

William Shakespeare, lector del *Quijote* / El enigma de *Cardenio*.

Dos parecen ser los hechos comprobados de esta historia: William Shakespeare leyó el *Quijote*; William Shakespeare escribió una obra basada en la novela de Cervantes, titulada *The History of Cardenio*, hoy perdida. En las discusiones sobre historia de la literatura reaparece una y otra vez el tópico de Cervantes versus Shakespeare (con hispanistas y anglófilos pugnando cada cual por demostrar la superioridad de su ídolo). ¿Qué nueva imagen surgiría al unir, en lugar de enfrentar, las fuerzas de uno y de otro? Los desesperanzados intentan, a partir de las pocas noticias que han llegado a nosotros, reconstruir alguna semblanza de la obra perdida; los optimistas se han vuelto detectives literarios lanzados a fervorosas pesquisas en oscuras bibliotecas europeas, y cada tanto surge alguno ‘descubriendo’ que alguna obra anónima a la cual nadie, antes, había prestado la debida atención, no es otra que el *Cardenio* perdido. El propósito de esa nota es recopilar los pocos hechos y las muchas conjeturas sobre una de las conjunciones más descomunales y desconocidas en la historia de la literatura: la de los dos grandes genios de la literatura española e inglesa.

Cervantes y Shakespeare fueron estrictamente contemporáneos, tanto que sus muertes se recuerdan en la misma fecha, el 23 de abril de 1616, aunque murieron con diez días de diferencia entre sí - Inglaterra y España se regían entonces por distintos calendarios. No tenemos noticias de que Cervantes haya sabido de la existencia de Shakespeare, o de su obra, pero podemos estar seguros de que Shakespeare sí leyó a Cervantes. En 1611 o 1612, apenas seis años después de la publicación en España del original, se editó en Inglaterra la primera parte del *Quijote*, en la traducción de Thomas Shelton. El éxito de esta novela fue inmediato no solo en su tierra natal sino en el resto de Europa, éxito medido no solo por sucesivas ediciones y traducciones, sino también por la gran cantidad de adaptaciones realizadas, sobre todo en el teatro inglés de la época. Estas adaptaciones solían favorecer los episodios secundarios o *novelas intercaladas* del *Quijote*: de éstas, la favorita parece haber sido la ‘Historia de Cardenio’. Sabemos por los registros de la época que una obra titulada *Cardenno* fue representada en la corte inglesa en el invierno de 1612-1613, y nuevamente a principios del verano de 1613, por los *King’s Men*, la compañía del propio Shakespeare. En 1653 la obra fue registrada para su publicación como *The History of Cardenio*, figurando como autores el ‘Sr. Fletcher y Shakespeare.’ La pieza no llegó a publicarse aparentemente, y el manuscrito original, hasta hoy perdido, constituye para muchos ‘El Santo Grial del canon literario’, una nueva obra de Shakespeare que daría testimonio además del influjo del mayor novelista sobre el mayor dramaturgo de todos los tiempos.

