



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Baldwin Lind, Paula
Configuración y representación del espacio en La tempestad de William Shakespeare¹
Revista de Humanidades, núm. 41, 2020, -Junio, pp. 11-35
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321262129001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

CONFIGURACIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN *LA TEMPESTAD* DE WILLIAM SHAKESPEARE¹

CONFIGURATION AND REPRESENTATION OF SPACE IN WILLIAM
SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST*

PAULA BALDWIN LIND

Instituto de Literatura
Universidad de Los Andes
Av. Mons. Álvaro del Portillo 12.455
Santiago, Chile
pbaldwin@uandes.cl

RESUMEN

En su oficio de dramaturgo, William Shakespeare trabajó frecuentemente con la noción de espacio, pero ¿cómo logró configurarlo y representarlo en el escenario vacío de El Globo, en la corte, o en la sala privada de Blackfriars? ¿Cómo creó ese sentido de espacio y de lugar en un texto con escasas acotaciones? Tomando como caso de estudio *La tempestad*, analizaré el modo en que Shakespeare comunica el sentido de espacio sobre el escenario y a lo largo del texto para argumentar que la configuración

¹ Este artículo es parte del proyecto Fondecyt de iniciación 11170923, "Female Spaces in Shakespeare's Four Major Tragedies".

shakespeariana de este no obedece solo a convenciones dramáticas de la época isabelina, sino al uso de un lenguaje visual y sensorial puesto en movimiento por los actores, y a las condiciones de representación de los teatros londinenses; específicamente, a la performatividad y flexibilidad del espacio vacío.

Palabras clave: Shakespeare, La tempestad, espacio, condiciones de representación, escenario vacío y fluido.

ABSTRACT

In his profession of playwright, William Shakespeare frequently worked with the notion of space, but how did he manage to configure and represent it on the empty stage of the Globe theatre, at court, or at the Blackfriars private playhouse? How did he create that sense of space and place in a script with very few stage directions? Taking *The Tempest* as a case study, I will analyze the way in which Shakespeare communicates the sense of space onstage and throughout the script, to argue that his configuration does not only obey to the dramatic conventions of the Elizabethan era, but to the use of visual and sensory language set in motion by the actors, and the conditions of representation of the London theatres; specifically, to the performativity and flexibility of the empty space.

Keywords: Shakespeare, The Tempest, Space, Conditions of Representation, Fluid and Empty Stage.

Recibido: 11/03/2019

Aceptado: 08/07/2019

I. NOCIONES PRELIMINARES

La literatura y, en particular, el género dramático, juega con el espacio; lo transforma y lo utiliza como medio de representación; es decir, el lenguaje dramático cobra vida en las acciones y movimientos ejecutados por los actores en el espacio real del escenario y, al mismo tiempo, en el espacio imaginado de la obra.

El espacio no constituye un elemento o una dimensión más del teatro, sino que, en cierto sentido, lo define. En uno de sus estudios acerca de la semiótica teatral, Anne Ubersfeld afirma que “el teatro es espacio” (*L'école* 80), enfatiza su centralidad para que el fenómeno teatral sea pleno. Si bien los significados de la noción de espacio son múltiples en los estudios culturales, la semiótica teatral² y las corrientes dramáticas desde la Grecia clásica hasta el teatro contemporáneo, el espacio teatral adquiere especial relevancia en el Londres de los siglos XVI y XVII, puesto que se construyen salas de teatro en la ribera sur del Támesis donde “media docena de teatros estuvo por décadas literalmente en ebullición. Y en otras partes de la ciudad, repartidos dentro de los límites de sus murallas y aun fuera de ellas, tres veces esa cifra” (Baldwin y Fernández 9). Además, las condiciones de representación que ofrecían estas salas —escenarios pequeños y vacíos por el uso de mínima utilería, luz natural o de velas, audiencia sentada o de pie por ambos costados y delante del escenario, entre otras características— llevan a dramaturgos como William Shakespeare a configurar sus obras de modo que la idea de un espacio específico se logre a través de las palabras poéticas puestas en acción y de un trabajo de decodificación imaginativa por parte de los espectadores.

