

# Anotaciones en Shakespeare

Luiz-Olyntho Telles da Silva

En este libro el autor busca acercarnos, a través del análisis de la obra de Shakespeare, los bordes de las pasiones humanas, encontrar nuestra condición atravesada en los mismos personajes de ficción, nuestras ficciones como sujetos. Esa narración, magistralmente, es un borde que se intuye, se alude y nunca se deja atrapar del todo. Con la linterna del psicoanálisis, de Freud y Lacan, y siguiendo los senderos del Bardo, el autor nos invita a adentrarnos con él en las sombras y las luces de la vida.

Contenido

- 1. Presentación del autor y la edición en español**  
Juan Carlos Mosca
- 2. Prefacio**  
Dulcinea Santos
- 3. Introducción**
- 4. La fierecilla domada**
- 5. Otelo, el moro de Venecia**
- 6. Macbeth**
- 7. Rey Lear**
- 8. La tempestad**

EDITA **Fundación  
Medifé**

COLECCIÓN  
**LECTURAS  
EXTIMAS**

# **Anotaciones en Shakespeare**

**Luiz-Olyntho Telles da Silva**

# Anotaciones en Shakespeare

Luiz-Olyntho Telles da Silva

EDITA **Fundación  
Medifé**

COLECCIÓN  
**LECTURAS ÉXTIMAS**  
Dirigida por Mariana Trocca

Telles da Silva, Luiz-Olyntho

Anotaciones en Shakespeare / Luiz-Olyntho Telles da Silva ; Prefacio de Dulcinea Santos.

1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Medifé Edita, 2023.

Libro digital, PDF - (Lecturas éxtimas / Lic. Mariana Trocca ; 4)

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Florencia Preatoni.

ISBN 978-987-8437-28-6

1. Psicoanálisis. 2. Crítica Literaria. I. Santos, Dulcinea, pref. II. Preatoni, Florencia, trad.

III. Título.

CDD 150.195

©2023, Fundación Medifé Edita

©2023, Luiz-Olyntho Telles da Silva

©2023, Prefacio, Dulcinea Santos

©2023, Traducción, Florencia Preatoni

Fundación Medifé Edita

**Dirección editorial**

Fundación Medifé

**Editora**

Daniela Gutierrez

**Directora de Colección**

*Lecturas éxtimas*

Mariana Trocca

**Comité editorial**

Leticia González

Juan Jorge Michel Fariña

Juan Carlos Mosca

Daniel Ripesi

**Equipo editorial:**

Lorena Tenuta

Catalina Pawlow

Analia Marquxz

**Diseño colección**

Estudio ZkySky

**Diseño interior**

**y diagramación**

Silvina Simondet

MATERIAL DE  
DISTRIBUCIÓN GRATUITA  
PROHIBIDA SU VENTA

[www.fundacionmedife.com.ar](http://www.fundacionmedife.com.ar)

[info@fundacionmedife.com.ar](mailto:info@fundacionmedife.com.ar)

Hecho el depósito que establece la ley 11.723. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

## Acerca de la colección

El nombre de esta colección incluye un neologismo inventado por Lacan (extimidad) que conlleva una paradoja: algo que sin dejar de ser exterior nombra aquello que está más próximo, lo más interior. Lo éxtimo es lo íntimo, lo más íntimo que no deja de ser extraño. Esta colección será oportunidad para lecturas que vienen de otros campos que, sin ser del psicoanálisis, guardan con él una relación de extimidad.

Apostamos a lo inédito, letras de otros sin publicar. Invitamos a que otras disciplinas nos muestren sus obstáculos, sus preguntas, dejarnos llevar por el decir de otros y en su lectura adentrarnos en lo lejano para luego, al modo de la banda de Moebius, zambullirnos en lo más cercano de nuestra praxis. Es nuestro deseo volvernos un poco extranjeros a nosotros mismos y jugar con las letras de un nuevo decir para volvernos otro, por un rato. Y así, en ese juego reordenar lo propio de otra manera para finalmente recuperar el gusto de lo conocido.

En la serie *Papeles de trabajo* se publican distinto tipo de textos producidos por integrantes de los equipos de salud mental de Medifé. Se trata tanto de trabajos presentados en jornadas y coloquios, como también de textos producidos en el interior de nuestros debates y como producto de reflexiones surgidas en reuniones de equipo. Consideramos importante poner en circulación la lectura sobre nuestro quehacer y dialogar a través de la palabra escrita, como una salida exogámica que nos confronta con otras escuchas y nos obliga a ser estrictos en la transmisión de nuestras lecturas.

Mariana Trocca

# Índice

Presentación del autor y la edición en español	
Juan Carlos Mosca	15
Prefacio	
Dulcinea Santos	19
Introducción	25
La fierecilla domada	29
Otelo, el moro de Venecia	41
Macbeth	55
Rey Lear	63
La tempestad	69

*Para mis hermanas  
Sylvia, Idema Eulalia, Nilza Iracema  
y para todos aquellos a quienes, alguna vez,  
Baudelaire llamó mon frère.*

*Eres un monumento sin tumba;  
Y continuarás viviendo, mientras viva tu obra,  
Y nosotros tenemos espíritus para leer y alabanzas para dar.*

Ben Jonson (1572 – 1637),  
“A la memoria de mi amado maestro, William Shakespeare”.

# Presentación del autor y la edición en español

Juan Carlos Mosca

“La verdad es que hay muchos tipos de lecturas. Hay quienes reconocen las letras, pero también los que discriminan las huellas en el camino y en los bosques, los que leen presagios en las nubes, en los vuelos de los pájaros, en las hojas de té, en las entrañas de los animales. Hay quienes no son engañados por la apariencia, reconociendo siempre el verdadero carácter de las personas y, por supuesto, hay quienes son engañados. Hay quienes leen el futuro, pasado y presente en bolas de cristal. Hay lectores que, ante un texto, imaginan tener delante el lecho de un río, que uno debe seguir naturalmente, línea tras línea, y es así, ¿no es así? También hay quienes, incluso antes del lecho, reconocen que hay una ley que rige, organiza y constituye todo el texto, incluso el más caótico. Así, además de aquellos que leen las líneas también hay quienes son capaces de leer entre líneas. Algunos dicen que la inteligencia consiste en eso. Es una capacidad de *inter legere*, de leer con precisión. Es gracias a las lecturas que nos convertimos en lectores...”

Deseo presentar al autor de este libro con la cita que precede, extraída de la introducción a su libro *Leituras*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Telles Da Silva, Luiz-Olyntho, *Leituras*. Porto Alegre: AGE Editora, 2004 (Versión original en portugués, traducción libre).

Luiz-Olyntho Telles Da Silva es psicoanalista, ensayista y escritor *gaúcho* (nacido en Marcelino Ramos, RS, Brasil), ha transitado y fundado diversas instituciones psicoanalíticas y participó, también desde los inicios, de otras dos; la Reunión Lacanonamericana de Psicoanálisis y Convergencia, movimiento lacaniano para el psicoanálisis freudiano, donde contribuyó a la elaboración de sus estatutos. Desde el año 2004 es miembro fundador de la Biblioteca Sigmund Freud, de Porto Alegre.

Siendo un prolífico autor, con dieciséis títulos, Fundación Medifé Edita tiene el gusto de invitarlo a publicar su primer libro traducido al español.

Su obra incluye libros, textos y artículos psicoanalíticos. Ha escrito también críticas literarias, cuentos, sus relatos de *Incidentes em um ano bissexto* y el comentario al *Finnegans Wake* de James Joyce en *O Homem A Caminho Está; Leituras Joyceanas*.

Su interés por la articulación con el ensayo literario no se limitó a Joyce, sino que además ha trabajado sus lecturas cervantinas, y claro está, Shakespeare.

En todos ellos Telles Da Silva confirma, como escritor, su capacidad de lector, alentándonos a ser mejores lectores; en el sentido fuerte del término, como explica en la cita que menciono más arriba. Lo que no es poca cosa.

Su prosa presenta estilo y virtuosismo, es innegable. Pero el estilo no es mero virtuosismo. En todo caso podríamos preguntar: ¿por qué escribir? El autor responde en *Iluminura turca e outras crônicas*:

“Ya sea que hablemos de fútbol, de mujeres, de guerras, de política, o incluso de la forma en que se pica el tabaco en el armado de un cigarrillo de papel, siempre nos topamos con algún punto del orden de lo inefable, y lo que escribimos es para salvar al menos un vestigio de la vorágine del tiempo...”

Salvar un vestigio de lo inefable, de la vorágine del tiempo. ¿No ronda ese rodeo, lo inefable, sea como drama o como comedia, lo que hace Shakespeare en el desarrollo de sus personajes? Un borde que se bordea se intuye, se alude, sin dejarse atrapar del todo.

Transmitirnos esos bordes de las pasiones humanas, encontrar nuestra condición atravesada en los personajes de ficción del gran Bardo,

nuestras propias ficciones como sujetos, como un narrador activo. Ese efecto logra el autor.

En su Presentación Telles Da Silva finaliza con las siguientes palabras: “quiero recordar una observación importante de Benedetto Croce: Shakespeare no albergaba ideas de ningún tipo, y menos de carácter político. Una sola razón lo atraía: la vida”.

Con matices, en este texto, lo afirmado por Croce también aplica para Telles Da Silva. Con la linterna del psicoanálisis, de Freud y Lacan, y siguiendo los senderos de Shakespeare, nuestro autor finalmente hace eso, nos invita a adentrarnos con él en las sombras y las luces de la vida.

# Prefacio

## Dulcinea Santos

Tengo el hábito de analizar un texto desde el título, puesto que es un valioso sendero que prologa la obra, al tiempo que la significa. Así, observé que *Anotaciones en Shakespeare* no era una reseña, sino un texto de crítica literaria, dado que ese título remite, como vemos, al autor, es decir, al Bardo. Leonard Woolf, sí, el marido de Virginia, en una nota reparadora, agregada a uno de los ensayos escritos por ella, cuyo título es “Resenhando”, del libro *A arte do romance*,<sup>2</sup> acertadamente advierte: “al contrario de la crítica, el comentador, en el 99,9% de los casos, no tiene nada para decirle al autor; él está hablando con el lector”. Y, al mismo tiempo, aclara que su función es “ofrecer a los lectores una descripción del libro y una evaluación de su calidad, para que ellos puedan saber si es o no el tipo de libro que, tal vez, quieran leer”. Cabe recordar, siguiendo a Virginia Woolf, que *Hamlet* no tuvo reseñas, pues estas aparecieron con la imprenta, y la crítica circulaba de boca en boca, gracias tanto al público del teatro, como a los colegas autores, en las tabernas y en los talleres particulares. Ahora sabemos que el papel del crítico no se reduce al de reseñador. El crítico lee la fábula, releva sus intersticios ficcionales, escudriñando el universo arquitectónico de la obra, en su composición

<sup>2</sup> Woolf, V., *A arte do romance*, Porto Alegre: L&PM, 2018.

y estructura literarias. Asimismo, vale la pena decir que el modesto título – *Anotaciones en Shakespeare* – me recuerda, también, la modestia de Charles Sanders Peirce, al titular sus escritos sobre filosofía, lógica, pragmatismo y metafísica simplemente como *Collected Papers*.<sup>3</sup>

¿Por qué Shakespeare, que ya goza de una fortuna crítica envidiable? En el párrafo de apertura de su Introducción, Luiz-Olyntho nos brinda la respuesta: “Las peculiaridades del ser humano, sus amores, sus odios e incluso su desprecio por los otros están presentes en toda su obra”. O sea: las redes que aprisionan al hombre de hoy son las mismas que enredaron al humano del cual se ocupó Shakespeare en su magnífica dramaturgia. O, según él, cuando analiza *Rey Lear*: “La universalización de los temas tiene importancia en la singularidad de cada historia” ¡El Bardo, por lo tanto, nunca nos dejará de interesar! A la luz de esta certera afirmación, me vienen a la cabeza las palabras de Huxley, en su novela *Ciego en Gaza*,<sup>4</sup> cuando discurre acerca de la legendaria frase de un niño sobre la ropa nueva del emperador: ¡El rey está desnudo! Él nos dice que Shakespeare invirtió ese proceso, ya que percibió que lo que cubría a sus contemporáneos era todo un guardarropa de fantasías psicológicas. La personalidad –comenta– no es ni nuestra experiencia total, ni el átomo o el instante psicológico, ni nuestras impresiones sensoriales, ni siquiera la vida vegetativa como tal. Somos, nos dice: Experiencia masiva y oportuna. Somos sentimiento y pensamiento.

Goethe –registremos con atención– decía que fuimos reinventados por Shakespeare. Al igual que Lessing, lo recomienda como modelo a sus contemporáneos, los escritores alemanes adeptos al *Sturm und Drang*,<sup>5</sup> en detrimento de Racine o, mejor, de los clásicos franceses en

<sup>3</sup> Pierce, Ch. S., *Collected Papers I y II*, (ed. Charles Hartshorne y Paul Weiss), Boston: Harvard University Press, 1932.

<sup>4</sup> Huxley, A., *Ciego en Gaza*, Buenos Aires: Edhasa, 2017.

<sup>5</sup> El *Sturm und Drang* (en español ‘tormenta e ímpetu’) fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética. Así pues, se opuso a la Ilustración alemana o *Aufklärung* y se constituyó en precursor del romanticismo alemán. El nombre de este movimiento proviene de la pieza teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klingler en 1776. (N. del E.)

general. ¿Qué significa exactamente esa frase goethiana, divulgada por Harold Bloom, en su libro *Shakespeare: ¿la invención de lo humano?*<sup>6</sup> El notable crítico norteamericano observa que los personajes shakespearianos se auto recrean involuntariamente escuchando su propia voz, ya sea en soliloquios, hablando consigo mismos, ya sea en las digresiones, cuando musitan, en dirección a terceros, y concluye: “antes de él [los personajes] eran relativamente inmutables”. O sea, ellos no eran itinerantes del tipo shakespeariano, como el sujeto lírico de los *Proverbios* y *Cantares*, de Antonio Machado: “Caminante, no hay camino: se hace camino al andar”.

Luiz-Olyntho, en su Introducción, cita a algunas mujeres imaginadas por Shakespeare y, más allá de los diversos tipos de pasión que las acomete, algunas tomadas por su ingenuidad, como Ofelia, otras por su disimulada perspicacia, como Catalina, y otras por la perfidia, como el caso de Lady Macbeth, concluye que el poeta comprende la naturaleza de la mujer. En este libro de crítica literaria, el autor nos muestra cómo el poeta-dramaturgo expone los recovecos del alma femenina, evidentemente, gracias a su sensibilidad artística y a la agudeza de su imaginación. Aquí recuerdo la opinión crítica de Bárbara Heliadora, en *Falando com Shakespeare*,<sup>7</sup> cuando observa que hay una evolución del pensamiento del dramaturgo sobre su visión del amor y, mediante una crítica de naturaleza biográfica, la analiza según las dos grandes fases de la vida de Shakespeare: joven y maduro. Ella menciona a las parejas de Antonio y Cleopatra y de Romeo y Julieta como representantes de las obras de su juventud y a la de Troilo y Crésida – en una revisita a Romeo y Julieta –, como ejemplo de su fase madura y pondera: “él ya no mata a los amantes, sino al amor”. Pienso que el mérito de Shakespeare como dramaturgo está en exponer esas fases del amor con la misma fuerza de su imaginación psicológica (véase G. K. Chesterton sobre las heroínas de Shakespeare)<sup>8</sup>, cautivando hasta hoy al público lector y volviéndose así, un clásico.

<sup>6</sup> Bloom, H. *La invención de lo humano*, Madrid: Anagrama, 1998.

<sup>7</sup> Heliadora, B. *Falando de Shakespeare*, San Pablo: Perspectiva, 1997.

<sup>8</sup> Chesterton, G. K., “The Heroines of Shakespeare”, en *A Handful of Authors: Essays on Books & Writers* (Ed. Dorothy Collins). New York: Sheed and Ward, 1953.

