

“El guiño de las apariencias’:
huellas de Shakespeare en la narrativa y el teatro de Carlos Fuentes”

Emilio Méndez

Shakespeare y Cervantes, nos dice Carlos Fuentes a principios del siglo XXI, se reúnen “en la circulación de géneros... verdadero bautizo de la libertad de creación moderna” (*En esto creo* 256). Hace cincuenta años, en ocasión de los primeros cuatro siglos del autor que este 2014 homenajeamos, Fuentes afirma que Shakespeare “es, como ningún otro escritor, el terreno común al que tarde o temprano regresan, purificados y desnudos, todos nuestros deseos, alegrías, amores, memorias, cóleras, derrotas, intuiciones, esperanzas, miedos y dolores personales” (“Entre la realidad” III). Desde luego, Carlos Fuentes leyó a Shakespeare, pero en 1964 Fuentes repasaba, junto con sus lecturas, sus visitas al National Theatre en Londres y al teatro de la Royal Shakespeare Company en Stratford en donde, a través de las actuaciones de Peter O’Toole, David Warner, Michael Redgrave y Rosemary Harris, una voz le hablaba, “con el guiño de las apariencias [...] de la sangre derramada de antiguos reyes [...] del dolor y la venganza de los príncipes, de la podredumbre del reino de Dinamarca” (II). Esa experiencia teatral se transformó en Carlos Fuentes:

esa voz súbitamente... se convertía en la más actual de las voces, en el más contemporáneo de los dramas. Quería, sentado de nuevo en mi acostumbrada mesa de trabajo, escapar de ese encantamiento y creer que me reclamaban tareas más urgentes. Acabé por reconocer mi derrota: nunca más podré librarme de la huella de un poeta que, presente como el aire... transfigurado como la tierra, vive cada una de las horas de nuestras vidas. (II)

Dos recuentos, pues, de la experiencia de Carlos Fuentes como lector y espectador de Shakespeare: *En esto creo* de 2002 y el artículo “Entre la realidad y el deseo, la voluntad trágica” del suplemento *La cultura en México* de 1964. Entre estas dos revisiones de Shakespeare, Fuentes publica dos obras en las que pueden estudiarse enfoques shakesperianos en su narrativa pero también en su teatro: en *El tuerto es rey* y en el thriller *La cabeza de la hidra*.

La cabeza de la hidra, publicada hace 35 años, ha sido definida como “novela de espionaje” (Williams 176), “novela negra o *thriller*” (Negrín 22). Respecto a ella Fuentes llegó a señalar: “... Quise divertirme escribiendo una parodia del género de espionaje, la historia de un James Bond del subdesarrollo. A pesar de todo, se me coló una amarga reflexión sobre el cinismo de la política internacional...” (“Cronología personal”). Ese James Bond del subdesarrollo es Félix Maldonado, burócrata con prerrogativas en la Secretaría de Fomento Industrial que se verá envuelto en una intriga internacional que tiene las reservas petroleras de México en la mira. El protagonista establece intercambios con un empresario vuelto espía, cuyo seudónimo es Timón de Atenas, a través de un código, acaso inocente, hecho de “citas del Bardo”. Timón y Félix se conocieron en la juventud, como estudiantes de la universidad de Columbia, y sellaron su amistad viendo representaciones shakespearianas en el Festival de Ontario en Canadá y en pequeños teatros de Nueva Inglaterra (326).

