

Troilo y Crésida

0

los espejos cóncavos de Shakespeare

Gustavo Martínez

Resumen:

La presente ponencia analiza, en “Troilo y Crésida”, obra menor y poco frecuentada de Shakespeare, su visión desencantada del mundo épico clásico, donde se revela la crisis del optimismo humanista del Renacimiento.

Palabras clave: epopeya, héroe, clásico, manierista, barroco.

TROILUS AND CRESSIDA SHAKESPEARE’S CONCAVE MIRRORS

Abstract: This paper analyzes Shakespeare’s disenchanted view of the classic epic world in his minor and less frequented work ‘Troilus and Cressida’, where the crisis of the humanist optimism of the Renaissance is revealed.

Key Words: epic, hero, classic, mannerist, baroque.

Si algo caracteriza a *Troilo y Crésida* es ser una de las obras de Shakespeare menos conocidas, valoradas y representadas. Es más, a una persona medianamente culta, aun los títulos de las comedias o dramas más relegados del autor al menos “le suenan” por más que no los haya leído. Pero *Troilo y Crésida* es muy probable que no la asocie siquiera con Shakespeare. Para colmo, resulta mucho más claro lo que la obra no es que lo que es: no es una tragedia, no es una comedia (aunque se la llame así en la *Epístola al Lector*, incluida en la edición de 1609, que vaya a saber quién escribió), no es una farsa, aunque contenga elementos farsescos, y ni siquiera doblándola y apretándola se la puede meter en la valija para todo de la tragicomedia o de algún otro híbrido clasificatorio. ¡Y todos sabemos lo mucho que les gusta a los críticos (y seamos sinceros, también a los profesores) tener todo bien guardado y etiquetado en los archivadores metálicos de las tranquilizadoras categorías consagradas! Ni siquiera a los personajes, por ser en su gran mayoría viejos conocidos

Gustavo Martínez
minaya07@gmail.com

Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores “Artigas”. Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Se desempeñó como profesor de Lit. Española I y III y Corrientes Literarias en el IPA entre 1990 y 2008 inclusive. Ha publicado, entre otros, estudios críticos sobre Julio Cortázar, Juan Rulfo, A. Roa Bastos y artículos de su especialidad en la revista digital “Espéculo” de la Universidad Complutense, en “[sic]” de la Asociación de Profesores de Literatura (APLU) y en “Maldoror”. Autor del libro “Historias en las grietas” de reciente publicación.



Troilo y Crésida W. Shakespeare

nuestros de la *Iliada*, nos resulta fácil vincularlos con Shakespeare.

Y, sin embargo, por su fecha aproximada de composición (fines de 1601 o en algún momento de 1602) se ubica dentro del período teatral y estéticamente más espléndido del gran dramaturgo inglés: el de sus imponentes tragedias. El que va aproximadamente de 1601, año en que probablemente fue escrita *Hamlet*, a 1606 o 1607, en que se representa *Antonio y Cleopatra*. Compare con ellas, incluso, una visión sombría del ser humano y la vida, pero distorsionada por el humor y el grotesco que emanan de un enfoque francamente irreverente, ajeno por completo a la perspectiva trágica.

Para empezar, Shakespeare combina dos ejes temáticos pertenecientes a diferentes culturas y tradiciones que, para colmo, parecen repelerse mutuamente y cuya combinación crea ya la primera y fundamental disonancia de una obra que busca deliberadamente la incongruencia. Uno de esos ejes es la tradición épica griega, cuyo núcleo es la famosa guerra de Troya y su máxima expresión literaria conservada, la *Iliada*. El otro lo constituye el ideal caballeresco inseparablemente unido al del amor cortés, de neto cuño medieval ambos, aunque con prolongaciones y resonancias en la poesía lírica del Renacimiento y en las novelas de caballerías, que concitaron el entusiasmo de lectores y aun de oyentes analfabetos durante el siglo XVI hasta que acabaron secándole el cerebro a Alonso Quijano, a comienzos del XVII. Nada más difícil de imaginar que el amor cortés y el código caballeresco en el contexto de la guerra de Troya con su heroísmo despiadado,

pendiente solo de la areté y la gloria, donde las mujeres podrán ser increíblemente bellas como Helena o abnegadas como Andrómaca, pero aun así no consiguen incidir en el desarrollo de la acción. Nada más alejado de la mentalidad griega que el servicio a la dama o la consagración del guerrero a realizar hazañas en nombre de una fe religiosa.

Sin embargo, Shakespeare entrecruza en *Troilo y Crésida* ambas tradiciones con sus respectivas mentalidades y valores para que su mutua inadecuación y flagrante anacronismo las corroan una a otra, con el auxilio de una perspectiva implacable en su afán desenmascarador que, cuando termina la obra, no ha dejado nada a salvo. Tomemos en cuenta, primeramente, las variantes más llamativas que introduce en lo que, de tan sabido y consagrado, suele considerarse intocable y definitivo: la acción transcurre en el séptimo año de la guerra, no en el último, pero Aquiles ya se ha retirado del combate y no por la ofensa de todos conocida que le infiriera Agamenón al despojarlo de su recompensa, Briseida, sino porque le ha jurado a su amada Polixena, hija de los reyes de Troya, no volver a luchar contra su pueblo, según el propio héroe lo declara en la escena I del Acto V. Convengamos en que cuesta imaginarse al terrible Pelida obedeciendo sumisamente los requerimientos de una mujer (¡del bando enemigo, para colmo!) que, aun siendo una princesa, no puede ser considerada una dama en el sentido medieval del término. La mentalidad patriarcal imperante en la sociedad griega antigua, cualquiera sea el período histórico en que fijemos nuestra atención, no admitía la exaltación

