

Ackroyd's Shakespeare

José Angel García Landa
Universidad de Zaragoza (Spain)
garciala@unizar.es
<http://www.garcialanda.net>
2006 (SSRN 2008)

Abstract

A review, in Spanish, of Peter Ackroyd's biography of William Shakespeare (*Shakespeare: The Biography*. London: Chatto & Windus, 2005).

Tras la excelente biografía de Stephen Greenblatt, *Will in the World*, aparece *Shakespeare: The Biography*, de Peter Ackroyd, y nos ofrece un Shakespeare con muchos puntos en común con el de Greenblatt, pero menos genial: un hombre casi al margen de su obra, un personaje práctico, sin ningún idealismo ni generosidad, un negociante y un prosaico trabajador de las letras, o más bien del teatro. Si bien Ackroyd nos recuerda una vez y otra los puntos inciertos de la biografía y persona de Shakespeare, muchas veces se aventura en conjeturas, hilando los datos con hipótesis, y nos ofrece así en las distintas secciones de su libro una carrera que, si bien es plausible, también es un tanto atípica entre los biógrafos de Shakespeare, por la asociación que postula de éste con tantas compañías teatrales.

Así, tenemos como fases de la vida de Shakespeare las siguientes: *Stratford-upon-Avon* - *The Queen's Men* - *Lord Strange's Men* - *The Earl of Pembroke's Men* - *The Lord Chamberlain's Men* - *New Place* - *The Globe* - *The King's Men* - *Blackfriars*. Se observará una ligera descompensación, más peso dado a los primeros años, y es que Ackroyd coloca mucho énfasis en la ambientación local (especialidad de Ackroyd—o una de ellas): "the sense of place that binds and determines the nature of those who grow up on a certain spot of ground" (8). Así, Shakespeare, aunque trabajase en la ciudad, venía del campo, de Stratford: "It remained the centre of his being" (44). Es bonito, por ejemplo cómo analiza Ackroyd la etimología de "Stratford-upon-Avon", en la que convergen los idiomas céltico, inglés y latín, o cómo observa que en el arco número 18 del puente de Stratford se sigue haciendo un remolino que aparece en una imagen de *The Rape of Lucrece*. Y es impactante la descripción de la comunidad criptocatólica de Stratford (porque el Shakespeare de Ackroyd, si bien descreído, tiene sus raíces en la "vieja fe"). Contactos familiares, disciplina paternalista y férrea en la sociedad, agudo sentido de la comunidad, de la vergüenza y de la observación mutua, con nula intimidad. En el ambiente social temprano de Shakespeare; no hay vida "privada": algo tanto más notable al ser Shakespeare uno de los poetas que han desarrollado el sentido de la interioridad y la subjetividad (16). Y allí en Stratford, Shakespeare era un burgués, no un humilde campesino, y buscaba los provechos del burgués sin ningún sentimentalismo y con alto sentido del negocio. La ruptura oficial con la "vieja fe" católica y la diferencia entre el campo y la ciudad también acentúan el sentido de transición social y de crisis de valores tan prominente en sus obras, "time out of joint"....

Magnífico el repaso que hace Ackroyd de los círculos familiares y vecinales de Shakespeare—*chapeau*. Es curioso el sentido chistoso u

obsceno del nombre de Shakespeare (20)—creo que Shakespeare hace alusión a él en el soneto 151, cuando dice a su dama que su carne "rising at thy name doth point out thee"... No se corta Ackroyd de usar las abundantes leyendas imposibles de comprobar sobre Shakespeare; después de todo, es lo que tenemos, y una frase del tipo "suele haber parte de razón tras una leyenda" reaparece numerosas veces en el libro (p. ej. sobre el grano de verdad de las tradiciones teatrales, 235). Incluso la leyenda de Shakespeare como cazador furtivo la lleva Ackroyd hasta especulaciones un tanto remotas de su base, según admite él mismo (75).

En menor proporción que el libro de Greenblatt, Ackroyd utiliza la obra para hacer lecturas biográficas de ella. Sólo en menor proporción porque Ackroyd elige centrarse menos en la obra a todos los efectos. El biógrafo no tiene otra cosa que hacer con las obras que sea de su incumbencia en tanto que biógrafo, y esto es algo que tanto Greenblatt como Ackroyd hacen maravillosamente (patéticas y ciegas parecen, en comparación, las objeciones de los críticos que quieren ignorar la conexión entre el autor y la obra). Así pues, vemos que ningún dramaturgo isabelino utiliza tantas alusiones domésticas como Shakespeare, o que en *Hamlet* se presupone una doctrina católica del purgatorio, algo a relacionar con el hecho de que la madre y la hija de Shakespeare fueran católicas...

Leía mucho Shakespeare, y su educación era latinizante y retórica: ya estaba entrenado desde la escuela para argumentar, teatralmente, un lado u otro de una cuestión, y para dar una importancia central a la elocuencia. Shakespeare era una mente vivaz, práctica, rápida. "Prefiere los principios de los libros o de las Escrituras, a sus conclusiones" (54—traduzco ocasionalmente). Siendo un muchacho privilegiado en el pueblo, supuso para él una crisis la pérdida de prominencia o crisis financiera o problemas

religiosos de su padre, antiguo alcalde—aunque Greenblatt ponía en esto más énfasis que Ackroyd. En cualquier caso, "If the nominal head of the family has failed, it becomes quite natural to create an idealised patriarchy or an idealised relationship between father and son" (Ackroyd 69).