¿Cómo habrá leído Shakespeare el *Quijote*? Es difícil sustraerse a la sugestión de que hayan sido las aventuras de los dos protagonistas lo que más capturaron su atención: el hidalgo enloquecido ha sido comparado tantas veces a su ilustre contemporáneo el también demente Rey Lear, Sancho a su predecesor el gordo y bebedor Falstaff – en las inolvidables aunque injustas palabras de Víctor Hugo: “Sancho Panza, adherido al asno, forma un solo cuerpo con la ignorancia; Falstaff es el centauro del puerco”. Y sin embargo nada parece indicar que hayan ingresado en el *Cardenio* de Shakespeare. Puede ser que estos personajes de Cervantes estuvieran tan acabados, tuvieran una vida propia tal que ningún otro autor podía apropiársela. También es cierto que sus aventuras, por su naturaleza episódica e itinerante, no se prestan bien al drama: el lector entusiasta de la primera parte, devenido escritor (esta es la prueba de toda obra intensa: no nos alcanza con leerla: queremos también *escribirla*) tendería, más que a una reescritura dramática, a *continuar* las aventuras de los dos personajes allí donde Cervantes las había dejado, como haría en 1614 Avellaneda en su *Quijote* apócrifo. Pero un escritor, cuando lee como escritor, no busca lo mejor en un libro, sino lo más útil: es un lector interesado. Shakespeare era no sólo autor, sino actor y empresario teatral, y el teatro de su época se parece más, en su dinámica de producción, al cine que al teatro actual: era un entretenimiento popular, lucrativo y costoso: el público estaba sediento de novedades y había que procurárselas a cualquier precio. La apropiación por parte de Shakespeare de tramas y personajes ajenos puede responder a una preferencia personal pero también era la única manera de tener siempre lista la nueva obra que el público y las finanzas de la compañía demandaban. Y si no podía servir de la trama principal del *Quijote*, las novelas intercaladas, de las que hay tantas en la primera parte, por su concisión dramática, su estructura de personajes y sujeción mayor a las unidades de tiempo y lugar, parecen estar pensadas para ser llevadas a escena. De estas, Shakespeare pudo elegir la historia de Cardenio y Luscinda y, probablemente también la novela del *Curioso impertinente*.

En el *Quijote*, Cardenio es un joven enloquecido que don Quijote y Sancho encuentran viviendo como una fiera en las estribaciones de la Sierra Morena. A ese estado lo ha llevado la traición de su amigo el altivo don Fernando, y la debilidad de su amada Luscinda, quien obligada por sus padres a casarse con éste, a último momento en lugar de clavarse un puñal como había prometido, se desmaya. Cardenio asiste impotente e irresoluto a la boda de su amada con su mejor amigo, y huye cuando no puede soportarlo. A través de una serie de peripecias en la que intervienen don Quijote, Sancho, el cura, el barbero y Dorotea, una hija de labradores ricos seducida y abandonada por el mismo don Fernando, y que primero aparece vestida de varón (un procedimiento caro a

Shakespeare, recordemos a Rosalind en *Como gustéis*, Portia en *El mercader de Venecia*), Cardenio aprende que Luscinda desmayada llevaba en el pecho una carta donde explicaba su amor por él y su negativa a ser de otro, y las parejas vuelven a armarse correctamente: Cardenio con Luscinda y Dorotea con don Fernando. La dinámica de los encuentros y desencuentros amorosos es constitutiva de la literatura pastoril, que tanto Cervantes como Shakespeare practicaron desde sus mocedades y nunca abandonaron del todo, y es un perfecto ejemplo de la geometría renacentista de las relaciones enmarañadas que se desenmarañan al final (recordemos a las dos parejas de *Sueño de una noche de verano*). Pero la historia de Cardenio ofrecía, además de esta geometría cómica, un personaje, una psicología. Cardenio es un débil, un pusilánime que no se atreve a defender su honor, a castigar al amigo traidor, que vive instándose a actuar y gastando toda su energía en recriminarse su actitud medrosa: en otras palabras, el personaje de Cervantes que más se acerca al Hamlet de Shakespeare. Y Dorotea, cuya ecuanimidad, decisión y presencia de ánimo son los motores de la resolución final de los problemas, podría perfectamente integrar la galería de personajes femeninos fuertes como las ya mencionadas Rosalind y Portia. Quizás en su obra Shakespeare haya decidido mejorar la resolución dramática que la estricta moralidad y el decoro españoles impusieron a Cervantes: todo lector moderno preferiría un final donde Cardenio y Dorotea compartan de por vida su inteligencia y sensibilidad, y don Fernando y Luscinda la fundamental inanidad que los caracteriza.

