleopatra es otra cosa. Lo que da deja hambriento a quien lo toma. Hechiza y destruye.

Shakespeare sigue a Plutarco al mostrarnos a un Antonio de cincuenta y cuatro años y a una Cleopatra de treinta nueve cuando

se conocen. Antonio decae en el curso de la acción, mientras que Cleopatra aumenta su intensidad y al final alcanza la grandeza suicidándose. El pobre Antonio yerra y tropieza. Su mayor parodia llega cuando, moribundo, es alzado al mausoleo donde Cleopatra se ha encerrado para que no la aprese Octavio.

Apartándose un tanto de Plutarco, Shakespeare hace que el genio o daimon de Antonio sea Hércules en vez de Baco o Dioniso. La identificación de Cleopatra con la diosa Isis, cuyo nombre significaba «trono», es esencial para entender los aspectos míticos de su personalidad. Isis recogió los restos de su hermano y esposo, Osiris, y de este modo facilitó su resurrección. La subida anual del Nilo se atribuía a las lágrimas de Isis al llorar a Osiris.

Cleopatra se identifica con el Nilo y con la tierra de Egipto. En su éxtasis final proclama que es aire y fuego, y ya no agua o tierra. La espaciosa imaginación de Shakespeare deja entrever que Cleopatra como Isis se casa con Antonio como Osiris y le da apoyo hasta que éste se suicida. Cada vez que releo y enseño *Antonio y Cleopatra* me encuentro musitando dos versos del poema «Don Juan», de D.H. Lawrence:

Es el misterio Isis  
quien se habrá enamorado de mí.

Mucho de la Cleopatra de Shakespeare seguirá siendo un misterio. Como Falstaff, ella representa perennemente su propio papel. La teatralidad es tan intensa en *Antonio y Cleopatra* como en la primera parte de *Enrique IV* y en *Hamlet*. Cleopatra no quiere compartir la escena con nadie. Su precursor es el Mercucio de *Romeo y Julieta*. Shakespeare tiene que matarlo antes de que se arroge el protagonismo. No es posible matar a Cleopatra ni a Falstaff porque sus obras morirían con ellos.

Por muy ambiguo que fuera Shakespeare en cuanto a la sexualidad femenina, especialmente en sus sonetos a la Dama Morena

y en general en todas sus obras, su Cleopatra es inmortal porque es la fecundidad incesantemente renovadora de la pasión de una mujer en el acto del amor. Shakespeare juega con «will» –que, además de ser su nombre, connotaba deseo sexual e incluso los órganos sexuales masculino y femenino– cuando se dirige a su Cleopatra en la Dama Morena:

Todas desean, tú tienes deseo,  
deseo de ganar, y demasiado,  
bien a las claras tu fastidio veo  
cuando a tu voluntad voy agregado.  
¿No admitirás con tu deseo espacioso  
que alguna vez se oculte el mío en el tuyo?  
¿En otros el deseo es gracioso  
y nunca el mío aceptará tu orgullo?  
El mar, que es agua, acepta agua del cielo  
que a su propia abundancia da grandeza;  
siendo rica en anhelo, da a tu anhelo  
alguno mío por lograr riqueza.  
No mate al suplicante tu «no» hostil;  
piensa tan sólo en uno: yo soy Will.

(Soneto 135)

Si al acercarme tu alma te reprende,  
júrale a tu alma ciega que soy Will,  
y tu alma sabe bien que a Will se atiende:  
cumple mi ruego, no me seas hostil.  
Will colmará el tesoro de tu amor,  
lo llenará de Wills, mi will es uno.  
Cuando la cantidad es muy mayor  
al uno se le tiene por ninguno.  
Que en tu cuenta total yo sea cero,  
aunque debo ser uno en el conjunto;

que yo sea nada, aunque placentero,  
y que esa nada agrade ya a tu asunto.  
    Mi nombre sea tu amor al mil por mil;  
    entonces me amarás: me llamo Will.

(Soneto 136)<sup>1</sup>

Shakespeare bien podría estar dirigiéndose a esa matriz sexual, su Cleopatra. Aunque ella tiene ingenio, agudeza, sagacidad política y astucia infinita, su principal atributo es su asombroso poder sexual. Tal vez esta Cleopatra fuera Isis para el Osiris de Shakespeare. En ninguna otra obra, salvo quizá en sus sonetos, se entrega tan plenamente a una fascinación que, sin embargo, le asusta. Recuerdo una vez más mi reacción ante la Cleopatra de Janet Suzman, en la que me debatía entre el deseo y la aversión.

En Shakespeare, la personalidad, más que desplegarse, se desarrolla. Cleopatra nos desconcierta porque es más astuta de lo que pueda imaginar un hombre. Puede ser tan ingeniosa como Falstaff, tan artera como Yago, y tiene la capacidad implícita de Hamlet para sugerir anhelos trascendentes. Y es irresistible.

PERSONAJES DE SHAKESPEARE 3

# Harold Bloom

## Lear

### La gran imagen de la autoridad

Traducción de Ángel-Luis Pujante



Vaso Roto / Ediciones



## Capítulo 1

### Un rey por entero

Las personalidades más incitantes de Shakespeare son el príncipe Hamlet y el rey Lear. *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* y *La tragedia del rey Lear* rivalizan entre sí como los dos mayores dramas concebidos hasta ahora por la humanidad.

Hamlet y Lear no tienen casi nada en común. El príncipe de Dinamarca lleva a sus límites intelecto y conciencia. El rey Lear de Britania no tiene autoconciencia ni comprensión de otros seres, pero su capacidad de sentir es infinita.

Las ironías de ambas personalidades son demasiado grandes para ser percibidas plenamente. Lectores y espectadores tienen que afrontar la dificultad de juzgar lo que es o no es irónico. La interioridad de Hamlet se nos revela a través de sus siete monólogos, pero la interpretación de éstos suele bloquearse porque ningún otro protagonista dramático es tan hábil en no decir lo que piensa o no pensar lo que dice. Lear proclama incesantemente su angustia, furor, agravio y pena, y aunque piensa todo lo que dice, nunca nos acostumbramos al asombroso espectro de sus intensos sentimientos. Su violento expresionismo quiere que experimentemos su más íntimo ser, pero nos faltan los recursos para recibir ese creciente caos.

No sabemos casi nada de la interioridad de Shakespeare. Sus creencias o la ausencia de ellas no pueden deducirse de sus obras o poemas. Me parece inútil conjeturar sobre su orientación religiosa. Que el hombre Shakespeare fuera protestante o católico recusante, escéptico o nihilista, ni lo sé ni me preocupa. *Hamlet* y *El*

*rey Lear* contienen referencias bíblicas, pero ninguno es un drama «cristiano». En ninguno se plantea la redención. Por trágica que sea, una obra cristiana tiene que ser irrevocablemente optimista.