Shakespeare también extrajo de aquí probablemente la determinación de no fracasar, de no buscarse problemas por cuestiones de religión, y de atrincherarse financieramente, sin compromisos con ningún tipo de idealismos. Por cierto, que por debajo de las alabanzas superficiales a su señora la reina (en *El sueño de una noche de verano*) se trasluce en la obra de Shakespeare una hostilidad hacia Isabel, la destripadora de curas y decapitadora de católicos. Así cuando bautiza con el nombre de Somerville (uno así llamado quiso asesinar a la reina) a un paisano ficticio suyo, en *Henry VI*. El teatro sirvió en cierto modo de sustituto a los elaborados rituales católicos (supongo que empezando por el teatro católico); "It fulfilled the audience's appetite for significant action and iconic form" . . . "Shakespearian tragedy, in particular, has some deep affinity with the experience of Catholic worship and the sacrifice of the Mass" (367). Elementos de ideología católica hay reconocibles en Shakespeare: así la distinción entre el hombre falible y la función sagrada del rey...; también contempla Shakespeare con escepticismo las escenas de juramentos públicos (algo de esperar en quien procede de una familia de criptocatólicos). Sus frailes en *Romeo and Juliet* y *Much Ado* aconsejan mentir como mal menor para alcanzar un bien mayor—un tema frecuente en la literatura jesuítica inglesa. *King Lear* o *Pericles* eran obras favoritas en círculos católicos, por su calidad un tanto hagiográfica. Pero poco más le permite a Shakespeare su prudencia (o su posible descreimiento...). Ya es bastante alarmante haberse visto mezclado indirectamente en la conspiración de Essex..

Fuesen lo que fuesen sus creencias particulares, poco dogmáticas sin duda, o sus lazos sociales y familiares con la vieja religión, Shakespeare debió ser "oficialmente" un anglicano conformista, si no no hubiera podido ser padrino de sus ahijados. (Nota 1). Ackroyd (que es católico, y ha escrito abundantemente sobre la Inglaterra católica) duda sobre la religiosidad de Shakespeare, aunque se inclina por creer que, criado en una familia criptocatólica, conservó simpatía hacia esa fe, si bien optando por conformarse superficialmente al anglicanismo, como tantos contemporáneos. No hay pruebas concluyentes de que Shakespeare fuese católico practicante.

So there is only evidence by default. He seems to have avoided attending Anglican worship. There is no record for him in the token books (to prove that he had received holy communion), or vestry minute books of Southwark; he may have moved in with the Mountjoys since, as a member of a Huguenot household, he was not bound to attend the Anglican service. But, on the other hand, there is also no reference to him in any of the prolific records of Catholic recusants. he made no protest and incurred no fine. Once more he becomes invisible. That invisibility, or ambiguity, is reflected in his work itself. Despite the myriad allusions to the old faith, Shakespeare in no sense declares himself. In the tragedies, for example, the religious imperatives of piety and consolation are withheld; these are worlds with no god. (...) The church bells did not summon him to worship. They reminded him of decay and time past. Just as he was a man without opinions, so he was a man without beliefs. He subdued his nature to whatever in the drama confronted him. He was, in that sense, above faith. (473-74)

Seis de sus conocidos murieron por su asociación al catolicismo... razón más que suficiente para ser prudente. Y sin embargo ahí está la discreta conexión social con círculos católicos. Hasta la casa que Shakespeare compraría en Londres en 1613 al lado de Blackfriars tenía (como indica el nombre) conexiones con el catolicismo, y con el criptocatolicismo. Y en lo tocante a los primeros años de su carrera teatral, apuesta fuerte Ackroyd por la conexión "Lancashire" de William "Shakeshafte", y a través de ella por la conexión con Ferdinando Stanley, Lord Strange. (Que tenía compañía dramática propia, en la que pudo quizá iniciarse Shakespeare). La familia Stanley es bien tratada en las obras históricas, quizá como homenaje a un mecenas (151). Aún en 1611, un tal "Wilhelmi" devuelve a la biblioteca de la viuda de Lord Strange un ejemplar de Plutarco que le habían prestado... Lord Strange, quizá asesinado a consecuencia de las conspiraciones en torno al trono de Elizabeth, era parte prominente del círculo criptocatólico.

Es también curiosa, e intrigante, la anécdota de la muerte de Katherine Hamlett en el río Avon, por las fechas en que Shakespeare "viaja" al norte; aunque la conexión de este suceso con Shakespeare podría ser tanto inexistente como muy profunda. (Nota 2).

En cualquier caso, tras su hipotético paso por el norte, Shakespeare vuelve a Stratford, donde se casa en un matrimonio de conveniencia, según Ackroyd. Aquí va éste a contrapelo de las interpretaciones usuales: no tiene nada Ackroyd contra Anne Hathaway, y coge siempre la interpretación que menos quema sobre la distancia entre Shakespeare y su esposa: ni siquiera le parece ofensivo al biógrafo lo de que a Anne le legase únicamente su "segunda mejor cama" después de haber pensado inicialmente no legarle

nada. Separación sexual sí hubo de hecho: —¿"quizá el nacimiento de Hamnet y Judith le causó algún tipo de daño" físico a Anne? (100). Y el matrimonio no pudo ser completamente feliz, o no se hubiesen separado. En cualquier caso, el Shakespeare de Ackroyd es en su vida privada un *businessman* que no tiene tiempo para rencores ni rencillas; simplemente actúa como cualquier otro parroquiano en cuanto puede permitírselo. Tampoco quiere especular Ackroyd con "Anna Whateley de Temple Grafton" con quien supuestamente se iba a casar un bígamo Shakespeare: ésta es sencillamente Anne Hathaway.