La lista de espacios privados y públicos descritos en las obras de Shakespeare es extensa, así como sus personajes quienes aluden a la noción de espacio otorgándole diferentes y variados sentidos. Desde referencias directas y específicas a espacios privados, como el caso de Malvolio en *Noche de reyes*, quien después de recibir la carta que ha escrito María —pero que él atribuye a Olivia— cae en una especie de posesión y expresa su deseo de que lo dejen a solas para gozar de su privacidad: “Váyanse, los desprecio. Déjenme disfrutar mi / privacidad. Váyanse” (3.4.86-87), hasta la descripción de un espacio abierto, que parece saltarse los límites de la geografía conocida y que Calibán describe como una isla “llena de ruidos / Sonidos y brisas dulces” en el tercer acto de *La tempestad* (3.2.135-36)³. Así también Shakespeare crea y recrea,

² Tanto Anne Ubersfeld como Patrice Pavis clasifican el espacio teatral. Ver Ubersfeld, *Reading Theatre* y Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*.

³ La edición utilizada en este artículo es la traducción de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs, publicada por Universitaria en 2010.

presenta y representa grandes batallas entre ingleses y franceses en *Enrique V*, o una escena doméstica en *Coriolano* cuando Virgilia y Volumnia aparecen cosiendo en una atmósfera familiar que ofrece un profundo contraste a las batallas romanas y los conflictos entre patricios y plebeyos; hasta la tormenta de *El rey Lear* en que la naturaleza parece enfurecerse, o la tempestad que da el título a la obra y que va más allá de los horizontes de la isla de Próspero y, por cierto, de las fronteras físicas del escenario.

Sabemos por las investigaciones de Andrew Gurr, Mariko Ichikawa, Peter Brook y Stephen Mullaney, por nombrar a algunos expertos, que las obras de Shakespeare, en su mayoría, fueron montadas según las estaciones del año y las rachas de epidemias de la peste bubónica, en teatros públicos en verano, especialmente en el teatro El Globo, y algunas, durante el invierno, en la sala privada de Blackfriars, además del gran número de representaciones efectuadas en la corte. Como indica Gabriel Egan, Shakespeare probablemente escribía sus obras pensando en las condiciones de representación (“Blackfriars” 48), pues, a saber, es muy diferente producir la magia e ilusión del teatro en un espacio público abierto con luz natural que en una sala cerrada más pequeña y a la luz de las velas. Así, *El cuento de invierno* y *Cimbelino* fueron compuestas considerando las dimensiones del escenario del Blackfriars⁴ que, aunque cruzaba de un extremo a otro la sala, era utilizado solo en 9 metros, entre 28 y 30 pies (Gurr, *Playgoing* 32). Shakespeare habría compuesto específicamente para la puesta en escena en ese espacio, teniendo en cuenta esa determinada forma y disposición del estrado, la ubicación de la audiencia y la luz de Blackfriars. Lo mismo se puede aplicar a las obras que, en primera instancia, fueron escritas para el escenario del teatro El Globo que, como anota Egan, *The Lord Chamberlain’s Men* (“Los hombres del lord Chambelán”) y posteriormente *The King’s Men* (“Los hombres del Rey”)⁵ utilizaron para sus montajes entre 1599 y 1608 (“Globe Theatre” 165).

⁴ Estas obras también se montaron en el teatro El Globo.

⁵ Tanto *The Lord Chamberlain’s Men* como *The King’s Men* fueron compañías de teatro de Shakespeare. Cuando en 1603 muere Isabel I y accede al trono Jaime I de la dinastía Estuardo, la primera comienza a llamarse *The King’s Men* y el rey se convierte en su patrocinador.

¿Cómo logra Shakespeare representar espacios que trascienden los límites físicos del escenario en condiciones teatrales que incluso podríamos llamar adversas para un dramaturgo moderno? Dicho de otro modo, ¿cómo configura espacios en lo que Peter Brook llama un espacio vacío? (7). Me aproximaré al espacio teatral isabelino como soporte de significados y, por tanto, como herramienta de interpretación de la obra mediante la discusión teórica y el análisis de algunos ejemplos de las estrategias que Shakespeare utiliza para configurar espacios en *La tempestad*, romance compuesto hacia 1610 y representado por primera vez

el 1 de noviembre de 1611, en la corte, con ocasión de la “Hallomas nyght” o Noche de Todos los Santos; aunque es del todo probable [...] que, dadas las mismas circunstancias de esa representación, [la obra] haya sido previamente estrenada en algunos de los teatros que, desde 1608 en adelante, los *King’s Men* utilizaron alternativamente: el Globe en verano y Blackfriars en invierno. (Baldwin y Fernández 16-7)