En *El rey Lear* sólo hay tres supervivientes: Edgar, Albany y Kent. Lear y Gloucester mueren de pena y alegría inextricablemente unidas. Los monstruos, Goneril, Regan, Cornwall, Oswald, mueren todos violentamente. Al bastardo Edmund lo mata su hermanastro Edgar. El bufón desaparece. Cordelia es asesinada. En la muerte de Lear hay connotaciones apocalípticas.

**Kent**

¿Es éste el fin anunciado?

**Edgar**

¿O un cuadro de ese horror?

**Albany**

¡Húndase y acabe!

(acto 5, escena 3)

No son éstos los tonos del optimismo cristiano. Tratándose de Shakespeare, no tendré la temeridad de sugerir qué son exactamente. Los dioses de *El rey Lear* tienen nombres curiosamente romanos, aunque el más o menos histórico rey Leir hubiera reinado en la época de la fundación de Roma, en el siglo octavo a.C. Leir habría sido, pues, contemporáneo del profeta Elías y, por tanto, habría vivido un siglo antes del sabio rey Salomón.

Al rey Jacobo I, miembro decisivo del público que asistía a las obras de Shakespeare entre 1603 y 1613<sup>1</sup>, se le ha llamado «el necio más sabio de la cristiandad». En tanto que rey, se consideraba un dios mortal y creía ser el nuevo rey Salomón. Es tal vez el único monarca británico que fue una especie de intelectual, y escribió varios libros mediocres. Sus choques con el parlamento por las rentas de la Corona prefiguraron el desastre de su hijo y sucesor Carlos I, decapitado por alta traición en enero de 1649.

Cuando Lear habla de la gran imagen de la autoridad, estalla su amargura: «al perro le obedecen por su cargo.» Sin embargo, Kent, el fiel seguidor de quien le ha desterrado, que se disfraza para seguir sirviéndole, busca y halla autoridad en el gran rey:

**Lear**

¿Quién eres?

**Kent**

Un hombre de buena fe y tan pobre como el rey.

**Lear**

Si tú siendo súbdito eres tan pobre como él siendo rey, desde luego eres pobre. ¿Qué quieres?

**Kent**

Servir.

**Lear**

¿A quién quieres servir?

**Kent**

A vos.

**Lear**

¿Tú me conoces, amigo?

**Kent**

No, señor, pero hay algo en vuestro porte que me hace llamaros amo.

**Lear**

¿Y qué es?

**Kent**

Autoridad.

(acto 1, escena 4)

En *La tragedia del rey Lear* la máxima autoridad deberían ser los dioses, pero éstos parecen impasibles o ambiguos. El bastardo Edmund invoca a la naturaleza como su diosa y le pide que asista a los bastardos.

Lo que Edmund quiere decir con «naturaleza» es lo opuesto a lo que Lear considera como la distinción entre «natural» y «desnaturalizado». A juicio de su padre, Goneril y Regan son unas «brujas desnaturalizadas». Ellas ven «natural» su comportamiento, al igual que Edmund el suyo.

En esta tragedia «nada» es un término dominante. Éste aparece en ella treinta y cuatro veces, y «naturaleza», «natural» y «desnaturalizado», cuarenta y dos. En Shakespeare la relación entre «nada» y «naturaleza» es espinosa y especialmente inquietante en *El rey Lear*. Según el argumento cristiano, Dios crea la naturaleza de la nada. Según el Apocalipsis del apóstol San Juan, el fin de la naturaleza se manifestará en el retorno a un Edén recuperado:

Después me mostró un río limpio de agua de vida, resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero.

En medio de la calle de la ciudad, y a uno y a otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones.

(Apocalipsis 22:1-2)

La abundancia curativa es ajena a la tragedia de Lear. Cuando acaba la obra, Albany, Kent y Edgar descubren que se ha cumplido la profecía de Lear: de nada no ha salido nada. No hay revelación; de nuevo a la deriva, la naturaleza vuelve al caos.

La autoridad no es un concepto hebreo ni griego; es romano. Hannah Arendt definió la autoridad como el aumento de las fundaciones. Cuando Julio César usurpó toda autoridad, lo hizo invocando el retorno a los fundadores de Roma. Aunque fuese una ficción expeditiva, toda posterior autoridad, laica o espiritual, es cesarista y extiende esa trascendental usurpación del poder.

Nadie ha aclarado la intrincada relación entre «autoridad» y lo que hemos aprendido a llamar «personalidad». Se puede decir

que el Renacimiento europeo de Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y William Shakespeare (1564-1616) inauguró nuestro sentido de la personalidad. Montaigne inventa y estudia su propia personalidad, por su parte Cervantes crea al insólito don Quijote y a un Sancho Panza sorprendentemente ingenioso y cuerdo, y Shakespeare puebla su heterocosmos con cientos de personas, cada una con su propia personalidad.

Montaigne, escéptico respecto a toda autoridad anterior, se retrata ampliamente con la libertad de quien empieza de cero con una tabula rasa de conjeturas. Cervantes se burla de sus predecesores y afirma la gloria personal que comparte con don Quijote. Shakespeare, siempre oculto detrás de su obra, permite que hablen y actúen por sí mismas las gigantescas personalidades de sus dramas.

El conocimiento de Hamlet no tiene límites, porque no ama a nadie. En Lear, el aumento de conocimiento le aumenta el sufrimiento, porque quiere a Cordelia y al bufón. Hamlet suele desempeñar el papel de sí mismo, ya que es teatral hasta la médula. Lear no sabe lo que es actuar: es algo ajeno a su vasta naturaleza.

¿Qué es la autoridad para Hamlet? Se podría argumentar que ese papel lo desempeña su difunto padre. Sin embargo, la relación de Hamlet con el rey-guerrero Hamlet parece ambigua. El espectro del rey Hamlet no expresa ningún amor a su hijo, sino sólo a Gertrudis, ahora esposa del rey Claudio, usurpador y regicida. Aunque el príncipe Hamlet dice «Era un hombre, perfecto en todo y por todo; / ya nunca veré su igual», nos preguntamos por ese «en todo y por todo». ¿No oímos en ello la ausencia de amor al hijo? Yorick, el bufón del rey, era el padre y madre sustitutos del niño Hamlet, el que lo llevaba a cuestras: «Aquí colgaban los labios que besé infinitas veces.» El príncipe no guarda recuerdos de haber besado al rey Hamlet. ¿No podemos suponer una pena en el corazón de su misterio?

