

*Manuel Angel Conejero:*

## CUATRO LECCIONES SOBRE SHAKESPEARE

Con el título de «Cuatro lecciones sobre Shakespeare», el director del Instituto Shakespeare de Valencia, Manuel Angel Conejero, impartió en la Fundación, del 21 de febrero al 2 de marzo, un ciclo de conferencias sobre diversos aspectos de la dramaturgia del célebre autor inglés. «La mujer en Shakespeare», «Shakespeare: Eros adolescente», «La relación amorosa en Shakespeare» y «La construcción estética en Shakespeare» fueron los temas abordados por Conejero en sus cuatro conferencias. Ofrecemos seguidamente un extracto de las mismas.

**B**asta seguir atentamente, obra tras obra, el sorprendente proceso de construcción estética utilizado por Shakespeare en cada caso para entender la razón por la que todavía hoy escribimos, estudiamos, reflexionamos sobre una producción que ha resultado ser decisiva en la historia de la literatura dramática. Cuando descubrimos el juego del autor y recompone-  
mos las piezas de su mosaico, comprobaremos quizá que el arte de la construcción teatral en Shakespeare está basado en la manipulación cruel de las mil caras del caos, repetidas como muecas obsesivas, que nos hacen guiños y se nos burlan desde la perspectiva privilegiada de quien sabe que la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida.

Así es como la dureza de la mujer, el turbador atractivo del



MANUEL ANGEL CONEJERO (Valencia, 1943) es catedrático de Filología Inglesa de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. Patrono fundador y director del Instituto Shakespeare y de la Fundación del mismo nombre. Perteneció a la International Shakespeare Association y ha sido nominado para su Comité Ejecutivo. Desde 1987 es director del Palau de la Música i Congressos de Valencia. Premio «Ciudad de Valencia» por «La escena, el sueño y la palabra», es autor de diversos libros sobre Shakespeare y ha dirigido la traducción castellana en verso de la obra completa del dramaturgo inglés.

adolescente, la náusea sexual, la androginia, la crueldad del tiempo devastador o el disfraz son caras de un caos que el autor utiliza con maestría, y no datos para la disquisición psicologista a partir de las características de este o aquel personaje. En este sentido, la obra de Shakespeare

es hermética e inescrutable. Más que creador de personajes —como tradicionalmente se afirma— lo vemos como diseñador de espacios para el teatro, donde cada elemento está en escena porque es útil, donde cada sentimiento es un dato para la construcción estética.

Por eso, si hablamos de la virilidad de la mujer, será para ver cómo saca partido al papel que le fue asignado en el mito, al convertirla en diosa fría, en objeto distante. Por eso la reflexión sobre la naturaleza estética-homoerótica de los héroes de la obra de Shakespeare es la constatación de un método de trabajo donde se aprovecha la ventaja de reunir el atractivo del hombre y de la mujer en un solo cuerpo. Ese sería el sentido también de la naturaleza frágil de Romeo, de la fidelidad de Mercutio, de la belleza irresistible de Palamón y de Arcite, del amor fraguado en la guerra de Theseo y Pirithous. Nos acercaremos a ellos como seres que pueblan el escenario, como duendes que se enseñorean del verso, sin que importe el signo de su sexo.

El secreto de la magia de Shakespeare sea quizá comprobar, desde la perspectiva privilegiada del teatro, que los inconcesables sentimientos que nos turban son viejos como la farsa misma, que todo es un juego, una provocación, una «comedia de errores» donde todo es posible; donde la mujer ordena y el hombre —como en el mito— reposa sobre el poderoso hombre de ella. En cualquier caso es casi siempre el hombre quien, fiel a una *religio amoris*, suspira, llora y se somete a la tiranía de la dama. Así es como se comporta Romeo mientras Julieta calcula, organiza, estudia la

situación. Y ése es también el tono de Arcite y de Palamón ante Emilia. Tonos excesivamente delicados que acentúan la rigidez, la dureza de la amada. Son los hombres los que hablan con languidez feminoide y es precisamente esa forma de «exceso dramático» la que el autor utiliza para la construcción de un modelo literario transexualizado.