La otra novela, vinculada a la anterior por su temática, y porque es leída en voz alta en el transcurso de la historia de Cardenio, es la del *Curioso impertinente*. En ésta, el juego renacentista de enredos en un mismo nivel da lugar a una arquitectura propiamente barroca de planos superpuestos de realidad y apariencia. Anselmo y Lotario son dos amigos inseparables, hasta que Anselmo decide casarse. Lotario empieza entonces a retacearle su compañía, pero Anselmo insiste en que nada ha cambiado. Descontento además con la fidelidad poco fogueada de su esposa Camila, convence a Lotario de ponerla a prueba, seduciéndola. Lotario al principio decide proteger la honra de su amigo, simulando cortejarla cuando en realidad no lo hace, pero Anselmo, espíandolos, descubre el ‘engaño’ de su amigo. Lotario entonces decide actuar en serio, y admirado de la virtud de Camila, que no responde a sus requiebros, se enamora verdaderamente de ella. El amor de Lotario y el extraño comportamiento de su esposo son demasiado para la virtuosa Camila, que se rinde ante aquél. Ahora es necesario volver a engañar a Anselmo, pero esta vez es Camila la que dirige la representación: sabiendo que su esposo los espía hace entrar a Lotario y se hiere con una daga para resguardarse de su acoso. Así se concreta la síntesis barroca: no contento con la fidelidad real, Anselmo había bus-

cado una fidelidad representada, hiperreal; y la paradoja es que solo está convencido de haberla encontrado a en el momento en que le están poniendo los cuernos de la manera más alevosa. El desenlace solo puede ser trágico: Anselmo descubre la verdad y la revelación producto de su ‘impertinente curiosidad’ lo mata de disgusto. Shakespeare nunca fue tan lejos como los españoles en su exploración de esta intrincada trenza entre realidad y ficción, sueño y vigilia, vida y teatro, pero es indudable que el autor de *Hamlet* y *La tempestad* podía encontrar muy atractivo este material. Ambas novelas intercaladas del *Quijote* se ocupan del tema del honor y de la venganza, ambas de la lealtad entre hombres y su inevitable contracara de traición (que por la misma época Shakespeare y Fletcher explorarían en *Los dos nobles compadres*). El único motivo que podía desaconsejar la utilización del *Curioso impertinente* es que la novela está tan perfectamente acabada, tan cerrada sobre sí misma, que es inimaginable una reelaboración: poco podría hacer Shakespeare salvo versificar la traducción de Shelton. En cambio el episodio de Cardenio es más abierto, ramificado, y deja bastante espacio para desarrollar personajes (el arrogante y bidimensional don Fernando, la llorosa y vacua Luscinda) e imaginar desenlaces alternativos.

Esta historia de la colaboración a distancia de dos grandes genios estaría incompleta sin la inclusión de un tercer personaje: John Fletcher, quien figura como coautor del *Cardenio* de Shakespeare. En 1613, cuando la obra se representa, Fletcher tenía 33 años y Shakespeare 47. Shakespeare estaba al final de su carrera, Fletcher acababa de cerrar su famoso período de colaboraciones con Francis Beaumont y necesitaba un nuevo compañero. La escritura de a dos era común en la época, como lo es hoy la colaboración entre guionistas de cine. Beaumont y Fletcher formaron una pareja de escritores que logró acuñar un estilo único, y hoy se habla del estilo ‘Beaumont y Fletcher’ más que de los estilos de uno u otro por separado. Tan estrecha era su relación que la leyenda los coloca viviendo en la misma casa y compartiendo la misma amante: este idilio se truncaría con el casamiento de Beaumont con una rica heredera y su abandono de la casa, la amante, la actividad teatral y el propio Fletcher (lo que evoca sin duda la situación inicial de la novela del *Curioso impertinente*). Al parecer la colaboración entre Fletcher y Shakespeare no alcanzó ese grado de fusión que algunos siglos más tarde William Burroughs y Brion Gysin denominarían ‘la tercera mente’ – cuando la personalidad y el estilo de dos colaboradores se funden en una tercera identidad que no es igual, y quizás sea mayor, al aporte individual de cada uno. Los críticos más bien tienden a ver las obras de Shakespeare y Fletcher como un *patchwork* de escenas escritas por uno u otro (quizás injustamente, las mejores escenas se asignan siempre al primero y las más flojas al segundo). No sabemos cómo colaboraban Shakespeare y