El rey Lear siente una enorme necesidad de ser amado, especialmente por su hija Cordelia. Shakespeare es siempre de lo más elíptico, y tenemos que aprender a buscar lo que se ha omitido. De la reina Lear no se dice nada. Seguramente murió, nada sorprendente si Lear ya ha pasado los ochenta años. Si hubiera sobrevivido, para ella no habría habido lugar en la obra. Qué horror habría sido para ella compartir las privaciones de Lear, expuesto a la intemperie en el páramo.

Cuando nos lo encontramos al principio de la obra, es muy difícil amar a Lear. Quiere abdicar, pero también retener toda su autoridad. Incapaz de distinguir entre la hipocresía de Goneril y Regan y la amorosa terquedad de Cordelia, se entrega a malentendidos asombrosamente violentos y a furiosas maldiciones. Y sin embargo, podemos ver desde el principio que es venerado por cuantos tienen humanidad y decencia en esta obra. Kent, Gloucester, Edgar y Albany se suman a Cordelia y el bufón en su amor a Lear, mientras que Goneril, Regan, Cornwall y Oswald lo aborrecen. El bastardo Edmund, brillante táctico del mal, ni ama ni odia a nadie, y es tan ajeno a Lear que entre ellos no se dicen ni una palabra en toda la obra, aunque ambos aparecen juntos en escenas decisivas al principio y al final.

Hay algo extraño en la grandeza de Lear. En el viejo rey, Shakespeare ha combinado los atributos de la paternidad, la monarquía y la divinidad.

PERSONAJES DE SHAKESPEARE 4

# Harold Bloom

## Yago

### Las estrategias del mal

Traducción de Ángel-Luis Pujante



Vaso Roto / Ediciones

## Capítulo 1

### **Envainad las espadas brillantes, que el rocío va a oxidarlas.**

No sabemos si William Shakespeare llegó a salir de Inglaterra. Entre 1585 y 1589 no consta en los registros ni da señales de vida. Seguramente estaba iniciándose en los teatros de Londres, pero sólo podemos suponerlo. Recuerdo que, cuando fui a Elsinor (Castillo de Kronborg en Helsingør, Dinamarca) y entré en la Gran Sala, tuve la sensación de que Shakespeare tenía que haberla visto. Hay toda una tradición de representaciones de *Hamlet* en la Gran Sala, con actores como John Gielgud, Laurence Olivier, Derek Jacobi y David Tennant.

Si es que Shakespeare hubiera viajado al continente, tal vez con una compañía de actores, parece improbable que hubiera visto Venecia. Tanto *Otelo, el Moro de Venecia* como *El mercader de Venecia* transmiten el ambiente de esa ciudad-estado, otrora poderosa, cuyo declive era muy evidente en la época de Shakespeare.

*Otelo* es la más dolorosa de las obras de Shakespeare y en algunos aspectos es elíptica y extrañamente enigmática. La raza de Otelo nunca se explicita. ¿Es el Moro Otelo un africano negro, o es bereber o árabe? En nuestro tiempo se impone el que tenga que ser representado como negro y por un actor negro. En la primera producción de 1604, fue Richard Burbage, el actor principal de Shakespeare, quien encarnó a Otelo, mientras que a Yago lo representó Robert Armin, que en 1600 había sustituido al ingobernable Will Kemp como gracioso o bufón de la compañía. No sabemos si Burbage actuaba con la cara ennegrecida o se presentaba como árabe. En 1604 un «moro» podía ser ambas cosas, y



Shakespeare tuvo que observar una pluralidad de razas africanas cuando en 1601-1602 estuvieron en Londres el embajador de Marruecos y su séquito.

Las incongruencias de *Otelo* son fascinantes y decisivas. Desdémona tendrá unos catorce o quince años como máximo. Otelo tal vez unos cincuenta. Parece más bien distraído o miope y suele preguntar a Yago lo que ocurre. Al ser a la vez un espléndido capitán general de un ejército mercenario y una especie de hombre-ñño propenso a llorar, no facilita nuestra comprensión.

Como Otelo es evidentemente un cristiano devoto, nos preguntamos si fue bautizado como tal o si se convirtió. Si era un converso, no lo fue desde el islamismo, sino desde el paganismo. Es lo que parece sostener que era un negro africano descendiente de una familia real pagana. Los moros marroquíes se habían sometido al islamismo. La mayoría de los negros africanos de más al sur eran paganos. Según su propio relato, Otelo era de sangre regia y se había convertido en niño guerrero. Tras haber conocido el cautiverio, se había liberado y pudo seguir una larga carrera militar hasta alcanzar el indiscutido liderazgo de las fuerzas armadas de Venecia.

Su amor a Desdémona es más estético que libidinoso. Y el sano deseo de ella por él excede con mucho la apetencia carnal de él por ella. En diferentes momentos de este libro abordaré la controvertida cuestión de si Desdémona muere virgen. Apoyándome en el texto mostraré que ni Otelo ni ningún otro la llevó a la consumación.

Desde hace casi tres cuartos de siglo he estado asistiendo ávidamente a representaciones de *Otelo*. La primera fue en Nueva York, en noviembre de 1943, con Paul Robeson en el papel de Otelo, José Ferrer en el de Yago y Uta Hagen en el de Desdémona, y bajo la dirección de Margaret Webster, quien además encarnó vigorosamente a Emilia.

Con diferencia, el mejor Yago que he visto fue en la compleja y aterradora actuación de Frank Finlay, que vi en Londres en 1964.

Laurence Olivier, con la cara pintada de negro, era un *Otelo* muy inapropiado, desbancado por Finlay y de hecho por el resto del reparto (Maggie Smith como Desdémona, Joyce Redman como Emilia y Derek Jacobi como Casio).

Más recientemente he visto varios Yagos excelentes, pero ninguno a la altura de Frank Finlay. De diferentes modos, Kenneth Branagh, el estupendo Simon Russell Beale y el actor cómico Rory Kinnear aumentaron mi percepción de Yago, pero ni siquiera Beale igualaba a Finlay. Añadiré que no he visto nunca un *Otelo* apropiado, salvo quizá el de Orson Welles en su versión cinematográfica (1951).

A lo largo de este libro, *Yago. Las estrategias del mal*, volveré varias veces a la actuación de Frank Finlay. Poseía una tensa fusión de amor y odio a *Otelo*. Yago es el alférez o portaestandarte del Moro *Otelo*, es decir, el soldado portador de la bandera de *Otelo* que ha jurado morir antes que permitir que le arrebaten los colores de su general. Ha luchado en las batallas de *Otelo* y ha adorado al Moro casi como a un dios. Antes de que empiece la tragedia, Yago ha sufrido una conmoción que lo ha castrado y le ha arruinado su razón de ser. Se le ha descartado para ascender a teniente de *Otelo* y padece de lo que el Satán de John Milton, que debe mucho a Yago, llama «un sentimiento del mérito herido».