de la mujer, aun de la noble, a la condición de señora de su enamorado ni que este se viera reducido a la mera veneración al margen del papel activo que el varón debía desempeñar en el mundo por ser, tal cual se ve en la *Iliada*, un aristócrata y un guerrero. Pensemos en el menosprecio que inspira Paris en el poema homérico por su inclinación a quedarse en Troya junto a Helena, sin participar en los combates. Y nada indica que lo hiciera por imposición de ella. Para los personajes masculinos de la epopeya griega, el heroísmo era una exigencia de su ser y una obligación de clase; el amor, a lo sumo, una pasión circunstancial que no los definía. Por lo tanto, no creo que la mentalidad griega pudiera concebir o imaginar, ni siquiera a título de juego literario, como lo hizo la aristocracia medieval, sobre todo en los siglos XII y XIII, el servicio a la dama como sentimiento rector de la conducta de cualquier varón y, mucho menos, del héroe.

Primer desajuste perturbador, entonces, que incomoda al público prácticamente desde el comienzo de la obra en la medida en que desestructura su saber histórico adquirido. A ello se le suman en seguida otras escandalosas disonancias. En un drama cuya acción transcurre durante la guerra de Troya, no solo la trama amorosa (no nos dejemos ilusionar por la delicadeza espiritual asociada al adjetivo) cumple una función esencial en el desarrollo dramático, sino que la gran mayoría de los personajes no está a la altura de sus antecedentes heroicos ni del papel anacrónicamente caballeresco que pretenden representar. Es más, puede afirmarse, sin temor a exagerar, que ni siquiera están a la altura de una humanidad más o menos respetable. Y eso vale también para las ¡"damas"! que no brillan precisamente por su pureza y elevación. De Helena se dice abiertamente que es una "puta": Troilo se refiere a ella como si fuera mercancía que no se puede devolver²; Tersites es el que la llama directamente "puta" (TC, II, 3) y Diomedes, sin ninguna diplomacia, a pesar de haber ido como embajador a Troya, le echa en cara a Paris, ¡que no se da por ofendido!, el complacerse "en engendrar a tus herederos en vientre de puta". Es cierto que no pocos, a lo largo de la historia, deben de haber pensado eso de ella en vista de su prontuario erótico-mitológico, pero no era habitual que se dijera (y menos sobre un escenario) antes al menos de Shakespeare o del más que irreverente siglo XX.

Crésida, por su parte, se entrega a Troilo y le jura fidelidad pero, cuando es enviada con los aqueos a cambio de Antenor (profanación inadmisibles del código cortés-caballeresco: la dama no se negocia) se deja besuquear con cierta desenvoltura por casi todos los jefes a modo de bienvenida al campamento y, finalmente, traiciona a su amado con Diomedes, al punto

de entregarle a este la prenda de amor y lealtad que aquel le había dado (TC, V, 2). No en vano Tersites se refiere a ella como la "furchia troyana" (TC, V, 1, 255). Esto resulta aún más chocante por contraste con la conducta de Troilo, uno de los escasos personajes, junto con Héctor, que actúa de manera bastante acorde con el ideal heroico de los griegos y el código caballeresco medieval.

Si las "damas" no parecen muy respetables, los personajes masculinos no resultan mejores ni responden a las expectativas creadas por la tradición a la que pertenecen (la épica griega) ni por aquella en la que fueron deliberadamente insertados (la cortés-caballeresca). Aquiles es un fatuo pagado de sí mismo, que ha abandonado el combate, más que por su juramento a Polixena, sospechamos (no en vano lo menciona recién en el Acto V, postergación ya de por sí significativa), por un antojo de su orgullo desmedido, para que los demás aqueos sientan lo grande y necesario que es. Según Ulises, tiene "los oídos llenos del viento de su fama" (TC, I, 3, 188). El hecho de que, a diferencia de la *Iliada*, su decisión no esté motivada por una ofensa a su areté, resalta aún más su vanidad desmesurada. Si a esto le agregamos que pasa su tiempo festejando las parodias que Patroclo, una especie de "clown" privado, hace de los jefes, indiferente a la suerte de la guerra y de los suyos, su frivolidad sin grandeza queda más que en evidencia. Como si esto fuera poco, hay un consenso unánime entre los demás aqueos acerca de su indiscutible estupidez. Néstor opina que tiene "los sesos tan yermos como las dunas de Libia" (TC, I, 3, 193); Tersites, por su parte, considera que el ingenio de Aquiles está en sus tendones y que si Héctor le abriera la cabeza a él y a Áyax "sería como cascar una nuez mohosa sin nada dentro" (TC, II, 1, 198).

Esa sistemática degradación de Aquiles y, con él, del ideal heroico, alcanzará su clímax casi al final de la obra, cuando sorprende a Héctor desarmado y ordena a sus mirmidones asesinarlo ("¡Herid, amigos, herid!") y proclamar después "con todas vuestras fuerzas: Aquiles ha matado al poderoso Héctor" (TC, V, 8, 270). A la cobardía se suma la indignidad de asumir públicamente ese asesinato como una hazaña propia. Los otros personajes no son mejores que Aquiles. Áyax es tan orgulloso y tonto como él. En opinión de Tersites, su caballo "es más capaz de decir un discurso, que tú de aprender una oración sin libro" (TC, II, 1, 195). Ulises, a su vez, completa en un aparte la frase iniciada por Áyax ("Si todos los hombres pensarán como yo...") diciendo: "...el ingenio no estaría de moda" (TC, II, 3, 210). Menelao, por supuesto, es un cornudo, algo que todos sabemos, pero que jamás se expresa de ese modo tan poco elevado en la *Iliada*. Seguramente nos sorprenda, en cambio, que se diga del anciano Néstor

