

ESTRATIFICACION DE LA FICCION DRAMATICA EN *THE TEMPEST*

Celestino Deleyto

En su tiempo, *The Tempest* fue considerada una comedia y en siglos subsiguientes fue casi siempre representada como un espectáculo brillante de fantasía e ilusión —bajo la influencia de la versión de Dryden y Davenant de 1667— con un final feliz. No es hasta el siglo XX cuando el énfasis empieza a cambiar y se empieza a conferir una mayor importancia a sus elementos trágicos¹. Hoy en día, una gran mayoría de las interpretaciones críticas y de las versiones teatrales coincidirían con Jan Kott en definirla como «a Renaissance tragedy of lost illusions»². El problema crítico que ha existido en torno a este punto se centra en un rasgo que es, ante todo, estructural: el estatismo de la acción. Si los personajes son caracterizados con la premura y precisión acostumbradas pero, al igual que ocurre con casi todos los personajes cómicos de Shakespeare, no evolucionan, la acción —al contrario que, por ejemplo, en *The Winter's Tale* o *Cymbeline*— parece también progresar en círculos y volver al mismo lugar. El férreo control ejercido por Prospero sobre la acción hace que el espectador pierda el interés y que desaparezca el suspense. Tillyard ofrece un dato interesante al apuntar que la acción se inicia en un momento en que la historia narrada estaba ya virtualmente terminada, lo cual explicaría su original estructura³. Es objetivo de este trabajo explorar más de cerca el mencionado estatismo de la acción, intentar des-

¹ Los elementos trágicos de *The Tempest* son estudiados, por ejemplo, por E.M.W. Tillyard en «The Tragic Pattern», en *Shakespeare's Last Plays* (London: Chatto & Windus, 1938), y por Rose A. Zimbaro en «Form and Disorder in *The Tempest*», ambos reproducidos en *The Tempest, A Selection of Critical Essays*, ed. D.J. Palmer (London: MacMillan, 1968), pp. 122-29 y 232-43; sin embargo, la concepción de la obra como tragicomedia sigue encontrando defensores en casos como la prestigiosa introducción a la edición de *The Arden Shakespeare*, de Frank Kermode (1954; London: Methuen, 1958), 6th ed.

² Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, trad. Boleslaw Taborski (Warsaw, 1964; London: Methuen, 1967), 2nd. ed., p. 266.

³ Tillyard, p. 123.

cubrir a qué propósitos obedece la estructura dramática utilizada y analizar los elementos trágicos que en ella se dan.

La peculiar relación entre historia narrada, acción y estructura dramática puede empezar a adivinarse en un somero repaso a los hechos presentados: a las proximidades de la isla en la que habitan Prospero, Miranda y Caliban llega, por accidente de la Fortuna, un barco en el que navegan los principales culpables del forzoso destierro del noble milanés. Este, con poderes aparentemente mágicos, provoca una tormenta para hacer que los viajeros desembarquen en su isla⁴. En lo que habría de ser considerado un segundo prólogo, tras la escena en el mar, Prospero relata a Miranda, sorprendida como el público ante la acción de su padre, la historia de su desgracia. Su propósito es ahora utilizar su magia para castigar a los usurpadores y recuperar el trono, por una parte, y conseguir que Ferdinand y Miranda se enamoren para asegurar el acceso de su descendencia al trono de Nápoles, por otra. En todo momento tiene a su merced a los demás personajes y el público sabe que conseguirá que sus designios se cumplan. Así sucederá, pero antes la historia de la conspiración se va a repetir dos veces en la isla: en primer lugar, Antonio y Sebastian planean asesinar a Alonso; después, Caliban convence a Stephano y Trinculo para que le ayuden a deshacerse de Prospero. Los dos intentos fracasan pero el mago, despojado de sus atributos, volverá a Milán con los demás nobles. En un final mucho más abierto y ambiguo de lo que se podría esperar, Caliban permanece en solitario en la isla y Antonio regresa con los demás a su patria. Ninguno de los dos muestra señal alguna de arrepentimiento. El futuro no tiene visos de ser demasiado diferente. Tillyard apunta que tanto Alonso como Prospero son hombres viejos y acabados, y que Ferdinand y Miranda representan el nuevo orden de las cosas que ha surgido de la destrucción⁵, pero, a la vista de lo sucedido, uno no puede por menos que recordar las palabras finales de Edgar en *King Lear*:

The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

(*King Lear*, V, iii, 324-5)

Antonio ha fracasado pero no se ha arrepentido. En él y en Caliban, Prospero ha cosechado su más trágico fracaso: la imposibilidad de conseguir por la fuerza que los seres humanos cumplan los códigos morales propios si éstos no quieren colaborar, aunque para ello se haya contado con poderes sobrenaturales. Ferdinand y Miranda pueden ser la siguiente generación, pero también lo es Caliban. En la isla ha sucedido lo mismo que en el mundo exterior, pese a las condiciones inmejorables que reunía. Las espadas siguen en alto. R.A. Zimbardo expresa con total precisión la nueva visión crítica del siglo XX sobre el tema de la obra:

⁴ Las características de la magia de Prospero son estudiadas detenidamente por Kermode, pp. xlvii-lviii.

⁵ Tillyard, p. 129.

(...) the theme of *The Tempest* is not regeneration through suffering, but the eternal conflict between order and chaos, the attempt of art to impose form upon the formless and chaotic, and the limitations of art in this endeavour⁶.

Tanto la visión de Zimbardo como la descripción de la acción que aquí se ha dado subrayan algunos aspectos y pasan por alto otros pero, en ambos casos, parten de una interpretación concreta del contenido. En *The Tempest*, sin embargo, más que en piezas anteriores, forma y contenido, acción y estructura dramática, son inseparables. A la misma conclusión podemos intentar llegar poniendo el énfasis en la ordenación dramática de los contenidos y, más concretamente, en el análisis de la posición de Prospero en la isla y con respecto a los demás personajes.

Numerosos son los críticos que han identificado a Prospero con el propio Shakespeare y que han hallado rasgos autobiográficos en la obra⁷. Un número similar ha rechazado tales interpretaciones, por gratuitas o innecesarias, abogando por una lectura más objetiva. De la misma manera que no conviene sentirse atraído por el exceso de interpretación de unos, es también peligroso dejarse llevar por la presunta objetividad de los otros. Estructuralmente, Prospero no es Shakespeare puesto que aquél es tan sólo un personaje, el principal, de la obra escrita por éste. Es igualmente evidente que, dentro de la acción, el personaje cumple una función similar y equiparable a la del artista en el mundo real.

La imagen más característica de Prospero es su presencia en la galería del escenario isabelino, o invisible, englobado en el mundo ficticio de la obra pero fuera del alcance del radio de acción de los demás personajes. El único a quien le es permitido llegar a su nivel es Ariel, quien tampoco se relaciona con el resto, excepto en contadas ocasiones. Su conflicto dramático, el ansia de libertad, depende exclusivamente de la voluntad de su amo. Desde el punto de vista del público, aunque la isla y sus habitantes forman un todo indivisible —las diversas partes de la escena no son más que componentes de un escenario teatral—, la línea dramática primaria de la acción es la evolución de Prospero y las vicisitudes que experimentan su proyecto y su personalidad. Las otras tramas, al menos a un nivel puramente formal, son propiciadas por él y el escaso interés que ofrecen como acciones dramáticas está directamente relacionado con la supremacía de la trama central.

La versión cinematográfica de *Henry V* realizada por Laurence Olivier empieza con un trévelin descendente; partiendo de una panorámica general del Londres de finales del siglo XVI, va centrándose en el Globe Theatre, donde va a tener lugar la representación⁸. El final del filme es idéntico pero en sentido contrario, lo cual subraya la ficcionalidad de todo lo presenciado entre los dos movi-

⁶ Zimbardo, p. 234.

⁷ Frank Davidson ofrece un resumen de las más importantes contribuciones críticas en esta dirección en "The Tempest: An interpretation", *Journal of English and Germanic Philology*, 62 (1963), reproducido en D.J. Palmer, ed., pp. 212-13.