En tanto que Lucifer aún no caído, Satán era, después de Dios, el segundo de la jerarquía celestial. Cuando Dios, con bastante beligerancia, proclama que acaba de engendrar a Cristo, su hijo unigénito, y que «Quien le desobedezca, Me desobedece», el ofendido Satán comienza su rebelión contra Dios. La progenie de Yago empieza con el Satán de Milton y de ahí pasa a los héroes plenamente románticos –el Prometeo de Shelley y el Caín de Byron– para después manifestarse en el Chillingworth de Nathaniel Hawthorne –que atormenta a Dimmesdale en *La letra escarlata*–, en el capitán Ahab del *Moby-Dick* de Herman Melville y el Claggart de su *Billy Budd*; en el Thomas Sutpen del *Absalón, Absalón* de William

Faulkner, y en los dos aterradores descendientes de Yago: el despiadado Shrike,<sup>1</sup> en *Miss Lonelyhearts*, de Nathaniel West, y el juez Holden en *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy.

Otelo vive del honor de las armas y ha elegido a Miguel Casio como su teniente porque intuye que Yago, aunque leal y «honrado» («honest», que significa brusco y franco),<sup>2</sup> no conoce los límites que separan la guerra de la paz. Tal vez sea un guerrero estelar, pero carece de aptitudes para los tiempos de paz. Yago es un pirómano que quiere prender fuego a todo y a todos.

La tragedia empieza en una calle de Venecia con un diálogo entre Yago y Rodrigo, que se ha encaprichado con Desdémona y se convierte en el pagano de Yago:

**Rodrigo**

¡Calla, no sigas! Me disgusta muchísimo  
que tú, Yago, que manejas mi bolsa  
como si fuera tuya, no me lo hayas dicho.

**Yago**

Voto a Dios, ¡si no me escuchas!  
Aborréceme si yo he soñado  
nada semejante.

**Rodrigo**

Me decías que le odiabas.

**Yago**

Despréciame si es falso. Tres magnates  
de Venecia se descubren ante él  
y le piden que me nombre su teniente;  
y te juro que menos no merezco,  
que yo sé lo que valgo. Mas él, enamorado  
de su propia majestad y de su verbo,  
los evade con rodeos ampulosos  
hinchados de términos marciales

(acto 1, escena 1)

Aún oigo a Frank Finley entonando ferozmente el desprecio de Yago por la hinchada rimbombancia de Otelo con su oculta inseguridad.

y acaba denegándoles la súplica.  
Les dice: «Ya he nombrado a mi oficial».  
Y, ¿quién es él?  
Pardiez, todo un matemático,  
un tal Miguel Casio, un florentino,  
ya casi condenado a mujercita,  
que jamás puso una escuadra sobre el campo  
ni sabe disponer un batallón  
mejor que una hilandera...si no es con teoría  
libresca, de la cual también saben hablar  
los cónsules togados. Mera plática sin práctica  
es toda su milicia. Mas le ha dado el puesto,  
y a mí, a quien ha visto dar pruebas en Rodas,  
en Chipre y en tierras cristianas y paganas,  
me deja a la zaga y a la sombra  
del debe y el haber. Y este sacacuentas  
es, en buena hora, su teniente, y yo,  
vaya por Dios, el alférez de Su Morería.

Aquí hay que explicar el lenguaje de Yago. El «debe y el haber» reduce a Casio a contable, a sacacuentas que calcula usando un ábaco. La retórica sugiere ofensa, que Finlay expresaba con intensidad irónica, incluyendo el sarcasmo de «Su Morería».

La vehemencia de los comentarios iniciales de Yago indican el cambio radical que ha sufrido. Miguel Casio, que evidentemente no está casado, no tiene experiencia de la guerra, a diferencia de Yago, que ha combatido bajo el mando de Otelo en Rodas, Chipre y otros territorios. El alférez descartado se siente desinflado y estancado. Y pasa a declarar su nuevo credo:

Le sirvo para servirme de él.  
Ni todos podemos ser amos, ni a todos  
los amos podemos fielmente servir.  
Ahí tienes al criado humilde y reverente,  
prendado de su propio servilismo,  
que, como el burro de la casa, sólo vive  
para el pienso; y de viejo, lo licencian.  
¡Que lo cuelguen por honrado! Otros,  
revestidos de aparente sumisión,  
por dentro sólo cuidan de sí mismos  
y, dando muestras de servicio a sus señores,  
medran a su costa; hecha su jugada,  
se sirven a sí mismos. En éstos sí que hay alma,  
y yo me cuento entre ellos.  
Pues, tan verdad como que tú eres Rodrigo,  
si yo fuera el Moro, no habría ningún Yago.  
Sirviéndole a él, me sirvo a mí mismo.  
Dios sabe que no actúo por afecto ni obediencia,  
sino que aparento por mi propio interés.  
Pues el día en que mis actos manifiesten  
la índole y verdad de mi ánimo  
en exterior correspondencia, ya verás  
qué pronto llevo el corazón en la mano  
para que piquen los bobos. Yo no soy el que soy.

Veremos el progresivo despertar del papel demoníaco de Yago, pero en esta fase él va tanteando la acción externa que oculte las intenciones de su pecho. Los pájaros bobos, incautos, están invitados a picotear en el corazón de Yago si, como sirviente, lleva la insignia de Otelo en la manga. El clímax es la grandiosa blasfemia «Yo no soy el que soy», que invoca la declaración de Yahvé en Éxodo, 3.14:

Y le respondió Dios a Moisés: YO SOY EL QUE SOY. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel: YO SOY me envió a vosotros.

También hay en ella un eco burlón de San Pablo en Corintios 1, 15:10:

Pero por la gracia de Dios soy lo que soy; y su gracia no ha sido en vano para conmigo, antes he trabajado más que todos ellos; pero no yo, sino la gracia de Dios conmigo.

En un sentido profundo Yago ya no es lo que era. Traducido rigurosamente, Yahvé proclama «Yo seré yo seré», es decir, yo estaré presente donde y cuando yo quiera estar presente. Yago se siente herido en su ser, lo que podría llamarse un vacío de presencia interior. Su dios le ha rechazado y él no conoce otra deidad que el dios de la guerra. En toda la obra hay indicios de que su constante salacidad procede de su impotencia.