Pero, volvamos a *Anotaciones en Shakespeare*. Su autor no solamente es escritor, sino también psicoanalista. Sin embargo, vale la pena observar que nunca vamos a encontrarlo dramatizando un contenido para ajustarlo a la teoría psicoanalítica. ¡Eso nunca! Él no subvierte los campos de saber, privilegia la intención de la obra.

Compuesto por seis ensayos, todos ellos introducidos por uno o más epígrafes, *Anotaciones en Shakespeare* es una valiosa brújula para sus lectores. Además de contener comentarios acertados, fundamentados en la consistente y vasta formación literaria del autor –ya reconocido por su erudición– adquirida gracias a la lectura de los mejores nombres de la literatura universal, Luiz-Olyntho nos brinda la sinopsis de las obras, indicándonos sus fuentes. Nos muestra su historia teatral y nos presenta la perspectiva cultural de algunos elementos de la obra. Un ejemplo de ello es la Universidad de Padua en *La fierecilla domada*, a partir de allí sabremos algo de la historia de esa Universidad, de su contemporáneo San Antonio y del famoso Galileo, que la frecuentó para esa misma época, en 1592, así como de otros nombres de grandes artistas seducidos por el renombre de esa Casa de Estudios. Volviendo a la obra original, encuentra en el personaje Pedante un buen motivo para discurrir sobre la etimología de los nombres, concluyendo, finalmente, ese itinerario con una referencia a Virgilio como una de las principales fuentes shakespearianas. Pero no se limita a eso. Se ocupa del texto, de su composición y de su estructura, señalándonos lo que lee allí –es una mirada original–, como prólogo. Sabiamente, toma distancia de la reduccionista crítica feminista, mostrándonos, a través del psicoanálisis, que en la relación con el otro –y acá hago hincapié: sea quien fuere– ¡también hay un engaño!

En *Otelo*, la perspectiva de Olyntho desarrolla la cuestión de la perversión, entendida como una de las estructuras de la psiquis. Es curiosa, aunque consistente, la homofonía que descubre en los nombres de Otelo y Desdémona, revelando la cadena invisible que determina la elección de ella por Otelo. Anatol Rosenfeld, en *O teatro épico*,<sup>9</sup> cuenta que, en 1792, cuando fue presentada esa obra, en París, muchas señoras se desmayaron ante la representación del asesinato de Desdémona.

<sup>9</sup> Rosenfeld, A. *O teatro épico*, San Pablo: São Paulo Editôra S.A., 1965.

Creo que el efecto estético producido por la tragedia no deja de causar-nos una angustia igualmente devastadora. Quizá, estemos protegidos contra tamaña desmesura porque no contamos con la misma estructura del escenario shakesperiano, que avanza “sobre el público, como describe Rosenfeld, cercado este por tres lados, creando una acentuada proximidad entre actores y espectadores”.

*Macbeth*, desde el punto de vista de Luiz-Olyntho, y probablemente desde el punto de vista de muchos otros críticos, como por ejemplo Eliot, es la más terrible tragedia shakespeariana. Su frase, ya citada antes, con la fuerza expresiva de un aforismo, determina la elección de ese noble escocés: “El hombre aspira a lo peor”. Se trata del destino: “para Macbeth –aclara el autor– la voz del otro es imperativa. ¡Una vez revelada la maldición, a pesar de que reconozca por la negativa el lado bueno y el lado malo del vaticinio, ya no consigue pensar en otra cosa que no sea asesinar!” Al romper el paralelismo semántico del código antiguo, “ojo por ojo, diente por diente”, a “ojo por ojo, hijo por hijo”, señalando, de esa forma, el género de la obra como una tragedia de venganza, el autor da continuidad a la interpretación de Freud: es la falta de hijos lo que engendra la maldición de Macbeth.

En *Rey Lear*, creo que el aspecto que más lo impresionó, gracias a la estética del efecto, fue el silencio de Cordelia. Para no extendernos mucho, abordemos solamente su interpretación de la escena que examina el tipo de discurso empleado por Cordelia y la función estilística de una frase que emerge, luego de la anuencia de su hermana, Goneril, a la demanda de amor del padre. En la mentada frase, Cordelia se pregunta replicando: “- *What shall Cordelia do? Love, and be silent*”. En primer lugar, Luiz-Olyntho observa que ella habla en tercera persona, un Otro, que pregunta “¿qué hará Cordelia?” A continuación, resalta la importancia del empleo de la coma, alegando que esta destaca el lugar del amor. Ahora, esa lectura está de acuerdo con la noción de Kierkegaard respecto de la relación entre lo demoníaco y la angustia. Vale la pena transcribir un párrafo del libro, *El concepto de la angustia*,<sup>10</sup> que

<sup>10</sup> Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia: una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original* Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

confirma la lectura de este notable crítico: “Lo demoníaco es la angustia ante el bien. En lo demoníaco, la libertad está perdida. La posibilidad de libertad, aquí, es nuevamente angustia”. Esa es la situación dramática en la que se encuentra Cordelia ante Lear: ese Otro, el Otro simbólico al cual se refiere Luiz-Olyntho en la cita mencionada más arriba. Ese Otro no es sino el mandamiento asombroso (siderante, según la expresión de Alain Didier-Weill), superyoico, que le lanza una maldición por si acaso no se sometiera, es decir, en caso de que insista en decirle no: Cordelia no solo será desheredada de sus bienes materiales, sino también de su corazón. En tanto sujeto de deseo, ella asume, al mismo tiempo, la posición que media entre lo demoníaco –el estado herméticamente cerrado de su mutismo– y la angustia que se apodera de ella en ese momento. Me apoyo en las palabras de Kierkegaard para aclarar el concepto: “cuando se quiere expresar, eso puede ocurrir solamente contra su voluntad en la angustia, dado que su hermetismo era una alianza con el bien”. O sea; la angustia es la señal que anuncia la libertad. Es el afecto manifiesto ante la posibilidad de la libertad. Como sabemos, ¡Cordelia no se sujetará! Volvamos al uso estilístico de la coma en la frase, que interpone los términos amor y silencio, observado por lo sutil y la agudeza de espíritu de nuestro crítico literario, que hace resonar en su interpretación esas nociones de Kierkegaard. Ahí él nos señala el tiempo de la ley en el cual Cordelia se vuelve deseante, al tiempo que escapa de la sumisión. Él escribe: “Antes de nada, ame, viva; después el silencio, que el resto sea silencio, tal como en el final de Hamlet”. Independientemente de las consecuencias, esa es la exigencia de Cordelia: aplicar a sí misma su propia ley.

Al final, Próspero, que se transforma en Próspera en la versión cinematográfica dirigida por Julie Taymor. Al comentarla, Luiz-Olyntho nos trasmite el talento con el cual ella logra dar plasticidad a los escenarios y a las figuras shakesperianas según la materialidad de la cual está hecha la obra: ¡el sueño!

# Introducción

*Shakespeare habla al hombre.*

Victor Hugo, *Literatura y Filosofía*.

*Shakespeare: encuentro entre una rosa y un hacha.*

E. M. Cioran, *Silogismos de la amargura*.

*El único conocimiento verdadero es aquel que podemos sostener.*

W. H. Auden, *El comodín en el juego de naipes*.

Cuando comencé a leer a Shakespeare, instigado inicialmente por la lectura de Freud, me llamó la atención la gran agresividad presente en los textos del Bardo: los asesinatos, los suicidios, los delitos, las conspiraciones, y también los desencuentros. Las peculiaridades del ser humano, sus amores, sus odios e inclusive su desprecio por los otros que están presentes en toda su obra.

Las mujeres imaginadas por el poeta, marcadas siempre por la pasión –desde la ingenua Ofelia, la honesta Cordelia y su amor filial, la pérfida Lady Macbeth y la fingida Catalina en su resistencia amorosa, hasta el amor nacido de la admiración en Desdémona y la pasión completa de Julieta–, nos revelan el alcance de la profunda comprensión de Shakespeare acerca de la naturaleza femenina.

Sus historias recuerdan mucho a las de los hermanos Grimm, marcadas por la maldad, por la perversión propia de la infancia que, en alguna medida, perdura la vida entera y nos involucra a todos, constituyéndose, muchas veces, en problemas, tanto para quien la ejerce como para quien la padece. Pero, esas características trabajadas por la literatura, bajo el efecto de la sensibilidad estética, nos ayudan a ir comprendiendo la vida.

Las reglas y las costumbres sociales están al servicio de la moral de cada época, la cual tiende siempre a dar mucho a pocos y poco a muchos. Si a los hombres les toca gobernar y a las mujeres servir, *La fierecilla domada* nos muestra la revuelta frente a ese *status quo*. La potestad del padre sobre los hijos necesita tener un límite. Lo que el hombre y la mujer hacen uno por el otro debe estar motivado por el amor.

Si es simple reconocer al amor como Eros –como sentimiento de atracción del sujeto por el objeto de deseo–, el amor como lazo, como unión con el otro que, reconocido también como un ser deseante, ese amor que de dos hace uno, no es de fácil reconocimiento. La entrega y la reciprocidad exigidas por el amor requieren una madurez que no siempre se alcanza. Entonces, las normas de conducta se constituyen como otra forma de aproximación, como se ve en los casamientos contratados entre los padres de los novios, la exigencia de que la hija mayor se case primero, la prohibición del incesto, etcétera. La ley es considerada como si fuera un sustituto del amor, pero este es, antes, dependiente del reconocimiento de la ley. Y como esas normas en general no son satisfactorias, las relaciones extraconyugales, fuera de la ley, pasan a ser, muchas veces, el lugar común.

La elección de los objetos amorosos es difícil, tan difícil como la elección de los demás objetos. Quien no sabe lo que quiere, recurre a menudo a los adivinos, creyendo que los filtros de amor garantizarán su realización. Entonces, lo que uno quiere para sí frecuentemente se transforma en objeto de deseo del otro y, cuando alguien no logra realizar su deseo, surgen los celos. El pasto del vecino es siempre más verde. En *Otelo, el Moro de Venecia*, más verde es el rango militar del otro y, para conseguir lo que quiere, valen las conspiraciones y hasta los asesinatos.

En *Macbeth*, entonces, la creencia en el poder adivinatorio de las brujas alcanza su auge. Los que buscan poder, sin saber bien lo que quieren, acaban cayendo en manos de los malintencionados que creen saber hacia dónde van. En esa tragedia, el valiente Macbeth pone todo su coraje al servicio de la astuta Lady Macbeth. Me parece un dato curioso que Roman Polanski, al filmar esa tragedia, en 1971, haya convocado para participar, como doble de riesgo en la escena del ahorcado,

a uno de los nietos de Freud, Clement, un periodista (entre otras cosas) que después incursionó en política y, al final de su carrera, recibió el título de caballero.

Y, cuando los reyes llegan al poder, no siempre saben qué hacer, como describe el poeta en *Rey Lear*. Victor Hugo, discurrendo sobre esa tragedia, la compara con la gran torre de Sevilla, conocida como La Giralda, donde hoy descansan los restos mortales de Cristóbal Colón. La coteja desde los cimientos, subterráneos, cámaras sonoras, pasando por las escalinatas, espirales, campanarios, hasta la lanza hecha para soportar al ángel con alas doradas. Del mismo modo, el arquitecto de *Rey Lear* construyó su pedestal para encimarlo con Cordelia y su *silent love*. Después de haberla vislumbrado, dice el autor de *Les Misérables*, Shakespeare actuó como un dios que hubiese construido una aurora y creado un mundo expresamente para tener dónde colocarla. Sin creer en esa bella cualidad, Lear prefiere confiar en que, “quien ya fue rey, será siempre majestad” y sufre las consecuencias de sus errores. El amor de los hijos hacia los padres no está garantizado, ni tiene garantía.

La mayor susceptibilidad para el equívoco, quizá, sea la disposición para la hipnosis. En *La tempestad* toda la tripulación de un barco, hipnotizada, se cree naufragada. “Somos esta materia de la que están hechos los sueños”, dice el Bardo. Somos dormilones y soñadores, es cierto, pero los mejores sueños –cabe señalar– son aquellos que podemos construir.

En general, todas las obras de Shakespeare, con sus ejemplos e ilustraciones, están llenas de enseñanzas y reflexiones sobre las costumbres de determinadas épocas. La elección de las presentes en este libro es aleatoria. *La fierecilla domada*, *Macbeth* y *La tempestad* fueron elegidas por colegas de Niteroi –vinculados a Praxis Lacaniana–, que me invitaron a comentarlas en una actividad realizada en el Centro Cultural del Banco de Brasil, en Rio de Janeiro; *Rey Lear* es el resultado de un texto preliminar para la Revista de la Academia Pernambucana de Letras; y *Otelo* es un estudio que realicé sobre la perversión.

Para finalizar, quiero recordar una importante observación de Benedetto Croce: “Shakespeare no albergaba ideas de ninguna clase, y menos de carácter político. Una sola razón lo atraía: la vida”.

# La fierecilla domada

El alma nace vieja, pero rejuvenece.  
Esta es la comedia de la vida.  
El cuerpo nace joven y envejece.  
Esta es la tragedia de la vida.

Oscar Wilde, 1905.

*El carácter del Yo es un residuo de las cargas de objeto abandonadas  
y contiene la historia de tales elecciones de objeto.*

Sigmund Freud<sup>11</sup>

*El carnaval, en realidad, es la propia vida presentada  
con los elementos característicos de la representación.*

Mijail Bajtin<sup>12</sup>

*La fierecilla domada* –*The Taming of the Shrew*– es, originalmente, una obra de teatro; aquí, sin embargo, a los efectos del análisis, tomamos, además de la traducción de Bárbara Heliodora para editorial Saraiva, la adaptación para cine de Franco Zeffirelli.<sup>13</sup> Las diferencias son obvias y no por eso menos importantes. En los créditos de la película hay un agradecimiento a “Shakespeare, sin el cual ellos [los personajes] no encontrarían palabras”. Entiendo ahí la importancia dada a las palabras del Bardo. Su *mise en scène* tendrá otra forma.

Cuando leemos un libro, inevitablemente, van formándose imágenes en nuestra cabeza y, si eso no sucede, lo más probable es que abandonemos la lectura. Pues bien, en la película vemos la *mise en scène* de la imaginación de Franco Zeffirelli al leer *La fierecilla domada*, de William Shakespeare.

<sup>11</sup> Freud, S., “El Yo y el Ello” en *Obras Completas XIX*, Buenos Aires: Amorrortu, 1976.

<sup>12</sup> Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1941.

<sup>13</sup> La película de Franco Zeffirelli es de 1967.

Cada uno de nosotros, seguramente, al releer un texto que durante mucho tiempo permaneció enraizado en la mente, vive la experiencia de encontrarlo diferente. Lo que no siempre percibimos es que en ese momento, tampoco somos los mismos que éramos cuando lo leímos por última vez. Nuestras vivencias están transformándonos permanentemente. Al leer, establecemos una interacción con la narrativa y el resultado de esa influencia, al provocar nuestra imaginación, es siempre un nuevo texto, *a la nostra manera*. En el caso de Zeffirelli no podía ser diferente. Antes que nada, debemos tener en cuenta que ese director no es un lector ingenuo. Su trabajo, por la minuciosa dedicación a los detalles, nos muestra que sabe muy bien todo lo que está en juego.

Al escribir la obra, alrededor de 1593, el estilo de Shakespeare ya estaba marcado por la estructura isabelina que combinaba, en la misma obra, tanto lo trágico como lo cómico, y no desdénaba las escenas de violencia. Esta comedia exhibe tanto la leve alegría de la farsa como su aspecto violento, sin embargo –cabe recordar– la violencia en la comedia es significativamente diferente a la de la farsa. Las agresiones intercambiadas por la dupla Petrucchio y Catalina, por ejemplo, no son simplemente gratuitas, como las de la farsa. Al contrario, están al servicio de una finalidad amorosa. El público, siempre heterogéneo, estaba interesado en la historia de Inglaterra, lo que llevaba a los dramaturgos a incluir escenas de peleas y batallas.

