

La Tempestad, otros “romances” de Shakespeare y la novela griega tardía¹

José Emilio Burucúa*
Nicolás Kwiatkowski**



45-60

Resumen

En las últimas tres décadas, han predominado interpretaciones de *La Tempestad* desde una perspectiva poscolonial. Algunos exponentes de este enfoque, como Stephen Orgel, se basaron para sostenerlo en la teoría psicoanalítica, una aproximación que puede remontarse al trabajo de Octave Mannoni, publicado en 1950, y que dio pie incluso a lecturas de la obra en clave feminista. Otros, como Stephen Greenblatt, encontraron sustento en un estudio de las fuentes en las que Shakespeare se habría inspirado para la creación de su obra. El neohistoricista más célebre, por ejemplo, con el apoyo de otros especialistas como Alden T. Vaughan, sugirió que el relato del naufragio del *Sea Venture* en Bermuda, ocurrido en 1609, escrito por William Strachey, sería la fuente más probable de *La Tempestad*. Nuestro artículo abrevará en una

Abstract

Interpretations of *The Tempest* from a postcolonial point of view have prevailed for the last three decades. Some exponents of these interpretations, such as Stephen Orgel, based their approach on the psychoanalytic theory, an approach that can be traced to Octave Mannoni's work, published in 1950. Others, like Stephen Greenblatt, found support in the study of Shakespeare's source of inspiration. The most famous neo-historicist, for instance, supported by other specialists such as Greenblatt and Alden T. Vaughan, suggested that the story of the wreck of the *Sea Venture* in Bermuda, which occurred in 1609, and written by William Strachey, was the most likely source of *The Tempest*. Our paper will submerge in a different and less frequented tradition (though not ignored, as evidenced by the work of Carol Gesner). We will try to display textual available evidence

¹ Este artículo constituye una profundización de la ponencia presentada en las *I Jornadas de Literatura Inglesa “450 años del nacimiento de William Shakespeare”*.

* UNSAM. Correo electrónico: jose.burucua@gmail.com

** UNSAM – CONICET. Correo electrónico: nicokiako@gmail.com

tradición distinta y menos frecuentada (aunque no ignorada, como prueba la obra de Carol Gesner). Intentaremos exhibir la evidencia disponible de que, entre las fuentes posibles de Shakespeare, los textos fundamentales de la novela griega tardía, traducidos al inglés y publicados pocos años antes de la aparición de *La Tempestad*, podrían haber tenido un peso mayor del que se les ha asignado recientemente.

that among the possible Shakespeare's sources, the major texts of the late Greek romance, translated into English and published a few years before the appearance of *The Tempest*, could have been more influential than recently considered.

Palabras clave

Shakespeare
La Tempestad
Novela griega tardía
Poscolonialismo

Keywords

Shakespeare
The Tempest
Late Greek romance
Post-colonialism

Fecha de recepción

23 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

22 de septiembre de 2014

I

En las últimas tres décadas, han predominado interpretaciones de *La Tempestad* desde una perspectiva poscolonial. Algunos exponentes de este enfoque, como Stephen Orgel, se basaron para sostenerlo en la teoría psicoanalítica, una aproximación que puede remontarse al trabajo de Octave Mannoni, publicado en 1950, que ha dado pie incluso a lecturas de la obra en clave feminista. Otros, como Alden T. Vaughan (2008) y Stephen Greenblatt (1988), encontraron sustento para una interpretación de la trama y los personajes de *La Tempestad* en términos de una apología imperialista. Lo hallaron en las semejanzas de tema y estilo entre el texto shakesperiano y el relato del naufragio del *Sea Venture* en Bermuda, ocurrido en 1609, escrito por William Strachey, que ya Edmond Malone en 1808 y Morton Luce en 1901 habían señalado como fuente de *La Tempestad*. Este punto de vista hegemónico fue matizado desde diferentes perspectivas: G.A. Wilkes (1995) ha realizado el carácter cómico de la figura de Calibán, Meredith Anne Skura (1989) ha propuesto una nueva vuelta de tuerca historicista que implica indagar sobre el grado de solidez de un discurso colonialista en la Inglaterra anterior a 1620, mientras que Barbara Fuchs (1997) investigó la posibilidad de vincular la relación Próspero-Calibán como una metáfora del enfrentamiento anglo-irlandés o bien como una alusión a la amenaza turca en las islas del Mediterráneo.

Nuestro artículo abrevará en una tradición distinta y menos frecuentada: la que vincula los romances del Bardo y la literatura clásica antigua. Citamos en particular las obras de J. M. Nosworthy (1948), Carol Gesner (1959) y el diccionario de Stuart Gillespie (2004). Quien más lejos ha llevado esta asociación, en particular con la novela griega tardía y la novela utópica, es la colega Lourdes Rojas Álvarez (2012), de la Universidad Autónoma de México. Intentaremos mostrar evidencia adicional de que, entre las fuentes posibles de Shakespeare, los ejemplos fundamentales del género novelesco antiguo, traducidos al inglés y publicados pocos años antes de la escritura y puesta en escena de *La Tempestad*, podrían haber tenido un peso mayor del que se les ha asignado recientemente. En busca de mayores pruebas, parte de este artículo indagará también las relaciones posibles entre aquella producción tardo-imperial y bizantina y las últimas piezas de Shakespeare que, desde los trabajos de Edward Dowden en 1875, se conocen como “los romances”.