Esa fragilidad del amante hace que la mujer quede alejada, como diosa inalcanzable. Julieta es un objeto poético que se nos escapa; es un valor estético que existe fuera de la realidad; es una verdad «teatral»; la mujer-diosa lejana, a la que el héroe no trata con intimidad de amante, sino con temor y reverencia artificiales.

La actitud de veneración del hombre por la mujer está inspirada en la del vasallo por su *midons*, que etimológicamente significa *my lord*. Es en este esquema donde encuentra Shakespeare el lenguaje de la subordinación, de la obediencia, respeto, sumisión, base de la elaboración transexual que la relación feudal sugiere. En el trasfondo de este modelo transexualizado están los eternos mitos del pasado sobre la mujer: la cortesana de Babilonia, la Eva perversa del Paraíso, que encontramos en el Antiguo Testamento y que nos remiten a la idea de mujer-tentación; de la mujer a la que el hombre teme; de la que el hombre se aparta/se acerca, hasta llegar al modelo feudal en el que los encantos que conducían a la tentación han quedado virilizados y —en magnífica técnica de espejos que veremos repetirse en Shakespeare— en el que el hombre asume parte de la feminidad que corresponde a la dama.

▷ Conviene apuntar la posibilidad de considerar los *Sonetos* como clave de toda la obra de Shakespeare. En ellos encontramos todos los temas y formas de lenguaje; también la expresión de amor aprendida de la tradición y que hasta ahora ha servido para adorar a la diosa transexualizada y convertida casi en hombre, y que ahora sirve para dirigirse a un ser tan asevuado como ella: el *Friend*.

También en *Venus y Adonis*, al igual que en *Lamentación de un Amante*, encontramos ese tono de comedia romántica, y el lenguaje aprendido donde Adonis es *midons* y donde su belleza es advertida o reflejada en el espejo de espejos de una estética que es homoerótica. Parece que se trata de llegar a confundirse, de perder la identidad, de llegar a ser iguales para poder alcanzar la pastoral provisional donde de nuevo se repite la idea de un Adonis bueno y de una Venus malvada. Requisito indispensable en toda pastoral es el pecado o la degeneración, elementos sin los que es imposible impartir el perdón, misión fundamental en el quehacer de un dios o un *midons*. En toda relación hay alguien que es perdonado. Lo que precisamente marca la diferencia en la relación de dos es la facultad que el superior en rango tiene de impartir el perdón. Si interesa revisar este tema en Shakespeare es precisamente porque codificando ejemplos del perdón obtendremos nuevos casos del lenguaje transexualizado, al ser la mujer y no el hombre quien imparte ese perdón. Shakespeare trata, a lo largo y a lo ancho de su obra, ese tema, con mayor o menor intensidad, pero lo hace de forma más contundente en *Mucho ruido para nada*, *Todo está*

*bien si bien acaba*, *Medida por medida*, *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La Tempestad*.

La mujer, en definitiva, al ocupar un espacio privilegiado, y sin la cual no hay comedia ni perdón, está reemplazando a las divinidades que en el teatro medieval religioso tienen el poder de redención. La mujer, divinidad secularizada, dirá lo que es bueno y lo que es malo, y al hacerlo quedará definitivamente alejada del «servidor», ya que ella tiene que aferrarse a su papel de *midons*.

### Eros adolescente

---

En nuestro camino hacia el caos —único método para construir un paraíso provisional a través del disfraz del sexo— hemos de dar un nuevo paso para reflexionar sobre aquellos ejemplos en que la atracción sexual se produce en entornos donde la ambigüedad es el signo. En ese sentido, los *Sonetos* y el resto de los poemas volverán a estar en la base de un estudio que ha de considerar además la sexualidad en comedias y tragedias. *El Sueño de una Noche de Verano* será un buen modo de iniciar el camino a través del error.