⁸ Laurence Olivier, dir., *Henry V* (Eagle Lion, 1944).

mientos de cámara. Con ello, no se está haciendo sino traducir en imágenes las palabras del *Chorus*:

Thus far, with rough and all-unable pen,
Our bending author hath pursu'd the story.
(*Henry V*, Chorus, 1-2)

En una obra de Bertolt Brecht se estaría persiguiendo un efecto de alienación, pero Shakespeare no está tan interesado en subrayar la existencia de la cuarta pared como en asegurarse la credibilidad de la acción representada. Su objetivo es opuesto al del dramaturgo alemán, en cuanto, al igual que ocurre con los *frame breaks* de los novelistas victorianos, no busca separación sino unión.

Pese a la ausencia de una versión cinematográfica de *The Tempest* comparable al *Henry V* de Olivier⁹, siempre he visto el comienzo de la segunda escena del primer acto en términos filmicos: dejando el barco a merced de los encrespados elementos que, poco a poco, lo van haciendo desaparecer de la pantalla, la cámara se va alejando en picado hasta que el lugar del naufragio no es más que un punto insignificante en la lejanía. Un corto y rápido desplazamiento lateral de la cámara descubriría a Prospero, con expresión pensativa, más sombría que satisfecha, observándolo todo desde el borde de un acantilado. En un nuevo plano (forzosamente distinto del anterior), en el que entraría también Miranda, el mago respondería a las preguntas de su hija. En este sentido, diríamos que *The Tempest* empieza donde termina *Henry V*. El movimiento de cámara final de ésta y el inicial de aquélla serían similares, excepto que mientras que en el filme de Olivier la acción termina con una vista aérea del teatro, en el caso de *The Tempest* ésta no es más que una premisa de partida. No se trata aquí de resaltar la ficcionalidad del teatro sino de seguir las andanzas del creador de la ficción.

En el vocabulario utilizado por Prospero es ya evidente la identificación de su proyecto sobre la isla con un espectáculo teatral. Al explicar a Miranda su intervención en la tormenta se expresa en los siguientes términos:

The direful spectacle of the wrack (...)
I have with
Such provision in my Art so safely ordered (I,ii,26-9)

Más adelante, tras el número del banquete, felicita a Ariel con estas palabras:

Bravely the figure of this Harpy hast thou
Perform'd, my Ariel; a grace it had devouring (III,iii,83-84)

Su intervención inmediata a la interrupción de la *Masque* también adquiere las mismas resonancias:

Our revels are now ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air (IV,i,148-50)

⁹ No han faltado intentos de llevar la obra al cine, el último de los cuales es el filme de Paul Mazursky, *The Tempest* (1982).

Cuando alude a acciones ajenas, como al referirse al proceso mediante el cual le fue usurpado el trono de Milán, encontramos las mismas imágenes verbales:

To have no screen between this part he play'd
And him he play'd it for, he needs will be
Absolute Milan. (I,ii,107-9).

En este caso, la situación a la que alude el personaje no es parte de la acción dramática sino del prólogo narrado, el cual, eso sí, se verá dramáticamente reflejado en los acontecimientos posteriores. Antonio, que entra a formar parte de la historia de la usurpación de una manera muy similar al caso de Hamlet, acaba siendo, como el príncipe de Dinamarca, incapaz de distinguir entre sí mismo y el papel que representa.