Las aproximaciones de Francis Yates y Harold Bloom al tema del Shakespeare tardío no pueden dejar de ser mencionadas. No llegamos a los excesos críticos de Bloom, para quien la transformación de Calibán en “luchador por la libertad africano caribe no es ni siquiera una mala lectura; cualquiera que llegue a esa visión simplemente no está interesado en leer la obra en absoluto” (Bloom, 2001: 655). Si bien para historiadores preterpositivistas como nosotros el abordaje de Harold puede resultar más que simpático, nos interesa retomar algunos de sus argumentos, basados en una aprehensión profunda y conmovedora de los textos de Shakespeare, contra varias arbitrariedades del enfoque poscolonial aplicado a *La Tempestad*. La señora Yates, por su parte, exploró los vínculos que unieron los temas y las atmósferas dramáticas de *Pericles*, *Cimbelino*, *El cuento de invierno* y *La Tempestad* con el auge del pensamiento mágico-hermético en la Europa protestante de comienzos del siglo

XVII. Su descripción de lo que es común a estas piezas coincide de manera asombrosa con los caracteres que la filología asignó a la novela griega: reconocimiento de niños perdidos, curación de desventuras del pasado y esperanzas respecto del futuro, reconciliación y armonía finales, “sensación mágica de interacción entre el hombre y la naturaleza”, nuevas revelaciones de lo divino (Yates, 1986: 26; véase también Haight, 1943). Llama la atención, entonces, que no haya sido la propia Yates quien enfatizara el lazo que nos proponemos investigar aquí, sobre todo teniendo en cuenta que la religión presente en los relatos de Heliodoro, Aquiles Tacio y sus epígonos estaba impregnada por el hermetismo que tanto interés a *dame Francis*, de modo que su propia teoría sobre el papel de esa corriente en la civilización renacentista hubiera encontrado nuevos fundamentos en aquella asociación.

II

Destaquemos en principio el auge de ediciones griegas, latinas y traducidas a las lenguas vernáculas modernas en toda Europa a finales del siglo XVI. Por un lado, indagar en esas publicaciones nos lleva a descartar del *corpus* la obra de Caritón de Afrodisias, pues su *Quéreas y Calíroe* se imprimió en latín por primera vez, en Amsterdam, en 1750; las inmediatas reediciones y traducciones quedan fuera de la época de nuestra comparación (Feller, 1867: II, 466). La novela de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, se publicó dos veces en francés: una edición parcial vio la luz en 1545 y François de Belleforest estuvo a cargo de la primera versión completa en 1568. La primera traducción inglesa fue *The Most Delectable and Pleasant History of Clitiphon and Leucippe*, realizada por William Burton e impresa en 1597. En Venecia, en 1552, Alonso Núñez Reinoso había publicado una *Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso*, que es parte paráfrasis y parte traducción de los dos últimos libros de la obra de Tacio. La primera edición completa en castellano, a cargo de Diego de Ágreda y Vargas, apareció en 1617. En cuanto a *Dafnis y Cloe*, de Longo, Jacques Amyot la tradujo al francés y la publicó en París en 1559, con reediciones en 1594, 1596 y 1609. A partir de esa versión, Angel Day produjo la suya, en inglés, en 1587; diez años más tarde Robert Waldegrave publicó en Londres una nueva traducción, directa del griego. Las *Etiópicas* de Heliodoro también fueron objeto del interés de Amyot, quien las llevó a la imprenta en francés, vertidas directamente del griego, en 1547. James Sanford publicó una traducción parcial de la novela de Teágenes y Cariclea en 1567, como parte del volumen *The Amorous and Tragicall Tales of Plutarch, whereunto is annexed the Hystorie of Cariclea and Theagines and the sayings of the Greeke Philosophers*. En 1569, Thomas Underdowne se basó en el trabajo de Amyot para su traducción inglesa de la obra, reeditada, con agregados, en 1587, 1589 y 1605. Estos datos prueban el éxito editorial de la obra de Heliodoro en Inglaterra, fenómeno que se repitió en España, donde se dispuso de textos en lengua vernácula en 1554 (Amberes, a partir de Amyot) y 1587 (traducción famosa del latinista Fernando de Mena impresa en Alcalá de Henares). Sabemos además que, en el año 1572, una pieza dramática titulada *Cariclea* y basada en la historia de Heliodoro se representó en la corte de la reina Isabel I en Hampton Court (Wiggins y Richardson, 2012: 91-93). Toda esta cronología abona la hipótesis de un

conocimiento de los temas, argumentos y convenciones de la novela griega por parte de Shakespeare. Hemos mencionado también la disponibilidad de las obras de ese género en el mundo español, lo cual es confirmado por el hecho de que Cervantes, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, afirmó haberse inspirado en Heliodoro a la hora de componer sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (Cervantes, 1613: folio IXr). La cercanía de Shakespeare y Cervantes al mismo modelo ha de servirnos para generalizar en el marco de la cultura literaria europea de comienzos del siglo XVII el sentido de los parentescos y apropiaciones que hemos de estudiar.

Desarrollamos nuestro trabajo a partir de la identificación de *topoi* comunes a las obras de, por una parte, Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro y, por la otra, del Shakespeare de “los romances”. Esos *loci* son la tormenta y el naufragio, el hilo conductor de las vicisitudes y la fortuna, la presencia de la magia en sus diversos tipos, la dialéctica o el conflicto arte-naturaleza según aparece en las estatuas vivientes, en el poder de la sugestión provocada por las imágenes, en las representaciones dentro de las representaciones.