Los amantes de *El Sueño...* pierden su identidad sexual; están sometidos a una especie de disfraz colectivo en el que nadie es el que era; en el que todos podrán expresarse más allá de lo que ellos mismos hubieran podido sospechar. Cualquier objeto vale para la satisfacción sexual. Cuando Titania se dirige a un asno y le dice: «Dime, amor mío, lo que *deseas comer*», no olvidemos la doble significación que en el original tiene

*desire* («querer» o «desear sexualmente») y *to eat* («comer» o «copular»); y que el asno en el Renacimiento y en la Antigüedad pasaba por ser símbolo de máxima potencia sexual. Parece que se trata de demostrar que cuando la atracción grosera se pone en marcha no va a haber distinción entre hombre, mujer o animal. Se trata de marcar los límites de desviación del instinto; de demostrar que cualquier camino es factible en la relación sexual, sin dejar de hacer funcionar el esquema cortesano que antes hemos trazado. Y el bosque, el espacio vegetal donde ocurre esa escena, funciona como una estructura significativa en sí misma. Con este espacio se pretende destruir la realidad de ese otro que funciona en el exterior, haciendo así del bosque una sociedad transexual.

El asno no era sino Bottom, ensayando un papel para una boda palaciega. El disfraz responde a un estado intersexual, un deseo de ser confundido, de ser poseído y no de poseer. En último término, es una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, morboso, lo que de otra forma no encontraríamos modo de decir. El tema se manifiesta con frecuencia en la literatura del Renacimiento y, en especial, en los años que preceden a Shakespeare, y no es sino un pretexto para abordar el tema de la inversión y de la bisexualidad. En *Como gustéis* y *Noche de Reyes* tenemos dos ejemplos claros de esta bisexualidad. *Como gustéis* nos cuenta la historia de una muchacha —Rosalind— que, disfrazada de chico, sigue a su amado —Orlando—, presentándose ante él

con el nombre de Ganymede. Hacen un «ensayo» de amor. Ganymede hace en escena el papel de Rosalind. En *Noche de Reyes*, Shakespeare nos presenta a Viola, que, disfrazada de Cesario, logra el amor de Orsino, quien previamente estaba enamorado de Olivia. Cesario, paje de Orsino, lleva mensajes de amor a Olivia. Esta se enamora de Cesario.

En *Como gustéis* —cuatro años posterior a *El Sueño de una Noche de Verano*— ya no estamos en el Shakespeare de las mujeres deificadas. Aunque aún podamos ver ejemplos de lenguaje romántico, lo realmente interesante, a partir de ahora, va a ser el nuevo icono que Shakespeare ha introducido en su camino hacia la ambigüedad: el de una Rosalind que es Ganymede y, posteriormente, el de una Viola que es Cesario. La ceremonia de la atracción equívoca ocurre ante nuestros ojos. La mujer virilizada —lesbiana con aspecto de hombre— es ahora un «hombre» afeminado; y el hombre, con su declarada persecución del icono ambiguo de belleza irresistible que tiene ante sus ojos, se está comportando más que nunca como una mujer. Las relaciones entre los personajes de disfraz colectivo resultan cada vez más complicadas. ¿Quién es quién en este espacio transexualizado lingüística y semánticamente? Adviértase, además, que aquí lo «masculino» sería Rosalind y lo «femenino» y pasivo sería Orlando, en un esquema invertido de expresión y comportamiento elaborado por un Shakespeare que está sumergido en un momento vital caracterizado por la aversión sexual y por el empeño en construir Arcadias y Pastorales que le devuelvan una ima-

gen del mundo enriquecida y llena de añoranzas.

## La relación amorosa

Eros Adolescente se adueña del espacio en Shakespeare. Ahora estamos ya cada vez más lejos de las estructuras envolventes de carácter romántico y cortesano, que, a nivel de superficie, podrían asimilar al hombre a esa esfera donde lo erótico era un premio concedido por el estamento del poder. Nos estamos acercando a un mundo negro, ya contenido en los *Sonetos*, que nos pone en contacto directo con las tragedias. El eros adolescente de los bosques de Warwickshire que encontramos en *Como gustéis* o en *Noche de Reyes* se convertirá en *Todo está bien si bien acaba* en una especie de eunuco profesional, con el que queda incorporada la idea de culpa, de transgresión sexual. Ya no se trata de un juego ambiguo dentro de los límites geográficos de una pastoral, sino del afianzamiento del eros como imagen del vicio.