Y durante un tiempo fue Shakespeare posiblemente un humilde pasantillo antes de dedicarse al teatro; de ahí la obsesión con términos y documentos legales en su lenguaje. Se unió quizá a los Sirvientes de la Reina hacia 1587, cuando visitaron Stratford, y así viajó a Londres. Por cierto, de Stratford a Londres en jet (o sea, en caballo) había más distancia que hoy en día de Stratford a New London, Connecticut: dos días...

Londres: un hervidero de gente (un tercio de la población de Zaragoza hoy...), mescolanza social, peste, insalubridad y alta tasa de mortalidad: "The expectation of a relatively short life must have affected the conduct and attitude of many Londoners. They were consigned to a short burst of existence with the evidence of disease and mortality all around them. Their experience was all the more vital and intense. This is the proper context for the growth of drama" (111). Era Londres el lugar donde poder a la vez mantener lazos en secreto y desprenderse de otros no deseados, el lugar de la ambición y el ascenso social... el teatro del mundo, el lugar idóneo para Shakespeare (112). Es el nodo de la modernidad, donde suceden las experiencias que jamás han tenido lugar antes. Y es un sitio intrínsecamente teatral: "More and more significantly the city itself became

a form of theatre. London was a forcing house for dramatic improvisation and theatrical performance. It encompassed the ritual recantation of the traitor at the scaffold and the parade of the merchants at the Royal Exchange. It was the world of Shakespeare" (114). El teatro es "heightened life", pero es intensificación de una vida cotidiana y pública que ya es teatral de por sí. (Nota 2). Los encuentros casuales, el comportamiento de las masas... Y el igualitarismo potencial de todos los actores bajo su disfraz. Otras tantas experiencias de la ciudad que alimentan el teatro de Shakespeare. Ackroyd, el novelista de la sedimentación histórica de Londres, es especialmente bueno siguiendo a Shakespeare por sus barrios y alojamientos y movimientos por la ciudad. Un lugar muy insalubre, por cierto, el Londres de Ackroyd.

Socialmente, el Bardo es el apologista del poder real; desprecia a los artesanos incultos, y es enemigo de los movimientos del populacho (así, se sale de sus fuentes para vilificar al rebelde Jack Cade). Observa Ackroyd también a Shakespeare el observador del lenguaje no verbal, al irónico, al que no aguanta la solemnidad y no puede resistirse a mofarse de ella. Un personaje quizá prudente en su comportamiento social, pero posiblemente agudo y punzante en privado. Y a ello se mezclaba su capacidad de proyección: "he had a sympathy so fine that no belief could injure it" (124). En cuestiones de dinero, iba muy a lo suyo y sin ningún idealismo ni sentimentalismo. Trabajador y ahorrador como la hormiga que desprecia Robert Greene; también buen negociante. Y posiblemente con conflictos interiores (proyectados a su drama), con tendencia a la melancolía y al asco de sí mismo. Una combinación compleja, claro: como de todo hay en Shakespeare, de algún sitio tiene que venir. Pero Shakespeare está a la vanguardia de la consciencia humana en algunos sentidos. "If human will rather than providence was the source of significant event, then drama had

found a new subject. It could be said that Shakespeare was present at the invention of human motive and human purpose in English history" (181). El teatro ayuda así a concebir la historia como resultado de las acciones humanas.

Shakespeare reelabora las convenciones para expresar su visión personal, y eso le lleva a reinventar los senderos de la consciencia humana (196). Hasta en la variabilidad de su nombre (Shakspeare, Shaxberd) ve Ackroyd una indicación de la fluidez de este personaje, cuya presencia en el mundo no estaba plenamente determinada. En dos documentos, "signed within hours or even minutes of each other, he signs his name in two completely different ways" (200). De hecho, otra cuestión peculiar en la sensibilidad de Shakespeare es la alienación de sí: "Self-estrangement has become so obvious a topic of Shakespearean commentary that it is often forgotten that it is peculiar to, and symptomatic of, his genius" (193). Es la experiencia íntima del actor, y quizá más del dramaturgo-actor, que es por otra parte quien está en situación de dramatizarla explícitamente.

There is a phrase in the 121st sonnet, the words of which echo through his plays, 'I am that I am'. It is of course a repetition of God's words to Moses on Mount Horeb. But the phrase may also be compared to Iago's remark that 'I am not what I am'. Shakespeare is both everything and nothing. He is many and yet no one. It might almost be a definition of the creative principle itself, which is essentially a principle of organisation without values or ideals. . . . His presence is conspicuous by its absence. He had an excess of selflessness, a negative so deep that it became a positive. This may have been at first a matter of instinct, or of vital necessity, but at some point it became part of a deliberate pattern. (313).

Una capacidad negativa keatsiana, ésta, que es especialmente útil a un dramaturgo, que no habla en persona sino que se esconde en alguna parte tras el conjunto de sus personajes.

El primer teatro del Londres isabelino no fue The Theatre de James Burbage, sino The Red Lion en Mile End (1567), de John Brayne, cuñado por cierto de Burbage, y que construiría The Theatre a medias con él. Había habido teatros, claro, en el Londres romano, y hay alusiones a teatros en documentos medievales. O sea que quizá los teatros isabelinos no sean tan radicalmente nuevos como se suele decir. Al menos según lo ve Ackroyd.