(aun cuando el juicio provenga de la lengua viperina de Tersites) que su “ingenio ya estaba mohoso antes que vuestros abuelos tuvieran uñas en los dedos de los pies” (TC, II, 1, 198). Aquel digno y persuasivo anciano de cuya boca, según la *Iliada*, “las palabras fluían más dulces que la miel”¹³, ahora no pasa de ser un viejo chocho que junto con Ulises “os enyugan como bueyes de tiro, y os hacen arar el campo de batalla”, de acuerdo a la perspectiva agriamente crítica de Tersites (TC, II, 1, 198). Diomedes, por su parte, que en la *Iliada* es, después de Aquiles y de Áyax, el mejor guerrero aqueo, aquí no pasa de ser un patán arrogante más interesado en seducir a Crésida que en combatir contra el enemigo. Y cuando finalmente lo hace, sus motivos son absolutamente personales, para tratar de vengarse del enamorado a quien Crésida juró fidelidad, es decir, de Troilo.

Y si, por último, miramos al jefe, a Agamenón, al “Atrida, rey de hombres”, como lo llamaba Homero en su poema, no solo la imagen del ejército aqueo no mejora sino que todas las piezas, pese a lo inarmónicas que son, encajan perfectamente. Con un caudillo semejante, inepto, sin ideas y, sobre todo, sin autoridad, de quien Tersites afirma con razón que “no tiene tanto cerebro como cerumen de oídos” (TC, V, 1, 253) se vuelve de una claridad meridiana el motivo por el cual, en su ejército, todos hacen lo que se les da la gana y nadie lo que debe. Si la cabeza carece de lucidez y firmeza, el cuerpo olvida para qué está no puede extrañar, entonces, que en ese mundo degradado, donde los principios brillan por su ausencia y los héroes, salvo Troilo y Héctor, que no son precisamente los que salen vencedores, carecen no ya de un asomo de conciencia, sino de sentido del honor, algo que parecería más acorde con su condición aristocrática, alcahuetes y bufones se muevan a sus anchas. De un lado, tenemos a Pándaro versión masculina y troyana de Celestina, empeñado en “colocar”, en amancebar con Troilo nada menos que a su propia sobrina, Crésida, como si se tratara de una Elicia o una Areúsa cualquiera. Un ser repulsivo, carente hasta de la sospecha de que pueda existir algo llamado ética, para no mencionar los lazos afectivos, y que ni siquiera tiene la excusa de la marginación y la miseria en que vive el personaje de Rojas, con el que comparte, eso sí, el mismo “voyeurismo” impertinente y morboso. Que Pándaro, aunque arquero célebre, personaje apenas episódico en la *Iliada*, desempeñe un papel relevante en la obra, al menos en la intriga erótica que constituye una de las dos líneas de acción que se entrelazan en ella, no hace otra cosa que confirmar la perspectiva desmitificadora con que Shakespeare corroe el aura de grandeza y el prestigio cultural con que una tradición de siglos, sostenida y alimentada por la literatura y el arte, rodeó la guerra de Troya. Pándaro

es la expresión acabada del cáncer espiritual que carcome la concepción heroica desde la desencantada mirada de un siglo XVII que alborea amargamente entre guerras de religión, donde el heroísmo no es más que mera brutalidad traicionera y sin principios como la del propio Aquiles en la obra. Guerras de religión donde, precisamente, nada sagrado sobrevivió a manos de una intolerancia sin compasión ni respeto a la que todo le estuvo permitido. Si después de una guerra larga y feroz, el futuro Enrique IV de Francia renegó de la fe en nombre de la cual había peleado, y tantos habían muerto, porque “París bien vale una misa” (si no lo dijo, se lo atribuyeron, y por algo habrá sido) no puede sorprender a nadie que Pándaro utilice a su propia sobrina como mercancía de cama y sexo, más la plusvalía del placer morboso que pretende sacar como mirón.

Del otro lado, en el bando aqueo, Tersites, él sí en armonía con el carácter de su intervención en el canto II de la *Iliada*: un bufón de verdades amargas. No deja de ser coherente con la visión ferozmente crítica dominante a lo largo de la obra que, de todos los personajes del poema homérico que aparecen en ella, Tersites sea el único que sigue siendo lo que antes era. La mirada agria y desengañada, la voz disidente y, por eso mismo, irritante, que con ingenio burlón arrebatada la máscara heroica del repulsivo rostro de la barbarie sin freno. Si la guerra es por “un cornudo y una puta” (TC, II, 3, 206) y a lo largo de la obra presenciamos cómo Pándaro se esfuerza por y consigue echar a su propia sobrina en brazos de Troilo, llevado más por la ruindad de sus pulsiones que por expectativas de beneficios concretos, y cómo Crésida, a pesar de todas sus promesas al amado, cede ante los avances de Diomedes, no podemos hacer otra cosa que aprobar el certero juicio de Tersites sobre dicho conflicto y quienes de una manera o de otra se hallan involucrados en él: “¡Lujuria, lujuria, siempre guerras y lujuria! Es lo único que se conserva de moda” (TC, V, 2, 261). A diferencia de los demás personajes del bando aqueo, a los que el interés, la pasión o el egoísmo impiden ver más allá de las apariencias, la lúcida amargura de Tersites cala hasta lo esencial: el mal es la guerra misma, no el orgullo desmedido, la indisciplina o la deslealtad. Estos son tan solo producto de aquella. Por eso, el hecho de que eluda cuanta ocasión se le presenta de pelear, como puede comprobarse en sus encuentros con Héctor (TC, V, 4) y con el Bastardo (TC, V, 7) en medio del combate, más que cobardía, aunque se la echen en cara y él mismo la proclame cínicamente, es coherencia interior con lo que siente y opina. No en vano es el único realmente indignado de la falta de sentido del conflicto y de inteligencia y conciencia en quienes lo conducen al punto de que llega a preguntarse a sí mismo si está: “¿Perdido en el laberinto de tu furia?” (TC, II, 3, 204). Lo suyo no se