III. Tormenta y naufragio

En casi todo nuestro *corpus*, a un lado y otro del milenio, las tempestades suelen marcar o bien el comienzo de las aventuras, o bien un punto de inflexión de la trama. Aquiles Tacio da inicio al libro I de *Leucipa y Clitofonte* con la mención de una tormenta: “a mi llegada a ese lugar [Sidón] –dice el narrador–, como hubiese escapado de un gran temporal, dediqué un sacrificio por haberme salvado a la diosa de los fenicios”. En el libro tercero, los protagonistas principales de la historia, en viaje por mar hacia Alejandría, sufren los efectos de una borrasca que concluye en naufragio: “del barco se eleva un gran clamor de lamentaciones”, “vuela el fuego de los relámpagos, el cielo lanza el mugido de sus truenos, el aire se llena de estruendo y, desde abajo, le responde con su estrépito la conmoción del oleaje, mientras entre cielo y mar silba el viento en todas direcciones. El aire produce un tañido de trompeta, los cables se precipitan en torno a la vela, respondiendo al ruido con sus restallidos” (Longo, 1982: III). En medio de la desesperación y el desorden, el barco se parte. En *Dafnis y Cloe*, unos personajes de Mitilene llegan a la isla a cazar, son castigados, secuestran a Cloe para vengarse y Pan crea entonces una tormenta, que casi hunde el barco donde todos viajaban (Longo, 1982: II, 27). Mientras tanto, en las *Etiópicas*, Heliodoro coloca el relato de la tormenta que arrastró a los enamorados a su peripecia en Egipto, contada desde el libro I, casi en la mitad de la obra. Por boca del sacerdote Calasiris, nos enteramos de los detalles del meteoro:

todos al azar se distribuían una parte de la maniobra y cada uno improvisaba una función, con arrojo pero con incompetencia. Unos tiraban de las velas atropelladamente, otros manejaban los cables con total falta de destreza (...) y lo que sobre todo nos arrojó al peligro más inminente no fue la violencia del oleaje, que por otro lado no había alcanzado todavía su punto culminante, sino la impericia del piloto. (...) Olas enormes que entrechocaban nos arrastraban a su antojo; hubieron de arrojar numeroso lastre de la

nave, pero estuvimos expuestos a toda suerte de riesgo, hasta que, pasados aquella noche y el día siguiente, con innumerables fatigas, arribamos al atardecer a una costa situada en la desembocadura del Nilo llamada Heracleótica (Heliodoro, 1979: V, 27, 2-8).

Tal como ocurre en *Leucipa y Clitofonte*, la descripción del naufragio que hace el *clown* en *El cuento de invierno* está dominada por los sonidos de la naturaleza y los hombres amenazados por la tormenta: “the most piteous cry of the poor souls; (...) how the poor souls roared and the sea mocked them” (Shakespeare, 1914: vv. 1585 y ss.). Al igual que en el relato de Heliodoro, en *La Tempestad* la torpeza de los tripulantes y la angustia de los pasajeros dominan la narración; la nave se parte como en la obra de Tacio: “Mercy on us! We split, we Split! Farewell my wife and children! Farewell brother! We split, we split, we split!” (Shakespeare, 1914: vv. 5-82). Por último, la tormenta creada por Próspero presenta coincidencias no solo de atmósfera sino también textuales con la traducción inglesa de Longo: al “Dreadful noise” de Day (1587) corresponden los “Dreadful thunder-claps” de Shakespeare (1914); las apariciones de fuegos y el símil con la guerra del *Dafnis y Cloe* (“it seemed at night in the midst of their banqueting, that all the land about them was on fire, and a sodaine noise arose in their hearing as of a great fleete, and armed nauie for the seas, approaching towards them” (Day, 1587: 74-77) tienen su réplica en la descripción que Próspero hace del fenómeno por él causado en el acto V (Shakespeare, 1914): “And 'twixt the green sea and the azured vault / Set roaring war: to the dread rattling thunder / Have I given fire and rifted Jove's stout oak / With his own bolt”.

IV. Vicisitud y fortuna

Los cambios inesperados, radicales, caprichosos de los hilos de la acción y de la peripecia constituyen el núcleo básico de la forma que asume el devenir tanto en las novelas griegas cuanto en los romances de Shakespeare. La invocación poética de los vaivenes de la fortuna se convierte en una constante de los parlamentos de todos nuestros personajes. Tacio coloca en boca de Clitofonte una incitación, dirigida a Leucipa por supuesto, para que esta abandone su virginidad y ambos novios puedan “disfrutar del culto de Afrodita”; el joven héroe aduce para ello la serie de “peripecias sorprendentes (...): naufragio, piratas, sacrificios y muertes. Mientras la suerte nos depara una bonanza, disfrutemos de la ocasión antes de que alguna adversidad aún mayor nos alcance” (Tacio, 1982: IV, 1, 3). Más tarde, ante un rapto de locura de Leucipa, Clitofonte exclama: “Sólo con tal de que recuperes la cordura y tornes a ser tú misma, ¡que vuelva a tomarnos por juguete la fortuna!” (Tacio, 1982: IV, 9, 7). En las *Etiópicas* de Heliodoro, tanto Cnemón cuanto Teágenes y Cariclea aluden una y otra vez a las “vicisitudes del destino humano” (Heliodoro, 1979: I, 8, 6; II, 15, 1; VI, 7, 3; VII, 13, 1-2). El propio rey Hidaspes, tras su victoria sobre el sátrapa de Egipto, se refiere al “favor inestable de la fortuna” (Heliodoro, 1979, X, 2, 1). En *Pericles*, las alusiones y los adjetivos de la fortuna son eco de las formulas antiguas. Los personajes hablan de “Your shafts [saetas] of fortune” (III, 3, v. 1428); de la “most ungentle [áspera] fortune” (IV, 6, v. 2036), de la “wayward [díscola] fortune” (V, 1, v. 2280), o de la “fortune fierce and keen [feroz y aguda]” (V, 3, vv. 2624). Gower

describe el recurso de la peripecia en el argumento de la misma pieza: "Let Pericles believe his daughter's dead, / And bear his courses to be ordered / By Lady Fortune; while our scene must play / His daughter's woe and heavy well-a-day / In her unholy service" (IV, 4, 1900 y ss.). En *Cimbelino*, se dice que la fortuna es "giglot [licenciosa]" (III, 1, vv. 1435 y ss.), y que ella trae consigo algunos barcos sin timón ("Fortune brings in some boats that are not steer'd", IV, 3, vv. 2880). El rey Leontes de *El cuento de invierno* habla de un cambio de clima que los favoreció "gracias a la extraña fortuna" ("And favour of the climate. As by strange fortune / It came to us", II, 3, vv. 1140). Próspero, por último, afirma en *La Tempestad* que sus enemigos llegaron a la isla "By accident most strange, bountiful [extraña y generosa] Fortune" (Shakespeare, 1914: v. 293).