Para la época de *La fierecilla domada*, Shakespeare ya tenía la experiencia de haber escrito *La comedia de las equivocaciones*, cuya estructura se apoyaba en la comedia romana, en la cual la situación criticada, a través de la risa tendenciosa y del desdén, luego se reconvierte, en las piezas de carácter isabelino, en una índole de simpatía. Todas las comedias shakesperianas, tal como observa Eric Bentley,<sup>14</sup> tienen esa misma raíz.

Con aires de comedia romántica, *La fierecilla domada* tiene, también, en la comedia romana, una de sus fuentes; en particular la de Plauto, que adaptó la comedia griega, especialmente la de Menandro. Esa influencia aparece, por ejemplo, en el nombre de los personajes.

<sup>14</sup> Bentley, E., *La vida del drama*, Madrid: Paidós, 1964.

Estos, por sí mismos, expresan el carácter de las *dramatis personae*. Así, las hijas casaderas del católico Bautista se llaman Catalina y Blanca: la primera con un nombre de raíz griega, en el cual se enfatiza la pureza del *katharós*, y la segunda con un nombre italiano que simboliza aquello que es puro e inmaculado. Dos nombres, como vemos, que expresan prácticamente lo mismo, son sinónimos. Petruccio, un diminutivo de Pedro, construido a partir de un anagrama parcial de truco (disfraz, máscara, fraude, engaño) expone a las claras lo que se puede esperar del personaje. Sin embargo, a diferencia de la comedia romana, la comedia romántica tiene un curso previsible: parte de la confusión para llegar a un final feliz. Asimismo, se diferencian de las tragedias, que parten de un buen comienzo para terminar generalmente mal con la muerte como protagonista del acto esencial. Para caracterizar mejor el contraste, en *La fierecilla domada*, por ejemplo, la muerte está inicialmente carnalizada en la imagen del ahorcado y, también, en la motivación que lleva a Petruccio a querer visitar Padua: su padre acababa de morir.

Sigamos, ahora, con el trayecto de la película. Cuando sea necesario, lo cotejaré con el texto de la obra. Una de las grandes diferencias entre estas dos formas de arte es que las escenas que en el teatro son relatadas con el recurso de la *teichoskopia*,<sup>15</sup> como, por ejemplo, las vicisitudes de un viaje o los detalles de un casamiento, en el cine pueden fácilmente ser escenificadas. Otra diferencia es que largos diálogos pueden ser representados en el cine con una única escena, como es el caso del paseo de Blanca por el vergel con un pretendiente.

A modo de prólogo, la película abre con la llegada de Lucencio,<sup>16</sup> acompañado por su valet, Tranio,<sup>17</sup> a Padua. Viene desde Pisa, casi en los márgenes del Mediterráneo, para estudiar en una de las más importantes universidades de Italia, en el Véneto, sobre el Adriático. Inaugurada en 1222, es la tercera universidad más antigua, contemporánea de San Antonio, que se consagró sacerdote dos años antes y murió allí pocos

<sup>15</sup> Jean Pierre Sarrazac - *Théâtres Intimes*. Paris, Actes Sud, 1989 -, utiliza el término para referirse al teatro de A. Strindberg; relato que escapa a los límites del escenario.

<sup>16</sup> Representado por el inglés Michael York.

<sup>17</sup> Representado por el inglés Alfred Lynch.

años después. No hace falta que les recuerde la fama de casamentero de San Antonio, acorde al tema de la obra. También había llegado a Padua, oriundo de la misma Pisa de Lucencio, un año antes de la probable fecha de la obra, en 1592, para enseñar matemática, el ya famoso Galileo. El renombre de la Universidad sedujo, tanto a artistas como Giotto, Mantegna, Donatello y también a Pedante.<sup>18</sup> Si bien en el texto original, Pedante, que luego se hará pasar por Vicencio, padre de Lucencio, aparece recién al final de la obra, en la película surge, brevemente, ya en la escena de la misa de la Epifanía, dentro de la Universidad, antes del inicio de los festejos de carnaval. Es algo que parece no tener relación con nada, pero la cuestión es que F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros y Oscar Mendes, también traductores de *The Taming of the Shrew*, vieron en la figura de ese personaje un pedagogo. A pesar de que “pedante” hoy en día tenga el sentido de alguien que ostenta conocimientos que no posee, alardeando erudición, en 1449, según Houaiss, por su etimología italiana, tenía el sentido de “pedagogo”. Y, si consideramos que ese personaje es oriundo de Mantua, provincia natal de Virgilio, veremos ahí, no solo una referencia a una de las importantes fuentes de Shakespeare, sino también una forma de aludir a la importancia de Padua, ya mencionada en la *Eneida*, escrita por Virgilio en el siglo I a.C.

Tomo ese inicio como prólogo por dos motivos: primero, porque el texto shakesperiano, que sirvió de fuente, tiene un prólogo –diferente, pero lo tiene–; segundo, porque el amor de Lucencio por Blanca preanuncia el de Petruchio por Catalina. El original, sin embargo, es mucho más interesante. Fue la inspiración de Calderón para escribir posteriormente *La vida es sueño*. En el texto original, el prólogo tiene la función de mostrar al espectador que todo se trata de una farsa. Allí, Sly –un borracho que yace casi inconsciente en una taberna– es hallado por un Lord que decide, por broma, llevarlo a su castillo, bañarlo, vestirlo con ropas caras, asignarle servidumbre, darle una esposa y contratar a una compañía de teatro para representar justamente *La fierecilla domada*. El movimiento de Sly, desde la taberna hasta la casa, puede ser interpretado como el movimiento del propio escenario isabelino que, antes

<sup>18</sup> Representado por el francés Vermon Dobtcheff.

de ser representado en los teatros, era montado frente a las tabernas. Instalado en una especie de entrepiso del palacio del Lord, Sly, el borracho, creyéndose un noble que estuvo enfermo durante muchos años, ve, junto a su *entourage*, la obra que se desarrolla en el piso inferior. ¡Quiere decir que es una ficción dentro de otra ficción! Para usar una expresión clásica: *picture in picture!* (como en *Hamlet*). En la película, en una escena breve, cuando Lucencio está entrando a Padua y hablando de sus propósitos de felicidad, se detiene un instante frente a un hombre preso en una jaula colgante en la cual se lee la siguiente palabra: *Drunkard* (*Borracho*). ¿Acaso no es Sly mirando todo desde lo alto? Tanto en el entrepiso como en la jaula, él representa la presencia del público, elemento participante del teatro isabelino. Es más, esa escena se repite cuando Petruccio, Tranio y Catalina, en ese orden, están saliendo de la ciudad, inmediatamente después del casamiento, pero con una diferencia: debajo de la jaula hay otro prisionero, con los brazos esposados a un tronco y con un cartel sobre el pecho, en el cual se lee: *Wive stealer* (*Ladrón de esposas*). Recordarán que Catalina duda durante un momento y se pregunta ¿sigo o no sigo?, bastante más fácil que la pregunta hamletiana ¿ser o no ser? El titubeo es rápidamente disipado por el llamado de Petruccio. Pocos fotogramas bastaron a Zeffirelli para condensar las dos escenas del *Prólogo*. No podemos dejar de tener en cuenta que Petruccio, al abandonar la fiesta de boda con la esposa en brazos y empuñando una espada, transforma el casamiento consentido en un rapto.

Cuando Richard Burton, en el papel de Petruccio, entra en escena, ya conocemos a los demás personajes: Batista Minola,<sup>19</sup> viudo, con sus dos hijas, la mayor, Catalina, que había asumido el rol de ama de casa y aterrorizaba la vida de todos, especialmente la de la hermana menor, Blanca, víctima de su *hermaldad*<sup>20</sup> (para ensayar una traducción de la *frèrocité* de Lacan). Ambas son hermosas. ¿Qué decir de la belleza de Elisabeth Taylor en ese papel? ¡Habla por sí sola! Asimismo, Blanca, representada por la bella Natasha Pyne, es comparada por Lucencio con la hija de Agenor, nada menos que Europa, cuya belleza empujó a

<sup>19</sup> Representado por el actor inglés Michael Hordem.

<sup>20</sup> Juego de palabras: hermandad / maldad. (N. del T.)

Júpiter, metamorfoseado en toro, a raptarla. No es casual que se llame Blanca Minola (Minos es el toro). El padre, a su vez, con un nombre tan católico, no puede sino seguir las órdenes de la Iglesia, que obliga a casar primero a la primogénita. Si así no fuera, la mayor, en el casamiento de la segunda, deberá bailar descalza y, por no tener hijos para educar, llevar monos al infierno.

Los pretendientes de la menor, la dulce Blanca, son Gremio, Hortensio y Lucencio. El primero, un *Pantaleone*, personaje típico de la farsa italiana, viejo, charlatán y bobo, listo para engañar y ser engañado –Chico Anysio<sup>21</sup> se inspiró en este personaje para crear al mentiroso e inolvidable Pantaleón Pereira Peixoto–; el segundo, Hortensio, gran amigo de Petruccio, aparece disfrazado de Litio, un profesor de música y matemática, para estar más cerca de Blanca; el último es Lucencio, el pisano que, por el mismo motivo, intercambia su ropa colorida de noble por las negras de Tranio, propias de un sirviente que, en el período isabelino, solo se vestía de ese color. Sin saber nada de este intercambio de roles, el *Pantaleone* lo recomienda para ser el maestro de literatura de Blanca.

Finalmente, Petruccio, el caballero de Verona. Un veronés que, dicho sea de paso, al contrario de su coterráneo Romeo Mostesco, trata a todos con descaro e insolencia. Es un bufón. Siempre listo para hacer reír, comenzando por la llegada a casa de Hortensio en Padua. Petruccio le pide a Grumio que golpee la puerta, pero su valet entiende que debe golpearlo a él y, al pedir la confirmación de la orden, el sirviente habla mal, generando una escena aún más jocosa.

“- ¿Golpear yo, señor? ¿Golpear a quién? ¿Alguien *rabusó* de usted?”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Francisco Anysio de Oliveira Paula Filho, conocido como Chico Anysio fue un comediante, actor, actor de doblaje, escritor, compositor y pintor brasileño, conocido por sus numerosos personajes en programas de comedia en la Rede Globo, donde trabajó por más de 40 años.

<sup>22</sup> Traducción libre del texto de Shakespeare publicado en portugués. No se introducen citas extraídas de la traducción castellana puesto que esta no siempre reproduce el juego de palabras al que hace alusión Luiz-Olyntho Telles da Silva.

Para preguntar: “¿Alguien abusó de usted?” En vez de usar *abused*, dice *rebused* (que, en inglés significa rechazó): “¿Alguien *rabusó* de usted?” Lo que en la época debía ser muy gracioso. O cuando Hortensio le pregunta qué está haciendo allí, “¿Qué buen viento te trae de la antigua Verona aquí, a Padua?”<sup>23</sup> La respuesta es inmediata. En la película, esa escena está desdoblada en dos partes para resaltar el meollo –*para casarse*– que, de hecho, está en los parlamentos y, luego, queda claro que los otros motivos son secundarios. Retomemos el diálogo de Petruchio según la traducción de Bárbara Heliodora.

Cuando Hortensio pregunta:

- ¿Qué buen viento te trae de Verona aquí, a Padua?

Petruchio responde:

- Los [vientos] que esparcen a los jóvenes por el mundo

Para buscar suerte bien lejos de casa.

Donde poco sucede. Resumiendo,

Señor Hortensio, mi caso es este:

Mi viejo padre, Antonio, falleció,

Y yo me lancé a esta aventura

Para triunfar y casarme como pueda.

Los bolsillos tengo llenos, bienes en casa.

Y entonces partí, para conocer el mundo.<sup>24</sup>

El desdoblamiento de este *parti pris*, por Zeffirelli, se justifica por la rápida interpretación de Hortensio:

- Petruchio, le voy a hablar con sinceridad:

¿Acepta esposa fea y diabólica?

Quiere decir que, aún movido por su propio interés, Hortensio no se deja engañar por la historia de conocer el mundo; al contrario, rápidamente se da cuenta de que esa es solo una excusa para encontrar esposa.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Idem.

Estamos entonces en el meollo de la obra. La mayoría de los personajes fingen ser otros. Algunos abiertamente, como Hortensio, Lucencio, Tranio y Pedante, otros de manera más sutil, como Blanca que frente a su padre es siempre obediente. Petruccio, por un lado, parece ser él mismo, grosero, sin rodeos, siempre metiéndose en las conversaciones sin ningún preámbulo y, por otro lado, cuando corteja a Catalina, se propone deliberadamente entender todas las groserías de su pretendida al revés, con el fin de lograr casarse. De cualquier forma, es el personaje más fiel a sí mismo, a veces exageradamente, solo para hacer reír. Catalina, por su parte, convierte su agresividad en dulzura después del casamiento y no lo hace por disimular. Finalmente, hay una figura que es siempre la misma y no engaña nunca: es la figura del padre. Tanto Bautista Minola como Vicencio<sup>25</sup> son lo que son y sus palabras son siempre honestas. Es más, la condición impuesta por Bautista para casar a su hija menor –que la mayor se case por amor– sugiere que el verdadero amor supone el reconocimiento del otro. Anhela un amor legítimo y, como se trata de un anhelo que compartimos todos, en ningún momento lo identificamos como farsante. ¡Para eso siempre se justifican las farsas!

No hay duda de que el cortejo, el noviazgo, es un momento previo y necesario al casamiento. En la película, lo más destacado es el noviazgo de Petruccio y Catalina, mientras que el de Lucencio y Blanca se condensa en un paseo peripatético por el vergel. En el texto de Shakespeare, sin embargo, el noviazgo de Lucencio y Blanca tiene un momento maravilloso y significativo. Lucencio, a todos los efectos, está ahí como Cambio, un profesor versado en latín y lee:

*Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus  
Hic sterat Priami regia celsa senis.*

(Aquí corría el río Simois, aquí está la tierra de Sigeia  
Aquí se levanta el vasto palacio del viejo Príamo.)

<sup>25</sup> Representado por el actor inglés Mark Dignam.

Se trata de un pasaje del poema *Heroidas*, de Ovidio, otra de las constantes fuentes de Shakespeare. Es una cita dentro de la primera carta, la apasionada carta de Penélope a Odiseo, en la cual ella, nostálgica, le pide: “No me respondas, vuelve”. Cuando Blanca le pide a Cambio que lo traduzca, él comienza: “*Hic ibat*, como ya os he dicho; *Simois*, soy Lucencio; *hic est*, el hijo de Vincencio, de Pisa; *Sigela tellus*, disfrazado de este modo para conseguir vuestro amor: *Hic sterat*, y el Lucencio que le hace el cortejo; *Priami*, es mi criado Tranio; *regia*, que ha tomado mi puesto; *celsa cenis*, con objeto de engañar al viejo Pantaleone”.<sup>26</sup>

Me atrevo a decir que la inspiración para ese diálogo viene de *La Divina Comedia*, de Dante, cuando canta los amores de Paolo y Francesca: el recurso de usar un texto para hablar de otro es el mismo. En la *Comedia*,<sup>27</sup> estando ambos leyendo un libro que contaba la historia de amor del caballero Lancelot por Ginebra, la esposa del rey Arturo, cuando la mirada de uno se encontraba con la del otro, eso los hacía estremecer y, después, cuando él la besó dejaron los dos de leer.