agota en el despliegue de ingenio crítico ni en la envidia que le reprochan y que él mismo se auto atribuye, sino que revela una profunda amargura frente a la degradación imperante en todo y en todos los que lo rodean. Por otra parte, resulta significativo que, a diferencia de lo que sucede en la *Iliada*, donde Tersites es ridiculizado y expulsado ignominiosamente de la acción para no retornar más a ella, aquí, por el contrario, y pese a todas las injurias que recibe, reaparezca con frecuencia en el escenario, a modo de contrafigura subversiva, que busca mantener alerta al espectador sobre el verdadero y decepcionante carácter no solo de la guerra, sino de los móviles y el comportamiento humano.

Debido a las dos líneas de acción que la obra combina, el cuestionamiento del ser humano no se realiza solo a partir de su actividad más brutal y destructiva, sino de lo que todos consideramos el sentimiento más elevado, creador y distintivo del hombre, el amor, lo cual resulta mucho más grave y torna la crítica más penetrante y perturbadora.

Precisamente, si desplazamos ahora nuestra atención del plano de los personajes al de la acción y la trama, el entrelazamiento de las dos líneas antes mencionadas contribuye a reforzar el enfoque desmitificador propio de esta obra mediante la mutua corrosión no solo entre ambas, sino entre las tradiciones divergentes de las que provienen y a las que nos referimos al comienzo ya de esta exposición. La guerra, y más la de Troya, parece exigir un enfoque solemne, un lenguaje elevado y acciones admirables protagonizadas por héroes que verdaderamente lo sean. Y, aunque en el origen de dicho conflicto haya habido un fogonazo de pasión, el que encendió a Paris y a Helena y acabaría calcinando la ciudad, uno no espera encontrar en ese entorno épico de lucha, enemistad y muerte, una historia de amor con todas sus vicisitudes de deseo, celos y traición. La misma *Iliada*, donde Helena es apenas un personaje episódico y Criseida y Briseida, más allá de las estupideces edulcorantes de Hollywood, meros objetos de negociación y trueque, no permite esperar nada semejante.

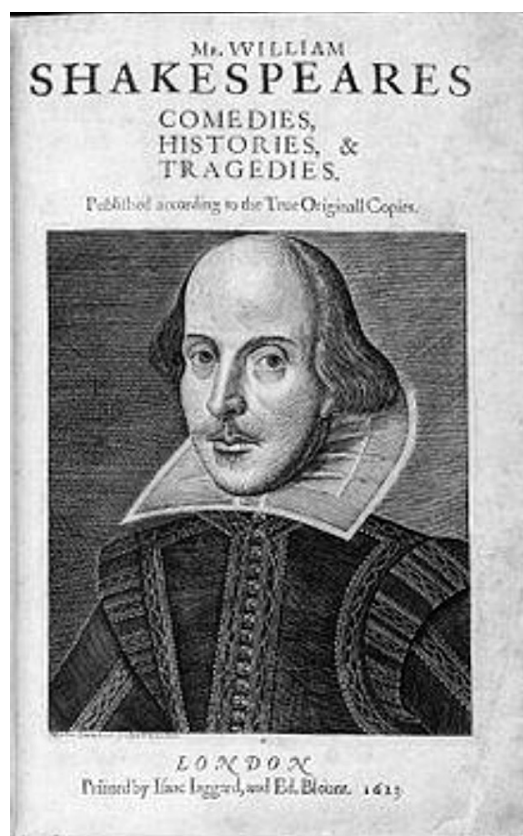
Pero a Shakespeare la intriga amorosa de su drama, inexistente en el poema homérico, donde Troilo merece apenas una mención de pasada en el canto XXIV^c y Criseida no es la Crésida de esta historia, le llegó luego de un largo proceso de gestación y reelaboración medieval, que recibió un impulso decisivo durante los siglos XII y XIII, es decir, en pleno dominio del amor cortés en la literatura^d, y culminó en el *Filóstrato* (1335?) de G. Boccaccio (1313-1375) y en *Troilo y Crésida* (?) de G. Chaucer (1342?-1400). Aparte de otras posibles fuentes de muy dudosa determinación, Shakespeare se inspiró seguramente en el poema de este último, si bien a partir de una perspectiva radicalmente

distinta, que busca poner en evidencia ante todo el deterioro moral que la guerra genera y que se extiende a todos los ámbitos, incluso los más íntimos, como lo es el del amor. Es así que Crésida, que al principio es presentada como una posible contrafigura moral de Helena termina siendo, con las diferencias del caso, una furcia igual que esta. Virgen al comienzo de la obra, resiste prudentemente hasta el Acto III los avances de Troilo y los sórdidos apremios de su tío Pándaro, más que por un estricto sentido del honor y la moral (y esto puede ser considerado ya un primer anticipo de lo que finalmente ocurrirá) por un lúcido temor a las consecuencias sociales que ceder a los requerimientos de su enamorado puede acarrearle: “si no puedo guardar lo que no quiero que me toquen, te puedo vigilar para que no digas cómo recibí el golpe, a no ser que se hinche tanto que no se pueda esconder” (TC, I, 2, 184). Digamos que es un modo no muy elegante de expresarse por parte de una doncella, máxime si tomamos en cuenta lo que un poco antes le dijo también a Pándaro, cuando este le reprochó el modo como se ponía a la defensiva: “De espaldas, para defender mi tripa” (TC I, 2, 184). El lenguaje, que no solo nada tiene que ver con el cortés y caballeresco, sino que se halla en las antípodas de su elevación espiritual y lírica, es un indicio de que la contaminación propia de un ambiente degradado ya se ha infiltrado en Crésida aun sin que esta sea consciente de ello. No en vano, Shakespeare la muestra, además, como hija de un traidor, que en plena obra cambia de bando, con toda la fuerza que le da el que eso ocurra en escena, y como sobrina de un ser rastroso y lascivo, carente de todo sentido de la dignidad y para quien los principios morales son tan solo una molestia a desechar.