Convenciones del teatro isabelino... "On the stage of the Globe an actor would enter at one door and exit at another. When a character or characters left the stage, they would not be the first to appear in the subsequent scene. There were important principles, designed to lend the impression of a dramatic world in process; theatrical life continued, as it were, "behind the scene." There was an illusion of a flowing imaginative world, of which the actors on the stage were the visible token" (354). Los espacios son fluidos, abstractos; la actuación e interacción lo era todo: "The actor would come forward, and then deliver his lines to the audience. He did not enter a particular location; he entered in order to address or confront another actor" (355). Había una mínima coordinación por parte del "book-keeper", pero no se dirigía la actuación del actor. (Aunque existe una tradición de que Shakespeare "instruyó" a algunos actores sobre cómo interpretar tal o cual personaje). El libro, por cierto, el libro de la obra, era cosa única, preciosa, y autorizada por la firma del Master of the Revels. Los actores sólo tenían transcripciones de sus papeles, no de la obra entera. En caso de roles

múltiples, hacen falta como mínimo 27 versos intermedios para permitir a un actor el cambio de papel, dice Ackroyd.

Es moderno Ackroyd en su concepción de la "versión final" de la obra: no existe tal, sino que la obra es un proceso colaborativo, "it is never finished, in other words, but subject to a continuous and inevitable process of change" (364). En *Hamlet*, modelo y cumbre, el personaje es fluido, nunca fijo en una actitud, y sus monólogos son los de una mente en proceso de desarrollo: "in this play he refines his art to the extent that the soliloquy seems to become the index of evolving consciousness. It is no longer a summary of 'this is what I am' but, rather, of 'this is what I am becoming' (396).

Shakespeare también es flexible, oportunista, en su uso de los materiales, improvisa, va directo a lo que puede usar, "His knowledge (...) is extensive rather than profound; his alertness and power of assimilation were unique, so that he seems to know 'more' than his contemporaries. He picked up everything" (429). "It is also worth noticing that the first scenes of the play are also the most inventive. That is frequently the case in Shakespeare's dramaturgy, where he is often more spirited and emboldened at the beginning of each enterprise" (435).

Actor de papeles secundarios, Shakespeare haría quizá del Fantasma en *Hamlet*, y de Prólogo en *Enrique V*. Ackroyd desmiente la interpretación más habitual de la carrera de Shakespeare, y coloca sus primeras obras, en primeras versiones, en los años 1580. Así da a su carrera un aspecto global más coherente ("on the assumption that he began his playwriting career in 1586 or 1587, the rate of composition remains approximately the same throughout his life" 436). Quizá los primeros años de Shakespeare en

Londres eran los años del primer *Hamlet* (¿de Shakespeare posiblemente?). Se reinterpreta aquí su colaboración con diversas compañías y dramaturgos (Kyd, Marlowe, Lord Strange's Men, The Queen's Men...). Tampoco establece Ackroyd una diferencia radical entre lo que es y lo que no es de Shakespeare, pues éste dramatizaba relatos o quizá retomaba viejas obras revisándolas, quizá en compañía... no se sabe. "There may, in other words, be a great deal more Shakespeare than is currently included in scholarly editions" (152). Y las obras tal como nos han llegado no están "acabadas", son versiones siempre provisionales, quizá variables en cada representación. El texto, pues, también es fluido. Shakespeare revisaba sus obras, hacía versiones cortas y largas; el primer Hamlet que tenemos no es un *bad quarto*, sino una versión intermedia de una obra anterior, versión con características propias, y que luego sufrió añadidos, revisiones... "His was always a work in progress" (450).

No hay por tanto "años perdidos" para Ackroyd. Así, en 1588 su Shakespeare pasa (con paso casi firme) de los Queen's Men a los Lord Strange's Men (que según Henslowe tenían un "harey the vi", probablemente una versión temprana del de Shakespeare). O tomemos por ejemplo esta frase de Nashe en 1589, diciendo que "English Seneca read by candle light yeeldes manie good sentences, as *Bloud is a begger*, and so foorth; and if you entreat him faire in a frostie morning, he will afford whole *Hamlets*, I should say handfuls, of tragical speeches. But o grieffe! Tempus edax rerum, where's that will last always?" (155). (Hay dos "will" en esa frase, por cierto). Otros envidiosos criticaban a Shakespeare, no sólo Greene. Y hacia 1590-91 hasta se mezclan promiscuamente las compañías teatrales y tenemos a Shakespeare en compañía de Edward Alleyn—¡como en *Shakespeare in Love*, vamos!—aunque sin Henslowe. Hasta Spenser alude a Shakespeare en *Colin Clout's Come Home Again* (1591):

A gentler shepherd may nowhere be found:
Whose Muse, full of high thought's invention,
Doth like himself heroically sound.

—"heroically" por lo de la lanza en su nombre.

Y hasta pudo pasar Shakespeare por los Earl of Pembroke's Men, antes de acabar en su grupo estable, los Lord Chamberlain's Men. Con estos actuó en unas ochenta localidades y 30 casas nobiliarias, además de en Londres. Un Shakespeare más viajero de lo habitual, el de esta biografía.