Fuentes se valdrá de las palabras de Shakespeare en las citas que sirven de mensajes cifrados entre Félix y Timón, pero también hará uso de circunstancias internas de sus obras para activar a sus personajes: se valdrá del acto en situación propio de la experiencia teatral. En *La cabeza de la hidra* es consistente y obvio el préstamo textual del “patrimonio común” que para Fuentes es Shakespeare (“Entre la realidad” II). Las citas de obras como *Macbeth*, *Timón de Atenas*, *Romeo y Julieta*, *Otelo* o *Todo bien si acaba bien* (*All's Well That Ends Well*) para Edith Negrín muestran la manera en que Fuentes se sirvió “del entramado del teatro de Shakespere como si fuera un gigantesco rompecabezas del cual extrae las piezas que encajan en su propio acertijo” (33). Raymond Leslie Williams observa que los personajes “admiten constantemente su naturaleza ficticia, repitiendo frases tomadas del cine y de Shakespeare y actuando en situaciones que recuerdan al poeta y a las películas” (178). Más que a las citas, quisiera prestarle atención a esas instancias teatrales o “actos en situación”.

Los desplazamientos de la identidad, fundamentales en la dramaturgia shakespereiana, son también los centros de gravedad que orbitan los personajes del *thriller* de Fuentes. Recordemos el legendario “What’s in a name...” de Julieta (2.2.43); o el uso doble que le da Shakespeare a “I am not what I am”: ya en la retórica con la que Viola-Cesario le responde a Olivia en *Twelfth Night* o *Noche de epifanía* (3.1.126); ya en la profanación

sinistra que Yago hace de la respuesta de Dios a Moisés: “Yo soy el que soy” (*Othello* 1.1.64). La inestabilidad de las identidades conduce al desconocimiento de las mismas, y llegan al extremo de la devastación en *El rey Lear*: En la primera escena del primer acto el viejo monarca divide el reino entre sus hijas, deshereda a Cordelia, la única que lo ama, se despoja “lo mismo del mando que de intereses de territorio y preocupaciones del Estado”. Para la cuarta escena de ese mismo acto, esa identidad ya se ha puesto en crisis: Lear quiso retirarse del ejercicio del poder, pero aterrorizado por la idea de la “dependencia” quiere retener, al mismo tiempo, su identidad como cabeza tanto en su familia como en el estado. Ambas identidades se ponen en crisis en esta escena, pues incluso su hija Goneril empieza a desconocerlo:

Lear

¿Sois vos nuestra hija?

Goneril

Querría que... desecherais/ esas inclinaciones
que de un tiempo a esta parte os transforman
en lo que en realidad no sois. (120)

Lear se resquebraja:

¿Habrá alguien aquí que me conozca?

Éste no es Lear. ¿Anda así Lear? ¿Habla así?

¿En dónde están sus ojos?...

¿Estoy despierto?.../¿Quién puede decirme quién soy? (121)

En *La cabeza de la hidra*, el personaje central, Félix Maldonado —a quien otros personajes llaman “Romeo de barrio” (110) o “un poquito Otelo” (59)— también empezará a sentirse despojado de las relativas ventajas de que gozaba, cuando todos los empleados en la Secretaría lo desconocen:

-¿Quién soy, señorita? – le pregunta a su secretaria Malena

-El jefe, señor...

-No, ¿cómo me llamo?

-Este... nomás, el señor licenciado... igual que todos... (33)

Para que la intriga avance, el jefe de Maldonado, el Director General, le instruye: “Déjese desconocer” (61).

Los desplazamientos de identidad de Félix Maldonado, y de otros personajes, progresarán durante la novela. Envuelto en un complot para asesinar al presidente en la entrega de los Premios Nacionales de Ciencias y Artes, el protagonista pierde el conocimiento y despierta en una clínica rascuacha de la colonia Roma con un nuevo rostro por obra de una cirugía. Edith Negrín ha señalado la conexión de este momento con la película *El largo adiós* de Raymond Chandler, en la que al personaje central, Terry Lenox, le ocurre algo similar (29). En ocasión de este festejo hispanico-shakesperiano se puede examinar otra conexión entre identidad y sueño. Recordemos a Bottom quien, en *Sueño de una noche de verano*, ensaya en el bosque con sus cofrades artesanos una comedia para el duque Teseo, sale de escena y cuando vuelve a entrar, víctima de una travesura de Puck, trae cabeza de burro. De hecho, la segunda parte de la novela empieza con resonancias del *Sueño* de Shakespeare pero también de *Hamlet*: “Tardó mucho en despertar. Pensó vagamente, como suele ocurrir en el sueño, que estaba muerto. Luego que dormía para siempre, lo que viene a ser lo mismo...” (99). Hamlet respondería: “Morir para dormir. Dormir, soñar acaso” en traducción de Tomás Segovia (151). Bottom, en cambio, cuando recupera su propio rostro, cosa que no conseguirá Félix Maldonado, reflexiona: “He tenido un sueño que está más allá de la capacidad del hombre el relatarlo. No sería hombre sino un asno si quisiera decir lo que fue este sueño” (145). El borracho Sly en la introducción de *La fierecilla domada* despierta como un gran señor al que le representan una comedia, como nuestro calderoniano Segismundo, goza de su nueva identidad. Para Fuentes, en *La cabeza de la hidra*, el poder del sueño sobre la identidad puede ser definitivo. Al final de la novela, Timón-Narrador repasa:

...esa noche en que Félix Maldonado, un loco sereno, se hundía rápidamente en el sueño que a veces, cuando es sueño, verdadero sueño con todos sus poderes, *dream* y no sólo *sleep*, *rêve* y no sólo *sommeil*, es capaz de transformar a un hombre... (428-429)

El tuerto es rey, obra dramática de Carlos Fuentes, se articula tanto con la producción teatral como con la producción poética de Shakespeare. Su anécdota, nos dice Fuentes en su prólogo, “es bien sencilla: una señora –Donata— y su criado –el Duque— habitan una casa abandonada; ambos están ciegos, pero cada uno cree que sólo el otro es su guardián, su lazarillo” (7). Los vínculos que tiene *El tuerto es rey* con el teatro del absurdo han sido estudiados por Lya Engel (60) y Raúl Cáceres Careño (41), entre otros. No obstante, la senda que va de Fuentes a Beckett y su *Esperando a Godot* conduce, necesariamente, al *Rey Lear* de Shakespeare. El vínculo más intenso es la replicación del ciego en escena con su propio lazarillo: Gloucester y su hijo legítimo Edgardo, quien, disfrazado de el pobre Tom, conducirá a su padre al borde de un abismo imaginario. Edgardo, en un aparte, le confiesa al público: “Juego así con su desesperación/para poder curarla” (254). Fuentes, en cambio, al duplicar la ceguera, al desplazar en vaivén la identidad del lazarillo entre los personajes que, como nos dicen, “juegan a cuidarse” (21), hace de la pretendida cura de Edgardo desesperanza absoluta. Gloucester puede caminar a la orilla de un acantilado teatral, imaginado, y lanzarse a ciegas porque Edgardo lo vigila en la caída que Shakespeare ha dispuesto, pues al menos en la primera edición en cuarto de esta tragedia, en 1608, figura la acotación: “*He fals*” (Gloucester cae) (*The Tragedy of King Lear* 218). Shakespeare nos muestra en escena algo que Fuentes, en otro momento, relata en voz de su personaje: en el acto segundo, el Duque le confiesa a Donata que, ni en sus legítimas horas de descanso, la ha dejado sola:

DONATA

¿Y las veces que te has despedido y he oído que la puerta se cerraba detrás de ti?

DUQUE

Era una comedia. Caminaba hasta la puerta... la abría y la cerraba. Permanecía inmóvil dos horas... cuidándote... desde ese rincón. (90)

Esas huellas de la falta al decoro, de los guiños de las apariencias, son persistentes en *El tuerto es rey*. Al levantarse el telón, Fuentes precisa en una didascalia que El Duque, ciego, “sigue el filo del escenario, dirigiéndose al público” (20). Conforme el primer

acto avanza, el autor exige extremos de sus actores para que corran riesgos más aparentes, tal vez, que los de Gloucester (cursivas en el original):