A todo esto hay que agregar que, mientras en Troya se discute sobre si se debe devolver o no a Helena, que tantas desgracias ha causado y causa a la ciudad, y, a pesar de eso, se decide conservarla en nombre del honor y la gloria, cuyo principal portavoz es Troilo^e, Crésida, en cambio, es intercambiada en el Acto IV, por Antenor, un troyano prisionero de los aqueos, sin que haya debate alguno ni problemas de conciencia. Como si esto fuera poco, es el mismo Troilo quien la convence de que debe acatar la decisión que ella se mostraba dispuesta a rechazar. Y no se trata de que Troilo actúe con deliberada duplicidad sino, por el contrario, de simple ceguera humana, que le impide ver la contradicción entre lo que en una ocasión rechaza y en otra acepta porque entre una y otra interfiere uno de esos absolutos abstractos, a fuerza de estar vacíos de contenido, a los que habitualmente los seres humanos apelamos, cínica o ciegamente, depende en cada caso, para no tener que enfrentarnos a nuestras responsabilidades ni mirar cara a cara los errores o injusticias que cometemos. No está bien que tantos sufran y mueran

por la egoísta felicidad de dos individuos (Helena y Paris), pero Troilo y muchos como él están dispuestos a defender que eso ocurra para no tener que admitir ante el mundo que el grupo al que pertenecen y que los hace ser (o sentirse ser) ha obrado mal. Honor le llaman. Y gloria. Pero ese mismo Troilo acepta poner en peligro el vínculo que acaba de anudar con Crésida y enviar a esa muchacha íntimamente frágil, como hemos visto, y peligrosamente atractiva, al completo desamparo de un campamento poblado de hombres sin mujeres (o con muy pocas) donde ni siquiera contará con la protección de su padre, traidor también a ella, por omisión, como lo pondrá en evidencia el hecho de que cuando Diomedes va a buscarla a su tienda, Calcas habla desde dentro de ella, sin aparecer. Ausencia escénica que objetiva el abandono y lo convierte en una segunda entrega y, hasta si se quiere, para ser más exactos, en una cuarta: primeramente, la había entregado Pándaro a Troilo; luego Troya por mero interés (rescatar a uno de sus líderes) y después lo había hecho el propio Troilo, en errado acatamiento de la decisión colectiva. ¿Puede sorprender, acaso, que Crésida termine entregando a Diomedes la prenda de amor que le había dado Troilo? ¿En nombre de qué la tantas veces entregada Crésida iba a rehusar entregarse? ¿En nombre del amor, esa gran palabra sin asideros en un mundo donde ella es tan solo un objeto?

Si algo pone de manifiesto la acción, y en eso reside la razón profunda del entrelazamiento de ambas líneas, es que la elevada espiritualidad caballeresca y cortés no está en condiciones de resistir el contacto con el mundo heroico de la epopeya ni, mucho menos, de influir en él, del mismo modo que este no puede tornar eficaces con su ruda energía los valores que la caracterizan. Eso no se debe, no al menos desde la perspectiva que subyace a la obra y la configura, a que el refinado idealismo de una sea incompatible con la áspera cosmovisión primitiva en que se asienta el otro. De ser así se estaría dando la impresión, simplemente, de que ambas tradiciones son igualmente válidas y dignas de admiración y respeto. Pero Shakespeare no cree en ninguna de ellas ni les profesa veneración alguna como la obra lo pone en evidencia con cruda claridad. A sus ojos, las supuestas grandezas del heroísmo épico enmascaran tan solo el orgullo, la brutalidad y, aunque pretendan negarlo, la cobardía moral. Y en cuanto al código caballeresco-cortés, su exacerbado idealismo no es otra cosa que el hermoso maquillaje con que la insignificancia y baja humana gustan mostrarse con el propósito de engañarse engañando a otros. Aquiles reviste su fatuidad de servicio a la dama. Troilo que, como ya dijimos, es uno de los escasísimos personajes relativamente positivos de la obra, no solo desconfía en el fondo de la fidelidad de su dama (varias veces le repite que sea fiel en la misma



Obras completas de W. Shakespeare

escena en que ¡la entrega!) sino que no lucha por ella cuando vienen a buscarla para intercambiarla por Antenor. Y en cuanto a la propia Crésida no da nunca la impresión, ni con Troilo ni en el campamento aqueo, de ser la dama inexpugnable de la tradición cortés.

La brutalidad del mundo heroico cumple la función tanto ideológica como dramática de resaltar la fragilidad de un ideal caballeresco no cimentado en la realidad, del mismo modo que este pone al desnudo el vacío ético que hay por debajo de las proezas heroicas y la cegadora grandilocuencia épica.