Era un trabajo intensivo el del teatro, representar una obra distinta cada día seis días a la semana, constantemente retomando obras viejas y ensayando obras nuevas... el teatro demandaba autores. Shakespeare aprende de sus colegas y los imita: a Lyly, a Kyd, a Marlowe. Con Kyd lo asocia su falta de formación universitaria. Era Marlowe la voz más personal e impresionante (en la ambición sin límites de Tamerlán reconocemos la de su autor). Shakespeare se apropia de esa voz: es actor y autor, el primer autor que sale de las filas de los actores. Ackroyd sigue sus hipotéticas giras con las compañías por distintas ciudades, con más detalle que otros biógrafos. En tanto que actor, hará un teatro fundamentalmente de hombre del teatro, no de literato. A Ackroyd, que escribió un libro sobre el travestismo, le interesa, claro, este fenómeno en la experiencia teatral de la época, tanto hombre vestido de mujer. Como en el caso de los Sonetos, tampoco aquí Ackroyd nos da un Shakespeare gay, ni siquiera bisexual, sino más bien teatral, juguetón, ambiguo y escurridizo:

No other dramatist employed the devices of cross-dressing so frequently or so overtly as Shakespeare. It is clear why he was enamoured of it. It is ingenious and strange, allowing much subtle play and allusiveness. It offers rich comic possibilities, but it also invokes the spirit of sexual liberty. It is perverse and pervasive, representing the licence of Shakespeare's imagination. (482)

Enfatiza Ackroyd la dimensión del trabajo de los actores como trabajo en equipo, con Shakespeare haciéndolos y ellos haciéndolo: "It was a society of friends and colleagues, in other words, with common interests and common obligations". Y fue ésta la generación que creó al actor como artista, por encima del vagabundo y el acróbata (226-227). Al énfasis de Shakespeare en la interioridad y la psicología se une una nueva manera de actuar desarrollada por Burbage y sus contemporáneos, "a style of acting in which the player tried to feel or express that passion. This new emphasis can be identified with the new role of individualism in social and political life, displacing any sense of symbolic or divinely appointed hierarchy" (229). Además, por necesidad en obras tan populosas, se doblaban muchos papeles: actuación sobre actuación, por así decirlo. Eso no quita para que esa forma de actuar hoy la encontraríamos seguramente formalizada, grotesca, y en absoluto realista: insiste Ackroyd en que hay un desarrollo de las formas dramáticas anteriores – y no una ruptura, que hubiera sido rechazada por el público. Era un fenómeno de su tiempo, irrepetible en otro contexto. El genio de Shakespeare es el de un asimilador que capta y usa todo lo que le proporciona un magma lingüístico y social en ebullición. Llena sus obras de alusiones contemporáneas: nada de limitar su vista a lo universal (*pace* Johnson). Escribe sus papeles a la medida de los actores de que disponía en la compañía, de sus talentos o apariencia. Era además, seguramente, el jefe de la compañía, si no oficialmente sí de facto.

En cuanto a su manera de escribir, es también fluida, abierta, omnívora; no es cauto ni calculador, como él mismo hace decir al Poeta en *Timón de Atenas*: "Poetry creates itself in the act of being created; it needs no external stimulus but provokes itself and streams forth with its own insistent momentum. He was always, as it were, in a state of suspenseful attention, not knowing precisely where he was going" (Ackroyd 277). Así pues improvisa, pierde a veces el interés en motivos, personajes o argumentos, pasa a otra cosa, cambia a Hamlet de personalidad a mitad de obra. ¿Defecto? ¿Genio? Algunos dirán que es cálculo, pero a Ackroyd estas cosas le huelen mucho a espontaneidad e improvisación (279). No impone Shakespeare una visión final: los personajes son en última instancia ambiguos (468); y el dramaturgo no toma partido en los conflictos que retrata: "There is no need to 'take sides' when the characters are doing it for you" (469). (Yo diría más bien que aparentemente sí toma partido con mucha frecuencia, pero que no es ese partido tomado lo más interesante de las obras, sino sus ambigüedades y ambivalencias). En cuanto a las obras, aparte de su fluidez original, van cambiando... por ejemplo en la compañía se les añaden divisiones en actos a partir de 1609, inexistentes antes (467).

Hay algún pronunciamiento cuestionable en el libro de Ackroyd (pocos), como la aseveración de que "in any one period, all the manifestations of culture are of a piece" (115)—*Yes but*. (Aquí se subestiman las modalidades culturales residuales y emergentes, aparte de las hegemónicas). O cuando Ackroyd da por hecho que tal o cual obra temprana relacionable con las de Shakespeare ya era, de hecho, una obra de Shakespeare. Frente a los exclusivistas, Ackroyd parece dispuesto a atribuir a Shakespeare todo lo atribuible: *Edmund Ironside, King Leir, A Shrew...* etc. No cometamos la falacia retrospectiva, parece decirnos Ackroyd (Nota

4); no serán obras muy "shakespeareanas", quizá, "But Shakespeare himself was not *immediately* 'Shakespeareian'. Early Wilde was not 'Wildean', and the young Browning was not in the pattern of the mature Browning" (163). Aparte, el Shakespeare de Ackroyd revisó y embelleció sus obras... Más que el de Ben Jonson, desde luego.

De hecho Ackroyd es muy omnívoro: en su biografía admite, ya sea como hecho o como probabilidad, casi cualquier pista que nos pueda conducir a Shakespeare. La anécdota de "William the Conqueror". El personaje de "Prickshafte", la historia de *Willobie His Avis*, el elemento autobiográfico de los Sonetos... esto nos lleva a un Shakespeare unido a intrigas sexuales, y quizá a enfermedad venérea. En cuanto al misterio de los Sonetos... aquí no son publicados por un espontáneo, pues el pirateo era cosa muy penalizada. Es otra publicación "de peste" quizá, en un momento de baja actividad teatral, pero decidida por el propio autor. Por cierto, para Ackroyd tampoco hay "piratas memorísticos", y los cuartos malos son primeras versiones, no textos pirateados de memoria. El único pirata memorístico es el propio Shakespeare, que utilizaba todo lo que pillaba, pero con criterio: "he knew by instinct what was worthy to be preserved, so that there is a continuous process of self-distillation" (238). Al contrario que Bloom (en *Shakespeare: The Invention of the Human*), Ackroyd no interpreta *Titus Andronicus* como una parodia grotesca. Ni tanto ni tan poco, quizá: Greenblatt parece más afinado en este punto (el Shakespeare de Greenblatt se deja ir, pierde el control; por ejemplo en mi momento favorito, cuando Tito hace que su mano cortada la transporte Lavinia en la boca).