Intentaré mostrar cómo la precariedad de medios de representación, unida a la riqueza de la palabra constituyen la clave para crear un sentido de lugar y espacio en la imaginación del público. Es, a mi parecer, precisamente esa escasez de medios visuales, de utilería, de acotaciones o direcciones de escena, lo que lleva al dramaturgo inglés a ampliar campos semánticos, a llenar, por así decirlo, el escenario y las palabras de movimiento y significado. A diferencia de lo que podría parecer una limitación dramática, el espacio vacío, la ausencia de utilería en el teatro isabelino, como indica Brook, es lo que ofrece a los dramaturgos “one of its greatest freedoms” (86)⁶. Dicho de otra forma, la restricción del espacio crea una oportunidad para expresar con palabras lo que no se puede ver.

⁶ “Una de sus mayores libertades”. Dado que la mayoría de los textos críticos citados en este artículo han sido escritos en inglés, ofreceré siempre mi traducción a pie de página.

Las ideas de Brook se pueden complementar con las de Stanley Vincent Longman, quien postula que el escenario vacío de Shakespeare es, al mismo tiempo, un espacio fluido. Así lo explica el mismo autor:

The fluid stage, deliberately shatters them [space limitations], so that the time and place of the action are in constant flux. We are now here, now there. The fluid stage is essentially a *platea*, a generalized acting area. The principle behind the *platea* is the collaboration of the audience in ascribing an imaginary place to the acting area. (157)⁷

El espacio fluido es todo lo opuesto a un escenario fijo que mantiene sus fronteras o se ajusta a ciertos límites; es un espacio esencialmente flexible en cuanto a las posibilidades de representación de mundos que ofrece. Es fluido porque, de algún modo, se expande o se contrae dependiendo de la acción que se representa sobre él, aunque siempre dentro de sus límites, como sugiere el Coro en el prólogo de *Enrique V* cuando nos introduce en ese drama histórico:

[...] ¿Puede este refñidero contener
los vastos campos de Francia? ¿O podríamos meter
dentro de esta O de madera los mismos cascós
que atemorizaron el aire en Agincourt?
¡Ah! Perdón, ya que una encorvada figura ha de
hablar por un millón en tan reducido espacio,
permitid que nosotros, cifras de tanta magnitud,
trabajemos sobre la fuerza de nuestra imaginación. (Prólogo 11-8)⁸

⁷ “El escenario fluido, las rompe deliberadamente [las limitaciones de espacio], de modo que el tiempo y el lugar de la acción están en constante cambio. Ahora estamos aquí, ahora allá. El escenario fluido es esencialmente una plataforma, un área de actuación general. El principio detrás de la plataforma es la colaboración de la audiencia en la asignación de un lugar imaginario al área de actuación”.

⁸ La edición utilizada es la traducción de Delia Pasini, publicada por Losada en 2008.

Allí, en esa “O de madera”, se produciría, siguiendo a Longman, una expansión que trasciende la materialidad de los muros o de las puertas de entrada o salida que utilizan los actores, aunque el espacio esté delimitado precisamente por esa materialidad física concreta de muros y puertas.

2. LUGAR Y ESPACIO

¿Cómo se puede dar entonces, al mismo tiempo, esta condición de vacío y de fluidez sobre el escenario? Antes de continuar, es necesario referirse brevemente a la naturaleza dinámica de cualquier espacio para comprender que el teatro es precisamente un espacio virtual y dinámico de representación en el cual los lugares son constantemente transformados. Según Michel de Certeau, teórico francés, un lugar es “the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence” (117)⁹. Por tanto, un lugar indica una ubicación que tiende a ser estable, mientras que un espacio “is composed of intersections of mobile elements. It is actuated by the ensemble of movements deployed within it” (de Certeau 117)¹⁰. El espacio es creado y delimitado no solo por sus contornos físicos, sino también por la variedad de modos en que se experimenta; puede ser transformado por las acciones y movimientos de individuos, así como por la disposición de muros, puertas, objetos y muebles, entre otros elementos. Así, vemos cómo en *La tempestad* de Shakespeare el escenario se expande —el mundo creado trasciende los límites espaciales del estrado— cuando escuchamos los gritos de la tripulación en medio de la tempestad:

CONTRAMAESTRE:

¡Abajo el mastelero! ¡Rápido! ¡Más abajo,
más abajo! La vela mayor a sotavento. (*Un grito dentro*).