Vicisitudes notables que comparten ambos horizontes son las falsas acusaciones de adulterio o asesinato y las fiestas que coronan una armonía y reconciliación finales. Acerca de las primeras, entre los muchos lances de Leucipa se cuenta su rapto por piratas tras un naufragio: el propio Clitofonte duda entonces de que su amada haya podido mantenerse casta, y solo es convencido de lo contrario por un acto mágico de Menelao (Tacio, 1982: III, 18, 2). Nos topamos también con dos infidelidades silenciadas, una de Clitofonte, quien a duras penas (y a los besos) resiste los deseos amorosos de Mélite, hasta que finalmente "ocurrió lo que Eros quiso que ocurriera" (Tacio, 1982: V, 16, 8; V, 27, 3), y otra de Dafnis con Licenion, cuyas "lecciones" aplica luego en el lecho de Cloe, en la obra de Longo (Longo, 1982: IV, 40, 3). Tanto en la historia contada por Heliodoro cuanto en el drama de *El cuento de invierno*, adulterios no cometidos son el origen de todas las desventuras y peripecias. La reina etíope Persina da a luz a una niña blanca y rubia, debido a la fuerza de la sugestión provocada por la presencia de una pintura de la bellísima Andrómeda en su alcoba y teme que el rey Hidaspes, también negro, la acuse de infidelidad. La niña librada a su suerte se convierte en Cariclea, la protagonista principal de la novela (Heliodoro, 1979: X, 14). El rey Leontes atribuye a su esposa Hermione el mismo pecado (Heliodoro, 1979: III, 2) y Perdita, hija de ambos, es llevada por Antígono a Bohemia a través del mar, abandonada en la costa y recogida por un pastor (III, 3). En *La Tempestad*, Miranda pregunta "Sir, are you not my father?". Próspero responde: "Thy mother was a piece of virtue, and / She said thou wast my daughter: and thy father / Was Duke of Milan: and his only heir / And princess: no worse issued" (Shakespeare, 1914: vv. 55-59). Según Stephen Orgel, la mujer de Próspero es identificada como la madre de Miranda en un contexto donde se sugiere que, si bien ella era virtuosa, las mujeres en general no lo son y, si no fuera por su palabra, la legitimidad de Miranda estaría en duda (Orgel, 1984: 11). Luego ocurre algo parecido con la madre de Próspero. A propósito de Antonio, el mago dice a su hija: "tell me / If this might be a brother". Ella asume que se trata de una acusación de adulterio contra su abuela: "I should sin / To think but nobly of my grandmother; / Good wombs have borne bad sons" (Shakespeare, 1914: vv. 118-120).

Sobre las fiestas finales, Tacio abre nuestra serie con la celebración de dos nupcias:

Luego nos embarcamos y, con viento favorable, arribamos a Bizancio, desde donde, tras celebrar las tan deseadas bodas, partimos hacia Tiro. (...) Encontramos a mi padre a punto de hacer los sacrificios para el matrimonio de mi hermana. Asistimos, pues, con el deseo de participar con él en el sacrificio y rezamos a los dioses para que concedieran a mi boda y a la suya los mejores auspicios (Tacio, 1982: VIII, 19).

En *Dafnis y Cloe*, el matrimonio de los héroes causa la felicidad de los habitantes de Mitilene y su *hinterland*: “La ciudad entera estaba encaprichada con el muchacho y la doncella, se cobraba de bendiciones ya la boda (...). [Dionisófanos] se levanta al alba y ordena preparar un lucido festín, con manjares de la tierra y el mar y cualesquiera otros de lagunas y de ríos, e invita a todos los notables de Mitilene” (Longo, 1982: IV, 32 y ss). Una particularidad de esta celebración es que Dafnis y Cloe, finalmente, “emplearon la mayor parte del tiempo en ocupaciones de pastores, en venerar como a sus dioses a las ninfas, a Pan y a Amor” (Longo, 1982: IV, 39, 1). Heliodoro, por su parte, no ahorra palabras a la hora de describir la unión de los personajes principales de su novela después de tantas calamidades:

El pueblo, por otro lado, daba vítores con fuertes gritos y danzaba de alegría; todas las edades, todas las condiciones, expresaban al unísono, sus sentimientos de regocijo ante la escena que se desarrollaba ante ellos; las cosas más contrarias se unieron en perfecta armonía; (...) la alegría y el dolor se asociaron en unión indisoluble, la risa se mezcló con las lágrimas, el drama más sombrío se transformó en fiesta feliz; reían a la vez que lloraban, estaban alegres a la vez que gemían (Heliodoro, 1979: X, 38, 2).

Un milenio más tarde, Shakespeare hace culminar los conflictos entre bretones y romanos de su *Cimbelino* en una reconciliación exaltada. Tras destacar la concordia alcanzada, “The fingers of the powers above do tune / The harmony of this peace” (V, 5, vv. 3939-3940), la paz se confunde con la fiesta: “Laud we the gods; / And let our crooked smokes climb to their nostrils / From our blest altars. Publish we this peace / To all our subjects. Set we forward: let / A Roman and a British ensign wave / Friendly together / (...) Our peace we'll ratify; seal it with feasts” (Shakespeare, 1914: vv. 3950-3956). La mascarada que anuncia la unión de Miranda y Fernando en *La Tempestad* tiene ribetes fantásticos y utópicos. Próspero convoca a sus espíritus más gentiles, a la par que Fernando compara la isla con un paraíso:

Ferdinand. This is a most majestic vision, and / Harmoniously charmingly. May I be bold / To think these spirits? / **Prospero.** Spirits, which by mine art / I have from their confines call'd to enact / My present fancies. / **Ferdinand.** Let me live here ever; So rare a wonder'd father and a wife / Makes this place Paradise (IV, 1, vv. 1834-1842).