Si la representación teatral es aspecto destacado del contenido y de la estructura interna de *The Tempest*, no lo es menos la utilización constante de términos como *dream* o *sleep*. Ya en *A Midsummer Night's Dream*, la dicotomía sueño/vigilia se superponía al tema paralelo de la noche y el día, como metáforas de la relación teatro/vida o ilusión/realidad. En esta última obra, tras los equívocos de la noche, al despuntar el alba, todos los problemas se resuelven y la acción queda encaminada hacia un final feliz. En los personajes, sin embargo, la perplejidad aún continúa. Demetrius ha dejado de amar a Hermia y se ha enamorado de Helena. El propio personaje se siente incapaz de explicar este cambio:

I wot not by what power
But by some power it is - my love to Hermia
Melted as the snow (*A Midsummer Night's Dream*, IV,i,163-5)

Al llegar el amanecer, todos ellos piensan que han soñado sus aventuras de la noche pasada, pero, en este punto, no saben si ya vuelven a estar despiertos o si aún dura el sueño:

Are you sure
That you are awake? It seems to me
That yet we sleep, we dream. Do not you think
The Duke was here, and bid us follow him? (*MND*,IV,i,191-94)

Su duda se repite en *The Tempest*, en la reacción de Sebastian a la proposición de Antonio. Al noble napolitano le cuesta dar crédito a sus oídos y confiesa su dificultad para creer que lo que está oyendo sea otra cosa que un sueño:

This is a strange repose, to be asleep
With eyes wide open; standing, speaking, moving,
And yet so fast asleep. (II,i,208-10)

Tanto Sebastian como los jóvenes atenienses parecen, a primera vista, encontrarse en un estado similar a Segismundo, en los versos que cierran la acción de *La vida es sueño*:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,

y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? ¹⁰

Ciertamente, Segismundo no las tiene aún todas consigo, pero su experiencia le ha enseñado una lección, que es ante todo moral, y que le aparta de cualquier personaje de Shakespeare: en la obra de Calderón y en su concepción del mundo, hay una distinción clara entre lo efímero —la vida terrena, los placeres e instintos animales, la «fiera condición»— y lo eterno —el alma humana, la responsabilidad moral, la nobleza y la dignidad de la naturaleza humana— y sólo el primero de estos dos conceptos es equiparado al sueño. Segismundo ha visto que su experiencia en la prisión, que había tomado por un sueño, y su experiencia en el palacio, son inseparables y que, por tanto, toda esta vida pasada es un sueño ¹¹. *La vida es sueño* es comedia porque es una historia de regeneración y perdón. Pese a que, por otras razones, *The Tempest* y *A Midsummer Night's Dream* también poseen abundantes rasgos cómicos, los personajes de las dos piezas de Shakespeare no sacan la misma conclusión de parecida experiencia; de hecho, la lección que aprenden es casi la contraria. En el bosque de Arden, la magia ha logrado sobrevivir a la llegada de la luz del día y las víctimas de sus antojos lúdicos se han transformado por su influencia pero no han recibido ninguna iluminación. A los ojos del público, sueño y experiencia real no resultan claramente diferenciados sino, más bien, la distancia entre ambos queda reducida.

Volviendo a *The Tempest* y a la escena mencionada con Sebastian y Antonio, aunque sean los demás cortesanos los que están durmiendo, también ellos dos han estado sumidos, desde que pusieron pie en la isla, en una suerte de sueño. Antonio intenta aprovecharse de una situación creada por fuerzas extrañas, de un «escenario», para asestar un nuevo golpe. Shakespeare ha creado una estructura dramática adecuada a su visión del mundo y la lleva a sus últimas consecuencias. Como en *Hamlet*, son circunstancias fortuitas o, al menos, externas a nosotros, las que guían nuestras vidas. Dentro de ellas, sin embargo, el hombre tiene aún la posibilidad de elegir, de sublevarse y de —ilusión o realidad— forjarse su propio camino. Sólo que la isla es un escenario dentro de otro escenario y su creador es Prospero, un Prospero que todavía no se ha dado cuenta de la inapelabilidad de esta libertad última de los hombres para elegir.

El momento considerado por una mayoría de observadores como punto de inflexión de la acción es la reflexión de Prospero que sigue al final de la *Masque*:

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep (IV,i,156-8)

¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (Madrid, 1636; Manchester: Manchester University Press, 1961), 3305-3310.

¹¹ Para el desarrollo de los conceptos de vida y sueño en la obra de Calderón, me he basado en la introducción de Albert E. Sloman a la edición inglesa de 1961.