Donata y el Duque tropiezan contra la silla, contra los taburetes, los pies se les enredan entre los bastones arrojados al piso y los dos caen abrazados, de bruces; el Duque gime y retiene a Donata; ella se zafa, rueda, queda bocabajo en la oscuridad creciente del salón... Donata jadea. El Duque tose. (48)

Fuentes transforma la caída de Gloucester para evocar escénicamente la crueldad de Donata-Lazarillo. Para ello se valdrá a la sonorización propia del teatro del siglo XX. Hacia el final de la obra, Donata somete con sus palabras al Duque para conducirlo a una caída aparente, pero destructiva y no sanadora, como la de Edgardo:

Donata se aleja, riendo, del Duque...Clamor del tránsito. Ruedas rechinantes, etc...

Ahora te dejaré allí, solo... ya no me preocuparé por ti... el autobús se te vendrá encima... sin verte... y caerás... las ruedas pasarán sobre tu cuerpo roto...serás un muñeco sin vida... porque yo te abandoné a tu suerte... (117-116)

Conforme el drama progresa, Donata le hará guiños a las apariencias y su identidad se desplazará hacia las potencias de una actriz. Aquí otra huella: la Cleopatra de Shakespeare, cerca de su desenlace suicida se imagina mal actuada en un futuro, el Londres jacobiano de su autor:

...Agudos comediantes improvisadamente
nos pondrán en escena
y presentarán nuestras fiestas alejandrinas.
Ahí Antonio aparecerá borracho
y yo veré algún jovenzuelo de voz chillona
hacerla de Cleopatra e imitar mi grandeza
con la postura de una prostituta. (263)

Cleopatra trae a primer plano el propio artificio de su apariencia. Donata, en *El tuerto es rey*, disloca la percepción a su modo: se imagina siendo admirada, siendo vista, como ella no puede hacer consigo misma:

Mi rostro aparecerá y desaparecerá detrás del juego del abanico. La escalerilla será larguísima y las mujeres habremos reconquistado todos nuestros derechos: ocultarnos para ser vistas, ofrecernos para negarnos, soñarnos para ser soñadas... Todo girará velozmente. Pero cuando yo aparezca en lo alto de la escalera, el mundo se detendrá... Soy vista, Duque. Soy vista. (46-47)

En su producción dramática, Shakespeare pone en duda lo unívoco de lo que recibimos por los ojos, lo cuestiona permanentemente y en muchas ocasiones nos invita a ver las cosas “como algo más”, en el marco de un complejo proceso de observación, lectura e interpretación. Ya escuchamos a Lear preguntarse en dónde están sus ojos, dudando de lo que experimenta. Otelo le exige a Yago una “ocular proof”, prueba ocular que le “haga ver” que Desdémona es una puta (3.3.363). Iachimo, villano de la obra tardía *Cymbeline*, confiesa haber proporcionado a Póstumo “similar proof” (5.4.200) o evidencias manipuladas de lo que vio al profanar la cámara de Imogena, objeto de deseo de ambos, pero comprometida con el segundo. Los sonetos nos permiten profundizar en esta conciencia shakesperiana entre lo que el ojo anuncia y lo que el fuero interno divide o resuelve, por ejemplo en el 113 aquí traducido por Mujica Lainez:

Desde cuando os dejé el ojo mío está en mi alma,
y aquel ojo que me gobierna por donde voy,
cumple en parte su función y en parte está ciego,
parece ver, pero de hecho está ausente;
ya que no transmite al corazón forma alguna
de pájaro, de flor, o de figura que atrape:[...]
ya vea la cosa más ruda o más gentil,
el rostro más dulce o el ser más deforme[...]
el cuervo o la paloma, sobre vuestros rasgos los modela:
incapaz de otra cosa, lleno de vos,
mi más veraz espíritu* me vuelve mentiroso. (*Sonetos* 113).