V. Magia

El mundo complejo y contradictorio de la magia irrumpe de manera determinante en los acontecimientos de las novelas griegas y de los romances de Shakespeare, aunque a menudo acompañe a su presencia una interpretación racional de los hechos que desarticula los efectos fantásticos y sobrenaturales. En la obra de Tacio, Leucipa cura a su confidente Clío, quien había sido picada por una abeja, "pronunciando dos ensalmos que una egipcia le enseñara". Clitofonte simula entonces que lo pica una abeja, besa a Leucipa mientras pronuncia el consabido ensalmo y le dice: "Beso a la hechicera porque has puesto remedio a mis dolores" (Tacio, 1982: II, 7). Poco después, el padre de Clitofonte suspende la boda de su hijo con su medio-hermana Calígona por un indicio nefasto durante un acto de aruspicina (Tacio, 1982: II, 12, 1). Pero la atmósfera mágica se desvanece cuando Menelao lleva a cabo la parodia de un encantamiento al producir la falsa resurrección de Leucipa (Tacio, 1982: III, 17) quien, por otra parte, despliega falsos poderes a la hora de inducir enamoramientos (Tacio, 1982: V, 22). En las *Etiópicas*, una vieja hechicera practica la necromancia con el cadáver de su hijo, muerto en una batalla en las inmediaciones de Besa. El sacerdote Calasiris se rehúsa a participar siquiera del espectáculo:

los sacerdotes no debían tomar parte ni asistir a tales sacrilegios, pues ellos practicaban la adivinación mediante sacrificios rituales y plegarias puras, a diferencia de los profanos, que lo único que hacían era reptar, en el sentido estricto de la palabra, por tierra entre cadáveres (Heliodoro, 1979: VI, 14, 7).

Pero Calasiris ya había teorizado sobre dos tipos diferentes de magia durante el relato de su viaje a Grecia:

una es vulgar y, por decirlo así, camina sobre la tierra; es servidora de ídolos y da vueltas entre cuerpos de cadáveres; es muy aficionada a los yerbajos y sólo se sostiene con encantamientos: ni tiende ella a ningún fin digno ni se lo procura a quienes la emplean; fracasa por su propia culpa la mayoría de las veces y, en los casos en los que tiene éxito, sus resultados son dolorosos y mezquinos, como alucinaciones en que lo irreal se toma como existente y frustraciones en las esperanzas; (...) la otra, en cambio (...), la que verdaderamente hay que llamar sabiduría (...), mira lo celestial, convive con los dioses y participa de su poder connatural, investiga el movimiento de los astros y logra pronosticar el futuro: se mantiene lejos de los males terrenales y se aplica al bien y a la utilidad para los hombres (Heliodoro, 1979: III, 16, 3-5).

Por su parte, ya en *El cuento de invierno*, Shakespeare ensalzó implícitamente la magia buena que puede ser vista como un arte legítimo: "O, she's warm! / If this be magic, let it be an art / Lawful as eating" (Shakespeare, 1914: vv. 3422-3424). La distinción entre los dos tipos de magia subtiende a toda la acción de *La Tempestad*.

Una y otra vez, Próspero distingue sus artes de la brujería de Sycorax: "This damn'd witch Sycorax", dice (I, 2, 392). Calibán llama a los seres inmundos que acuden ante los encantamientos de su madre: "All the charms / Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you!" (Shakespeare, 1914: v. 490).

De las ramas de la magia, la oniromancia cumple un papel relevante en buena parte de nuestras fuentes. En la obra de Aquiles Tacio, Clitofonte, a poco de conocer a Leucipa, sueña que la besa y la visión se concreta al día siguiente (Tacio, 1982: I, 6, 5). Luego, la joven convence a su enamorado de contenerse, pues Artemisa se le apareció en un sueño y le ordenó: "Seguirás siendo doncella hasta que yo te ponga tus galas de novia, pero tu esposo no será ningún otro que no sea Clitofonte" (Tacio, 1982: IV, 1, 5). En las *Etiópicas*, Cnemón interpreta un sueño en el que Cariclea pierde su ojo derecho como un anuncio de la muerte de su padre: "lo normal es que los sueños que aluden a los dos ojos se deban interpretar en función del padre y de la madre, pues ambos se dan unidos en parejas, son los autores de nuestra percepción de la luz y constituyen el órgano y causa de la vista" (Heliodoro, 1979: II, 16, 5). Por el contrario, la duda de los personajes del *Cimbelino* respecto del valor de la interpretación onírica se debate entre el rechazo de Imogena a la búsqueda de un sentido en las visiones fugaces y el misterio poético, que Póstumo busca preservar:

Imogena: "I hope I dream; / For so I thought I was a cave-keeper, / And cook to honest creatures: but 'tis not so; / 'Twas but a bolt of nothing, shot at nothing, / Which the brain makes of fumes: our very eyes / Are sometimes like our judgments, blind" (Shakespeare, 1914: vv. 2700-2705). Póstumo: "'Tis still a dream, or else such stuff as madmen / Tongue and brain not; either both or nothing; / Or senseless speaking or a speaking such / As sense cannot untie. Be what it is, / The action of my life is like it, which / I'll keep, if but for sympathy" (Shakespeare, 1914: vv. 3299-3305).