La dedicación a Southampton de los poemas largos de Shakespeare sugiere a Ackroyd que de él recibió el autor el dinero necesario para hacerse

accionista de su nueva compañía a partir de 1594, los Lord Chamberlain's Men, y por tanto la base de su prosperidad futura. Quizá *A Midsummer Night's Dream* también celebra una boda en la familia de Southampton, la de su madre en segundas nupcias. En cambio, Ackroyd se inclina más por la asociación de los sonetos con Pembroke. Pero solo a modo de ocasión: los interpreta más bien como ejercicios dramáticos que como obra autobiográfica; la cuestión de su autenticidad autobiográfica es, dice, un problema sin respuesta posible. (Aquí no parece sentir que esto desafíe al sentido común). Es curioso que Ackroyd, que ha ido rastreando todo indicio remoto y posible alusión folklórica a Shakespeare, se resista a usar autobiográficamente los sonetos. Hasta el triángulo amoroso es una convención para Ackroyd: "It seems to have been forgotten by these clandestine biographers that one of the conventions of the sonnet sequence consisted in the poet magnanimously awarding his mistress to his close friend. Shakespeare was following the tradition in his own explosive way" (309)—aunque a pesar de lo "explosivo" resultó, quizá, algo anticuado, nos dice; de ahí el silencio que acoge esta obra. Y, sin embargo, le tienta a Ackroyd relacionar a Shakespeare con Emilia Lanier... Lo que no le tienta nada, pero nada nada, es hacer de Shakespeare un homosexual. (Es curioso, también en su biografía de T. S. Eliot rechazaba Ackroyd la homosexualidad de Eliot como una entelequia (!). Al parecer para Ackroyd quien no tiene relaciones homosexuales bien conocidas e indudables no es homosexual). Claro que es más plausible hablar de Shakespeare como bisexual que como homosexual. Para Ackroyd sí hay una sexualidad ambigua en Shakespeare, como la hay en el teatro en general, y Shakespeare gusta de travestismos y de crear personajes femeninos desde adentro, pero... "This does not imply that he was in any sense homosexual but suggests, rather, an unfixed or floating sexual identity. He had the capacity to be both female and male, and the scope of his art must have

affected his life in the world" (316). *De te fabula*, quizá. No es casual tampoco que no conozcamos el nombre del misterioso Amigo, si éste es también una entelequia: "In the sonnets Shakespeare is musing essentially upon the true nature of the selfhood. His subject was his own self, and in that cunning and witty solipsism others were lovable in so far as they loved him" (312). Y el daño y humillaciones que sufre en el amor lo transforma en solaz del pensamiento. (313). Sí aprecia Ackroyd una escasez de parejas felices en Shakespeare, y una asociación frecuente de la sexualidad a la vergüenza, asco y horror. Pero, curiosamente, Ackroyd se resiste a biografiar mucho en este tema. "Shakespeare's comedies generally end with a wedding rather than with a marriage (the auspices are rarely favourable), and the couples are in a sense unconsummated" (366).

Ambigüedad, inestabilidad y perspectivismo introduce Shakespeare en el concepto de carácter: "Is Brutus deluded or glorious? Is Caesar matchless or fundamentally flawed? Shakespeare seems almost deliberately to have established a new kind of protagonist, whose character is not immediately apparent or transparent to the audience" (375). Lo mismo en *Enrique V*: no es posible fijar una actitud simple del dramaturgo hacia su personaje. Aunque en este caso sugiere Ackroyd que se deja llevar Shakespeare por la erótica y poesía del poder que rodea a Henry. Esto no parece muy crítico por parte de Shakespeare, claro, aunque elementos críticos haya también en la obra. (Nota 5). Los reyes no siempre aparecen favorablemente representados en la obra de Shakespeare, "but nevertheless he evinces collaborative sympathy with them" (377). En *Measure for Measure* parece apoyar (un poco a lo pelota) la teoría de James I sobre el derecho divino de los reyes (434). Suele dar la última palabra al personaje de más rango. (Aunque, también con frecuencia, le sigue el epílogo de un actor o un payaso, añadiría yo)... "There is indeed a natural consonance between the

player and the king, both dressed in robes of magnificence and both obliged to play a part. It may have been one reason why Shakespeare was attracted to the profession of acting in the first place" (378)—y hay cierta tradición de que solía representar papeles de rey él mismo.