En lugar de ese amor trágico, tenemos aquí el cómico noviazgo de Petrucchio y Catalina hecho de juegos de palabras. El primero de ellos es con el tema del mueble: ella dice que él es un *joint-stool*, una forma peyorativa de referirse a él como un pequeño banco, *stool*, hecho de un rejunte de carne y hueso, a lo que él responde rápidamente agachándose para que ella se siente en su rodilla. Después, viene el juego de palabras del lugar del agujijón de la abeja, *tail* y *tale*, *rabo* y *cuento*. A continuación, la parodia de la bofetada en el rostro: ¡Petrucchio es cristiano, pero no pone la otra mejilla! Al contrario, si ella insiste, él promete aporrearla, lo que no haría de él un caballero y que perdería las armas, en inglés *arms* y, sin brazos, en inglés también *arms*, no tendrá manos para dar en casamiento. Pero las armas, *arms*, son también una referencia a los galones heráldicos, y cuando él le pide a ella que lo incluya en su blasón, ella inmediatamente pregunta por la insignia de él: - será un *coxcumb*? ¿Una cresta de gallo o un bonete de bufón? De buen humor, él

<sup>26</sup> Traducción libre del texto de Shakespeare publicado en portugués.

<sup>27</sup> El título original de la obra de Dante es *Comedia*. El adjetivo *Divina* fue agregado por Giovanni Boccaccio, su primer especialista.

le responde que puede ser hasta un gallo sin cresta, *combless*, siempre y cuando Kate<sup>28</sup> sea su gallina (jugando con la sonoridad inglesa de *chicken*). Si él se queja de que ella está ácida, *sour*, él responde que eso le pasa siempre que ve un *crab*, que puede ser tanto un cangrejo como una manzana ácida. Un último juego de palabras sucede en el momento en que Catalina, peleando con Petruchio sobre las lanas por cardar, pone en duda la inteligencia de este, diciéndole que se caliente, en alusión a un proverbio despectivo que reza: “Tiene suficiente inteligencia como para calentarse”, con lo que Petruchio está de acuerdo y es lo que hará en la cama de ella cuando estén casados.

También hay referencias eruditas: Petruchio compara a Catalina con Griselda y Lucrecia, por la paciencia de la primera y la castidad de la segunda. Griselda es un personaje de los antiguos trovadores, siempre paciente y, en este caso, el ejemplo parece haber sido extraído de un cuento de Chaucer, inspirado en el *Decamerón* de Boccaccio. La casta Lucrecia, cantada en un poema del Bardo, inspirado en un relato de Tito Livio, vivió en el siglo VI a.C., y su muerte, en defensa de la castidad, según cuenta la leyenda, es uno de los hechos que originó la caída de la monarquía y la constitución de la República Romana.

Bueno, ahí está. Luego del inicio tan enmarañado, cuando fue fácil confundir los papeles de los pretendientes, al punto de provocar la ira de Kate, que le exige a Blanca que le confiese quién es quién para ella, el final tiende a ser del agrado de todos. Intentar saber quién es el otro nos da la sensación de saber quiénes somos nosotros mismos. Una trampa común al servicio de un inmenso vacío. El mencionado epígrafe de Freud se refiere a esto: después de abandonar los objetos, persiste dentro del yo una sombra cubriendo el vacío de lo que ya no está. Es como la luz de ciertas estrellas distantes, cuyo brillo deleita nuestras noches incluso después de su muerte hace muchos y muchos años. Gorgias, en el siglo IV a.C., ya se había dado cuenta de este vacío encubierto por las palabras capaces de construir un mundo perfecto. Ese es el mundo engañoso del teatro, y la *ápate* (απάτη), el engaño que él produce se justifica. En la relación con el otro también hay un engaño. Es

<sup>28</sup> Se refiere a Catalina.

más, cuando Jacques Lacan lee el inconsciente de Freud, su *Unbewuste*, lo translitera al francés como *une bèvue*, un engaño. En el teatro, como dice Francisco de Samaranch, “los que sucumben al engaño son más sabios que los que no lo hacen”, pero en la vida estar advertidos sobre la constante presencia del engaño nos puede ayudar.

*The Taming*, la doma, terminó recién después del casamiento y, para decir la verdad, terminó una vez que el marido también ya estaba más calmado dando clara muestra de estar dispuesto a ceder.

# Otelo, el moro de Venecia

*¿Cuál palacio es inmune al inmundo?*

Shakespeare, *Otelo*, III, 3, 141-2.

*Otelo, el moro de Venecia*, es una de las tragedias shakespearianas más representadas en el mundo entero, aunque no tanto en Brasil.

Como todas las obras del Bardo, esta también fue escrita para teatro y así fue representada en los escenarios de muchos países. Se suele decir que en Brasil no tuvo mucho éxito debido al racismo, dado que el protagonista es un negro. A pesar de que creo que los brasileños no somos ni más ni menos racistas que en el resto del mundo, la verdad es que esta no fue de las obras más representadas en el país.

Desde su primera puesta, en 1604, *Otelo* fue casi siempre representado por actores blancos tiznados de negro. El primer actor en representarlo fue Richard Burbage (1568 - 1619), quien, inclusive, tenía su propio teatro. En el siglo XX, una puesta inglesa, de 1930, eligió para el papel de *Otelo* al actor norteamericano Paul Robeson. El éxito fue tal que la obra se repuso en 1943, en Estados Unidos, con el mismo actor, un artista negro, abogado, escritor y activista que, por mérito propio, tuvo un ascenso meteórico.

En Brasil, el gran Paulo Autran, encarbonado, representó a *Otelo*, en 1956. En 2008, Diogo Vilela hizo una magnífica representación de *Yago*. Desde que fue llevada a la pantalla grande, la mayoría de las veces fue representada por blancos maquillados como negros.

Su primera filmación, en 1922, dirigida por Dimitri Buchowetzki, en Alemania, contó con un reparto enteramente blanco: Werner Kraus, en el papel de Yago, Ica von Lenkeffy, como Desdémona, Ferdinand von Atten, en el papel de Rodrigo y el gran Emil Jannings, en el de Otelo.

Después, hubo una gran producción norteamericana, dirigida por Orson Welles, en 1951, filmada en Estados Unidos, Italia, Marruecos y Francia. En el protagonista, el propio Orson Welles, junto a la bellísima actriz franco canadiense, Susanne Cloutier, como Desdémona, Micheál Mac Liammóir, como Yago, y Robert Coote, como Rodrigo.

Rusia también montó *Otelo*. Dirigida por Sergei Yutkevich, en 1956, Otelo también fue representado por un actor blanco: Sergei Bondarchuk.

A pesar de no haber tenido mucho éxito, Stuart Burge dirigió a Sir Laurence Olivier, en 1965, en Inglaterra, con Frank Finlay, en el papel de Yago. La crítica consideró la representación de Laurence Olivier demasiado histriónica para un Otelo en general solemne.

En 1981, el director Jonathan Miller llevó a la pantalla, en Reino Unido, al excelente actor, Sir Anthony Hopkins, oscurecido, protagonizando Otelo, junto con Penélope Wilton, en el esplendor de sus treinta y cinco años, como la enamorada Desdémona.

Basándose en la ópera de Verdi, Franco Zeffirelli llevó a las pantallas, en 1986, a Plácido Domingo, también tiznado, junto con la soprano Katia Ricciarelli, y el bajo barítono puertorriqueño Justino Díaz, en el papel de Yago, el responsable de insuflar los celos de Otelo.

Pero, a pesar de que mi representación preferida sea la dirigida por Oliver Parker, en 1995, en el Reino Unido –que juntó a Kenneth Branagh, como el pérfido Yago, la actriz suiza Irene Jacob, como la dulce y enamorada Desdémona, y Laurence Fishburne, un exitoso actor afroamericano, en el papel del General Moro, Otelo– eso no significa que desconsidere las otras adaptaciones. Aprecio, también, la versión norteamericana, dirigida por Tim Blake Nelson sobre adaptación de Brad Kaaya, *Laberinto envenenado*, de 2001, en la cual el único estudiante negro de una escuela, Odin (Mekhi Phifer), jugador de básquet y novio de la hija del director de la escuela, Desi (Julia Stiles), sufre con los celos de su amigo, Hugo Golding (Josh Harnett), que es hijo del entrenador. Asimismo, me agradan las adaptaciones indias. La primera

dirigida, en 1997, por Jayaraaj Rajasekharan Nair, *Kaliyattan* (*El juego de Dios*), en la cual Paniyan, el personaje equivalente a Yago, representado por Lal, intenta crear una situación de celos entre una pareja, forjando una relación ficticia con un tercero. La segunda, dirigida por Vishal Bhardwaj, en 2006, con el título de *Omkara*, que trata de una tragedia en medio de un grupo de bandidos. Todas ellas con un desenlace semejante al de la obra original. En la película de Parker, no obstante, tenemos la sensación de revivir aquello que, según dicen, transmitía el teatro isabelino, cuando las personas iban al Globo a ver las obras de Shakespeare: Iban menos para mirar que para escuchar.

Cabe señalar que Shakespeare, más que un inventor, es un contador de historias. Como en la mayoría de sus obras, por no decir en todas, él va a buscar inspiración en narrativas ajenas. Es una forma de mostrar que los dramas vividos por los personajes no son exclusivos; siguen siendo vividos también por otros. En este caso, la columna vertebral de la obra parece haber sido tomada de un cuento italiano de Giovanni Battista Giraldi, alumno de Boccaccio, conocido con el seudónimo Cinzio, la historia del *capitano moro*, que integra *De gli Hecatommichi*, publicado en 1565. Por otro lado, las características del General Otelio derivan del aventurero conocido como *León, el africano*, respetado por su conversión al cristianismo y que publicó, en 1600, una *Historia geográfica de África*. El tópico de los celos, ausente en la historia de Cinzio, fue identificado por Virginia Vaughan, en 1997, en la *Historia general de los turcos*, de Richard Knolles, publicada en 1603: ahí también los celos de Bassa Ionuses lo empujan a asesinar a su fiel esposa Manto. La originalidad del Bardo está en la trama y en la fuerza de los personajes. Se le atribuye la invención de lo humano porque nunca nadie antes había descrito el carácter de los personajes del modo en que él lo hizo.

Les cuento rápidamente el drama: Otelio es un mercenario africano contratado por Venecia, como general, para defender Chipre, dado que la isla estaba por ser inminentemente atacada por los turcos. Al organizar su ejército, cultiva muchas simpatías y algunas antipatías, entre las últimas la del experimentado soldado Yago. El soldado pretendía el puesto de teniente, sin embargo, permaneció siendo alférez, pues la otra posición le fue otorgada a Casio, un joven veneciano que, aunque

no tenía experiencia en el campo de batalla, era muy bueno en aritmética, una ciencia cada vez más valorada por los ejércitos. La admiración de la ciudad hacia Otelo, representada por la figura de Brabancio, Senador de Venecia, que frecuentemente lo invitaba para que le cuente sus aventuras, era recíproca. Otelo, también noble, admiraba la riqueza y la cultura de esa ciudad estado. Durante los encuentros entre Brabancio y Otelo, Desdémona, hija del Senador, también viene a escucharlo, y, encantada con el mundo ahí revelado por el Moro, rápidamente se enamora de este. Víctima de la reciprocidad, Otelo también se enamora de Desdémona y, a escondidas del padre de esta, se casan. La boda representa para Otelo una conquista sobre Venecia. No olvidemos que Otelo es un negro africano y la sociedad veneciana es prejuiciosa. Es en este momento que comienza la obra, con Yago queriendo vengarse de Otelo por su preterición. El resto ya lo sabemos: Yago inventa que Desdémona traiciona al marido con Casio. Otelo le cree, manda a matar a Casio y mata a su resignada esposa con sus propias manos. A continuación, al darse cuenta del sufrido engaño, intenta matar a Yago y termina suicidándose.

Para seguir mejor el argumento de la tragedia, es menester conocer también a los demás personajes, todos títeres y víctimas de Yago, comenzando por Rodrigo, un joven rico, enamorado de Desdémona e incapaz de declararle su amor. Para ayudarlo, Yago se vale del dinero y de la persona de ese inocente para eliminar a Casio, su rival. Emilia, esposa de Yago y camarera de Desdémona, como en un juego de *quadrilha* (juego de naipes, en el cual un jugador puede tomar a otro como compañero sin que este lo sepa), se transforma en cómplice de su marido sin siquiera darse cuenta.

El poeta W. H. Auden observa que, en esta tragedia<sup>29</sup> de Shakespeare, el personaje principal no es el héroe, Otelo, sino el villano, Yago. Es él quien determina el accionar de los demás. El casamiento de Otelo con Desdémona, que podría ser considerado como un acto personal, en realidad, sucede antes de que la obra comience. En la película de Oliver Parker, la llegada de la pareja a tierra firme, luego de la boda, constituye

<sup>29</sup> Auden, W. H. *O curinga no baralho*. In *The Dyer's Hand*. New York: Random House, 1962, cap. IV, pp.246-72.

la primera escena. Discrepante respecto a otras tragedias, en las cuales la caída del héroe se produce por la intervención de algún dios, la caída de Otelo, de la gloria hacia la miseria, es el resultado del trabajo de un ser humano, Yago.

Su índole y sus intenciones son confesadas desde el inicio: él no perjudicará su vida para servir a su excelencia mora como un burro honesto, sino que se hará pasar por decente tan solo para aprovecharse de él,<sup>30</sup> alocución que termina con la afirmación *I am not what I am* (“No soy el que soy”). Se trata de la afirmación contraria a la que Dios da a Moisés cuando este le pregunta cómo se llama: *èhyē asher èhyē*, (“Yo soy el que soy”).<sup>31</sup> Yago es sin duda diabólico. En sus palabras, siempre en busca de venganza, encontramos la extrapolación de los límites, una característica de la perversión. Desde el comienzo de la primera escena en el primer acto, Yago empieza mintiendo, renegando –*verleugnen*–<sup>32</sup> descaradamente, sin esconder de los espectadores su verdadera naturaleza. Al evaluar a su compañero de armas, ya desde el primer momento lo considera un afeminado: – “Miguel Casio es un sujeto casi condenado a asumir el papel de bella esposa”. Más adelante, cuando va junto con Rodrigo a provocar a Brabancio (el padre de Desdémona, que supone a su hija durmiendo en casa), sin pelos en la lengua, dice: – Ahorra mismo, una cabra negra y vieja está cubriendo a su ovejita blanca”. Como parece que Brabancio no le cree, Yago insiste diciendo que “pronto tendrá un caballo bereber cubriendo a su hija, sobrinos relinchando, corceles por primos y jinetes por parientes”. En la escena III, al final del primer acto, cuando trata de que Rodrigo y Desdémona se acerquen, dice: – Si puedes hacerle cornudo, te harás a ti mismo un placer y a mí una diversión” (*a sport*, dice en su inglés isabelino). El lucro es el deporte de Yago. Cuando dice odiar a Otelo, redobla ese sentimiento imaginando que el Moro ya se

<sup>30</sup> Acto I, escena 1, vs.40-64.

<sup>31</sup> Éxodo, 3:14. Traducción de San Agustín.

<sup>32</sup> *Verleugnung*, traducida al portugués como *recusa* (de la realidad), como renegación, es el término usado por Freud en un sentido específico: “modo de defensa consistente en que el sujeto rehúsa reconocer la realidad de una percepción traumatizante, principalmente la ausencia de pene en la mujer. Este mecanismo fue especialmente invocado por Freud para explicar el fetichismo y las psicosis”, en J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 363.

acostó con su esposa: “- Se dice por ahí que ha hecho mi oficio entre mis sábanas”. Es decir, aun sin saber si la sospecha es verdadera, él la trata como si fuese, usando para eso la fórmula de la psicosis (*as if*) de Hans Vaihinger, adoptada por Freud.<sup>33</sup> Por el mismo motivo, justifica el maltrato hacia Casio, pues teme que este también haya “usado su gorro de dormir”, otro eufemismo para referirse a que otras personas se acuestan con su mujer. Lo que él no considera es las tantas veces que se imaginó a sí mismo entre las sábanas de Desdémona. A propósito de esta cuestión, Auden cree que en algún momento Shakespeare pensó en hacer un personaje semejante al de su predecesor, Cinzio, enamorado de Desdémona, pero, en la escena I de la segunda parte de esta obra, queda claro que, a pesar de haberse imaginado fornicando con ella, ahora él no está tomado por un deseo carnal, sino por un deseo de venganza. Venganza por la preterición en la jerarquía militar, desplazado de ese campo hacia el de las relaciones amorosas. De hecho, cuando Freud recuerda a Otelo, en la parte A, del capítulo V de *La interpretación de los sueños*, es precisamente para ejemplificar el fenómeno del desplazamiento, en este caso, el estallido de ira sucede al enterarse de que su mujer le había regalado a otro el pañuelo bendecido y eso en el lugar de la rabia por la supuesta traición.