Mientras tanto, en *El cuento de invierno*, Antígono menciona a Perdita una aparición de su madre Hermione en un sueño tan vívido que se asemeja a la vigilia:

"Come, poor babe: / I have heard, but not believed, / the spirits o' the dead / May walk again: if such thing be, thy mother / Appear'd to me last night, for ne'er was dream / So like a waking" (Shakespeare, 1914: vv. 1506 y ss).

En realidad, no sabemos si Antígono ha tenido un sueño o bien ha visto a la Hermione real cuando la suponía muerta.

VI. Dialéctica arte-naturaleza

Froma Zeitlin ha subrayado la importancia creciente de la cultura visual en el mundo antiguo a partir de la época helenística. La novela griega asentó buena parte de sus relatos en el poder asombroso de las imágenes y el prestigio de las artes figurativas (Zeitlin, 2013: 61-87). El género de la *éctrisis* convirtió progresivamente a

los lectores en observadores. Del siglo I a.C. en adelante, la noción de *phantasia* (imaginación) desplazó cada vez más a la de *mimesis* (imitación) como núcleo del concepto de arte visual. Aunque basada todavía en la fuerza de la mimesis, la fantasía buscaba una respuesta subjetiva a la experiencia visual. Zeitlin entiende que, en este proceso, el embrujo producido por la contemplación y, enseguida, la fabricación de imágenes de bellas mujeres o bien los términos intermedios que producía la *écfrasis*, se convirtieron en los efectos más buscados y enaltecidos de cualquier forma de la *poiesis*. Más aún, el poder de la sugestión asociada a la contemplación de aquellas imágenes femeninas fue dado por eficaz y verdadero. Parecería que el Shakespeare de “los romances” se nutrió de tal teoría del arte, asentada en una oscilación constante entre las potencias del arte y los espectáculos asombrosos, percibidos directamente, de la vida y de la naturaleza. La confusión y el cuestionamiento respecto de los límites entre los artificios, los objetos del mundo y los seres vivientes son recursos fundamentales en el arsenal dramático del último Shakespeare.

Leucipa y Clitofonte se inicia con la *écfrasis* de un rapto de Europa. Dice el narrador:

Mientras paseaba, pues, por el resto de la ciudad y examinaba los exvotos, veo colgada una pintura con un paisaje a la vez de tierra y mar; el cuadro tenía por tema Europa. (...) En la tierra había un prado y un coro de doncellas. En el mar nadaba un toro y sobre su lomo iba sentada una Hermosa joven. (...) El artista había pintado hasta la sombra bajo las hojas. Y el sol caía suavemente en chorros disperses sobre el prado, en la medida en que el pintor había entreabierto el compacto techo de las frondas de las hojas. (...) [Unas doncellas] pisaban la orilla del mar, de modo que la ola alcanzaba a cubrir ligeramente los dedos de sus pies; daban la impresión de querer echar a correr como hacia el toro, pero temían entrar en el mar. El mar tenía un doble colorido, pues el cercano a la tierra era rojizo y azul oscuro el de las aguas más profundas. Había representados, espuma, peñas y oleaje (Tacio, 1982: I, 1, 3-9).

Otra *écfrasis*, a cargo de Clitofonte, describe un cuadro con las figuras de Andrómeda y Prometeo. A la experiencia visual que quiere suscitar el discurso, se suma la apariencia de lo pintado como una escultura, en un alarde de lo que nuestros colegas franceses han llamado *mise en abîme*: “[Andrómeda] estaba metida en el interior de [un] refugio y, si se reparaba en su belleza, lo que se veía daba la impresión de una estatua recién esculpida, pero si se prestaba atención a las cadenas y al monstruo, parecía un sepulcro improvisado. En su rostro se mezclaban la hermosura y el pavor. En las mejillas tenía su asiento el miedo, de sus ojos brotaba la flor de la belleza” (Tacio, 1982: III, 6). Por su parte, Longo da comienzo a *Dafnis y Cloe* con la comparación siguiente entre las bellezas del arte y la naturaleza: “De caza en Lesbos, en un soto de las Ninfas, contemplé el más bello espectáculo que he visto: una pintura, una historia de amor”: la naturaleza era bella, “la pintura” lo era más (Preámbulo). Heliodoro enuncia sin ambages el principio guía de la estética novelesca: “el arte puede incluso superar a la naturaleza” (Longo, 1982: III, 17, 5),

dice *en passant*. La gruta donde los vaqueros egipcios guardan sus tesoros y Cariclea es encerrada, parece un prodigio natural pero es producto de una fantástica arquitectura (Longo, 1982: I, 28, 2; 29, 3). Las *Etiópicas* contienen también la *écfrasis* de una alhaja, cuya piedra preciosa “era roca verdadera, no imitación, pues el orfebre se había limitado a marcar el contorno de un saliente de la gema y había representado así de un modo natural lo que pretendía, juzgando cosa superflua imitar una piedra en una piedra” (Heliodoro, 1979: V, 14, 4). Ya mencionamos la blancura de la etíope Cariclea, explicada por el efecto de la sugestión: su madre Persina había absorbido ciertos *eidola* de una pintura de Andrómeda, mirada en el momento de la concepción de la niña junto al rey Hidaspes (Heliodoro, 1979: X, 14, 6). Heliodoro multiplica el tema de las apariencias que confunden las imágenes fabricadas de las divinidades y las figuras reales de los personajes. Sobre Cariclea, se dice: “incluso imaginaron [los bandidos] en su rusticidad que la muchacha que habían cogido era la estatua viviente de la diosa” (Heliodoro, 1979: I, 7, 2); más tarde: “nadie puede reprimir la intención de volver hacia ella la cabeza y el pensamiento, como si fuera una estatua, modelo de belleza” (Heliodoro, 1979: II, 33, 3); y, finalmente, en el momento del sacrificio en Méroe: “el vestido la hacía más parecida a la estatua de una diosa que a una mujer mortal” (Heliodoro, 1979: X, 9, 3). El Shakespeare de los últimos tiempos multiplicó las paradojas arte-naturaleza, imitación-fantasma. En su *Cimbelino*, Iachimo identifica al escultor de un relieve de Diana como una fuerza natural de segundo grado: “The chimney / Is south the chamber, and the chimney-piece / Chaste Dian bathing; never saw I figures / So likely to report themselves: the cutter / Was as another nature, dumb; outwent her, / Motion and breath left out” (Shakespeare, 1914: vv. 1273-1278). Quizá sea la última escena del acto V de *El cuento de invierno* el episodio más célebre del teatro europeo que concierne al efecto mágico y perturbador de la estatua que parece viva y del viviente que parece escultura. Paulina descubre la imagen presunta de Hermione ante los ojos del rey Leontes: “As she lived peerless, / So her dead likeness, I do well believe, / Excels whatever yet you look'd upon / Or hand of man hath done” (vv. 3300-3306). Leontes expresa entonces su estupor:

O royal piece,
There's magic in thy majesty, which has
My evils conjured to remembrance and
From thy admiring daughter took the spirits,
Standing like stone with thee (...).
What was he that did make it? See, my lord,
Would you not deem it breathed? and that those veins
Did verily bear blood? (...)
The fixture of her eye has motion in't,
As we are mock'd with art
(Shakespeare, 1914: vv. 3332-3336; 3362-3365; 3367-3368)

Paulina finge que teme el ser tenida por bruja en el momento en que Hermione se ha de revelar viva:

Quit presently the chapel, or resolve you

For more amazement. If you can behold it,
I'll make the statue move indeed, descend
And take you by the hand; but then you'll think
—Which I protest against— I am assisted
By wicked powers
(vv. 3392-3397)

También en *La Tempestad*, Sebastián cae presa de la ilusión de encontrarse frente a una estatua parlante: "A living drollery" (Shakespeare, 1914: v. 1585).

Claro que estos efectos maravillosos son también un tributo al poder de todos los sentidos. El del oído es ensalzado en la novela de Aquiles Tacio. Clitofonte, tras el primer beso de Leucipa, dice: "la boca es el órgano de la voz y la voz reflejo del alma" (Tacio, 1982: II, 8). Es casi probable que la cita de Tacio haya sido conocida por Shakespeare, quien, en *La Tempestad*, pone en boca de Fernando cuando se dirige a Miranda: "I would, not so!—and would no more endure / This wooden slavery than to suffer / The flesh-fly blow my mouth. / Hear my soul speak" (Shakespeare, 1914: vv. 1350-1352). Al llegar a Alejandría, el Clitofonte de Tacio afirma extático: "Por más que mi vista se repartía calle por calle, no saciaba mi ansia de ver y era incapaz de abarcar a la vez tal maravilla" (Tacio, 1982: V, 1, 5). Cnemón, en las *Etiópicas*, explica cómo el relato oído ha podido convertirse sinestésicamente en representación vista: "Me ha parecido, padre, estar viendo [a Cariclea y Teágenes] aun ausentes: tan vívidamente me ha representado tu narración a quienes tan bien yo he visto y conozco" (Heliodoro, 1979: III, 4, 7). La potencia plasmadora de la vista es el objeto de una apología de lachimo en *Cimbelino*: "What, are men mad? Hath nature given them eyes / To see this vaulted arch, and the rich crop / Of sea and land, which can distinguish 'twixt / The fiery orbs above and the twinn'd stones / Upon the number'd beach?" (Shakespeare, 1914: vv. 638-642). Pero recordemos también que Shakespeare fue, tal vez, uno de los primeros poetas en hacer patente en un teatro, por medio de palabras y no de la escenografía, la trama óptica de la perspectiva. Ya en *Rey Lear*, Edgardo señala a Gloucester el efecto de disminución causado por la distancia: "From the dread summit of this chalky bourn. / Look up a-height. The shrill-gorg'd lark so far / Cannot be seen or heard. Do but look up" (Shakespeare, 1914: vv. 2664-2666). En *Cimbelino*, Belario se refiere al momento en que los dos jóvenes hijos del rey, "you above perceive me like a crow" (Shakespeare, 1914: v. 1615).

Cuando se trata de Shakespeare, no ha de sorprendernos que el recurso al teatro dentro del teatro (o dentro del relato) sea otro rasgo compartido con la novela griega de la parafernalia destinada a mezclar las representaciones y difuminar sus límites. En *Leucipa y Clitofonte*, Clinias explica al protagonista algunos secretos del cortejo y le sugiere: "representa tu papel, no sea que eches a perder la pieza que has montado" (Tacio, 1962: I, 10); en un encuentro entre los dos jóvenes enamorados de la historia de Tacio, dice Clitofonte: "Sátiro y yo quedamos satisfechos por nuestra actuación, yo por mis relatos y él por haberme dado pie para ellos" (Tacio, 1982: I, 19). Heliodoro no desdeña el artilugio: Tisbe ha aparecido "como si la hubiera

transportado una máquina escénica" (Heliodoro, 1979: II, 8, 3). Teágenes exclama que la fortuna toma "nuestras vidas como representación teatral y drama" (Heliodoro, 1979: V, 6, 4). La reaparición de Calasiris "justo en el momento y en el día apropiados" recuerda al cronista el *deus ex machina*, es decir, "la ayuda de una máquina como las empleadas en los escenarios" (Heliodoro, 1979: VII, 6, 4). Más allá del celeberrimo episodio de *Hamlet*, Shakespeare consideró el naufragio de *La Tempestad* a manera de un "espectáculo" (*Spectacle*) "representado" (*performed*) por Ariel; Antonio y Sebastián son "actores" (*cast*) en una "compañía" (*troop*) listos para la interpretación.