De nuevo el tema realidad/apariencia. Ni siquiera Lear, que nada ha hecho, que a nadie ha ofendido, podrá escuchar las palabras de la verdad en boca de sus hijas, porque la verdad en Shakespeare tiene cara de mentira teatral, de añoranza, de apariencia. Todos los elementos del esquema hasta ahora visto serían parte de un mismo problema: hombre débil o mujer fuerte, hombre que es mujer, mujer que es hombre..., y podrían resumirse así: las cosas no son lo que parecen; no parecen lo que son. Todo está sometido a cambio, todo es ambivalente: sexo y lenguaje sometidos al mismo proceso de inversión, a las normas implacables de una misma estética heterodoxa.

En el lenguaje del amor de Shakespeare, el lenguaje sexual merece tratamiento aparte. Se advierten dos grandes capítulos en la forma que tiene Shakespeare de utilizarlo. El primero tiene un carácter entre picante y amable y es campo abonado para la risa y la burla, coincidiendo cronológicamente con el período que va desde *La Comedia de los Errores y Trabajos de Amor...* hasta *Noche de Reyes*. El segundo nos conduce a *Hamlet* y a *Timón de Atenas* y nos aproxima al tema de la náusea y del carácter destructor del sexo. Al estar lo sexual referido a la *mistress*, eros ya no será vida, sino *thanatos*. Para considerar lo sexual pensemos en la importancia que tiene el gesto a la hora de proceder a una «traducción» adecuada del texto de Shakespeare. Su técnica es casi circense. Cualquier palabra, decididamente apoyada por un gesto, puede tener un significado grosero que ayuda a subir de tono la representación. En *Romeo y Julieta*, cada una de las palabras y expresiones de Mercutio está para conseguir un efecto concreto. Mercutio, contrapunto de Romeo, es como un recipiente lleno de grosería y chistes sucios. También la nodriza es el contrapunto teatral de Julieta.

La tentación en *Romeo y Julieta* no tiene nombre de mujer. Los encantos de lo erótico, aquí como en otros muchos ejemplos en Shakespeare, proceden del mundo masculino. Shakespeare descubre el atractivo sexual del hombre adoptando el punto de vista de la mujer, y ello es una estrategia teatral. En *La Comedia de los*

Errores nos brinda, en las referencias al sexo femenino, un tono general de burla y menosprecio callejero, el que usan los hombres cuando interpretan colectivamente el papel del macho, como hoy día en las conversaciones de gimnasio; y ese tono de burla nos aproxima a un mundo donde la sexualidad es una náusea. La náusea, la muerte y el asco se adueñan del decorado en *Hamlet*, en *Timón de Atenas*, en *Othello* y en *Macbeth*. Si la ambigüedad igualaba antes a los protagonistas de la pastoral, la negrura del sexo y la tragedia degradan ahora a los héroes equiparándolos en el orden y en el caos. A *Hamlet* no le importará que *Ophelia* sea o no inocente. Le importará que —como su madre— sea una mujer con capacidad para generar y transmitir la destrucción. Exactamente el mismo procedimiento va a funcionar en *Othello*. El poder del sexo en esta tragedia no facilitará tampoco la recuperación del héroe. El sexo —también en esta obra vestido de negrura— es un camino donde quedan destruidos el hombre y la mujer.

Animalidad/sexualidad es un modelo que ya hemos visto utilizar a Shakespeare —recordemos la relación *Titania/Bottom* en *El Sueño de una Noche...*— y que ahora recuperamos provisto, si cabe, de mayor fuerza.

Nos encontramos en un mundo de extremos. Hemos visto cómo el amor no eran sino bellas palabras; luego cómo el amor era posible en un entorno adolescente, y ahora vemos cómo es una forma de caos y odio. No hay etapas intermedias en Shakespeare. O la podredumbre o la idealización. El amor nunca se hace real en una mujer real.

La sexualidad no es nunca vínculo entre el hombre y la mujer.