La poca importancia dada por Yago a Desdémona, y a las mujeres en general, es demostrada al inicio de esa misma escena, cuando, a pedido de ella, va describiendo a las mujeres: “las negras y astutas, las bellas y las tontas y, (también), las feas y tontas”. Tal vez, podríamos contrargumentar que los hombres, en general, son medio desconfiados, pero, en este caso, las intenciones de Yago están claras. Aunque se pueda decir que entre los hombres no es poco común el uso de un lenguaje más crudo, observemos que, al dirigirse a las mujeres, a las señoras, incluida su propia esposa y la de su jefe, el General Otelo, la lengua viperina de Yago no tiene freno. Luego, en la llegada a Chipre, ni habían terminado de desembarcar las esposas, cuando éste se dirige a ellas diciendo que las mujeres tienen varias caras: “- sois pinturas fuera de casa, cascabeles en vuestros estrados, gatos monteses en vuestras cocinas, santas en vuestras injurias, diablos

<sup>33</sup> Freud, S. *A questão da análise Leiga* (1926). Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XX, 1976, p.222. (Se respeta la cita de la edición en portugués utilizada por el autor en el texto original. N. del E.)

quando sois ofendidas, haraganas en la economía doméstica y activas en la cama”. Cuando se muestran ofendidas, él reafirma su posición diciendo que “os levantáis para vuestros recreos y os vais a la cama para trabajar”. No hay diferencia entre cómo trata a los hombres y cómo trata a las mujeres. Y cuando Yago comienza a amenazar, Otelo aumenta su desconfianza y le pide que revele sus pensamientos, Yago argumenta: “- Suponed que son viles y falsos (*Say they are vile and false*)”.

Elvio Funk, que tradujo la obra para la Editorial Movimento, en 2015, no resistió la fuerza del texto y tradujo *vile* por “perversos”.<sup>34</sup>

Es tan clara la presencia de la perversión en el texto que incluso el meticuloso Lawrence Flores Pereira, en su traducción para el grupo Penguin/Companhia das Letras, en 2017, tampoco se resistió y tradujo *unnatural death*, de un parlamento de Emilia,<sup>35</sup> como “muerte perversa”, refiriéndose al asesinato de Desdémona.<sup>36</sup>

Para justificar mi observación, debo recordar que, en el momento en que la obra fue escrita, alrededor de 1603, no existía ese término en diccionario alguno. Fue incorporado a la lengua hacia fines del siglo XVI con la connotación de corrupción; pero, con el sentido de acto perverso, de *perversionis*, el término recién se incorporó a la lengua inglesa doscientos años después, a partir del siglo XVIII, por medio del latín eclesiástico.

Antes de continuar, analicemos otras palabras de Emilia. Ella conversa con Desdémona acerca de la posibilidad que las mujeres tienen de traicionar a sus maridos y sin pelos en la lengua, dice que ella sería capaz: “- ¿quién no haría cornudo a su marido para ascenderlo a monarca?”<sup>37</sup> Es cierto que la frase es seguida de un atenuante: “- Yo arriesgaría para ello el purgatorio”. Después, cuando se da cuenta de la villanía de su marido, no duda en denunciarlo, lo que le causa su propia muerte. Su posición es diferente a la de Yago que, después de haber aconsejado a Casio que

<sup>34</sup> Acto III, escena 3, v.140.

<sup>35</sup> Acto V, escena 2, v.43.

<sup>36</sup> Pereira en su traducción del texto *The Joker in the Pack*, de Auden, interpreta *wicked*, como perverso que, si bien puede ser correcto, no suele ser la primera acepción. En el diccionario la primera acepción es *mau* (malo, en sentido moral). Supongo que, si Auden hubiese querido decir perverso, hubiese optado por el término *perverse*.

<sup>37</sup> Acto IV, escena 3, vs.89-90.

se acercara a Desdémona para obtener su intermediación, acercamiento que Otelo seguramente malinterpretaría, pregunta: “- ¿Y quién se atrevería a decir que represento el papel del villano [ ]?”<sup>38</sup>

Como vemos, la perversión se apodera de todos los personajes. Reconocida en la infancia, la perversión dura toda la vida y nos afecta a todos, siendo muchas veces un problema, tanto para quien la padece como para quien la ejerce.

Para mostrar cómo la perversión atraviesa *Otelo*, mencionaré tan sólo algunas de sus palabras. Por ejemplo, cuando Yago comienza a armar la conspiración y sus reticencias lo llevan a decir que es “como si -as if- [Yago] tuviese un monstruo en su mente”.<sup>39</sup> De inmediato, en la siguiente intervención dice que, “en un canalla falso, infiel, [esos] trucos son comunes”. O sea, Otelo sabe que está siendo engañado, pero aun así...

Si Yago fuese un personaje contemporáneo, diríamos que es el rey de las *fake news*. Él es un especialista en cambiar el sentido a las cosas, interpretándolas siempre en provecho de sus propios intereses. Como observó Lawrence Flores Pereira,<sup>40</sup> Otelo no es solo “la tragedia de la pasión, sino también la tragedia de la interpretación”, y una oportunidad para detenernos en el tema de la perversión.

Cuando Freud comienza a usar la palabra “perversión”, esta tenía apenas cien años de antigüedad, tiempo insuficiente para que las personas entendiesen inmediatamente de qué se trataba. Con el psicoanálisis, esa expresión adquiere una nueva acepción, aunque aún hoy su significado sea controvertido. Para Freud, siempre se trata de un desvío de la pulsión sexual. Cabe destacar que ese desvío no está relacionado con ninguna norma social. Freud resalta el hecho de que, “debido a lo extraordinariamente extendidas que están las perversiones, no es poco común la disposición que el sujeto muestra ante estas, como si formase parte de una constitución normal”.<sup>41,42</sup>

<sup>38</sup> Acto II, escena 3, v.338.

<sup>39</sup> Acto III, escena 3, v.111. En el diálogo, Otelo tutea a Yago.

<sup>40</sup> Pereira, L. F. *Introdução*. En Shakespeare, W. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2017, p.28.

<sup>41</sup> Según afirmó en el último apartado de los *Tres ensayos*, de 1905.

<sup>42</sup> Traducción libre del original en portugués.

Sin embargo, una mejor comprensión del fenómeno puede observarse en el artículo sobre el fetichismo (1927), donde Freud habla de la *verleugnung*, la renegación: cuando el niño toma conocimiento, por primera vez, de la anatomía femenina y descubre la ausencia del pene, lo niega, se rehúsa –Freud también dice *geweigert* (rehusó)–,<sup>43</sup> a tomar conciencia de esa percepción –del mismo modo que ocurre con Otelo–, un hecho hipotético repleto de consecuencias.

Octave Mannoni, al estudiar el mismo fenómeno, pone atención en una frase frecuente en los analizantes y con ella bautizó un artículo que hoy ya tiene algo más de cincuenta años: “Ya lo sé, pero aun así...”<sup>44</sup> Es una frase que pone de relieve la acción de la *verleugnung*: el sujeto sabe que la mujer no tiene pene, pero, aun así, la trata como si tuviese. Otelo sabe que Yago es un canalla, pero, aun así, lo trata como si fuese un hombre honesto. Lo interesante es que en el fetichista propiamente dicho –el perverso por excelencia– nosotros solo podemos leer la primera parte de la frase: “Ya lo sé”. Mientras que, en el lugar de la segunda parte de la frase –pero, aun así– para cubrir la falta, él coloca un fetiche.

El texto de Mannoni está dedicado a la cuestión de la creencia y estoy de acuerdo con él en la importancia de la presencia de la acción de la *verleugnung* para abordar esa temática. Es más, estoy convencido de que, para que haya imaginación y creatividad, es necesario que el destino de la representación inconsciente asuma las características de esto que llamamos, en portugués y en español, renegación, repudio y desmentida. Encontré, recientemente, otra traducción de Freud para el término *verleugnung*: “esconder”, en el sentido de algo que no se puede esconder, como la avaricia, o incluso una creencia; para esconder una cosa, se inventa otra.

Es interesante que, en el caso de Otelo, un pañuelo fetiche, mera prueba circunstancial, haya sido aceptado, sin mayores cuestionamientos, como prueba irrefutable del crimen de traición. El pañuelo que Otelo le dio a Desdémona había sido un regalo de su padre a su

<sup>43</sup> Freud, S., *Fetischismus* (1927), en *Psychologie des Unbewussten*. Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. III. S. Fischer, Frankfurt y Main, 1975, p.384.

<sup>44</sup> Mannoni, O. *Ya lo sé, pero aun así...* (1963). Trad. al español de Mario Levín. Buenos Aires: Amorrortu, 1979, pp.9-27.

madre. Bordado por una gitana egipcia, con hilos de larvas benditas y teñido con sangre del corazón de niñas vírgenes, su hechizo cumplía la función de un filtro de amor. Es más, todo el texto está plagado de hechizos. Aprovechando la polisemia de la palabra *charm*, Shakespeare la usa tanto en la acusación de Brabancio como en la defensa de Otelo. Desde el punto de vista del padre, la conquista de la hija fue *charm*, fue un hechizo (encanto, encantamiento); desde el punto de vista del galán, fue, ni más ni menos, que su encanto (su atractivo). Etimológicamente, *charm* deriva del latín *cārmĕn* que, entre otros sentidos, tiene el de “fórmula mágica para hechizos”. Y de la misma etimología latina de hechizo, *factīcŭs*, proviene, en 1873, fetiche. Por eso, cuando Yago insinúa que Desdémona le había dado el pañuelo a Casio como prueba de amor, –ese pañuelo que para Otelo representaba el valor fálico de la madre– el Moro de Venecia se pone furioso. Por cierto, como ya vimos, eso fue lo que despertó el interés de Freud sobre *Otelo*, en *La interpretación de los sueños*.<sup>45</sup> Estaba inscrito en el objeto el hecho de que su pérdida provocaría un efecto amoroso inverso, un efecto de repulsión. Fue por saber eso que Yago puso el pañuelo en manos de Casio.

Cuando denominamos una estructura como neurótica, perversa, o incluso psicótica, eso quiere decir que detectamos allí, respectivamente, una prevalencia, o bien del mecanismo de la *verdrängung*, la represión, o bien el de la *verleugnung*, la renegación, o bien el de la *verwerfung*, la forclusión. El destacar la prevalencia de un mecanismo no implica la inexistencia de otro, sino la exaltación de la fuerza de su acción. Mientras que el neurótico tendrá reprimida<sup>46</sup> su capacidad de imaginación, el perverso tendrá reducida su capacidad de represión de ciertas pulsiones, lo que podrá contribuir a presentar un comportamiento antisocial. En 1924, en *La pérdida de la realidad en la neurosis* y

<sup>45</sup> Freud, S. *A interpretação de Sonhos* (1900). Traducción al portugués bajo dirección Jayme Salomão. Ed. Standard Brasileira de las Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p.188.

<sup>46</sup> Lacan traduce el término freudiano *verdrängung* como *recalcadura* (recalque en portugués, represión en español), prefiriendo el término represión para traducir *unterdrückung*, consciente, de que suele traducirse como *supresión*. Prefiero mantener para *verdrängung* la traducción *represión*, por coherencia con la traducción de uno de los componentes de la pulsión, la *dräng*, traducida como *presión*.

la psicosis, Freud conceptualiza la normalidad como la combinación de características, interpretándola de la siguiente manera: “el sujeto desconoce (renuncia, reniega, *verleugnet*) la realidad tan poco como una neurosis, pero luego se esfuerza, como lo hace una psicosis, en efectuar una alteración de esa realidad”.<sup>47</sup>

Antes de terminar, permítanme decir dos cosas sobre la palabra perversión. En primer lugar, sobre su prefijo: del latín *pĕr*, en los vocablos romances sirve para reforzar el contenido semántico de los adjetivos y de los verbos y sus derivados, revelando un contenido fuerte e incluso algún exceso. En el lenguaje internacional de la química, por ejemplo, es usado para indicar la participación de determinado elemento químico, en su proporción máxima, en un compuesto, como el *permanganato* (de potasio), el *perclorato* (de sodio), etc. El semantema *versión*, por su parte, connota el acto o efecto de *verter*, de *volver*. Y *verter*, del latín *vertere*, aparece, desde el siglo XIII, con el sentido de *derramar*, *volcar* y *rebalsar*. De esa extrapolación de los límites surge, a partir del siglo XVIII, el sentido de *inversión*, es decir, lo que va en contra de un orden determinado, en contra de la naturaleza.

La segunda observación final es sobre la atracción entre Desdémona y Otelo: para ella, Otelo puede representar la predilección paterna, pues fue su padre quien le abrió las puertas de su casa. El respeto que siente por él es *père*-versamente orientado<sup>48</sup> y, además, en el núcleo del nombre Desdémona puede identificarse un diablo, en inglés *demon*, a su vez, espejado narcisísticamente; en el núcleo del nombre Otelo, puede leerse infierno, *hell*. ¡Uno es la casa del otro! Como dice Lacan, “el hombre siempre aspira a lo peor”.

Des-**demon**-a    Ot-**hell**-o

<sup>47</sup> Freud, S. *A perda da realidade na neurose e na psicose* (1924). Trad. Bajo dirección de Jayme Salomão. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud., vol. XIX. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p.231.

<sup>48</sup> Lacan, J. *R.S.I.* (1974-5), Coleção *O Seminário* (1974-75), Libro 22, inédito. Clase del 21 de enero de 1975.

Tan común y presente en la infancia –al punto de que Freud llamaba a los niños *perversos polimorfos*,<sup>49</sup> ofendiendo así a toda una cultura que veía en ellos la imagen de la inocencia– el problema de la perversión aparecerá cuando, más adelante, por ejemplo, las fantasías del sujeto vuelvan a una de las fases infantiles, haciendo del fetichismo una actividad sexual exclusiva. O peor aún, cuando el sujeto quiere controlar el comportamiento de los otros para poder gozar. Cabe resaltar que la corrupción de Yago llega al punto de jugar con las *inocentes* perversiones de los otros personajes para su propio goce. Dado que las pulsiones reprimidas por los neuróticos son las mismas actuadas por el perverso –lo que, de cierto modo, pone al perverso en un lugar de idealización por parte del neurótico–, como hace Rodrigo con Yago, este se aprovecha de esa situación para manipularlo.

Podemos decir aún, como observa John Burgess Wilson<sup>50</sup> –aunque sepamos que para la interpretación literaria esa lectura no tiene relevancia–, que las obras escritas por Shakespeare, durante el período de 1601 a 1608, revelan una profunda insatisfacción con la vida: Hamlet –un poco anterior– está insatisfecho con su madre, Timón está insatisfecho con sus amigos, Lear –un poco posterior– está insatisfecho con sus hijas y Otelo con su esposa. También, podemos decir que Shakespeare aprovecha el drama para hablar de la importancia del engañador, del engañado y de sus límites. El Dr. Francisco de P. Samaranch, cuando, a instancias de la editora Aguilar, escribe su prólogo a la *Poética* de Aristóteles –en la cual el estagirita destaca la importancia de la mimesis y la praxis para lograr la catarsis– destaca, en la obra de Gorgias la importancia de la *apate*, es decir, la importancia del *engaño*. “¡Los que sucumben al engaño de la tragedia son más sabios que aquellos que no lo hacen!”<sup>51</sup> En *El Moro de Venecia*, mientras Yago interpreta el personaje que tiene que engañar, Otelo interpreta el papel del espectador que debe ser engañado. La irónica, pero contundente, prueba del buen desempeño del papel es que todos pagan con la propia vida.