Fletcher - si escribían juntos, si se repartían la obra de entrada, si uno (¿Shakespeare?) escribía primero y después le pasaba lo hecho al otro (¿Fletcher?). Pero Shakespeare seguramente apreciaba y respetaba a su compañero, tanto como para hacerlo su sucesor, como autor y como empresario, en el Globe Theatre; y de la colaboración entre ambos sobreviven dos obras: la ya mencionada *Los dos nobles compadres* y (aunque aquí la opinión de los especialistas se divide) *Enrique VIII*. Fletcher era un autor que hoy llamaríamos más ligero, o comercial, o de moda: resulta una tentación adicional imaginar que la lectura de Cervantes permeó no solo la obra que escribían, sino la relación entre ambos, haciendo de Shakespeare un don Quijote cincuentón, idealista que vive más en la literatura que en el mundo real, de Fletcher un Sancho apegado al aquí y ahora, con los pies en la tierra. Shakespeare moriría tres años más tarde, regresado a su aldea; Fletcher, su heredero en lo artístico y lo comercial, lo sobreviviría nueve. En esos nueve años siguió escribiendo, al menos diez obras, esta vez en colaboración con Philip Massinger. Nunca es fácil determinar hasta qué punto la vida de un autor se entromete en su obra, pero algo parece indudable: de las *circunstancias* en que una obra es escrita hay siempre un eco, una resonancia, (muchas veces sin que el autor lo note) en alguno de sus diferentes planos: en este hábito de la colaboración, más que en la psicología del autor, podría buscarse el motivo por el cual una de las constantes del teatro de Fletcher sea la relación conflictiva entre amigos, la tensión entre lealtad y traición, la pugna por un objeto deseado que en el plano de la vida es la obra y en la obra frecuentemente una mujer (quizás su colaboración con Beaumont fuera la más idílica porque ya compartían a la mujer en la vida real). La relación de Fletcher con el *Quijote* fue temprana (quizás fue él quien introdujo a Shakespeare a su lectura) y duradera: desde su indudablemente cervantina *The Coxcomb* (escrita con Beaumont en 1608 – 1610), subsiguientemente Fletcher haría uso de Cervantes en no menos de trece de sus obras.

Lo que resta es examinar los intentos de dar por hallado el manuscrito perdido. Dos de ellos merecen, si no nuestra credulidad, al menos nuestro interés. En 1727 el dramaturgo y editor de Shakespeare Lewis Theobald estrena una obra titulada *Double Falsehood (Doble falsedad)*, ‘escrita originalmente por William Shakespeare, y revisada adaptada para la escena por Mr. Theobald’ a partir de un manuscrito original ‘adquirido a gran costo, y que con gran trabajo y esfuerzo había revisado y adaptado para la escena’. La obra, que incluye la locura, la amistad traicionada y una joven disfrazada de varón, está indudablemente basada en la historia del Cardenio de Cervantes, pero de ahí a admitir que ésta es el *Cardenio* perdido de Shakespeare hay un largo trecho. Hoy en día, cuando ni siquiera el cine de Hollywood se atreve a alterar una línea de lo escrito por Shakespeare (ningún otro autor, ni siquiera Dios, ha

merecido semejante respeto) puede resultarnos chocante que la moda en los siglos XVII y XVIII fuera presentar un Shakespeare ‘adaptado’ (recordemos por ejemplo *La tempestad* de Dryden y Davenant, que liberalmente otorga a Miranda una hermana, a Próspero un hijastro y a Calibán una hermana melliza.). Lewis Theobald no era la excepción: en su adaptación de *Ricardo II* apenas sobrevive la mitad del texto escrito originalmente por Shakespeare. Pero su *Double Falsehood* no guarda relación alguna, ni verbal, ni estilística, con la obra de Shakespeare (algo que Pope, feroz enemigo de Theobald, fue el primero en señalar), aunque muchos han visto en la pieza recogida por Theobald trazas de la ‘leve y dulce habla’ de Fletcher. Estos cuestionamientos indujeron a Theobald a ‘olvidarse’ de seguir proclamando la autoría de Shakespeare: no volvió a sacar el tema y nunca mostró el manuscrito, que tampoco fue encontrado entre sus papeles tras su muerte. Algunos, recordando un incidente en el cual Theobald había estrenado como propia la obra *El hermano pérfido* - que le había sido entregada por un tal Henry Meystayer, relojero, para que la adaptara - ven en Theobald un mero falsificador literario, en la línea de James Macpherson, Samuel Ireland y Thomas Chatterton. Otros, más benignos, lo suponen adquiriendo de buena fe versiones de la obra perdida de Shakespeare ya desfiguradas por esa compulsión a la adaptación tan típica del siglo.