Semejante enfoque no puede ser visto más que como la expresión de la crisis de fe en la cosmovisión idealista del Renacimiento, que afectó a Europa a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XVI y que se tradujo en el resquebrajamiento manierista y la degradación barroca de los modelos clásicos. En *Troilo y Crésida* resulta fácil apreciar el desencanto manierista respecto de todo idealismo y sus absolutos, así como de la existencia de un orden inteligible del mundo. La mezcla de dos tradiciones radicalmente distintas y muy alejadas entre sí en el tiempo introduce una desconcertante sensación de caos a la vez que descoyunta la noción de tiempo lineal y progresivo que buscaba imponerse desde los albores de la Era Moderna. Si conocidos personajes de la literatura clásica hablan como caballeros medievales y pretenden obrar, incluso, según

los valores de estos, las categorías intelectuales para la comprensión del mundo y su historia y la identidad propia de cada cultura que el Renacimiento había comenzado a reconocer, se diluyen y, en consecuencia, la posibilidad del conocimiento, en la que dicha época había creído, se torna por lo menos dudosa. Coherentemente con esa sensación de desorden, de falta de puntos de referencia firmes y armónicos, resulta notoria en esta obra la pérdida del objeto, que suele ser considerada como uno de los rasgos más distintivos del arte y el pensamiento manieristas. A pesar de lo que indica el título, no hay un protagonista claro sino una gran variedad de personajes inmersos en sus propios problemas y persiguiendo sus propios fines. Además, ninguna de las dos líneas de acción a las que nos hemos estado refiriendo logra primar sobre la otra. Como si esto fuera poco, es difícil determinar cuál es el conflicto central de una obra en la que los enfrentamientos son tantos y tan variados que terminan fagocitándose hasta la posibilidad misma de un conflicto. Si algo llama la atención en *Troilo y Crésida*, a pesar de ser una obra de Shakespeare, es la proliferación de episodios y personajes, que la aproximan sobre todo al ritmo vertiginoso de las comedias y los dramas históricos. Todo esto no hace otra cosa que confirmar la disgregación manierista de la unidad que exaltó el clasicismo renacentista y su sustitución por una cambiante multiplicidad que revela la ausencia de todo equilibrio, de toda serena estabilidad. Por algo presenciamos en esta pieza una acción descentrada donde se refleja un mundo en cuyo orden armónico ya no se cree.

Esto se ve claramente reflejado en la yuxtaposición de las dos intrigas, la erótica y la bélica, que recién en el Acto IV se cruzarán y de manera por demás sesgada que en nada contribuye a producir una sensación de cohesión ni equilibrio. La decisión de intercambiar a Crésida por Antenor es la que conducirá la intriga erótica a su desenlace, la destrucción del vínculo amoroso entre Troilo y Crésida a raíz de la traición de la muchacha, hecho que ocurre en la escena 2 del Acto V, ocho escenas antes de que termine la obra. Ese intercambio, si bien tiene que ver con la guerra, en nada se relaciona con el eje de lo que hemos llamado la intriga bélica, constituido por el intento de conseguir que Aquiles regrese al combate. De este modo, aunque las dos líneas se cruzan en ningún momento se logra un efecto de unidad. De hecho, ninguna de las dos incide en la otra, lo cual contribuye a aumentar la sensación de arbitrariedad y desorden. Por su parte, la muerte de Héctor no hace otra cosa que reforzar dicha sensación, por cuanto no es consecuencia de un duelo buscado por Aquiles, como en la *Iliada*, sino de una casualidad que pone al jefe troyano inerme en manos del Pelida. En el poema homérico, esa muerte responde a un orden: el del des-

tino y la consiguiente voluntad divina de asegurar su cumplimiento. En la obra de Shakespeare, por el contrario, es resultado tan solo de la combinación fortuita de las circunstancias con la bajeza humana.

La falta de armonía en la acción se traslada también a los propios personajes, que actúan de manera incoherente con lo que proclaman así como con lo que se espera de ellos en función de la imagen paradigmática a la que por tradición se los vincula. En contraste con el portentoso héroe que todos conocemos y que, por lo tanto, aguardamos encontrar, Aquiles resulta ser un matón engreído del que ni siquiera podemos estar seguros de cuál es su verdadera motivación: ¿se retiró del combate por orgullo o por cortés sumisión a los mandatos de su dama? ¿Y dónde quedan tanto su condición heroica como su código caballeresco cuando ordena matar a Héctor a traición?

Por otra parte, si quitamos el ilusorio manto del honor y la gloria, Troilo combate, en definitiva, por una Helena hacia la que no siente ningún respeto, pero después entrega sin atisbo de rebeldía alguno a la mujer que ama y, más tarde, con una incongruencia indigna de su código caballeresco, espía a su dama y asiste, sin acudir en su ayuda, a su seducción por parte de Diomedes. No solo el mundo, el propio ser humano se ha vuelto problemático, imposible de conocer e incapaz de conocerse.

Todo fluye, todo se mezcla de manera impropia e inconsecuente. Y, por eso mismo, no puede haber un verdadero conflicto y, mucho menos, uno de carácter trágico, porque ya no hay valores firmes e indiscutibles con que enfrentar los impulsos (en esta obra, la mezquindad de los personajes impide hablar de pasiones). La angustia de Macbeth nace, por ejemplo, de una ambición que se levanta contra valores (lealtad al rey y al vínculo de vasallaje, respeto a los lazos de parentesco y a las obligaciones con el huésped) de los que el personaje está plenamente convencido, de no ser así no habría conflicto. Es al destruir el orden que se sustenta sobre esos valores que Macbeth introduce el caos en su mundo. En *Troilo y Crésida*, por el contrario, el caos ya está instaurado desde el principio, como la propia guerra lo simboliza. No en vano, el poeta y fino crítico shakesperiano W. H. Auden (1907-1973) señaló que los personajes “se comportan conscientemente de una forma en la que jamás lo haría un personaje consciente”^f. No puede haber conflicto trágico donde no hay conciencia de los valores, donde estos se hallan reducidos a meras palabras sonoras y vacías.