Otros trocitos de vida interna sí entrevemos a través de la obra. En *King John*, reescribiéndolo, Shakespeare añade un fragmento en el que una madre lamenta la muerte de su niño. Iría contra el sentido común, dice Ackroyd, creer que esto no tiene que ver con la pérdida de su hijo Hamnet (288). Para Ackroyd, Shakespeare no abandona a su familia, ni es tacaño con ella, sino que les envía grandes sumas de dinero. John Shakespeare, su padre, muere en 1601, y esto parece llevar a la nueva versión de *Hamlet* (la nuestra), "a play that was composed during the obligatory period of mourning" (395). No es extraño que en las circunstancias reviviese Shakespeare la muerte de su hijo Hamnet... además, "The available evidence supports the belief that Shakespeare himself played the part of the dead father" (396). Padres e hijos están en este período muy presentes en el funcionamiento de su imaginación. Y Ackroyd está de acuerdo con los románticos y con Bloom en que Hamlet es el más radical personaje shakespeareano, y el más cercano a su autor "Hamlet has no reason to exist except as a projection from Shakespeare... Like his creator, his centre is nowhere and his circumference is nowhere" (397). Además señala Ackroyd que "his soliloquies often have a dubious relation to the action of the plot" (397). Y, ciertamente, sin llegar a decir como Bloom que Hamlet es el único personaje de Shakespeare que podría haber escrito las obras de Shakespeare, sí dice Ackroyd que "*Hamlet* could only have been written by a consummate actor" (397).

Pero el Shakespeare del teatro, y de las proyecciones imaginativas, no era el mismo que el que volvía a veces por Stratford: "His life as a dramatist, and his life as a townsman, were separate and not to be confused" (409). Ah, y si hubo "período oscuro" fue únicamente en términos dramáticos, no biográficos. No hay depresión en el Shakespeare de Ackroyd, persona cauta, discreta y buen burgués medio de puertas para afuera. Todo se le iba, al parecer, por la pluma. Es curioso que, habiendo sido Shakespeare criticado por especular almacenando grano, sea él mismo quien denuncia a esos especuladores en *Coriolano* (76-77): "a most extraordinary act of theatrical impersonality, suggesting very forcefully that his imagination was not violated by sentiment of any kind" (469)... (¿o no será además un ejemplo de descarada hipocresía y señal de blindaje del instinto práctico frente a la conciencia moral, digo yo?).

Un episodio político extraño tiene lugar al verse involucrada la compañía teatral de Shakespeare en la conspiración de Essex para destronar a la reina (1601), representando la obra *Richard II*, donde un 'hombre fuerte' destrona al rey y se hace con la corona. En esta ocasión, sin embargo, la Reina fue más fuerte que el aspirante; el apuesto conde salió decapitado, y Shakespeare indemne... aunque en el acta de acusación a Essex se habla de "that most treasonous booke of Henry the fourth", identificando el libro de Hayward y la obra de Shakespeare diciendo que el traidor del conde había aplaudido en "the playing thereof" (se refieren a *Richard II*, no a *Henry IV*, nos aclara Ackroyd [389]). Es curioso que el papel no sólo del actor sino del dramaturgo Shakespeare fuese considerado irrelevante en este asunto; para mí dice mucho del status del dramaturgo popular en este momento: al parecer es inexistente como sujeto de responsabilidades legales. Ackroyd supone que la participación de la compañía de Shakespeare en la intriga de Essex fue más o menos forzada, no una cuestión de conjurados activos,

aunque observa sobre la obra de *Richard II*, resucitada para la ocasión, "although it had no doubt been revived in the interim, its reconstruction at such short notice is still a very remarkable achievement" (391)—algo que más bien nos debería dar causa de dudas, quizá...

El hecho es que "a week after ... interrogation, the Lord Chamberlain's Men were once more playing before the Queen. On the day after that performance, Essex was beheaded" (392). Terrorífica escena tipo Ricardo III: "el que esté conmigo, que se levante y me siga"... Es posible que Elizabeth, como James tras ella, "viewed theatrical representation as but a shadow of the real spectacle of power and authority" (424): Shakespeare desde luego era muy consciente de la teatralidad de ambos.

Entre 1603 y 1605 (listas de actores de *Sejanus* y *Volpone*) Shakespeare al parecer se retira de las tablas ("was it right, for a landed gentleman, still to tread the boards?"). Hay una biografía ficticia de un criminal, Gamaliel Ratsey, publicada en 1605, donde parece aludirse a él, hablando de actores que "are grown so wealthy that they have expected to be knighted, or at least to be cojnunct in authority and to sit with men of great worship" (440). Y vuelve a residir en Stratford, aunque para Ackroyd no hay por qué suponer que se considerase "retirado" de la escritura, ni de que se autorretratase en la figura de Próspero enterrando su magia. Esto se contradice un tanto con el hecho de que Shakespeare decidiese al parecer vender sus participaciones en los teatros del Globe y Blackfriars por la fecha en que se retira a Stratford: el mismo Ackroyd reconoce que "It is possible that he gave up playwriting when he gave up his shares, a practical end to a thoroughly pragmatic career" (500). Desde luego, si Shakespeare tenía cierta fama de poner la pela ante todo, Ackroyd no se la va a hacer perder, ni nos va a dar un Shakespeare más romántico e idealista, lejos de

eso. "His principal concern seems to have been with the preservation of his own finances" (409). Si idealiza a Catalina de Aragón en *Henry VIII* no es tanto por su posible catolicismo cuanto por moda, o por interés político favorable a España detectado por el autor en James I.

Al volver a Stratford sí se hace más consciente el autor de ciertas relaciones familiares. En sus últimas obras, significativamente, abundan las escenas de reconciliación y de lazos entre padre e hija. "In the late plays, when Shakespeare himself was reaching the end of his life, an ageing father is reunited with a long-absent daughter; there may be feelings of guilt and shame associated with this absence, but all is forgiven. There are rarely mothers and daughters in Shakespeare's plays. The essential bond is father and daughter. It may not be the pattern of his life, but it is clearly the pattern of his imagination" (449). Shakespeare se lleva bien con uno de sus yernos, John Hall, esposo de su favorita Susannah, que lo familiariza con las hierbas y la medicina natural. Y se lleva mal con el casquivano marido de Judith, a quien cuida de desheredar. En cuanto a su esposa Anne, Ackroyd sospecha que estaba inválida por alguna razón, por el vacío que la rodea. Es bien pensado.