⁹ “el orden (de cualquier tipo) según el cual los elementos se distribuyen de acuerdo a relaciones de coexistencia”.

¹⁰ “está compuesto por la intersección de elementos móviles. Es actualizado en la interacción de movimientos que se realizan en él”.

Malditos aullidos. Son más ruidosos
que la tormenta o la maniobra. (1.1.33-36)

Y más adelante en la misma obra, somos testigos de un naufragio; luego, sin embargo, el escenario se contrae al detenernos en la conversación entre Próspero y Miranda cuando padre e hija se remontan a sus orígenes y el primero narra el modo en que llegaron a la isla.

En sintonía con Michel de Certeau, Henri Lefebvre, sociólogo neomarxista francés, se refiere a la dificultad de establecer los límites de un espacio debido a su permeabilidad y a las alteraciones producidas por los diferentes individuos. Aunque su fenomenología no está directamente relacionada con la literatura, se puede aplicar al drama isabelino, pues define la naturaleza del espacio e intenta explicar cómo adquiere un significado cultural. Lefebvre clasifica el espacio a partir de tres dimensiones: el espacio percibido (*perceived space*) o de la vida diaria y del sentido común; el espacio concebido (*conceived space*) de los cartógrafos y urbanistas y el espacio vivido (*lived space*) producido por la imaginación y conservado por las artes y la literatura (10-1). Este último puede ilustrar los modos en que el espacio teatral fue entendido y recreado por los dramaturgos de la temprana modernidad en Inglaterra. En otras palabras, pareciera que esos espacios fijos del escenario cobran vida cuando son representados por los actores y decodificados por la audiencia. Aplicando las teorías de ambos intelectuales franceses, se podría afirmar que la práctica de movimientos, cambios del tono de voz y gestos de la actuación, así como la utilería y escenografía, además de la interpretación por parte de la audiencia de todos estos elementos, transforman los espacios fijos y estáticos en espacios vividos o experimentados, tales como una ciudad, una batalla, una isla o el pequeño armario en la habitación de un personaje femenino. En definitiva, ambos autores reconocen que las operaciones realizadas en un lugar lo actualizan y convierten en un espacio con determinadas funciones que lo diferencian de otros.

Además, Lefebvre explica que los individuos experimentan los espacios “in ways that are more fluid than walls, laws and rituals might seem to

indicate” (97)¹¹. Por lo tanto, a pesar de la separación producida por los límites espaciales, los espacios sociales no son entidades cuyos contornos podrían chocar, o contenedores –mediadores vacíos– que pueden ajustarse uno sobre otro (87). Esa cualidad de ser vivido o experimentado, según Lefebvre y de Certeau respectivamente, sería entonces, lo que permite la fluidez del espacio teatral y lo que se habría dado de modo superlativo en el Londres de la temprana modernidad, de tal modo que Longman llega a afirmar: “the Elizabethan playhouse represents the epitome of the fluid stage” (157)¹².

La posibilidad de transformación inherente a la noción de espacio es lo que Michael Neill también intuye como un elemento proveedor de dinamismo y performatividad al espacio teatral. En efecto, comenta Jonathan Gil Harris en su análisis del aporte de Neill en este campo, “throughout Neill’s work, place in all its various guises is thoroughly mediated by the theatrical” (18)¹³. Lo teatral ejerce una mediación entre el espacio físico del escenario y el espacio representado sobre ese escenario, lo que resulta en un espacio imaginado.