### **Yago**

Llama al padre. Al Moro despiértalo,  
acósalo, envenena su placer, denúncialo  
en las calles, irrita a los parientes de ella  
y, si vive en un mundo delicioso,  
inféstalo de moscas; si grande es su dicha,  
inventa ocasiones de amargársela  
y dejarla deslucida.

### **Rodrigo**

Aquí vive el padre. Voy a dar voces.

### **Yago**

Tú grita en un tono de miedo y horror,  
como cuando, en el descuido de la noche,  
estalla un incendio en ciudad populosa.

El tono de miedo cobra aquí el sentido de aterrador. Brabancio, cuyo única progenie es Desdémona, está furioso, pero de ningún modo aterrado:

**Brabancio**

¿A qué se deben esos gritos de espanto?  
¿Qué os trae aquí?

**Rodrigo**

Señor, ¿vuestra familia está en casa?

**Yago**

¿Y las puertas bien cerradas?

**Brabancio**

¿Por qué lo preguntáis?

**Yago**

¡Demonios, señor, que os roban! ¡Vamos, vestíos!  
¡El corazón se os ha roto, se os ha partido el alma!  
Ahora, ahora, ahora mismo un viejo carnero negro  
está montando a vuestra blanca ovejita. ¡Arriba, arriba!  
Despertad con la campana a los que roncan,  
si no queréis que el diablo os haga abuelo.  
¡Vamos, arriba!

El triple «arriba» emplaza a Brabancio a oír la obscena burla de que el Moro está copulando con la bella Desdémona. Gozando el momento, Yago convertirá ingeniosamente «senador» en insulto.

**Brabancio**

¿Qué me cuentas de robos? Estamos en Venecia;  
yo no vivo en el campo.

**Rodrigo**

Muy respetable Brabancio, acudo a vos  
con lealtad y buena fe.

**Yago**

¡Voto al cielo! Sois de los que no sirven a Dios porque lo manda el diablo. Venimos a ayudaros y nos tratáis como salvajes. ¿Queréis que a vuestra hija la cubra un caballo bereber y vuestros nietos os relinchen? ¿Queréis tener jacos y rocines en lugar de allegados y parientes?

**Brabancio**

¿Y quién eres tú, desvergonzado?

**Yago**

Uno que viene a deciros que vuestra hija y el Moro están jugando a la bestia de dos espaldas.

**Brabancio**

¡Miserable!

**Yago**

Y vos, senador.

«Bereber», del norte de África, enlaza con el Moro Otelo. Cuando Yago sugiere que los hijos de Otelo y Desdémona –los nietos de Brabancio– serán caballos, está evocando el miedo veneciano al matrimonio interracial. Y después explota esa inquietud con la visión rabelesiana de Otelo y Desdémona unidos como bestia de dos espaldas.

En una violenta escena callejera, Brabancio y una banda armada, con Rodrigo incluido, se enfrenta a Otelo y sus ayudantes, con Yago a la cabeza:

**Yago**

Es Brabancio. En guardia, general, que viene con malas intenciones.

**Otelo**

¡Alto!

**Rodrigo**

Señor, es el Moro.



**Brabancio**

¡Ladrón! ¡Abajo con él!

*Desenvainan por ambas partes.*

**Yago**

¿Tú, Rodrigo? Vamos, aquí me tienes.

**Otelo**

Envainad las espadas brillantes, que el rocío  
va a oxidarlas.

(acto 1, escena 2)

La auténtica grandeza del Otelo no caído reverbera en estas maravillosas palabras. Él ordena a ambos grupos que guarden las espadas en la vaina, advirtiéndoles implícitamente de que, si no, el brillante metal se oxidará en el suelo, en el rocío de la mañana. Resuena la autoridad, pues la espada más rápida de la cristiandad no tardaría en acabar con ellos. Shakespeare enriquece la escena con la llegada de Casio, que va a informar a Otelo de un inminente ataque turco contra Chipre. Como militar indispensable, Otelo ha sido convocado al Senado. Brabancio acompaña a su yerno a un consejo que ahora tiene doble carga.

En la crítica moderna cundió la moda de rebajar a Otelo. La originaron F.R. Leavis y T.S. Eliot. Como todas las modas, ya pasó. Sin embargo, han persistido algunos de sus efectos adversos. El lector y el espectador deben prestar atención a la lengua de Otelo, que tiene dignidad sin rimbombancia, aunque sí elevación; que expresa orgullo sin vanagloria, aunque sí inseguridad. Se abre a la libertad de una naturaleza no adulterada por la sofisticación de los venecianos, a quienes sirve. Cuando Yago le dice que Brabancio piensa divorciar a Desdémona de su esposo, Otelo proclama la gloria de su ser:

Que haga lo imposible.

Mis servicios a la Serenísima

acallarán sus protestas. Se ignora  
(y pienso proclamarlo cuando sepa  
que la jactancia es virtud)  
que soy de regia cuna y que mis méritos  
están a la par de la espléndida fortuna  
que he alcanzado. Te aseguro, Yago,  
que, si yo no quisiera a la noble Desdémona,  
no expondría mi libre y exenta condición  
a reclusiones ni límites por todos  
los tesoros de la mar.

Otelo afirma que es un príncipe africano y que es de regia condición. Si esto aún no se sabe, es porque jactarse no es propio de él y lo que habla es su distinción (sus «méritos»). No necesita descubrirse, pues está a la altura de Brabancio. Es conmovedor y un tanto ominoso que se reafirme en su amor a Desdémona y que, sin embargo, dé a entender su nostalgia por la libertad que ha entregado a las restricciones y confinamientos que le impone el matrimonio.

Cuando Brabancio, dirigiéndose al Dux y al Senado, acusa a Otelo de brujería al seducir a Desdémona, el Moro se muestra discretamente elocuente y tranquilo en su defensa:

Muy graves, poderosas y honorables Señorías,  
mis nobles y estimados superiores:  
es verdad que me he llevado a la hija  
de este anciano, y verdad que ya es mi esposa.  
Tal es la envergadura de mi ofensa;  
más no alcanza. Soy tosco de palabra  
y no me adorna la elocuencia de la paz,  
pues, desde mi vigor de siete años  
hasta hace nueve lunas, estos brazos  
prestaron sus mayores servicios en campaña,

y lo poco que sé del ancho mundo  
conciérne a gestas de armas y combates;  
así que mal podría engalanar mi causa  
si yo la defendiese. Mas, con vuestra venia,  
referiré, llanamente y sin ornato,  
la historia de mi amor: con qué pócimas,  
hechizos, encantamientos o magia poderosa  
(pues de tales acciones se me acusa)  
a su hija he conquistado.