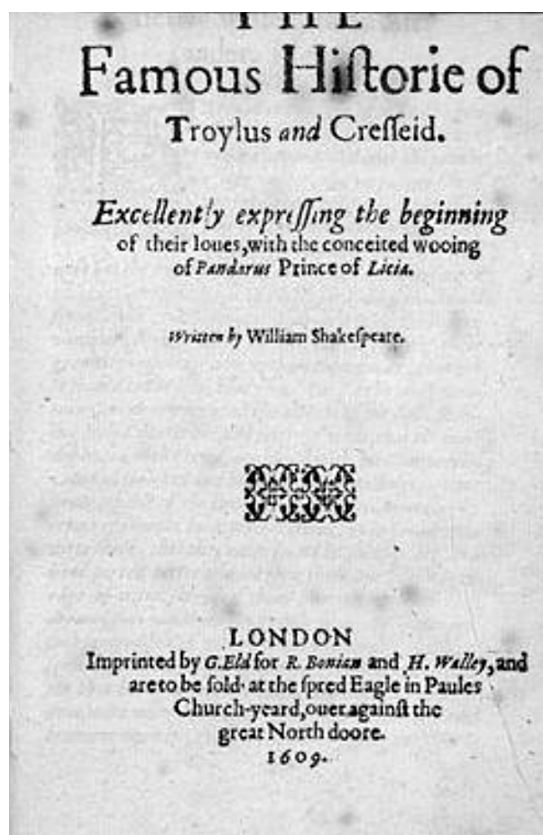
Si algo expresa *Troilo y Crésida* es la debacle del orden en el que la cosmovisión renacentista creyó y cuya necesidad exalta Ulises en el único pasaje de esta obra que suele ser citado por la crítica. “Los mismos cielos, los planetas, y este centro terrenal, observan jerarquía,

prioridad y lugar; perseverancia, curso, proporción, sazón y forma, deber y costumbre, en toda línea de orden...” (TC, I, 3, pág. 187). Pero cuando las jerarquías caen, ocurre lo que el mismo Ulises declara, “todas las cosas se resuelven en poder, el poder en voluntad, la voluntad en apetito, y el apetito (lobo universal doblemente secundado por la voluntad y el poder) debe hacer por fuerza presa del universo, y al fin, devorarse a sí mismo” (TC, I, 3, pág. 188). Si algo resulta evidente es que el elogio del orden se hace ya desde el caos donde impera el apetito: Aquiles sigue los antojos de su orgullo, al igual que Áyax; Helena y Paris los de su pasión, sin importarles los males que provocan; Diomedes, los de su deseo; Pándaro, los de sus morbosas pulsiones.

Por algo se hace tan difícil situar la obra dentro de alguna de las diversas categorías dramáticas al uso. Es otra muestra de su fuerza y coherencia expresivas, ya que el mismo caos que dramatiza es el que la vuelve escénicamente inclasificable. Como no podía ser de otra manera, el drama del desorden no admite ser insertado en un orden. En las tragedias, no podría haber conflicto si no existiera un orden, que se comunica a la forma misma de la obra y que se halla presente desde el comienzo de esta: en la Escocia de *Macbeth* gobierna un rey legítimo y bondadoso; en la Dinamarca de *Hamlet*, uno cuya usurpación criminal no es conocida al principio por lo que formalmente impera una apariencia de orden; en *Rey Lear*, es el propio rey quien lo destruye al intentar remodelarlo en función de un capricho ególatra y senil. En *Troilo y Crésida*, por el contrario, el caos pre-existe a la acción y la inaugura. La guerra es su objetivación temática y la presencia de Pándaro apenas comienza, su objetivación escénica. No podía ser otro que un bufón sin conciencia, que un esclavo de su propio apetito quien nos abriera el acceso a un mundo desquiciado donde nada importa porque nadie (salvo Héctor, y lo matan a traición; salvo Troilo, y es engañado por su amada) es capaz de levantar sus miras por encima de su ego y sus apremiantes deseos. ¿Puede extrañar acaso que sea el propio Pándaro quien cierre la obra y que sus últimas palabras sean: “Hasta entonces, sudaré y buscaré remedios (alude a su enfermedad venérea): y, llegado ese momento, os legaré mis enfermedades” (TC, V, 10, pág. 273). *Troilo y Crésida* no solo es la obra del caos, sino que lo proyecta más allá de ella. No solo lo escenifica, sino que lo arroja sobre sus espectadores, devolviéndolo a la realidad en la que su ficción se inspiró. Únicamente Pándaro podía protagonizar este final y decir lo que dice. Ni siquiera Tersites. Porque este, al menos, se siente indignado ante lo que ve y por eso lo critica. Pero Pándaro, como carece de conciencia, carece también de perspectiva. Los parásitos no se indignan ni critican. Fagocitan.

Para la visión renacentista, el orden era el marco necesario de la vida y la acción humanas. Por eso en las tragedias de Shakespeare, donde esa visión todavía está presente, unas pocas escenas iniciales suelen mostrar su vigencia, aunque ya amenazada, y las escenas finales, su restauración. En *Troilo y Crésida*, por el contrario, no hay más circularidad que la del caos. De allí que el heroísmo épico y el idealismo cortés-caballeresco no solo no puedan sobrevivir en él sino que resulten ridículos en ese contexto. Esa inserción grotesca de tradiciones elevadas y prestigiosas en una acción dramática que las degrada, es producto de una mirada en la que coexisten el relativismo disolvente del Manierismo y el amargo desengaño del Barroco. Una mirada desprovista de admiración y animada por un escepticismo crítico que la lleva a deformar lo que hasta ese momento habían sido considerados modelos indiscutibles, con el fin de poner en evidencia lo engañoso de su supuesta grandeza.