<sup>49</sup> Freud, S. *Fetischismus*, Óp. Cit.

<sup>50</sup> Wilson, J. B. *English literature: A survey for students*. London: Green Longmans, 1958.

<sup>51</sup> Samaranch, F. de P. *Preámbulo*, en Aristóteles, *Obras*. Madrid, Aguilar, 1982, p.1082. En esta obra, traducción libre del portugués al español.

Yago, no caben dudas, maneja muy bien las técnicas de la *apate*. Casi al final de la tercera escena del segundo acto, en uno de sus ocho soliloquios –por usar una expresión de San Agustín de su *Liber Soliloquium*–, cuya función es la de revelar al público lo que sucede en la consciencia del protagonista, él dice lo siguiente: “-Cuando los demonios desean vestir el más negro de los pecados, primero se insinúan en túnicas angelicales, como hago yo ahora”. Luego, en la tercera escena del tercer acto, en otro soliloquio, continúa su lección: “-Los conceptos peligrosos son, por naturaleza, venenos que al principio rara vez desagradan al gusto”.

Cuando Yago induce a Otelo a hacer consciente aquello que él ya descubrió, el poeta Wystan Hugh Auden dice que lo trata como un analista trata a un paciente, con la salvedad –aclara– de que la intención de Yago es matar y no curar.<sup>52</sup>

Destaco la función del engaño en el teatro porque creo que en el transcurso de un análisis también tiene una función importante. Denis Vasse se refiere al engaño como seducción, diciendo que en el inicio de un análisis es muy importante, aunque con una salvedad: es necesario saber cuándo parar.

¡Yago no lo supo!

<sup>52</sup> Auden, W. H., *O coringa no baralho*, Óp. Cit., p.110.

# Macbeth

*El furor suministra las armas.*

Virgilio, *Eneida*, I, 150.

*Macbeth* es la obra de Shakespeare preferida por muchos críticos. Tal vez, sea la más densa y, sin duda, es la más terrible. Eliot quería usar las palabras de Macduff como epígrafe de *La tierra baldía*, “¡Oh, horror, horror, horror!”, no lo hizo por insistencia de Ezra Pound. Freud, estudioso de los clásicos y gran admirador del Bardo, quería morir como Macbeth, vestido con armadura (V, i, 73) y luchando hasta el fin. Víctor Hugo lo comparó con Nemrod, el bíblico rey de Babilonia, cazador de almas, a quien el historiador Flavio Josefo atribuyó la construcción del zigurat conocido como Torre de Babel. En realidad, Macbeth quería siempre más.

Plena de fantasmagorías y alusiones al mundo de las tinieblas, muchos piensan que el miedo es el tema principal de esa tragedia. Para Manuel Bandeira es una tragedia de la ambición. Es todo eso y, también, una tragedia del destino. Polanski, al adaptar la obra al cine, en 1971, parece seguir el mismo enfoque.

A pesar de que tanto la versión teatral como la cinematográfica comienzan con el tópico de las brujas, lo que se destaca en la película es la varita mágica. Cuando las brujas dibujan con la varita un círculo, me hacen acordar a Parménides dibujando un círculo para representar el ser, diferenciándolo del no ser. En el círculo del ser, ellas colocan cosas para tejer la vida de Macbeth, comenzando por una cuerda con nudo de horca.

Algunos críticos quieren ver en las tres brujas la influencia de la obra *Tres Sibilas*, de Gwyne, la cual Shakespeare habría visto el año previo al estreno de su tragedia, alrededor de 1606. Es posible. Sin embargo, no caben dudas de que en la cuerda que representa la vida están presentes las tres Moiras. Mientras que Cloto hila, Láquesis, la segunda, enrolla y Átropos, la tercera, corta. En otras palabras: ¡el destino da cuerda para ahorcarse! Y, como si no fuera suficiente, colocan una mano empuñando una daga dada vuelta. Posteriormente, cuando Macbeth alucina con el puñal, momentos antes de asesinar al Rey Duncan, ve el cabo dado vuelta hacia él, como si dijese “empúñame”. Y, recién después, en el *après coup*, se da cuenta de que, al matar al otro, termina también con su propia vida. Pero ya es tarde.

Macbeth es, ante todo, un hombre valiente. Un verdadero perro de pelea, como un *pitbull*, feroz con el enemigo y dócil con el dueño, rápidamente conquista la confianza y las dádivas del Rey. La transformación (la metábola, en el sentido aristotélico) se produce en el encuentro con las brujas. Freud se dio cuenta de que, para comprender este personaje, es necesario combinarlo con otro, ya que muchas veces, las figuras históricas –como sugiere Ludwig Jekels– aparecen desdobladas en las obras shakespearianas. En el caso que nos ocupa, su complemento es Lady Macbeth. Solo, él es nada más que un soñador, demasiado “lleno de la leche de la bondad humana” (I, v, 17), como en el proverbio del gato que quiere el pescado, pero no se moja las patas (I, vii, 57). En cambio, junto a ella, que es capaz de despojarse de toda sexualidad (I, v, 49), da pleno curso al destino. A diferencia de Aquiles, a quien se le dio a elegir entre una vida larga y desconocida y una corta de fama eterna, para Macbeth, la voz del otro es imperativa. Una vez revelado el destino, aunque reconozca por la negativa el lado bueno y el lado malo de la predicción, ya no logra pensar en otra cosa que no sea asesinato. El hombre aspira a lo peor. La traición pura y simple podemos pensar que vino encubierta con la baronía de Cawdor, como parte de la herencia, mientras que le es insuflada por Lady Macbeth; es ella quien le dice que engañe a los invitados durante la cena, ocultando sus macabros planes a los demás. Siempre en duda, Macbeth solo se decide después de escucharla decir que, para cumplir

con la palabra empeñada, era capaz de hacer saltar los sesos del bebé amamantado en su pecho. (I, vii, 69-74):

*Adelante, y engañemos a todos fingiendo la inocencia:  
que esconda el rostro hipócrita  
lo que conoce el falso corazón* (I, vii, 105-8).

¡Cuántas de estas escenas vemos en nuestra vida!, por ejemplo, la serie *House of Cards*, de Beau Willimon, donde se denuncia exhaustivamente el uso político de este recurso nefasto.

El segundo acto es decisivo. Banquo y su hijo marcan el momento gótico de la obra. Y es en ese nocturno que Macbeth le pide a Banquo, su hermano de armas, que confíe y lo siga a su lado. De alguna manera, sin embargo, la desconfianza ya estaba sembrada en el Barón de Locharber, que lo seguirá a condición de que “pueda conservar aún libre mi conciencia e íntegra mi lealtad”, (II, i, 40-4).

El siguiente monólogo, en el que aparece la alucinación del puñal, es considerado la apoteosis shakespeariana:

*El hechizo celebra  
los ritos de la apagada Hécate;  
y el escuálido Crimen avisado por su centinela, el lobo,  
cuyo aullido es la alarma, sigilosamente  
con zancadas lascivas de Tarquino,  
a su designio avanza como espectro.* (II, i, 70-6)

Hécate, la pálida, es la luna, diosa de la magia, patrona de las brujas. Estamos en el aristotélico mundo sublunar, de las jerarquías y de los horóscopos. Tarquino es Sexto Tarquino –hijo del último rey de Roma<sup>53</sup> que, para poseer a Lucrecia, la casta, amenaza con matarla, según cuenta el historiador Tito Livio y exalta Shakespeare en su poema. Pero, incluso con pasos sigilosos, Macbeth teme que las piedras traicionen su destino (II, i, 80), porque, después de todo, cuando los fariseos

<sup>53</sup> Tarquino, El Soberbio.

le pidieron a Cristo que reprendiera a sus discípulos, ¿no les respondió que, “si guardaban silencio, las piedras gritarían”? (Lucas, 19, 40). ¿Y no le confirmó Dios, al profeta Habacuc, que, para denunciar a los injustos, “desde el muro gritará la piedra”? (Habacuc, II, 11). Una vez cometido el asesinato, si las piedras no claman, la conciencia sí:

*¡No volváis a dormir, que Macbeth mata el sueño!  
El inocente sueño, el sueño que teje sin cesar la maraña de las  
preocupaciones, la muerte de ir viviendo cotidiano, baño de la fatiga,  
bálsamo de las heridas de la mente, plato fuerte en la mesa de la  
Naturaleza, principal alimento del festín de la vida (II, ii, 60).*

Vale la pena recordar: el plato número dos es el descanso, como ya escribió Chaucer. Sin embargo, atención: ¡quien realmente no duerme es Lady Macbeth!

Ahora se reconocen como locos (II, ii, 51) y sus vidas, a partir de entonces, son un infierno. Cuando llaman a la puerta, en el fatídico amanecer, el portero, sin titubeos, al preguntar quién quiere entrar, lo hace en nombre de los dueños de aquel infierno: ¡Belcebú y el otro diablo! (II, iii, 4-6). Y, al entrar, Macduff confirma: “- ¡Todo es un horror!” Entonces, cuando Macbeth asesina a los camareros del rey, atribuyéndoles la autoría del asesinato, si bien su accionar convence a los ingenuos, no convence a los hijos del rey, Malcolm y Donalbain, ni a Banquo, ni a Macduff, quien le pregunta: “- ¿Por qué lo hiciste?”

Cuando Macbeth va hacia Scone<sup>54</sup> (II, iv), donde será consagrado Rey de Escocia, según la tradición, Macduff no lo acompaña. Sí lo hacen

<sup>54</sup> Scone queda al sur de Escocia, cerca de la actual Perth, no muy lejos del río Tay. Allí, tradicionalmente, toman pose los reyes de ese país, sobre la famosa Piedra de Scone, la consonante *Stone of Scone*. En la película, la piedra es chata con dos espacios cavados para colocar los pies, mientras que la verdadera piedra, también conocida como *Piedra del Destino*, es una arenisca irregular de 67 x 42 cm y 26 cm de altura, con un peso de 152 kg y se usa para sentarse. Cuenta la leyenda que sirvió de almohada a Jacob, cuando soñó con la escalera por la que los ángeles descendían y subían al cielo, y que, durante la coronación, en los primeros días la piedra gritaba los nombres de los descendientes de los coronados. Traída a Escocia por un hijo de Faraó, haciendo escala durante algunos siglos en Irlanda, donde era conocida como *Lia Fail*, a finales del siglo XIII, sin embargo, siendo esta derrotada por los ingleses, fue tomada por Eduardo I. y trasladada junto con otros símbolos del Poder, a Westminster, donde, en 1953, por última vez, sirvió de acento a la coronación de Isabel II. En 1996, fue devuelta a Escocia.

Banquo y Ross. El primero porque cree en su deber para con el Rey, sea este quien fuere (III, i, 20), y el segundo porque tiene segundas intenciones.

Banquo, desconfiado de la legitimidad de Macbeth, no olvida la profecía: ¡será padre de reyes! Macbeth tampoco se olvida. E, intranquilo, aún después de diez años de buen gobierno (III, vi, 22-3) –según las crónicas de Raphael Holinshed<sup>55</sup>, en las que se basó Shakespeare–, culpa a Banquo: si Macbeth es el César, Banquo es el temido Marco Antonio (III, i, 68). Antes de que lo venza, es mejor matarlo, y cuando contrata a dos asesinos, aparecen tres. No aclarada la identidad del tercero, Polanski incluye allí a Ross, tomando como argumento la conversación con Lady Macduff en la que Ross se confiesa traidor (IV, ii, 21).

Y luego la fiesta, con la aparición del fantasma del cabello ensangrentado (III, iv, 76). En medio de la alucinación, Macbeth hace una exclamación sobrecogedora: “- No me das miedo. ¡Si mueves la cabeza, también podrás hablar! Si los osarios y las tumbas a los que enterramos nos devuelven, nuestros mausoleos habrán de ser el vientre de los buitres”. (III, iv, 102-4). La referencia es a Nabucodonosor: cuando murió, su hijo, Eilusmorodath, entregó su cuerpo a los cuervos para que no resucitara. Pero la “sangre llama a la sangre” (III, iv, 174), y si los nobles presentes en la cena no creen en su delirante confesión, “los árboles hablarán” (III, iv, 176). Como Shakespeare, Macbeth también era lector de Virgilio; conocía la historia de Polidoro, muerto por una lluvia de dardos, bajo la cual fue enterrado, y cuando Eneas va a sacar unos palos para hacer una ofrenda de fuego, las lanzas, ahora enraizadas, chorreando sangre, le dicen, en la voz de Polidoro, cómo fue asesinado por su cuñado, ávido de oro (*Eneida*, III, 22-52).

Macbeth parece un niño al que hay que tomar de la mano y, para ello, se encomienda a las brujas, que diligentemente, de tres formas diferentes, le dan tres indicaciones: en primer lugar, su propia imagen, luego transformada en cabeza decapitada, le aconseja que tenga cuidado con el Barón Macduff, de quien él ya sospechaba; luego, de la imagen del niño recién nacido, todavía ensangrentado, oye que nadie dado a luz por una mujer puede hacerle daño; por último, un niño coronado,

<sup>55</sup> *Chronicles of England, Scotland, and Ireland, 1587.*

con un árbol en la mano, le dice que hasta que el bosque de Birnam no suba al monte Dunsinane, ¡no será derrotado!

Lo que Macbeth no reconoce en las predicciones es que la cabeza cortada de la primera aparición es la suya, que el niño ensangrentado es el propio Macduff, nacido por cesárea, no parido, sino *ripped*, arrancado del vientre de la madre, y que el niño que lleva el árbol es el joven Malcolm demostrando su estrategia. Como en el análisis, a menudo está todo dicho; si se cambia el orden de las palabras, se puede cambiar su efecto. Pero Macbeth no tiene la madurez suficiente para comprender y, en lugar de preguntarse sobre la verdad de lo dicho, le preocupa si la predicción hecha a Banquo es cierta. ¡Y lo es!

Aprovechando el efecto escénico del espejo, el director de la película hace aparecer a los ocho reyes en imágenes sucesivas. Allí están, desde Roberto II hasta Jacobo VI, que también fue Jacobo I de Inglaterra, todos ellos del linaje de los Estuardo, de los que se dice que descienden de Roberto Bruce, que a su vez descendía de Banquo. Cabe señalar que, en el momento de la representación de la obra, Jacobo I, recién ascendido al trono en 1603, reinaba en Inglaterra y no sería de extrañar que Shakespeare quisiera complacerlo. Además, este rey fue autor de un tratado de demonología, lo que puede ayudarnos a comprender la atmósfera de la obra.<sup>56</sup> En esta cadena de reyes hay, sin embargo, una falta, una noble falta: la reina María Estuardo, madre de Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra (e Irlanda). Ciertamente es que mencionarla sería embarazoso, pues tras veinte años como prisionera de la reina Isabel, a quien acudió a pedir ayuda y reclamar el derecho al trono de Inglaterra, finalmente fue decapitada, a los cuarenta y cuatro años.

Primitivo en su comprensión del mundo, Macbeth hace matar a toda la familia de Macduff, y cuando este se entera y Malcolm le aconseja vengarse, su primer pensamiento es que esto sería imposible porque Macbeth “no tiene hijos” (IV, iii, 303). La venganza total tendría que ser ojo por ojo, hijo por hijo. Freud ve aquí un punto de inflexión. Y es cierto, una vez que la relación padre-hijo ha fracasado, ya no hay posibilidad de creer en el éxito de Macbeth.

<sup>56</sup> Se cree que Shakespeare utilizó también el *Discurso de Feitiçaria*, de Reginald Scott.