Al parecer muere Shakespeare no de una cogerza sino de fiebre tifoidea, como muchas otras personas de Stratford, quizá infectado por el insalubre riachuelo que corría al lado de New Place. En el testamento Ackroyd quita hierro a la sospechosa cesión a su esposa de "su segunda mejor cama": "He is unlikely to have wished to snub his wife at the last minute" (513) — (...bueno, bueno... visto lo visto, es más de lo que sabemos). En su testamento favorece el autor claramente (como en sus obras) los privilegios del patriarcado. Los anillos regalados a sus futuros editores Heminges y Condell sugieren que en Stratford Shakespeare estaba revisando sus obras

con vistas a la publicación. Dejó buenos recuerdos, pero no una escuela, ni un biógrafo... ni libros ni papeles legados a nadie.

Otra última historia curiosa, sobre el testamento de Shakespeare. En la frase "mi firma y sello" se ha tachado la palabra 'sello', "como si Shakespeare hubiese perdido el anillo antes de firmar el documento"; y en 1810 una labradora encontró cerca del cementerio de Stratford un anillo/sello de oro, probablemente del siglo XVI, con las iniciales "WS" (90).

Cada capítulo de la biografía va precedido de una cita alusiva a su tema, extraída ingeniosamente de las obras de Shakespeare. Por ejemplo, cap. 65, "And Here We Wander in Illusions", describiendo la experiencia del teatro para el contemporáneo—y que quizá muchas de las sutilezas del teatro isabelino y shakespeariano sean "inventions of the scholars rather than the dramatists" (370). Es el efecto de inflación interpretativa retroactiva que Vico llamaba "the conceit of scholars" (Nota 6). A veces duda Ackroyd de que su Shakespeare, o el nuestro, sea el que vivió y escribió... aunque en general más bien se resigna a creer que sí, por extraña que parezca a veces la evidencia, y dudosas nuestras reconstrucciones: "the appearance of the man may have been quite different from any mental or cultural image of Shakespeare that currently exists. He may have been swarthy. He may have worn an earring. He may in later life even have been fat". O quizá se parecía a Ackroyd... Shakespeare incorpora en sus obras todo lo que capta; se adapta a sus actores, a los intereses del rey (así, hay brujas y mascaradas en *Macbeth* y *The Tempest*, etc.); capta modas, retoma y reescribe argumentos, ilusiones teatrales; alrededor de él se mezclan documentos ambiguos, investigaciones contradictorias, leyendas... es difícil

proporcionar un retrato convincente y coherente de un personaje tan fluido,
pero *on the whole Ackroyd does it quite admirably.*

Notas

(Nota 2). Ver mi nota "Hamlet se ahoga y renace."

(Nota 1): Nótese en un curioso parlamento de *Love's Labour's Lost*, sin embargo, su escepticismo hacia la figura de los padrinos:

Study is like the heaven's glorious sun,
That will not be deep-search'd with saucy looks;
Small have continual plodders ever won,
Save base authority from others' books.
These earthly godfathers of heaven's lights,
That give a name to every fixed star,
Have no more profit of their shining nights
Than those that walk and wot not what they are.
Too much to know is to know nought but fame;
And every godfather can give a name

(Nota 3): Hay aquí, claro, en especial en un teatro tan metadramático como el de Shakespeare, un potente proceso de realimentación entre la realidad y su representación. Ver mi artículo "Be Copy Now".

(Nota 4). Sobre la distorsión retrospectiva (*hindsight bias*) en crítica literaria, ver mis artículos recogidos en *Objects in the Rearview Mirror May Appear Firmer Than They Are*.

(Nota5). Ver mi artículo "Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with *Henry V*."

(Nota 6). Y que es otra de las dimensiones de la distorsión retrospectiva que estudio en *Objects in the Rearview Mirror*.

Referencias

Ackroyd, Peter. *Shakespeare: The Biography*. London: Chatto & Windus, 2005.

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. London: Fourth Estate, 1999.

García Landa, José Ángel. "Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with *Henry V*." En *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ed. Mireia Aragay. (Contemporary Cinema, 2). Amsterdam y New York: Rodopi, 2005. 181-99.

<http://www.rodopi.nl/functions/search.asp?BookId=COCI+2>

- - -. *Objects in the Rearview Mirror May Appear Firmer Than They Are: Retrospective / Retroactive Narrative Dynamics in Criticism*. 2005. Online edition:

http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/retroretro.htm

- - -. "Hamlet se ahoga y renace." En García Landa, *Vanity Fea* 30 dic. 2005.

<http://garciala.blogia.com/2005/123002-hamlet-se-ahoga-y-renace.php>

6 Jan. 2005

- - -. "Ackroyd's Shakespeare." En García Landa, *Vanity Fea* 4 feb. 2006.

<http://garciala.blogia.com/2006/020401-ackroyd-s-shakespeare.php>

2006-03-01

- - -. "Be Copy Now: Dialectics and Feedback of Life and Theater in Shakespeare, Henry V, 3.1" (2007). *Social Science Research Network*

<http://ssrn.com/abstract=1029284>

2008-04-14

Greenblatt, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York and London: Norton, 2004.