(acto 1, escena 3)

Soldado desde los siete años, cuando estaba en su primer brote de fuerza, Otelo cuenta la lisa y llana historia de su noviazgo:

Su padre me quería, y me invitaba,  
curioso por saber la historia de mi vida  
año por año; las batallas, asedios  
y accidentes que he pasado. Yo se la conté,  
desde mi infancia hasta el momento  
en que quiso conocerla. Le hablé  
de grandes infortunios, de lances  
peligrosos en mares y en campaña;  
de escapes milagrosos en la brecha amenazante,  
de cómo me apresó el orgulloso enemigo  
y me vendió como esclavo; de mi rescate  
y el curso de mi vida de viajero.  
Le hablé de áridos desiertos y anchas grutas,  
riscos, peñas, montes cuyas cimas tocan cielo;  
de los caníbales que se devoran, los antropófagos,  
y seres con la cara por debajo de los hombros.  
Desdémona ponía toda su atención,  
mas la reclamaban los quehaceres de la casa;  
ella los cumplía presurosa

y, con ávidos oídos, volvía  
para sorber mis palabras. Yo lo advertí,  
busqué ocasión propicia y hallé el modo  
de sacarle un ruego muy sentido:  
que yo le refiriese por extenso  
mi vida azarosa, que no había podido  
oír entera y de continuo. Accedí,  
y a veces le arranqué más de una lágrima  
hablándole de alguna desventura  
que sufrió mi juventud. Contada ya la historia,  
me pagó con un mundo de suspiros:  
juró que era admirable y portentosa,  
y que era muy conmovedora; que ojalá  
no la hubiera oído, mas que ojalá  
Dios la hubiera hecho un hombre como yo.  
Me dio las gracias y me dijo que si algún  
amigo mío la quería, le enseñase  
a contar mi historia, que con eso podía  
enamorarla. A esta sugerencia respondí  
que, si ella me quería por mis peligros,  
yo a ella la quería por su lástima.  
Ésta ha sido mi sola brujería.  
Aquí llega la dama; que ella lo atestigüe.

Este fabuloso relato roba el corazón. Heroicamente, en cavernas o en el árido desierto, el Moro soportó el cautiverio y el rescate, antropófagos y monstruos, y sobrevivió con renovado vigor. Dos versos maravillosamente equilibrados resumen el noviazgo de Desdémona y Otelo:

si ella me quería por mis peligros,  
yo a ella la quería por su lástima.

Esto suscita el gentil comentario del Dux: «Esa historia también conquistaría a mi hija.» La hermosa afirmación de Desdémona permanecerá tristemente en una tragedia que acaba con su brutal asesinato a manos de Otelo:

Que quiero a Otelo y con él quiero vivir  
mi osadía y riesgos de fortuna  
al mundo lo proclaman.  
Me rendí a la condición de mi señor.  
He visto el rostro de Otelo en su alma,  
y a sus honores y virtudes marciales  
consagré mi ser y mi suerte.

Audaz afirmación, que empieza por admitir la infracción de usos sociales y rinde homenaje a las auténticas cualidades de mente y espíritu de Otelo. Suplica que le permitan acompañarle a Chipre para alcanzar la consumación. En su apoyo, Otelo da a entender un curioso retraimiento respecto a tal realización:

Dad consentimiento. Pongo al cielo  
por testigo de que no lo demando  
por saciar el paladar de mi apetito,  
ni entregarme a pasiones juveniles  
a que tengo derecho libremente,  
sino por complacerla en sus deseos.  
Y no penséis (no lo quiera el cielo)  
que voy a descuidar vuestra magna empresa  
cuando ella esté conmigo. No: si las niñerías  
del alado Cupido ciegan de placer  
mis órganos activos y mentales  
y el deleite corrompe y empaña mi deber,  
¡que mi yelmo se vuelva una cazuela

y todas las vilezas y ruindades  
se armen contra mi dignidad!

Podemos preguntarnos cuánta experiencia sexual tiene el Moro. Parece improbable que una carrera militar tan dilatada haya estado exenta de *eros*, y sin embargo no es seguro. Recién casado, demuestra poco afán por la consumación. Como siempre, Shakespeare es un maestro de la elipsis. Hay que reflexionar sobre lo que ha omitido. *Otelo, el Moro de Venecia* no es el *Otelo* de Verdi. Yo mismo sospecho que Desdémona morirá virgen, aunque esto sigue siendo una opinión minoritaria.

Brabancio, que pronto morirá de pena, se permite un amargo pareado:

Con ella, Moro, siempre vigilante:  
Si a su padre engañó, puede engañarte.

La respuesta de Otelo es extrañamente profética:

¡Mi vida por su fidelidad! – Honrado Yago,  
he de confiarte a mi Desdémona.  
Te ruego que tu esposa la acompañe;  
luego llévalas en la mejor ocasión.  
Vamos, Desdémona, sólo nos queda una hora  
para amores, asuntos e instrucciones.  
El tiempo manda.

Las instrucciones militares y los asuntos relacionados apenas permiten más de unos minutos de amor en esa apresurada hora. «El tiempo manda» significa afrontar la actual crisis, no abrazar a Desdémona.

El honrado Yago y Rodrigo permanecen en escena tras la marcha de Desdémona y Otelo. «Honrado» [«honest»] ha inspirado

mucho comentario, especialmente el de ironía fácil, y recorre la obra a modo de estribillo. Manifiestamente, significa franco, llano, abierto, más que veraz.<sup>3</sup> Yago es incisivo cuando responde a la desesperación de Rodrigo:

¡Ah, desdichado! Hace cuatro veces siete años que veo este mundo, y desde que supe distinguir entre daño y beneficio, aún no he conocido a quien sepa amarse a sí mismo. Antes de pensar en ahogarme por el amor de una zorra, preferiría convertirme en mico.

Rechazando la bobería de Rodrigo, Yago nos informa de que él todavía no ha conocido a nadie que sepa amarse a sí mismo. Aquí «amor» bien puede ser odio a los demás. La humanidad de Yago apenas llega a la de un mico.

### **Rodrigo**

¿Y qué puedo hacer? Me avergüenza enamorarme como un tonto, mas no tengo la virtud de remediarlo.