Después de eso, tenemos el sonambulismo y la defenestración de Lady Macbeth. Sonámbula, se ocupa de limpiarse las manos, impregnadas de sangre, como si fuera ella la asesina. Por cierto, ella no lo mata solamente porque Duncan se parecía a su padre (II, ii, 18-9). Pero, aunque el asesino haya sido Macbeth, hubo parricidio. La hipótesis de que Duncan había matado al padre de Macbeth no hace más que reforzar esta idea. El asesinato de Banquo es también el de un padre, mientras el hijo escapa. Y los hijos de Macduff mueren porque su padre se escapa. Lady Macbeth, que había estado anteriormente casada, sabía lo que era perder un hijo (I, vii, 68-9). ¡La sangre en sus manos no era solo la del presente!

A continuación, con una sutil vuelta al inicio del relato, valorando el significativo presente en el nombre del cruel rebelde Macdonwald, cuyo elemento mórfico, de origen germánico *-wald*, denota bosque, tenemos la revancha final en la ascensión del bosque a Dunsinane. Y ahora, después de Macbeth haber luchado hasta al final, es su cabeza la que tomará aire en los postes del muro del castillo de Inverness.

Cuando cae el telón, hay una nueva consulta a las brujas. Ahora, la del cojo Donalbain. Y todo vuelve a empezar...

# Rey Lear

*Cualesquiera que sean los desvaríos de los reyes,  
son los aqueos quienes pagan.*

Horacio, *Epístolas*, 1,2,14.

*Nada está garantizado en la vida.*

Anónimo.

## Introducción

El amor silencioso de Cordelia por su padre fue lo primero que me llamó la atención en la tragedia de Shakespeare, *Rey Lear*. Freud, también impresionado, trató de explorarlo en *El motivo de la elección del cofre*, de 1913. Para llegar a la relación entre amor, silencio y muerte, Freud recurre también a *El mercader de Venecia* y a los relatos de *Psique*, en la fábula de Apuleyo, a algunos cuentos de los hermanos Grimm, incluido el de *Cenicienta*, así como a la historia de Paris, que también tiene que elegir, entre tres, la más bella. Freud cita una versión moderna de esta escena, contada por Offenbach, en *La Belle Hélène*, conocida por él en alemán, según una nota del traductor. Allí, para decir que la tercera calla, aparece la expresión *blieb stumm*, permanece silente, al igual que Cordelia.

Entremos en la genealogía de la obra de Shakespeare: entre sus fuentes se encuentran las *Crónicas de Escocia, Irlanda e Inglaterra*, también conocidas como las *Crónicas de Holinshed*, de finales del siglo XVI, y la *Gesta Romanorum*, citada por Freud; *La Reina Hada*, de Edmund Spencer –en la que ya aparece el nombre Cordelia, de la misma época, circa 1590–, también sirvió de inspiración. Para Spencer, el estro

venia de Homero, Virgilio, Chaucer y de la Biblia, además de Geoffrey de Monmouth (1147) quien, en el *Romance de Perceforest*, hablaba del origen de las leyendas artúricas (siglo VI) y también ya había mencionado al viejo rey y a sus tres hijas en la *Historia Regnum Britanniae*.

Mientras Shakespeare busca en la bibliografía inspiración para el argumento de la historia, Freud busca en estas historias, ya contadas y recontadas, argumentos para la comprensión de los fenómenos psicológicos. En este caso, Freud está buscando una solución para resolver un pequeño problema, un *kleinen problemstellung*, como él lo expresa. Es decir, no es un “problema simple”, como aparece en la traducción brasileña, que deja la pregunta algo vaga y hasta incomprensible, sino un problema de posición (*problemstellung*), casi como si dijera: “¿Por qué la tercera?”

Recurrir a la historia para afrontar los interrogantes de la vida implica el reconocimiento de que los interrogantes no son sólo nuestros; siempre han estado ahí y, si no los resolvemos tan fácilmente, no será sólo por incapacidad personal. De la misma manera, al escribir una historia, tomar temas de siempre permite, a través del intento de abrir más la pregunta, una mayor amplitud, una verdadera universalización.

## Cordelia

La universalización de los temas es importante en lo singular de cada historia. Tomemos el caso de Cordelia. Al hablar del silencio de la tercera, Freud menciona primero la misma expresión de Offenbach –*blieb stumm/permanece en silencio*–, y luego una parte del discurso de Cordelia, en alemán: *liebt und schweigt/ama y calla*. Es interesante notar que, en pretérito (*liebt*), el verbo *bleiben* –quedarse, permanecer–, contiene, también, la palabra amor, *Liebe*, cuya *e* final es muda. ¡El discurso de Cordelia, sin embargo, no se reduce a *ama y calla!* En el texto de Freud, aparece un tercero hablando de Cordelia, al igual que en el texto de Offenbach, cuando habla de Helena, pero en Shakespeare no es exactamente así. Y, si es así, para entenderlo, primero debemos avanzar unos pasos más. Antes de que le toque hablar de su amor por su padre,

después de la declaración de Gonerilda, diciendo *asaid*, ella se pregunta: - *What shall Cordelia do? Love, and be silent*. No en vano Harold Bloom, en conformidad con Goethe, dice que el Bardo fue el inventor de lo humano. Dota a sus personajes de vida interior. Y es precisamente en expresiones como esta, constituidas como monólogos reflexivos, donde se advierte el pensamiento del personaje, lo que está viviendo. Al mismo tiempo, aparece como si hablara de una tercera persona o, por el contrario, es una tercera persona, un Otro, preguntando qué hará Cordelia. Y aquí, en ese modo de inflexión, vemos condensada toda la historia anterior. Es como si un representante de todas las voces ancestrales, al unísono, preguntara: - *Ahora, Cordelia, que ya sabes cómo actuamos, ante esta situación, ¿qué vas a hacer?* Y luego su respuesta: - *Love, and be silent*. Notemos la importancia de la interposición de la coma: sin ella, como en el texto de Freud, solo con la conjunción, “amar” y “silenciar” tienen el mismo valor; la presencia de la coma, por el contrario, destaca el lugar del amor. Ante todo, ama, vive; luego el silencio, que el resto sea silencio, como al final de *Hamlet*.

Hasta ahora tenemos la posición de Cordelia.

## Rey Lear

Pasemos ahora a Lear. Así como en Cordelia, sobre la cual me detuve para analizar un solo aspecto, lo mismo haré con el Rey, ocupándome de su locura y también de su aparición en la obra, por contraste y por medio del Bufón.

Cierto es que el Bufón, *helàs*, es introducido en la escena por el conde de Kent, este maravilloso personaje, honesto, leal y completamente embelesado por el rey, hasta el punto de no separarse de este, ni siquiera cuando es ahuyentado, después de intentar mostrarle la verdad al soberano. El conde de Kent y Cordelia refuerzan uno la posición del otro. Kent, para ejercer su fidelidad, que no es lo mismo que probarla, altera su propia identidad para seguir sirviéndole (en el acto I, escena i, y luego, en el mismo acto, inicio de la escena iv). Su gesto, sin embargo, no escapó al Bufón que, tomándolo como un igual, le ofreció inmediatamente

su gorra (I, iv), del mismo modo que el sombrero cónico de burro que se colocaba en la cabeza de los malos estudiantes. El mérito de Kent, entre otros, para esta distinción, radica en la zancadilla que le hace a Oswald, el mayordomo de Gonerilda, la hija mayor de Lear. ¿Merecido? Puede ser, pero no podemos negar que es un acto propio de un Bufón. Kent está dando sus primeros pasos, ahora disfrazado bajo una nueva identidad, e identificarse con el bufón era lo más fácil. ¡Después de todo, estaba embobado por el rey, y a los reyes siempre les gustan los tontos! Sus gestos parecen infantiles. Pero el Bardo no puede dejar de recordar –remontándose al fútbol del siglo XII, cuando los ingleses comenzaron a jugar con una pelota de cuero, pateándola como si fuera la cabeza de los invasores daneses– cuál es la posición de Oswald –*alter ego* de Gonerilda–, y también, como siempre, que las apariencias engañan. No por enanos, los tontos son menos astutos. “La verdad, dice el Bufón, es un perro que debe [must] estar en la perrera [donde pertenece] y azotado para salir” (I, iv). Hegel bien podría haber tomado de acá su idea de valorar el alfa privativo en *aletheia* para decir que la posesión de la verdad sólo es posible a través del robo, dado que no pertenece a nadie; está siempre escondida en la perrera. Entonces, el Bufón parece loco (*fool*), ¡pero tonto no es! Haciendo el ridículo, puede decir cosas que nadie más dice. Esta característica los hacía compañía frecuente de reyes y reinas.

En inglés, Shakespeare lo llama *Fool*, como si fuera el nombre propio de un enano anónimo, o bien su función, como un *Gentleman*, un *Officer* o un *Servant*. *Fool*, en inglés, recordemos, es tanto tonto como loco.

Vale la pena recordar, al respecto, el relato de Napoleón Baccino, con quien tuve el privilegio de compartir una mesa, en Montevideo, en 1994, que comenta que en España los bufones se llamaban directamente locos. Los hubo muy famosos, como la pareja que aparece en *Las meninas*, de Velásquez, Mari Bérigola y Nicolás Pertusat. Se los puede admirar en el Museo del Prado. En una sala lateral hay otro bobo, llamado *El Inglés*, y allí vemos también a Soplillo, junto a Felipe IV, su amo, y Don Sebastián de Morra, Cabacillos, Pablillos de Valladolid, Pernía y Don Diego de Acedo, todos pintados por Velásquez. Antonio Moro, pintor holandés al servicio de Felipe II, retrató a Pergerón, bufón del conde de Benavente. Otros pintores, como Sánchez Coelo, que sucedió a Moro, y

Alonso Cano, alumno de Velásquez, también se ocuparon de los bobos. Se dice que, a lo largo del *Siglo de Oro* español, fueron registrados, con nombre propio, setenta y tres bobos, destacándose Velazquillo, Loco de Fernando, el católico, y Morata El Loco, mencionado por Felipe II en una carta dirigida a sus hijas. Se dice que Juan Batista de Sevilla jugó y ganó todas las partidas de ajedrez con Felipe IV. Está claro que el movimiento de los *locos* en la corte española no fue pequeño; influyó en todo un momento literario, incluyendo a Cervantes, Quevedo, Góngora y Lope de Vega. Jerónimo Gracián y Santa Teresa de Ávila tampoco fueron indiferentes a esta idea. Shakespeare, siempre atento a su tiempo, también vivió esta influencia y aquí, en *King Lear*, nos muestra toda la inteligencia de la que son capaces. Su toque personal está en el contrapunto entre la irracional locura del rey y la estudiada locura del bufón.

Si el Rey Lear hubiera conocido el discurso de Coélet, que abre con el conocido homoteleuto *vanitas vanitatum*, quizás no se hubiera dejado llevar tanto por la vanidad de su título. Incluso habría sido posible, aunque no podemos garantizarlo, ya que César Leal sitúa a Lear como contemporáneo del Rey Joás, restaurador del Templo de Salomón, quien, a su vez, es autor del *Eclesiastés*. Pero no, Lear realmente se siente entronizado en el lugar de rey, al punto de no reconocer que, al desistir, lo perdería; ¡una vez rey, pensó que siempre sería majestad! Por lo tanto, destierra a Kent y, en cuanto a Cordelia, además de desheredarla, le dice que sería mejor que no hubiera nacido. La frase que, en *Edipo en Colono*, Sófocles hace al coro dirigir al rey, en este caso, el rey, considerándose exento de este destino, la dirige a su propia hija. Por otra parte, la locura del bufón, cuando se expresa, en lugar de ser fruto de la vanidad, se manifiesta como preocupación por el otro y su circunstancia como, por ejemplo, en su discurso en la escena IV del tercer acto. Bajo la fría lluvia, atento a lo que lo rodea, dice: “Esta gélida noche acabará por volvernos tontos o locos a todos”. Y aquí Shakespeare distingue claramente entre el tonto (*fool*) y el loco (*madman*). Vale la pena mencionar el contrapunto porque Lear, unas líneas antes, había dicho que la tormenta que nubla sus sentidos es la que –narcisísticamente– atormenta su mente.

Verlo llegar a la vejez, al posible fin de la vida, puede ser un privilegio o un horror. Todo depende de lo preparados que se esté.

# La tempestad

*Porque siembran viento,  
recogerán tempestades.*

Oseas, 8:7.

“Somos esa materia de la que están hechos los sueños”, enseña Próspera –la versión femenina del Próspero shakespeariano, según el enfoque de la directora Julie Taymor–, a su soñado yerno, Ferdinando (IV, i, 170-1), en medio de sus sombríos ensueños sobre la finitud. La vida, como un sueño, tiene un final. Todo se disuelve en el aire, incluso las torres y los palacios, los templos y hasta el Globo. Es decir, el teatro, pues no podemos olvidar que fue en el Teatro Globo donde se representaron las grandes obras de Shakespeare. Es la despedida del Bardo.

El poeta W. H. Auden dijo que, con *La Tempestad*, Shakespeare creó un mito. Sin contradecirlo, diré que esta obra, estrenada en noviembre de 1611, en la noche de Todos los Santos, es un sueño. En su película, Julie Taymor abre la primera escena con un castillo de arena construido en la palma de la mano de Miranda, interpretada por Felicity Jones. Perfecto en sus detalles, el pequeño castillo pronto se desmorona. En inglés, a estos pequeños edificios, generalmente hechos para adornar parques y jardines, se les llama *follies*, en singular, *folly*, la misma palabra que usa Trínculo, el bufón, para referirse a Calibán, el monstruo inacabado que, en la traducción de Beatriz Viégas-Faria, aparece como la *locura* de la isla (III, ii, 3). Estoy vinculando estas escenas lejanas de la película porque, si estamos en un sueño, el tiempo es sincrónico; la diacronía sirve sólo a una necesidad discursiva, y los diferentes personajes son despliegues

del soñador. Es como si en ese castillo, Miranda imaginara la vida en la corte; pero, como se vio después, ella no sabe nada de eso. ¡El sueño es de Próspera!

*La tempestad*, como los sueños, tiene sus antecedentes. El psicoanálisis los llama *restos diurnos*, y para la obra podemos usar las palabras de Antonio el usurpador: “- lo pasado es prólogo” (II, i, 253). Y, como prólogo al naufragio provocado por la tempestad, podemos alinear tanto la preocupación de Próspera, pues se vio en el esqueleto podrido de un barco sin vela ni mástil (I, ii), a la deriva, en el mar, como también el perdido ducado, zozobrado en las aguas peligrosas de su pérfido hermano, pérdida acentuada por la presencia de su hija, que tiene quince años y que, desterrados como están en aquella isla desierta, no podrán conocer ningún palacio, ni ninguna corte. Pero también podemos apuntar como preámbulo la noticia de otro naufragio, ocurrido poco más de un año antes del estreno de la obra. En septiembre de 1610, llegó a Inglaterra la noticia de que la tripulación del *Sea-Adventure*, naufragado en las entonces desconocidas Bermudas, encantada por la exuberancia de la naturaleza, también había sido aterrorizada por ruidos misteriosos, que hoy se supone que hayan sido el resultado de algún terremoto.

Este argumento se basa en el recuerdo de Ariel en la obra: Próspera lo había llamado, a medianoche, para que trajera *rocío de las Bermudas* (I, ii, 266). También podemos incluir la poderosa tormenta que cayó sobre el barco en el que navegaba Jacobo VI de Escocia, unos años antes de que fuera elevado al trono de Inglaterra como Jacobo I, y que se cree que fue enviada por la hechicera Agnes Sampson. Por eso, fue estrangulada y quemada, según la costumbre de la región, y el episodio sirvió de motivación a Jacobo I para escribir el tratado de demonología, aprobando la caza de brujas. Después de todo, desde el siglo VIII, el arzobispo de Canterbury había admitido que provocar tormentas era uno de los poderes de los brujos.