Al contrario que en el conocido monólogo de *Hamlet*, en el que este binomio era una metáfora de la oposición vida/muerte, aquí Prospero se confiesa incapaz de sacar sentido de un mundo en el que ilusión y realidad van parejos, incapaz de establecer un límite mediante el cual él pueda asegurarse de que su influencia sobre los demás será verdaderamente efectiva y, por ello, cansado y confuso:

Sir, I am vex'd
(...) my old brain is troubled (IV,i,158-9)

Claro que estamos aquí tan sólo ante el desenlace adelantado de la obra. En el resto de ella, es Prospero el que ostenta el poder de hacer dormir o despertar. El papel que él mismo se atribuye en la historia puede observarse en las palabras que, en la segunda escena del primer acto, le dirige a su hija tras haber decidido hacer que se duerma:

Thou art inclin'd to sleep; 'tis a good dullness,
And give it way: I know thou canst not choose. (I,ii,185-6)

El es el que decide cuándo entran en escena sus personajes, sus actores, y cuándo se marchan, cuándo pueden actuar y cuándo son inmovilizados. Por la preponderancia dramática del papel de Prospero sobre los demás personajes, *The Tempest* se encuentra más cercana a *El gran teatro del mundo* que a *La vida es sueño*¹². En el Auto Sacramental de Calderón, el personaje del Autor —Dios— decide realizar una representación, asigna papeles a sus actores, les concede libre albedrío y escoge cuándo se ha de poner fin al espectáculo. Este personaje, desde luego mucho menos complejo que el de Prospero, parece dejar más libertad de acción a los actores que el mago milanés e intervenir menos en sus actos, pero su propia inaccesibilidad para personajes y público lo convierte en mucho menos atractivo dramáticamente. Prospero exhibe un poderío casi asfixiante y hace uso de él a cada paso, pero es, ante todo, un hombre y, pese a sus esfuerzos, va a fracasar, porque todos los medios a su alcance no van a ser suficientes para que ni Antonio ni Caliban se sometan. Externamente los ha subyugado, derrotado si se quiere, pero, en su interior, ambos se mantienen firmes e inexpugnables. El terminará renunciando a su magia, que le había hecho creerse casi un dios, pero los dos aparentes villanos van a seguir igual que antes. Todos sus estudios y sus conocimientos le han conferido un poder ficticio. Al final, no le han servido de nada, excepto para llegar a una comprensión más profunda, desde la frustración, de la naturaleza del ser humano.

¿En qué ha fallado Prospero? ¿Por qué, sobre la isla, sus actores no se han comportado como él esperaba? ¿De qué manera la estructura dramática de la obra forma parte de su tema? Para contestar a estas preguntas, compararemos nuestra obra con otras dos mucho más recientes, no dramáticas, que se inscriben en una corriente artística típica de la segunda mitad de nuestro siglo: la metaficción, corriente con la que los planteamientos de la pieza de Shakespeare guardan muchas semejanzas.

¹² Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (1667; Madrid: Ediciones Cátedra, 1977).

La primera de ellas es la novela de John Fowles *The French Lieutenant's Woman*. Ya en su obra anterior, y sobre todo en *The Collector* y *The Magus*, Fowles se acercaba al tema de *The Tempest* y reconocía abiertamente su deuda para con ella. En *The French Lieutenant's Woman*, si bien temáticamente no existen puntos de contacto tan evidentes como en las otras dos novelas, encontramos una estructura con algunas semejanzas¹³. En esta novela, Fowles imita las convenciones de la narrativa victoriana, asumiendo el papel de narrador omnisciente y, llegado el momento, en el capítulo XIII, las echa por tierra violentamente, introduciendo sus propias reflexiones, su propia historia como creador. El capítulo se inicia con una oración muy simple: «I do not know» y en estas cuatro breves palabras se encierra la gran diferencia entre el artista de nuestro siglo y el de siglos precedentes¹⁴. El escritor no sabe y no puede, por tanto, transmitir esa olvidada sensación de seguridad, de control total del material que utiliza. Su actitud ante el mundo es de asombro. Su experiencia vital le ha hecho abandonar la creencia en la verdad absoluta; hablar de «la realidad» ha dejado de tener sentido: «Fiction is woven into all»¹⁵.