VII

La investigación de campo que hemos desplegado intenta, sin duda, criticar e incluso debilitar la supremacía del enfoque postcolonial de *La Tempestad*, pero no anular los efectos liberadores que tuvo hasta ahora en los estudios shakespearianos. Al contrario, pretendemos establecer una tensión hermenéutica que permita vislumbrar otra faceta del saber teatral de Shakespeare, que consiste en representar siempre la ambivalencia y la incompletitud de todo acto humano. ¿Qué faceta sería esta, distinta de la que nos ha mostrado la pareja Próspero-Calibán como epítome y emblema de las relaciones ambiguas de fuerza, establecidas por el primer colonialismo europeo? No olvidemos que la dupla simbólica colonizador-colonizado carece de un significado unívoco, al tiempo que provoca un efecto de "ansiedad" teatral, tal como demostró Rogelio Paredes en su propio trabajo sobre *La Tempestad* (Paredes, 2006). Y bien, ¿qué nos revela de las últimas piezas de Shakespeare la búsqueda de sus parentescos con la novela griega? Creemos habernos topado con el interés o el entusiasmo que los poetas y artistas europeos, en el filo de los siglos XVI y XVII, sintieron hacia una literatura del pasado que había colocado, en el centro de la experiencia social, la vicisitud y el problema de la confiabilidad del sentido de la visión para enfrentarla. El asunto se vinculaba entonces con el debate acerca de los métodos de la ciencia y la filosofía, de la legitimidad de sus resultados y conclusiones. Estaba ligado además a la cuestión de los estados y de sus capacidades para modelar los destinos de las personas y dirigir la peripecia humana.

Fuentes

Aquiles Tacio (1982), *Leucipa y Clitofonte. Jámblico, Babiloniacas (resumen de Focio y fragmentos)*, Madrid, Gredos, [traducciones y aparato crítico por Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Guemes].

Cervantes Saavedra, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, edición princeps.

Day, Angel (1587), *Daphnis and Chloe excellently describing the weight of affection, the simplicity of love, the purport of honest meaning, the resolution of men, and disposition of Fate, finished in Pastorall, etc*, Londres, edición princeps.

Heliodoro (1979), *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos, [traducción y aparato crítico por Emilio Crespo Guemes].

Longo (1982), *Dafnis y Cloe*, Madrid, Gredos, [traducciones y aparato crítico por Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Guemes].

Shakespeare, William (1914), *Works*, Oxford, Oxford University Press.

Strachey, William (1625), “True Reportory of the Wrack, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight”, en Purchas, Samuel, *Haklvytvs posthumus, or, Pvrchas his Pilgrimes*, Londres, William Stansby, pp. 1734 y ss.

Bibliografía

Bloom, Harold (2001), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá-Barcelona-Buenos Aires, Norma.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2014), “*La Tempestad*, otros ‘romances’ de Shakespeare y la novela griega tardía”, *I Jornadas de Literatura Inglesa “450 años del nacimiento de William Shakespeare”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 10 y 11 de julio.

Dowden, Edward (1875), *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*, Londres, Henry S. King & Co.

Feller, François-Xavier (ed.) (1867), *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*, Lyon, J.-B. Pélagaud, t. II.

Fuchs, Barbara (1997), “Conquering Islands: Contextualizing *The Tempest*”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1, pp. 45-62.

Gesner, Carol (1959), “*The Tempest* as Pastoral Romance”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 10, n° 4, pp. 531-539.

Gillespie, Stuart (2004), *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare Sources*, Londres, Bloomsbury Academic.

Greenblatt, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations*, Berkeley-Los Ángeles, California University Press.

Haight, Elizabeth H. (1943), *Essays on the Greek Romances*, Nueva York, Longmans.

Luce, Morton (ed.) (1901), *The Tempest*, Londres, Methuen.

Malone, Edmond (1808), *An Account of the Incidents, from Which the Title and Part of the Story of Shakspeares' Tempest*, Londres, C. and R. Baldwin.

Mannoni, Octave (1950), *Psychologie de la colonisation*, París, Seuil, [reeditada en 1984 con el título *Prospero et Caliban. Psychologie de la colonisation*, París, Éditions Universitaires].

Nosworthy, Jonathan Miller (1948), "The Narrative Sources of *The Tempest*", *The Review of English Studies*, vol. 24, No. 96, pp. 281-294.

Orgel, Stephen (1984), "Prospero's Wife", *Representations*, n° 8, pp. 1-13.

Paredes, Rogelio C. (2006), "La Turbación por la Barbarie. Guevara, Montaigne y Shakespeare: tres miradas renacentistas sobre el Nuevo Mundo", *Primeras Jornadas de Historia "Migraciones, diásporas y contactos interculturales"*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.

Rojas Álvarez, Lourdes (2012), "Ecos de la novela griega en el Renacimiento", *Synthesis*, vol. 19, CEH, La Plata, pp. 15-27.

Skura, Meredith Anne (1989), "Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in *The Tempest*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, n° 1, pp. 42-69.

Vaughan, Alden T. (2008), "William Strachey's *True Reportory* and Shakespeare: A Closer Look at the Evidence", *Shakespeare Quarterly*, vol. 59, n° 3, pp. 245-273.

Wiggins, Martin y Richardson, Catherine (2012), *British Drama 1533-1642: A Catalogue*, volumen II: 1567-1589, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.

Wilkes, Gerald Alfred (1995), "*The Tempest* and the Discourse of Colonialism", *Sidney Studies*, vol. 21, pp. 42-55.

Yates, Frances (1986), *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, México, FCE.

Zeitlin, Froma I. (2013), "Landscapes and Portraits: Signs of the Uncanny and Illusions of the Real", en Paschalis, Michael y Panayotakis, Stelios (eds.), *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis, pp. 61-87.