### **Yago**

¿Virtud? ¡Una higa! Ser de tal o cual manera depende de nosotros. Nuestro cuerpo es un jardín y nuestra voluntad, la jardinera. Ya sea plantando ortigas o sembrando lechugas, plantando hisopo y arrancando tomillo, llenándolo de una especie de hierba o de muchas distintas, dejándolo yermo por desidia o cultivándolo con celo, el poder y autoridad para cambiarlo está en la voluntad. Si en la balanza de la vida la razón no equilibra nuestra sensualidad, el ardor y la bajeza de nuestros instintos nos llevarían a extremos aberrantes. Mas la razón enfría impulsos violentos, apetitos carnales, pasiones sin freno. Por eso, lo que tú llamas amor, a mí no me parece más que un brote o un vástago.

Dar la higa a la virtud es insultarla. La voluntad como jardinera es lo prevalente. La balanza de la vida exige que la razón se contrapesa con la sensualidad, con nuestros ardores naturales. El amor es simplemente un brote del deseo desenfrenado.

### **Rodrigo**

No es posible.

### **Yago**

Simplemente ardor de la sangre y concesión de la voluntad. Vamos, sé hombre. ¿Ahogarte? Ahoga gatos y cachorros ciegos. Te he asegurado mi amistad y me declaro ligado a tus méritos con cuerdas de perenne firmeza. Nunca como ahora podría serte útil. Tú mete dinero en tu bolsa, vente a la guerra, cámbiate esa cara con una barba postiza. Repito: mete dinero en tu bolsa. Verás como Desdémona no sigue queriendo al Moro mucho tiempo –mete dinero en tu bolsa–, ni él a ella. Tuvo un principio violento y tendrá pareja conclusión –mete dinero en tu bolsa–. Estos Moros son muy veleidosos –mete dinero en tu bolsa–. La comida que ahora le sabe más jugosa que la fruta pronto le sabrá más amarga que el acíbar. Ella querrá otro más joven: cuando se haya saciado con su cuerpo, se dará cuenta de su error. Querrá cambiar, seguro. Conque mete dinero en tu bolsa. Y si a la fuerza quieres condenarte, no te ahogues: busca una manera más suave. Junta todo el dinero que puedas. Si mi ingenio y toda la caterva del diablo no pueden más que la santidad de un frágil juramento entre un bárbaro errabundo y una veneciana archiexquisita, tú la gozarás; conque junta dinero. Y nada de ahogarte; está fuera de lugar. Antes ahorcado por lograr tu gusto que ahogado sin gozarla.



El amargo estribillo «mete dinero en tu bolsa» culminará finalmente a voluntad de Yago con la muerte del desdichado Rodrigo. El enamoramiento de Desdémona, según lo ve Yago, empezó violentamente y terminará igual de rápido. El gusto de Otelo por la fruta jugosa será premiado con una manzana amarga. Desdémona, veneciana archiexquisita, se hartará de su bárbaro errabundo y la habilidad de Yago rematará el distanciamiento.

**Rodrigo**

¿Apoyarás mis deseos si confío en el resultado?

**Yago**

Cuenta conmigo. Tú junta dinero. Te lo he dicho y te lo diré una y mil veces: odio al Moro. Lo llevo muy dentro, y a ti razones no te faltan. Unámonos en la venganza. Si le pones los cuernos, tú te das el gusto y a mí me das la fiesta. El vientre del tiempo guarda muchos sucesos que pronto verán la luz. ¡En marcha! Anda, búscate dinero. Mañana seguimos hablando. Adiós.

El odio de Yago lo lleva en el alma. Si Rodrigo le pone los cuernos a Otelo, será una diversión y un pasatiempo para Yago y su pagano.

**Rodrigo**

¿Dónde nos vemos mañana?

**Yago**

En mi casa.

**Rodrigo**

Iré temprano.

**Yago**

Bueno, adiós. Oye, Rodrigo.

**Rodrigo**

¿Qué quieres?

**Yago**

Nada de ahogarte, ¿eh?

**Rodrigo**

Me has convencido.

**Yago**

Bueno, adiós. Mete mucho dinero en tu bolsa.

**Rodrigo**

Venderé todas mis tierras.

La ágil y malévola prosa de Yago, articulada con sinuosa inmediatez por el serpentino Frank Finlay, da paso ahora a su primer monólogo:

Así es como el pagano me sirve de bolsa,  
pues deshonoraría todo mi saber  
pasando el tiempo con memo semejante  
sin placer ni provecho. Odio al Moro,  
y dicen por ahí que en la cama  
me ha robado el sitio. No sé si es verdad,  
mas para mí una sospecha de este orden  
vale por un hecho. Él me aprecia:  
mejor resultará el plan que le preparo.  
Casio es gallardo. A ver...  
Quitarle el puesto y coronar mi voluntad  
con doble trampa. A ver cómo... A ver...  
Después de un tiempo, susurrando a Otelio  
que Casio se toma confianzas con su esposa:  
presencia no le falta, ni modales;  
se presta a la sospecha, invita al adulterio.  
El Moro es de carácter noble y franco;  
cree que es honrado todo aquél que lo parece,  
y buenamente dejará  
que lo lleven del hocico como a un burro.

Ya está, lo concebí. La noche y el infierno  
asistirán al parto de mi engendro.

Ni nosotros ni Yago creemos que Otelo haya sido amante de Emilia, la mujer de Yago. Es simplemente el pretexto de una intriga incipiente. Hasta ahora, Yago sólo sabe que un punto de partida para su red es tener celos de Casio. Con precisión, caracteriza a Otelo como noble y franco, ajeno a la sospecha. El gran grito de «Ya está» y el triunfante «lo concebí» son aún tentativos. Yago descenderá a las sombras del infierno para sacar el horrible engendro que planea.

PERSONAJES DE SHAKESPEARE 5

Harold Bloom  
**Macbeth**  
Un puñal imaginario

Traducción de Ángel-Luis Pujante



Vaso Roto / Ediciones

## Capítulo 1 Y sólo es lo que no es

Afirma Nietzsche en *Aurora* que «quien piense que el teatro de Shakespeare ejerce un efecto moral y que el espectáculo de Macbeth nos retrae irresistiblemente del mal de la ambición está en un error... Quien está realmente poseído de la rabiosa ambición se goza en ver esa imagen de sí mismo, y que al protagonista lo derrumbe su pasión es precisamente la especia más picante en la ardiente bebida de ese gozo.»

Shakespeare invirtió en Hamlet sus facultades cognitivas más que en ningún otro personaje, fuese éste Falstaff, Rosalinda, Cleopatra o Próspero. Su imaginación proléptica y profética posee a Macbeth en un grado que no alcanza ningún otro en las obras. Macbeth no puede mantenerse al ritmo de los signos del mundo nocturno que percibe. Apenas imagina una acción, salta al futuro y vuelve la mirada a su impulso inicial. Macbeth es un adivino fatídico e involuntario. Inevitablemente le esperan las Hermanas Fatídicas sabiendo que en parte él es de los suyos.