En la película, la directora, Julie Taymor, transforma a Próspero en Próspera. ¿Por qué? Pienso que quería aprovechar el talento de Helen Mirren, que no hacía mucho, en 2007, había ganado un premio Óscar por su actuación en *The Queen*. Es cierto que, al hacerlo, duplica el escaso número de personajes femeninos de la obra, al mismo tiempo

que reduce el peso de los hombros de Miranda y reduce la presencia de personajes masculinos, aprovechando para hablar del poder femenino a través de los sucesivos peinados de Próspera. También debemos considerar que la preocupación de la época era mucho mayor con las brujas que con los brujos. En cualquier caso, ya no es el duque de Milán, sino su viuda, la duquesa, desterrada por obra de su pérfido hermano quien, en connivencia con el rey de Nápoles, Alonso, la acusó de ser bruja, practicar magia negra y hasta de ser el propio diablo. Esta es la genealogía que Próspera le cuenta a su hija, poco antes de conocer a Calibán<sup>57</sup> y describirlo como un esclavo-monstruo fecundado en las entrañas de la bruja Sycorax por el mismísimo diablo. Ella, que había sido acusada de ser el propio demonio, al acusar a este de ser el padre de su esclavo, se acusa a sí misma. Las relaciones son todas muy estrechas. Poco después de su llegada a la isla, Próspera había adoptado como hijo al huérfano Calibán, tratándolo con dulzura, hasta que intentó violar a Miranda. Sí, Miranda, su maestra de las primeras palabras, que le hizo aprender sólo a maldecir, como si, de alguna manera, la enseñanza lo hubiera pervertido. Un siglo después, Jonathan Swift, inspirado en él, creará a los *Yahoo*, esclavos ignorantes, tratados como perros por los *houghnhnms*, quienes, para comunicarse relinchan. Rousseau dirá: “- ¡El hombre es bueno, la sociedad lo corrompe!”

Para Harold Bloom, quien, en su *Shakespeare: la invención de lo humano*, de 1998, incluyó la obra en la categoría Romances, junto con *Pericles*, *Cimbelino*, *Enrique VIII* y *Los dos nobles caballeros*, *La tempestad* es una comedia experimental.<sup>58</sup> El tema es incitado por el *Fausto*, de Christopher Marlowe, escrito, a su vez, a partir de una colección alemana, anónima, de cuentos sobre la práctica de los magos. Aunque su hipótesis no es descabellada, creo firmemente que la gran inspiración de la pieza viene de otra fuente que mencionaré más adelante. Pero el nombre del personaje, éste seguramente viene de esta obra anónima, de 1587, que, en su momento, era muy reciente. Próspero, o Próspera, es la traducción al italiano de *Faustus*, *el favorecido*, y también el seudónimo

<sup>57</sup> Representado por Djimon Hounsou, actor beninense y el primer africano nominado al Oscar.

<sup>58</sup> En su obra *Genio*, de 2002, Harold Bloom mantendrá la clasificación de comedia.

adoptado por Simón el Mago. ¿Recuerdan que Simón quería comprar a los apóstoles el poder de hacer milagros?

Es en la isla, el lugar del sueño, donde la magia de Próspera se vuelve pujante. El dominio de las fuerzas de la naturaleza, expresión de su omnipotencia, se da a través de Ariel, espíritu del Aire, Agua y Fuego. Junto con la Tierra, representada por Calibán, forman los cuatro elementos de Empédocles. Es este espíritu –en sí mismo una condensación– el que crea la ilusión del naufragio provocado por la tormenta. La ilusión es lo suficientemente grande y perfecta, capaz de engañar incluso a Miranda que, como bajo la influencia del naturalismo en su apogeo, creado por Paolo Uccello,<sup>59</sup> parecía ver, a pesar de la distancia, por ilusión óptica, a las nobles criaturas en su tamaño natural, lo que la llevó a pedirle a su madre que detuviera el hechizo y calmara las aguas. Próspera, sin embargo, le asegura, incluso antes de que Ariel le informe los resultados, que no les ha afectado ni un cabello.

Pasado el temporal, cuando se vio que, al cambiar las condiciones, cambiaban las jerarquías, empezaron a aparecer los pasajeros en grupos, dispersos por la playa: el solitario príncipe Ferdinando; luego un grupo de cuatro, formado por el rey de Nápoles, Alonso,<sup>60</sup> más su hermano, Sebastián,<sup>61</sup> el hermano de Próspera, usurpador del ducado de Milán, Antonio<sup>62</sup> y Gonzalo, consejero del rey de Nápoles;<sup>63</sup> finalmente, el dúo histriónico formado por el bufón Trínculo y el bodeguero borracho Stephano. ¡Cada grupo piensa que los demás están muertos! Y en conjunto son una metonimia de la corte napolitana.

Así, como la preocupación onírica de Próspera es el matrimonio de su hija, el primer naufragio que aparece en escena es Ferdinando. Está triste por la pérdida de su padre, sobre cuya muerte no hay dudas. Cuando se mueve, no es para buscar a otros sobrevivientes, sino impulsado por la música de Ariel, metamorfoseado en ninfa, que, orquestado

<sup>59</sup> Pintor renascentista.

<sup>60</sup> Representado por David Strathairn, experimentado actor norteamericano que también hizo *El legado Bourne*.

<sup>61</sup> Representado por el británico Alan Cumming.

<sup>62</sup> Representado por el norteamericano Chris Cooper.

<sup>63</sup> Representado por el británico Tom Conti.

por Próspera, lo lleva hasta Miranda. El amor surge a primera vista. El cuarteto real también está ocupado con el tema de la boda: siguen vistiendo los trajes de fiesta con los que asistieron a la boda de Claribel, la bella hija de Alonso con el rey de Túnez. Gonzalo, al ver a Alonso desolado porque, viviendo tan lejos, no volverá a ver a su hija, trata de animarlo, diciéndole que “quien alberga todos los pesares, lo que gana es...” “Un dólar”-interrumpe Sebastián, cuando Gonzalo iba a decir “un dolor”. Shakespeare juega con la homofonía entre *dollar*, en la época, una moneda de plata de Bohemia,<sup>64</sup> y *dolour*, el dolor. De hecho, es aquí, en medio de este aire de comedia, también marcado por diálogos, como el de Gonzalo, quien, al referirse a la ropa en mejor estado que antes, como algo “de la mayor rareza, de hecho, casi increíble” (II, i), aparece en el texto original la perogrullada denunciada jocosamente por Sebastián: “- [¡Oh!] Esto debe ser una auténtica rareza” (II, i). Es aquí, repito, donde aparece, a mi entender, una de las principales fuentes de inspiración de *La tempestad*: en la película, la escena es breve, restringida únicamente al nombre de la ciudad donde se realizó la boda: Túnez. En la obra, para hablar de la belleza de Claribel, Gonzalo también la compara con la viuda Dido. Y Sebastián, nuevamente para burlarse de él, dice que lo único que falta es la mención del viudo Eneas. Y es verdad. En *Eneida*, de Virgilio, el libro cuarto trata precisamente de la historia de amor entre Dido y Eneas: la reina Dido, fascinada por la historia de las aventuras de Eneas, prepara un encuentro amoroso, como el que prepara la viuda Próspera, entre Miranda y Ferdinando; y luego, cuando se vislumbra la boda, en ambos relatos aparece Juno para las debidas bendiciones (IV, i), en el caso de Dido, armando una tormenta para que los dos se vean obligados a refugiarse en una gruta, a solas.

En esa misma escena Gonzalo esboza su utopía de gobierno para la isla: ¡una nación sin soberanos! Sin duda, una crítica al *status quo*. Su apreciación de la naturaleza también parece ser una extensión de las pretensiones de Próspera, cuya práctica denota una ambición de control, aunque por otros medios. El plan de Gonzalo nos lleva del ensayo

<sup>64</sup> Conocida originalmente como *Joachimsthal* o *Joachimsthaler*, *valle de Joaquin*, en inglés se decía *Joachim's daley*, de ahí, de *dale*, pasó a *dólar*.

de Montaigne, *De los caníbales*, a los proyectos de vuelta a la naturaleza, tanto de Rousseau como de Thoreau, y cuando Gonzalo proclama el ocio para todos, no podemos dejar de recordar el proyecto Pindorama, de Oswald de Andrade: “negócio é a negação do ócio”.<sup>65</sup>

El encuentro de Calibán con Trínculo y Stephano es, al mismo tiempo, una repetición de la revuelta planeada por Antonio y Sebastián para matar al rey y a su consejero, ambos tan confiados como Próspera respecto a Antonio, revuelta ahora protagonizada por Calibán y Stephano para matar a Próspera y apoderarse de la isla. Asimismo, sucede el encuentro del extranjero frágil y cobarde, el bufón Trínculo, que necesita y utiliza la fuerza anónima e ingenua del aborigen Calibán; y, también, el encuentro del isleño, imaginariamente inferior con el extranjero, supuestamente superior. ¡Stephano quiere que Calibán, más que su rey, sea su Dios! Es cierto que la primera parte del nombre del mayordomo real tiene una relación anagramática con la primera parte del nombre del dios Sycorax, Setebos, un dios, recordemos, adorado por los indios patagónicos, caníbales, si creemos en las desventuras de *Arthur Gordon Pym*, de Poe. Calibán, después de todo, es un anagrama perfecto de *canibal*. Como muchos ya han comentado, puede que se trate de una aproximación del Mediterráneo al Atlántico, del Viejo al Nuevo Mundo, pero, en esta lectura, quería llamar la atención sobre la entrada en escena de Stephano, cantando una canción de marineros, estos que tienen un amor en cada puerto (y aquí son todos marineros): esta es la continuación de la preocupación de Próspera por el matrimonio de su hija. Ella no quiere un amor voluble para su hija. De ahí el castigo de Ferdinando: es una forma de demostrar su amor por Miranda, el mayor bien de Próspera, cuya virginidad es su valor de cambio (III, i, 63) para recuperar el ducado de Milán.

Si todavía hubiera dudas sobre la forma onírica de la película, el encuentro del cuarteto real con la comida las disipará. En medio del paseo (¿para conocer a Próspera?), aparece una mesa con los mejores manjares. En la obra original, la mesa es servida por extrañas figuras danzantes, pero aquí ya está puesta. Cuando van a comer, sin embargo, aparece Ariel, ahora vestido de arpía y, con su aleteo, hace desaparecer

<sup>65</sup> El negocio es la negación del ocio.

toda la comida. En los sueños, así es exactamente como sucede: cuando tenemos hambre, alucinamos con la comida, pero cuando la mordemos, ¡pronto se desvanece! La arpía, ese pájaro monstruoso, con cabeza de mujer, según Virgilio (*Eneida*, III), nace en el río Estigia, el mítico curso de agua que conduce al infierno y separa a los vivos de los muertos. ¡Es la precipitación del final! Mientras Ariel pronuncia su discurso de inculpación, recordándoles a los tres el crimen cometido contra Próspera, Alonso escucha su discurso como si viniera de las olas y de los vientos, y también de un trueno, un recurso empleado por James Joyce, algunas veces, en *Finnegans Wake*. Es decir, por un lado, no se puede despreciar las fuerzas de la naturaleza y, por otro lado, la cultura exige que los tres despierten de su crimen y se arrepientan. Alonso vuelve en sí, pero Sebastián y Antonio continúan luchando contra el viento, como si, a diferencia de su rey, no hubieran entendido nada.

Pero mientras las alas negras aterrizan a unos, a otros hacen volar la imaginación. Próspera saca a relucir, ante los ojos atónitos de los jóvenes novios, el espectáculo celestial, donde se destacan las figuras del zodiaco. Se trata, en la interpretación de Julie Taymor, de un mapa astral de buenos augurios para la pareja. En el texto de Shakespeare, este espectáculo, una de las *vanidades* (IV, i, 44) del arte de Próspera, tiene lugar cuando los dioses entran en escena: Iris, la mensajera entre el cielo y la tierra, invita a Ceres a jugar con Juno y celebrar un contrato de amor verdadero (IV, i, 91). Todo va muy bien. Juno y Ceres, desde lo alto del carruaje alado por pavos reales, entonan un canto votivo de abundancia y fiesta cuando, de repente, como en la película, Próspera vuelve a escena con la preocupación del complot montado por Calibán y Stephano, para robarle la isla y la vida, terminando abruptamente con su pantomima. Aunque no aparece en la película, de hecho, ni siquiera en el texto, lo deja claro el Bardo, la identificación de Próspera con Ceres merece mención: como su hija, Proserpina, había sido secuestrada por Plutón, eso es exactamente lo que Próspera teme que le pasará a Miranda. Y, como para exorcizar este miedo, los mastines, perros de fuego, se lanzan sobre los ladrones conspiradores. La fantasía no sorprende porque los perros son de la misma raza que Cerbero, el perro de tres cabezas que custodia el Hades.

En la siguiente escena, vemos el encuentro de Próspera con el cuarteto real en el círculo mágico. Antes, sin embargo, Próspera se despide de los elfos, de los duendes y de los demás espíritus de la naturaleza que la ayudaron a realizar su arte, y abjura de su *rough magic*, de su *magia escabrosa* (V, i, 55), prometiendo que, apenas termine todo, romperá la varita mágica y ahogará el libro con sus secretos. Cuando la brujería se disipa, Próspera, ahora sin su manto mágico, a la vista de los nobles incrédulos, perdona a todos, especialmente al desconsolado Alonso, porque a los otros dos, Sebastián y Antonio, aún no completamente arrepentidos, les deja claro que su poder sobre ellos se mantendrá en secreto debido a sus intenciones asesinas. Garantiza a todos la reanudación de su derecho al ducado de Milán, al tiempo que enternece el corazón de Alonso para el matrimonio de sus hijos y, cuando encuentra a Ferdinando, vivo y enamorado, embargado de alegría, aprueba las nupcias, mientras Miranda, con una figura de reina coronada estampada en su pecho, extasiada con los hombres que acaba de conocer, pronuncia la famosa frase: - ¡*Brave new world!* (Un mundo feliz) (V, i, 206). Elocución que servirá de título a la novela de Aldous Huxley, publicada en 1932, en la que los hombres, para ser admirables, necesitaban tener controlados químicamente sus componentes, que ya no se producían más a merced de la naturaleza.

Entonces, las cosas comienzan a volver a su lugar. Devuelven las ropas, Calibán se arrepiente de haber cambiado de amo y todos se van a descansar para el viaje del día siguiente. Mientras tanto, Próspera, reconciliándose consigo misma, según su propia promesa, rompe la varita y destruye el libro de magia.

Junto a los títulos y créditos de la película, tras el final clásico (V, i, 235-42), el Epílogo, ahora convertido en canción, siempre con el mismo ritmo pausado de las canciones de Ariel y con la misma voz. Es la despedida de Próspera. Sin su magia, roto el hechizo y habiéndolos perdonado a todos, Próspera, como el poeta que da alas a la imaginación, espera ahora, con la ayuda de las oraciones de los espectadores, obtener la indulgencia por el pecado de la creación y, como Ariel, ser puesta en libertad.

Como ella había predicho, cuando el sueño terminó, todos los espíritus se disolvieron por completo en el... abstracto

Compuesto por seis ensayos, todos ellos introducidos por uno o más epígrafes, *Anotaciones en Shakespeare* es una valiosa brújula para sus lectores. Además de contener comentarios acertados, fundamentados en la consistente y vasta formación literaria del autor, Luiz-Olyntho nos brinda la sinopsis de las obras, enriqueciendo sus fuentes. Nos muestra su historia teatral y nos presenta la perspectiva cultural de algunos elementos de la

obra. Esto no es una reseña sino más bien un texto de crítica literaria. El crítico lee la fábula, releva sus intersticios ficcionales, escudriñando el universo arquitectónico de la obra, en su composición y estructura literarias. ¿Por qué Shakespeare, que ya goza de una fortuna crítica envidiable? Porque las redes que aprisionan al hombre de hoy son las mismas que enredaron al humano del cual se ocupó el Bardo en su magnífica dramaturgia.