Cuando Fowles asegura que no controla a sus personajes más de los que los lectores controlan a sus hijos, a sus colegas, a sus amigos, a sí mismos, está, sin duda, hablando metafóricamente. En el sentido en que Prospero puede hacer que los cortesanos se duerman, o niega la libertad de elección de Miranda, en el sentido en que la isla y el espectáculo que ha montado sobre ella son invención suya, los controla. Pero sólo en un universo que se pueda dividir en apartados estancos, puede este control ser efectivo y llevado hasta el final. R.A. Zimbardo finaliza su ensayo antes aludido con la siguiente conclusión:

Only in a world of art, an enchanted island, or the play itself, does order arrest mutability and control disorder¹⁶.

Es, en otras palabras, la superioridad del arte sobre la vida. Si volvemos la vista a las obras inmediatamente anteriores a *The Tempest*, concretamente a *Cymbeline* o *The Winter's Tale*, observaremos una tendencia hacia la primacía del artificio y una relegación a un segundo plano de la aplicación directa de la *mimesis* aristoteliana. Las palabras de Zimbardo parecen ofrecer una razón consistente para la proliferación de actores disfrazados, de estatuas que bajan de sus pedestales, de dioses iracundos que descienden sobre el escenario o de personajes cómicos que representan al Tiempo. En ambas obras, Shakespeare se muestra interesado, al menos desde un punto de vista formal, en elaborar una complicada trama en la que se dan cita gran cantidad de circunstancias y coincidencias. Pese a la calma del ritmo impuesto a las acciones de ambas, el público no puede evitar

¹³ John Fowles, *The Collector* (Jonathan Cape, 1963; London: Triad/Granada, 1976); *The Magus* (London: Jonathan Cape, 1966, rev. ed. 1977); *The French Lieutenant's Woman* (Jonathan Cape, 1969; London: Triad/Granada, 1977).

¹⁴ Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, p. 85.

¹⁵ Fowles, *The French...*, p. 87.

¹⁶ Zimbardo, p. 243.

ser consciente en todo momento de estar asistiendo a una representación teatral en la que el artificio está constantemente subrayado.

En *The Tempest*, sin embargo, esta separación entre realidad y arte y esta decantación en favor del uno sobre la obra, no aparecen tan claras. Caliban es un habitante de la isla, prácticamente una creación de Prospero, pero éste no ha sido capaz de hacer que su educación dé los mismos frutos que en Miranda. La *masque*, ya solamente posible en la isla de Prospero, tiene que ser interrumpida debido a la inminente conspiración contra su vida. El mago ha escenificado su propia idea moral del mundo sobre la isla pero Antonio, uno de sus principales actores, se ha rebelado contra ella. De ahí que Prospero se despoje de su manto. A la hora de imponer un orden moral —el «partial all» de Auden¹⁷— el arte sirve tan poco como la vida. La razón es simple: pese a que la negativa a separar lo real de lo imaginario ha vuelto a ser actitud preponderante en la segunda mitad de nuestro siglo, de forma que podría pensarse en ella como en un fenómeno contemporáneo, Shakespeare ya sabía, como lo averigua Prospero al final de la obra, que arte y vida son inseparables, que las barreras entre el nivel ficcional y el nivel ontológico no son más que una convención.

Fowles expresa la misma idea por medio de los tres finales de la novela. Antes de cada uno de ellos, el autor nos descubre explícitamente su presencia dentro de la acción, para recordarnos su propio conflicto que se presenta similar al de su protagonista, Charles: la imposibilidad, desde la vida o desde la ficción, de sacar algún sentido de la naturaleza humana, de descubrir alguno de los grandes misterios que la rodean, bien se trate de personas de carne y hueso o de fantasmas creados sobre un papel. Los dos primeros finales lo son nada más en cuento a su relación temática con el resto de la historia, pero a Fowles no le sirven (obsérvese que se corresponden a las tradiciones victoriana y romántica, respectivamente) porque son finales cerrados, que reflejan una realidad existente y abarcable y, por tanto, susceptible de ser reorganizada y recreada por el novelista. Estructuralmente, y de acuerdo con la perspectiva del autor, sólo es posible el último final, aquel en el que Charles ha madurado como persona a través de una experiencia traumática y se dispone a afrontar el resto del camino:

(Life) is to be, however, inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured. And out again, upon the umplumb'd, salt, estranging sea¹⁸.