El segundo intento de pasar un *Cardenio* bajo la puerta sellada del canon shakespeariano es más reciente. En 1994 el grafólogo Charles Hamilton anunció en un libro titulado *Cardenio or The Second Maiden’s Tragedy* que la obra de autor anónimo hasta entonces conocida como *La segunda tragedia de la doncella* (no porque a la doncella le hubieran sucedido hechos terribles por segunda vez sino porque ya existía una obra llamada *La tragedia de la doncella*, de Beaumont y Fletcher precisamente) no era otra que el *Cardenio* perdido. Hamilton no se arredró ante la comprobación de que ninguno de los personajes de la trama principal de *La segunda tragedia* llevara los nombres cervantinos: comparando el manuscrito de ésta con el testamento de Shakespeare determinó que ambos habían sido escritos por la misma mano. La evidencia sería irrefutable, sino fuera porque es también el propio Hamilton quien sostiene que el testamento está escrito del puño y letra del moribundo Shakespeare – algo que otros especialistas no dan en absoluto por probado. A lo sumo, lo único que llega a probar este especialista es que el testamento y el manuscrito de la obra fueron escritos, quizás meramente copiados, por la misma persona – no que esa persona haya sido Shakespeare. Y de todos modos, lo irrefutable de sus pericias caligráficas (para el lector no entendido al menos) se relativiza al leer la obra en sí: a pesar de ráfagas de buena poesía y erráticos momentos de acción espectacular, *La segunda tragedia* en su conjunto sencillamente no está a la altura de la producción de Shakespeare (de Fletcher, lamentablemente, lo

mismo no puede afirmarse). La trama principal involucra a un innominado Tirano que luego de deponer al legítimo rey Govianus se dedica a cortejar a la Dama que éste amaba. Acosada por el Tirano, la Dama prefiere acuchillarse antes que caer en sus garras (concedamos aquí una semejanza: la Dama hace lo que la Luscinda de Cervantes prometió y no cumplió). El Tirano transfiere su amor al cadáver enjorado, que roba de la catedral y manda embalsamar. El embalsamador no es otro que Govianus disfrazado, quien corona su obra pintando de veneno los labios de la muerta. El desenlace es ahora predecible: el Tirano besa a la Dama y muere. Govianus vuelve a reinar, acompañado por el cadáver embalsamado sentado ahora en un trono, coronado en muerte como la 'reina del silencio'. Para el lector argentino al menos, la trama principal parece tener más relación con la historia del cadáver de Evita - con los roles de Perón, López Rega, el Dr. Pedro Ara y Aramburu algo trastocados y mezclados entre sí - que con el *Cardenio* de Cervantes. (Quizás por eso seamos, de todos los pueblos del orbe, los más necesitados de mantener viva la llama de la fe en la autoría del insigne bardo de Avon: en el fondo de nuestros corazones siempre supimos que si algún autor de la literatura universal estaba capacitado para ponerle palabras a la historia de Juan y Eva Perón - con la de Isabelita y López Rega de subtrama - no podía ser otro que el mismísimo William Shakespeare.) Los argumentos de Hamilton parecen más sólidos cuando examinamos la trama secundaria de *La segunda tragedia*, que involucra a un Anselmus que convence a su fiel amigo Votarius de seducir a su esposa, quien primero le resiste y luego se enamora de él... Paso a paso se siguen las peripecias de la novela del *Curioso impertinente*, pero aquí surge otro problema, y es que se lo hace ineptamente, a la manera de las *remakes* de Hollywood, que eligen una obra perfecta para hacer de ella una versión pedestre y vulgar. Charles Hamilton trata de arreglarla sosteniendo que fue Shakespeare quien escribió la historia del Tirano y la Dama, y Fletcher la del marido impertinente, pero pocos lo han tomado en serio: la crítica especializada hace responsable de *La segunda tragedia* a Thomas Middleton, autor de las nada despreciables *The Changeling*, *Women Beware Women* y *A Game at Chess*.