Decía antes, al referirme a la performatividad inherente del espacio teatral, que este atributo hace posible su flexibilidad y expansión. Sugiero que la conversión de lugares en espacios llenos de significado posee también una estrecha relación con un lenguaje performativo. Al respecto, es fundamental recordar la idea de David Scott Kastan, quien considera que Shakespeare escribió sus obras “for the theatre and not for a reading public; they were scripts to be acted not plays to be read” (6)¹⁴. En esta misma línea, Rex Gibson, explica que

treating a Shakespearean play as a script (and calling it so) suggests a provisionality and incompleteness that anticipates and requires imaginative,

¹¹ “de modos más fluidos que las murallas, leyes y rituales parecen indicar”.

¹² “La sala de teatro isabelina representa el epítome del escenario fluido”.

¹³ “en todo el trabajo de Neill, el lugar en todas sus diversas formas está completamente mediado por lo teatral”.

¹⁴ “para el teatro y no para un público lector; eran guiones para ser representados, no obras para ser leídas”.

dramatic enactment for completion. A script declares that it is to be played with, explored, actively and imaginatively brought to life by acting out. (7-8)¹⁵

Ciertamente, el variado público que frecuentaba los teatros londinenses debía desarrollar su imaginación y crear mundos posibles luego de escuchar a los actores declarar sus parlamentos, casi sin ver nada sobre el escenario más que algunos movimientos de los mismos actores y mínima utilería. Precisamente, explica Longman, “the charm of the fluid stage derives from its playing upon our imagination. The stage, the actors, the properties do not disguise themselves, but simultaneously, they conjure up in our imagination a whole other world as we watch” (157)¹⁶. El escenario es una metáfora de un mundo que está a la vez sobre el escenario y más allá de él gracias a la mediación de un lenguaje cargado de significado. En el teatro de Shakespeare las palabras son espejos que reflejan la realidad que imitan y recrean. Así, la audiencia¹⁷ isabelina iba al teatro a escuchar más que a ver. Como observa Katherine Maus, las representaciones “foster[ed] theatre goers’ capacity to use partial and limited presentations as a basis for conjecture about what is undisplayed and undisplayable” (32)¹⁸. Foakes es todavía más radical para explicar este fenómeno cuando afirma que en el escenario isabelino “the stage-location was whatever the dramatists made the actors say it was” (“Playhouses and Players” 20)¹⁹. En resumen, se puede afirmar que la audiencia podía “ver” lo que las palabras –a través de metáforas poéticas– decían o reflejaban.

¹⁵ “tratar una obra de Shakespeare como un guion (y llamarlo así) sugiere la provisionalidad de un texto incompleto que anticipa y requiere de una representación imaginativa y dramática para su finalización. Un guion declara que existe para que se juegue con él, para que sea explorado y llevado a cabo de manera activa e imaginativa por medio de la actuación”.

¹⁶ “el encanto del escenario fluido deriva del juego que produce en nuestra imaginación. El escenario, los actores, la utilería no se disfrazan, sino que de modo simultáneo, evocan en nuestra imaginación otro mundo mientras observamos esos elementos”.

¹⁷ “Audiencia”, del latín, *audire*: escuchar.

¹⁸ “fomentaban la capacidad de la audiencia para utilizar presentaciones parciales y limitadas como base para conjeturar acerca de lo que no se muestra ni se puede mostrar”.

¹⁹ “el lugar (ubicación) representado sobre el escenario era aquello que los dramaturgos hicieron que los actores dijieran que era”.

3. ¿CÓMO Y DÓNDE?

La tempestad de Shakespeare se sitúa en una isla remota e inexplorada, un lugar mágico y moldeable similar a un escenario. Próspero es el despojado duque de Milán, quien ha sido desterrado a una isla desconocida por Antonio, su propio hermano, junto a Miranda, su única hija. La traición fraterna se ha gestado, en parte, porque tal como el mismo protagonista explica, su dedicación casi exclusiva a las artes liberales y a los libros de magia, lo llevó a descuidar sus deberes de gobierno:

A mi hermano dejé a cargo del gobierno
Y me hice un extraño en mi propio Estado, extasiado
Y arrobado por las ciencias ocultas. (1.2.75-77)

En la isla hay una perfecta unidad de tiempo y lugar. Dentro de sus límites se desarrolla toda la acción y los conflictos dramáticos; es decir, todo ocurre en los confines de este espacio o escenario. Consideraré a Próspero como un organizador espacial de la isla que ordena, distribuye y establece jerarquías entre los diferentes espacios, sin adentrarme en la discusión sostenida por algunos críticos que ven en el personaje la figura de Shakespeare, el dramaturgo que se despide de su oficio.