De otra forma, Fowles muestra la inconsistencia de cualquier división tajante entre los dos niveles. Shakespeare hace lo mismo con una estructura distinta, que hasta ahora hemos definido como «play within the play». Yo prefiero hablar de distintos estadios de ficción dramática: en primer lugar, un autor que crea una obra y un público que la presencia. Dentro de ella, un personaje, Prospero, levanta a su vez su propio espectáculo con la ayuda de Ariel. Su presencia continua, invisible casi siempre para todos menos para Ariel y el público, nos recuerda

¹⁷ W.H. Auden, «The Sea and the Mirror», en *Collected Longer Poems* (1965; London: Faber, 1974), p. 212.

¹⁸ Fowles, *The French...*, p. 399.

que las escenas de Alonso y su séquito, o las de Ferdinand y Miranda, o las de Caliban y sus compinches, no son tan sólo creación del dramaturgo sino, en primera instancia, suya. Pero la estratificación de los niveles no acaba ahí: a dos de sus actores, Ferdinand y Miranda, les permite ser espectadores de otra ficción, dentro de su propia historia, ya creada ficcionalmente por doble partida: la *masque*. Al final de la obra, ambos jóvenes serán, desde el escenario interior, actores de un espectáculo dirigido a los demás actores, los cortesanos italianos: el juego de ajedrez.

Ya en *Hamlet* o en *A Midsummer Night's Dream*, por ejemplo, Shakespeare utiliza este tipo de representaciones internas a la acción para realzar el carácter teatral de lo que a primera vista parece querer ser fiel reflejo del mundo exterior. En *The Tempest*, los niveles se multiplican y forman parte, en su multiplicidad, de la acción dramática. El efecto conseguido con este mecanismo sobre el público es claro: su propia realidad, desde la que presencian el espectáculo, no es más que otro nivel de ficción, tan lejano del de Prospero como el de éste lo está del de los demás personajes. El motivo del sueño adquiere también un sentido más amplio. No es que el control del autor sobre su creación sea inexistente sino muy real, tanto como el ejercido por la fortuna, la *diké* o los dioses, sobre los seres humanos. En el teatro de Shakespeare, sus personajes no son representados por actores sino que son actores ellos mismos. En *The Tempest* se les ha proporcionado un escenario basado en una estructura en la que no hay una metáfora dramática que iguale a personajes, actores y público, sino una gradación de la ficción dramática.

Fowles se introduce a sí mismo dentro de la narración en diversos momentos. Shakespeare, por el contrario, nunca aparece explícitamente. Su técnica consiste en investir a su protagonista con una serie de rasgos que hagan su discurso comparable al de un artista, pero con resonancias más amplias. Es dentro del texto donde se empiezan a separar los distintos planos de ficción y la conexión directa con el público no se produce hasta el epílogo.

En este sentido, la estructura de *The Tempest* se encuentra cercana a la del reciente filme de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*¹⁹. En él no existe un personaje comparable a Prospero, pero sí dos niveles dentro del texto filmico y el mismo juego, aquí más explícito, entre actores y personajes. Para fijar la posición de los espectadores en su obra, Allen hace que la acción principal de la protagonista, Cecilia, consista en ser espectadora de un filme en blanco y negro, también llamado *The Purple Rose of Cairo*. La impunidad de la audiencia, sin embargo, no se ve aún amenazada. Para mostrar la relatividad de la separación entre ambos lados de la pantalla, el cineasta hace que, dentro de su obra, un personaje de la pantalla rompa bruscamente la barrera y se salga de su ficción para hablar, y más tarde huir, con su espectadora favorita²⁰.