### La construcción estética

---

Veamos ahora cómo el engaño —no el disfraz sexual—, el *be-trayal*, la perfidia... son origen y síntoma de ese desorden que sólo el arte podrá reestructurar. Las palabras del amor —aquellas cuyo tono se aprendió de la tradición— en boca del *fool* (bufón que se mueve a lo largo y ancho de la obra de Shakespeare) pueden ser la primera advertencia de que el amor no existe y de que en el mundo jerarquizado de los amantes la experiencia física y negativa del amor será la única solución, el único paraíso de la edad de hierro. El *fool* supone el fin de la armonía cósmica y el principio de la inoperancia del lenguaje como forma de comunicación. En Shakespeare, como en *El Paraíso Perdido* de Milton, el infierno comienza cuando las palabras han perdido su eficacia semántica inmediata para convertirse en armas arrojadas al servicio de la incomunicación.

¿Qué sucede cuando son las palabras —el tono en que se dicen— las que engañan? Las palabras todo lo destruyen, creando niveles de ineficacia entre los personajes. Podríamos hablar de una destrucción total, de una burla total que alcanza a todos en el juego del amor. Y llegamos a la conclusión de que hay un tono general de engaño en el escenario de Shakespeare, que queda redimido por los versos.

No faltan ejemplos a lo largo y ancho de la producción dramática de Shakespeare donde poder localizar el desamor y la indiferencia; no faltan ocasiones

▷ donde detectar la decepción, el desencanto, la frustración... Por el procedimiento de intelectualizar el engaño, Shakespeare encuentra el método para ordenar el caos. De este modo, matar a César, despreciar a Falstaff, traicionar al viejo poeta de los *Sonetos* no son sino formas de asegurar el progreso dramático para dar paso a la belleza, a la fiesta, al rito de la celebración —después de quitarse todos sus disfraces—, aunque para llegar a ese logro haya que dejar a alguien lleno de dolor. La sospecha es que aquí sólo importa el teatro y que sobran las disquisiciones lógicas.

Cuando creemos que todo está ya claro (en *Julio César*, por ejemplo); cuando nos parece que ajusticiar a César era necesario, el teatro, la trampa, el engaño, el artificio, vuelven a funcionar en boca de Marco Antonio. Y su artificio suena bien. Y sus palabras anulan a las anteriormente dichas. Y la muchedumbre le da la razón. Y Brutus es ahora el traidor en un escenario que es antiguo como el mundo y en el que la verdad y la mentira pactan constantemente. No son los sentimientos los que construyen el edificio dramático. Más bien es el «exceso dramático» lo que, de forma casi siempre abrupta e ilógica, pone los límites en el escenario para, a través del caos, alcanzar otro orden nuevo. Los celos —consecuencia de una traición imaginaria— podrían ser vistos desde este mismo ángulo. Los héroes son obligados a enfrentarse, a distanciarse, a no comunicarse, a traicionarse. Están condenados de antemano a no entenderse, a separarse de una forma que como espectadores no encontramos lógica. Por eso no nos resulta «excesivo» ver sufrir

a Othello por una infidelidad imaginaria. Si llegamos a impresionarnos es por la magnífica labor de construcción dramática.

La solución siempre es la misma: el arte como forma de vida. La de Shakespeare es una obra estructurada, planificada, pensada. La obra del artista consciente de serlo; del que sabe que está haciendo arte. En la infinita serie de espejos de su poesía, Shakespeare va de una frontera a otra elaborando una orgía estética. La literatura, el teatro superan a la vida. Esta sería la lección. Por cualquier camino descubrimos diversas formas de disfraz, diversos síntomas de un desorden que el arte ha de reestructurar.

Una cara de la mentira podría ser el Bufón. La otra podría quedar explicada por el juego de jugar al juego. Pero el despertar será siempre de desencanto, de odio. Por eso sería preferible engañar con las palabras, esconderse tras ellas. Por eso la práctica del «disfraz» lingüístico puede ser el mejor vehículo para el arte, la mejor excusa estética.

La otra lección aprendida —hemos dicho que la primera era que la retórica y la literatura superan a la vida— sería haber llegado a la conclusión de que las cosas no son como parecen y que no siempre parecen lo que son. Mezclar lo real y lo aparente resulta así necesario. Destruir para volver a crear.

Sólo provocando ese «movimiento» de desorden se podrá crear ese otro movimiento estético, llenando de información lo que antes no era sino silencio. Sería como descubrir la verdad utilizando el engaño y la mentira y convertirla en verdad estética. ■