Todavía puede aparecer el codiciado manuscrito descubierto por azar en alguna remota biblioteca europea, pero hasta entonces todo parece indicar que la obra resultante de la conjunción de los talentos de Cervantes y Shakespeare está, al menos en su versión original, definitivamente perdida. Quizás no haya mucho que lamentar: no siempre la unión de dos genios resulta en una genialidad proporcionalmente mayor. Los cuentos de Borges y Bioy Casares, sabemos, son inferiores a la producción de cada uno por separado; Alfred Hitchcock siempre se negaba a adaptar obras de gran prestigio literario: cuando le preguntaron por qué no hacía *Crimen y Castigo*, su respuesta fue: "porque Dos-

toievsky ya lo ha hecho”. En su relato “Encuentro en Valladolid”, Anthony Burgess imagina un contacto personal entre Cervantes y Shakespeare, y nuevamente es el español quien influye sobre el inglés: “Dios” truena en su cuento un Cervantes curtido e imponente ante un Shakespeare humilde y receptivo, “es un comediante. La tragedia es humana, demasiado humana. La comedia es divina.” Shakespeare se inclina ante la superioridad de esta visión y tras el encuentro presenta una nueva versión de *Hamlet*, una versión de siete horas que aliviana los tormentos mentales y espirituales del príncipe con la compañía terrenal de Falstaff y sus seguidores: Hamlet se olvida del suicidio, Hamlet derrota a sus enemigos y reina en Dinamarca: la comedia se impone sobre la tragedia. Shakespeare, uniendo a dos personajes y a dos géneros que hasta entonces había mantenido separados, descubre el secreto de Cervantes. Los contactos personales entre escritores tienen a veces resultados decepcionantes (Burgess, experto en Joyce como era, debía tener en mente el célebre encuentro de este autor con Proust, del que no surgió otra revelación que el común aprecio de ambos por las trufas). Los encuentros que más han afectado la literatura (como el de Homero y Virgilio, Virgilio y Dante, Shakespeare y Milton, Homero y Joyce) sólo tuvieron lugar en la lectura de sus obras. En sus últimos años, Shakespeare ya no escribió tragedias: *Pericles*, *Cimbelino*, *Un cuento de invierno*, *La tempestad*, *Los dos nobles compadres* y sin duda el *Cardenio* perdido eran todos *romances* (pastorales, según la clasificación de Polonio; tragicomedias, las llamaría Fletcher), una forma madura, seria, de la visión cómica del mundo; la comedia no de los problemas que se desvanecen como los de un mal sueño en el *happy end*, sino la de la copa rebosante de sufrimientos bebida hasta el final, para encontrar en su fondo – y sólo en su fondo – el rostro de un Dios misericordioso. Los temperamentos o principios opuestos, en todas estas obras, ya no luchan entre sí hasta destruirse, sino que, al igual que don Quijote y Sancho en el transcurso de la novela de Cervantes, se van influyendo mutuamente, enriqueciéndose, hasta fundirse en una unidad superior. El aliento de las últimas obras de Shakespeare, hará decir Joyce a uno de sus personajes, es el espíritu de la reconciliación. La primera, *Pericles*, es de 1608, año en que empiezan a aparecer en el teatro de la época referencias a los personajes de Cervantes. No podemos saber si la lectura del *Quijote* fue lo que determinó este cambio en la poética de Shakespeare, pero todo parece indicar que no tuvo en él un lugar menor.