Shakespeare sugiere ver “como algo más” de modo que “ver permita conocer”. Esa inseguridad entre ver y conocer es situación esencial en *El tuerto es rey*. Donata asegura: “Los ojos no mienten” (64), a lo que el Duque rebate, mientras transita, lentamente, de la oscuridad súbita y total del escenario a la luz:

Qué grave error... Mienten todo el tiempo. Yo le diría... que cada mirada es su propio peligro. Los ojos quieren apropiarse de las cosas que ven, pero al hacerlo las devoran... Cada mirada nos impide recuperar lo visto y al mismo tiempo queda prisionera de las imágenes vistas, que capturan nuestra mirada y nos impiden recobrarla. Es peligroso ver, señora, es muy peligroso; nada es visto impunemente; nada se deja ver sin robarnos una parte de nuestra mirada. Y así de mirada en mirada, los ojos se incendian y un día amanecemos ciegos. No hemos visto nada. Lo hemos visto todo. (64)

Shakespeare y Fuentes comparten la fe en el poder de las palabras para hacer y deshacer el mundo. La voz del primero que ya no abandonó al segundo resuena en las preocupaciones compartidas sobre la identidad y la complejidad de ver para conocer el mundo. *La cabeza de la hidra* tuvo respuestas encontradas y hay quienes afirman que *El tuerto es rey* es sólo “teatro para ser leído”. La manera en que el repertorio de Shakespeare se revitaliza por cada vez que se hace con nuevos ojos sirva de modelo para re-venir estos dos casos de la producción de Fuentes desde nuevas perspectivas. En el caso de *El tuerto es rey* ojalá descubramos que quizá aún no hemos encontrado cómo responder, en los escenarios, a una visión teatral exigente que merecería al menos un porcentaje mínimo de la atención escénica que le hemos dado al autor que este 2014 homenajeamos.

Fuentes consultadas

- Cáceres Careño, Raúl. “Los reinos imaginarios. Teatro de Carlos Fuentes”. *Revista Universidad de México* Enero 1972: 41-42. Impreso.
- Engel, Lya. “El tuerto es rey”. *Proceso* 6 de diciembre de 1982: 60-61. Impreso
- Fuentes, Carlos. *La cabeza de la hidra*. 1978. México: Alfaguara, 2007. Impreso.

- Fuentes, Carlos. "Cronología personal". *Carlos Fuentes: La edad del tiempo. Página oficial*. ClubCultura.com, 2003. Web. 8 de agosto de 2014.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. México: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Fuentes, Carlos. "Entre la realidad y el deseo, la voluntad trágica". *La cultura en México*. 29 de abril de 1964: II-III. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *El tuerto es rey*. 1970. México: Joaquín Mortiz, 1979. Impreso.
- Negrín, Edith. "La cabeza de la hidra, entre la cultura y el petróleo". *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. Comp. Pol Popovic Karic. México: Siglo XXI, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2002. Impreso.
- Shakespeare, William. *Cymbeline*. Ed. Martin Butler. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Tomás Segovia. México: Ediciones Sin Nombre, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. Impreso.
- Shakespeare, William. *Othello*. Ed. E.A.J. Honigmann. London: Arden Shakespeare-Bloomsbury Publishing, 1997. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.
- Shakespeare, William. *El rey Lear*. Trad. y notas María Enriqueta González Padilla. Prólogo Luz Aurora Pimentel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso. Nuestros Clásicos 73.
- Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. Ed. René Weis. London: Arden Shakespeare-Bloomsbury Publishing, 2012. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.
- Shakespeare, William. *Sueño de una noche de verano*. Trad. y notas María Enriqueta González Padilla. Prólogo Gabriel Linares González. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Impreso. Nuestros Clásicos 80.
- Shakespeare, William. *La tragedia de Antonio y Cleopatra*. Trad., prólogo y notas María Enriqueta González Padilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Impreso. Nuestros Clásicos 96.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of King Lear*. Ed. Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night or What You Will*. Ed. Elizabeth Story Donno. Updated ed. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Williams, Raymond Leslie. *Los escritos de Carlos Fuentes*. Trad. Marco Antonio Pulido Rull. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