Esto es lo que nos llevó a pensar en Valle-Inclán y a mencionar los espejos cóncavos en el título. Recordemos que Max Estrella, el protagonista de *Luces de Bohemia* (1924), al teorizar sobre el esperpento, creación dramática de su autor, sostenía: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”⁸. Y, poco más adelante, agregaba: “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”⁹.



Portada de Troilo y Crésida

En una entrevista periodística¹ que le realizaran en 1938, Valle-Inclán declaró que, en su opinión, hay tres modos de mirar el mundo estéticamente hablando:

- 1) De rodillas, cuando los personajes son vistos como seres superiores a los que se contempla con admiración y con el propósito de exaltar su grandeza.
- 2) A la misma altura, porque se siente a los personajes como de nuestra misma naturaleza.
- 3) Desde lo alto, cuando se considera que los personajes son inferiores a nosotros.

Si bien Valle-Inclán señala que la segunda postura es la característica de Shakespeare cabe indicar que, aunque ese es el enfoque habitual, en *Troilo y Crésida*, por el contrario, resulta indudable que se sitúa y nos sitúa por encima de los personajes, postura original si las hay porque por tradición el prestigio cultural de dichos personajes parecía colocarlos de manera indiscutible y para siempre muy por encima. Pero cuando el orden entra en crisis, como lo dice Ulises en la propia obra, las jerarquías se desmoronan a tal punto que el desengaño despierta a menudo la necesidad de degradar aquello que durante tanto tiempo se consideró tan venerable como intocable. Basta pensar en el modo como Góngora, en esa misma época, despedaza ciertos mitos clásicos.

No pretendemos afirmar, sería un exceso anacrónico, que *Troilo y Crésida* sea un esperpento “avant la lettre”, pero sí que hay en ella elementos que nos hicie-

ron pensar en el autor español, como la grotesca yuxtaposición entre la grandeza que por tradición poseen muchos de los personajes y la vileza de su comportamiento; el frecuente contraste entre el prestigio cultural de que gozan las tradiciones involucradas en la obra con la irredimible vulgaridad de las situaciones en que se insertan y del lenguaje con que a menudo son expresadas; la constante animalización y cosificación metafórica a que son sometidos los personajes.

En el asesinato de Héctor vergonzosamente incitado por Aquiles, Shakespeare expresa su descreído rechazo de la supuesta grandeza del mundo heroico; en la traición de Crésida a Troilo, la falsedad del ideal cortés-caballeresco. Si bien la acción no llega hasta la caída de Troya presenciamos una destrucción ideológicamente mucho más devastadora: la de todos los modelos. Casi podríamos decir que *Troilo y Crésida* es el acta de defunción escénica de las ilusiones renacentistas. Por eso el último en escena es un alcahuete sifilítico arrojando a los espectadores su venéreo legado de desengaño.

Héroes grandes solo en la ruindad. Supuestas heroínas que no pasan de ramerías bien publicitadas. Líderes buenos nada más que para inventar mentiras con que conducen a los ingenuos de turno a guerras inútiles en nombre de palabras vacías y dioses inexistentes. ¿Solo expresión de la crisis manierista-barroca? ¿No será que Shakespeare, como todos los grandes escritores, está hablando de nosotros y de nuestro mundo? Más nos valdría escucharlo.

NOTAS

- 1 W. Shakespeare, "Troilo y Crésida", en *Teatro completo. Tomo II*, Planeta, Barcelona, 1968, acto II, escena 2, pág. 200. En adelante, **TC**.
2. Homero, *Iliada*, Espasa Calpe, Madrid, 1986, pág. 13.
3. Homero, op. cit., pág. 258.
4. Las de más prolongada influencia fueron el *Roman de Troie* (1160-1170) obra en verso de Benoît de Saint Maure y su versión resumida en prosa *Historia destructionis Troiae*, escrita en torno a 1287 por el autor italiano Guido delle Colonne.
5. "...si no fuera la gloria lo que perseguimos, antes que la realización de nuestros levantados humores, no querría que se vertiera una gota más de sangre troyana en defensa de ella" (**TC**, II, 2, 204). Y un poco antes, el propio Troilo manifestó, poniendo en evidencia que no solo de gloria se trata, sino también de mal entendido orgullo que tan a menudo los humanos confundimos gustosamente con el honor: "¡Ah latrocinio vil, haber robado lo que nos da miedo conservar" (**TC**, II, 2, 201).
6. *Trabajos de amor dispersos*, Crítica, Barcelona, 2003, pág.201.
7. R. del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Kapelusz, Buenos Aires, 1987, pág.165.
8. *Ibidem*, pág. 166.
9. *Ibidem*, pág. 54-55.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Auden, W. H: *El mundo de Shakespeare*, Adriana Hidalgo Editora, Córdoba, 1999.
- Auden, W. H: *Trabajos de amor dispersos: conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003.
- Bregazzi, J: *Shakespeare y el teatro renacentista*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- Dover Wilson, J: *El verdadero Shakespeare*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- Girard, R: *Shakespeare*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Homero: *Iliada*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- Kott, J: *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix-Barral, Barcelona, 1969.
- Shakespeare, W: *Teatro completo*, Planeta, Barcelona, 1968.
- Tillyard, E.M.W: *La cosmovisión isabelina*, F.C.E., México, 1984.
- Valle- Inclán, R. del: *Luces de Bohemia*, Kapelusz, Buenos Aires, 1987.
- Wain, J: *El mundo vivo de Shakespeare*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Wilson Knight, G: *Shakespeare y sus tragedias*, F.C.E., México, 1979.