Muy posiblemente los lectores reconocerán que tienen en su imaginación elementos que se intensifican en Macbeth. Creo que muchos de nosotros tememos haber obedecido a nuestros más negros impulsos antes de haberlos aprehendido cabalmente. En Macbeth hay algo preternatural. Sólo él en esta obra está en contacto con el mundo nocturno de Hécate y las Hermanas Fatídicas. Yo cumpliré pronto los ochenta y ocho años y a veces me encuentro viendo y oyendo cosas que no existen. Esto no es motivo de alarma porque permanece en la frontera de las verdaderas aluci-

naciones. Pero Macbeth ha cruzado esa frontera. Para él sólo es lo que no es.

La obra empieza con la entrada de las brujas bajo el trueno y el relámpago. Las vemos sólo fugazmente, salmodiando unos enigmas que son antitéticos:

Cuando haya derrota y victoria.

(acto 1, escena 1)

Bello es feo y feo es bello.

Nuestra primera información sobre Macbeth transmite su pasmosa fiereza:

El bravo Macbeth (pues es digno de tal nombre),  
despreciando a la Fortuna y blandiendo  
un acero que humeaba de muertes sangrientas,  
cual favorito del Valor se abrió camino  
hasta afrontar al infame  
y, sin mediar adiós ni despedida,  
lo descosió del ombligo a las mandíbulas  
y plantó su cabeza en las almenas.

(acto 1, escena 2)

Abrir al oponente desde el ombligo hasta la mandíbula es característico de Macbeth, a quien se describe como el «novio de Belona», el esposo de la diosa de la guerra.<sup>1</sup> Después de que Duncan, el rey de Escocia, le añada a los honores de Macbeth el título de barón de Cawdor, volvemos con las tres brujas, que abordan a Macbeth y a su compañero, el capitán Banquo:

### **Macbeth**

Un día tan feo y bello nunca he visto.

### **Banquo**

¿Cuánto falta para Forres? –¿Quiénes son éstas,  
tan reseca y de atuendo tan extraño  
que no semejan habitantes de este mundo,  
estando en él? –¿Tenéis vida? ¿Sois algo  
a lo que un hombre pueda hablar? Parecéis entenderme  
por el modo de poner vuestro dedo calloso  
sobre los magros labios. Sin duda sois mujeres,  
mas vuestra barba me impide pensar  
que lo seáis.

### **Macbeth**

Hablad si sabéis. ¿Quiénes sois?

### **Bruja 1.<sup>a</sup>**

¡Salud a ti, Macbeth, barón de Glamis!

### **Bruja 2.<sup>a</sup>**

¡Salud a ti, Macbeth, barón de Cawdor!

### **Bruja 3.<sup>a</sup>**

¡Salud a ti, Macbeth, que serás rey!

### **Banquo**

¿Por qué te sobresaltas, como si temieras  
lo que suena tan grato? –En nombre de la verdad,  
¿sois una fantasía o sois realmente  
lo que parecéis? A mi noble compañero  
saludáis por su título y auguráis  
un nuevo honor y esperanzas de realeza,  
lo que le tiene absorto. A mí no me habláis.  
Si podéis penetrar las semillas del tiempo  
y decir cuál crecerá y cuál no,  
habladme ahora a mí, que ni os suplico favores  
ni temo vuestro odio.

### **Bruja 1.<sup>a</sup>**

¡Salud!

**Bruja 2.<sup>a</sup>**

¡Salud!

**Bruja 3.<sup>a</sup>**

¡Salud!

**Bruja 1.<sup>a</sup>**

Menos que Macbeth, pero más grande.

**Bruja 2.<sup>a</sup>**

Menos feliz, y mucho más feliz.

**Bruja 3.<sup>a</sup>**

Engendrarás reyes, mas no lo serás;  
así que, ¡salud, Macbeth y Banquo!

**Bruja 1.<sup>a</sup>**

¡Banquo y Macbeth, salud!

**Macbeth**

¡Esperad, imperfectas hablantes, decid más!  
Por la muerte de Finel soy barón de Glamis,  
mas, ¿cómo de Cawdor? El barón de Cawdor vive  
y continúa vigoroso; y ser rey  
traspasa el umbral de lo creíble,  
tanto como ser Cawdor. Decid de dónde  
os ha llegado tan extraña novedad o por qué  
cortáis nuestro paso en este yermo  
con proféticos saludos. Hablad, os lo ordeno.

*Desaparecen las brujas.*

(acto 1, escena 3)

*Macbeth* se representó ante Jacobo I, que empezó a reinar como Jacobo VI de Escocia. Según la tradición, Jacobo I descendía de Banquo. En las fuentes de Shakespeare Banquo era tan culpable como Macbeth, pero aquí es leal y heroico. Finel era el padre de Macbeth, mientras que Banquo y Macbeth aún no conocen la traición de Cawdor. Un extraordinario aparte marca la llegada de la imaginación proléptica de Macbeth:



**Macbeth** [*aparte*]

Ya se han dicho dos verdades,  
felices preludios a la escena gloriosa  
del fin soberano. –Gracias, señores.–  
[*Aparte*] Esta incitación sobrenatural  
no puede ser mala, no puede ser buena.  
Si es mala, ¿por qué me ha dado promesa de éxito  
empezando con una verdad? Soy barón de Cawdor.  
Si es buena, ¿por qué cedo a esa tentación  
cuya hórrida imagen me eriza el cabello  
y me bate el firme corazón contra los huesos  
violando las leyes naturales? Es menor  
un peligro real que un horror imaginario.  
La idea del crimen, que no es sino quimera,  
a tal punto sacude mi entera humanidad  
que la acción se ahoga en conjeturas  
y sólo es lo que no es.

La atormentada gramática sugiere en parte la conmoción psíquica de Macbeth. Su pensamiento criminal, aunque aún una fantasía, agita tanto su indivisa humanidad que la acción potencial se ahoga en conjeturas, censurada por la imaginación.

El lema de Macbeth –obra y personaje– bien podría ser: «Y sólo es lo que no es.» En *Macbeth* «nada» aparece dieciséis veces. Me resulta llamativo que esas dieciséis veces estén superadas por las treinta y cuatro de *El rey Lear*, treinta y una de *Hamlet* y veintiséis de *Otelo*. Sólo que *Macbeth* es una tragedia implacablemente económica de poco más de dos mil líneas de verso y prosa. La prominencia de «nada» en ella es tan relevante como lo es el tema subyacente de la nada en las otras tres grandes tragedias de sangre.