¹⁹ Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* (Orion, 1985).

²⁰ No es ésta la primera vez en que se da un salto de niveles de tales características en la historia del cine: un claro precedente sería el filme de Buster Keaton, *Sherlock Junior* (MGM, 1924), en el que el operador de proyección de un cine se introduce en la pantalla; dentro de la obra de Allen, simi-

La interrelación entre los niveles de ficción, es, asimismo, el último paso en el análisis de la estructura de *The Tempest*. Prospero se traslada frecuentemente de uno a otro, pasando de su «esfera» en las fronteras del escenario a la de Ferdinand, Caliban o Alonso. Cuando, en el quinto acto, decide desprenderse de su manto y enterrar su varita, hace el último viaje al mundo exterior a la isla para quedarse definitivamente en él. Pero hay un momento aún más significativo: la escena del juego de ajedrez, también en el último acto. Prospero ha reunido a dos actores de distintos niveles ficcionales —Ferdinand venía en el barco y Miranda es, como habíamos dicho, prácticamente una creación de su padre en la isla— y ha hecho que se enamoren, mostrando ya una posibilidad de fusión entre dos mundos en principio dispares. Ahora los vuelve a juntar, situándolos en el escenario interior, para presentárselos a los nobles como una obra de arte, una fantasía que al traspasar la cuarta pared se convertirá en realidad o, mejor dicho, pasará a su mismo nivel de realidad. En su descenso simbólico al nivel de los humanos, Miranda pronuncia unas palabras en las que Shakespeare arroja toda una carga de amarga ironía:

O, wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't! (V,i,181-84)

Ironía no sólo dirigida hacia el mundo sino también al teatro, por la dudosa bondad de las personas que ve Miranda y la admiración mezclada con júbilo con que ella, perfecta y armoniosa como obra de arte que es, contempla a tan imperfectos ejemplares de la raza humana. Si Prospero hubiera tenido alguna duda sobre su regreso al mundo de los hombres, la reacción de su hija se la hubiera terminado de disipar.

Teatro y vida, ilusión y realidad y otros dos niveles ficcionales distintos vuelven a fundirse y marchan juntos hacia el desenlace. La isla, suprema creación de Prospero, no ha funcionado armoniosamente. Incluso su obra más excelsa en ella, Miranda, expresa la inviabilidad de un arte que se aísla en sí mismo. El desorden y el caos del mundo exterior se han reproducido numerosas veces, antes y durante la representación, en el escenario. La resolución de Prospero es, pues, plenamente coherente.

Ariel ha conseguido su libertad y desaparece. Caliban se quedará solo en su territorio. Los demás personajes ya están libres del influjo de Prospero, controlados solamente por el autor, separados únicamente del público. El reinstaurado duque y Miranda han descendido de la galería superior. Ahora quedan ya solamente dos espacios diferenciados: el suyo y el nuestro. Shakespeare ha intentado probar, desde dentro de la obra, que la distancia entre ambos es mucho más corta de lo que se pensaba, que la separación tajante que había querido ver es artificial. El epílogo, similar en su construcción externa al de *Henry V*, rompe

lares recursos son utilizados con cierta frecuencia, desde *Play it Again, Sam*, Herbert Ross, dir. (Paramount, 1972) hasta *Hanna and her Sisters* (Orion, 1986).

finalmente la única barrera que quedaba en pie. Pronunciado por Prospero —el actor o el personaje, ahora ya lo mismo da—, no se trata tanto del descenso hacia el público, sino de una invitación a que éste se incorpore a la ficción:

Let me not, / ... dwell
In this bare island by your spell;
But release me from my bands
With the help of your good hands (Ep., 5-10)

El espectáculo tiene que terminar porque la acción ya lo ha hecho, pero para ello es necesaria la participación del público, la resolución final en la que quede incorporada la ficcionalización personal que ellos han hecho de lo que han presenciado, la misma que habrán hecho y seguirán haciendo con todos los sucesos, experiencias, alegrías y frustraciones que les ocurran fuera del teatro.