De manera notable en *La tempestad*, Shakespeare usa la magia del lenguaje para configurar espacios. En las mínimas acotaciones presentes en este romance, casi no encontramos convenciones espaciales, como podrían ser el uso de ciertos muebles para indicar un espacio más íntimo, como la cama de Desdémona en *Otelo*, o el baúl en la habitación de Imogen en *Cimbelino*. Tampoco hay demasiadas transiciones de espacios como ocurre en *Coriolano* cuando se indica que los personajes están afuera, cerca de las rejas de Corioles; o en *Julio César* cuando las turbas gritan que se lea el testamento de César y Marco Antonio y se indican los movimientos que deben realizar (en ese caso las acotaciones están implícitas en los mismos parlamentos). En esta breve obra no se distinguen claramente los espacios privados de los públicos al indicar la actividad de los personajes, a diferencia

de la escena de *Coriolano* donde Volumnia y Virgilia realizan labores de costura; Shakespeare aquí no visita diferentes lugares de la ciudad, como en *Medida por medida* donde vamos al convento de Isabela, pasamos por la cárcel en la que se encuentra Claudio y avistamos los prostíbulos de Viena; tampoco tenemos en este romance las cortes de Orsino y de Olivia en *Noche de reyes*, lugares llenos de protocolo; ni los espacios domésticos o las calles de las *Alegres comadres de Windsor*. En *La tempestad* quizá Shakespeare había llegado a la maestría total de la palabra y la podía moldear a su arbitrio. Esto explica, en parte, que en la isla los espacios se construyan de palabras que despiertan la imaginación de la audiencia. Los personajes se mueven por distintos sectores de la isla que carecen de nombres específicos y algunos de estos, como en la escena del banquete, son pura ilusión.

En efecto, tal como explican Stephanos Stephanides y Susan Bassnett, una isla siempre es un territorio separado de otras tierras por el agua, característica que se presta para la fantasía y la mitificación (6); más aun, “the *topos* of the island explores and creates bridges between the real and the imaginary as well as crossings between genres and disciplines” (8)²⁰. Por esta razón la insularidad como espacio mágico y de experimentación tiene mucho peso en la obra, si bien el tópico de la isla es antiguo en la literatura anterior y posterior a Shakespeare. En general, las islas representan lugares míticos, remotos y mágicos, donde las leyes no suelen seguir los patrones de una determinada cultura o tradición. Una isla es también espacio de utopías, ya que su separación del resto del mundo la distancia de los problemas sociales, políticos y económicos contingentes.

La insularidad confiere al espacio de *La tempestad* el carácter de un microcosmos: un mundo en miniatura. Por otra parte, permite a Próspero probar toda la magia que ha aprendido de los libros, aunque lo haga dentro de los límites físicos de ese espacio. En este sentido, si bien existen fronteras espaciales, es precisamente dentro de estas donde el duque de Milán experimenta y mide el poder y el alcance de su arte.

²⁰ “El tópico literario ligado a la isla explora y crea puentes entre lo real y lo imaginario, así como cruces entre géneros y disciplinas”.

Próspero es un organizador de espacios de diferente naturaleza. Con la ayuda de Ariel, distribuye a los personajes en distintos lugares geográficos de la isla. Se podría decir que es una especie de cartógrafo que mapea su entorno. Sin embargo, el mago solo controla los elementos —fuego, aire, tierra y agua— y no la conciencia de los personajes. Desde otra perspectiva, Próspero distribuye y adjudica espacios en cuanto a posiciones jerárquicas o sociales. Introduce a Ferdinand como posible prometido de Miranda, desconoce la primacía de Milán usurpada por su hermano y establece claras escalas de subordinación con sus sirvientes: Ariel y Calibán.

Algunos personajes describen características de la isla en diversos momentos y a través de las palabras despiertan la imaginación de la audiencia, como decíamos antes. Escuchemos a algunos de ellos en el segundo acto:

ADRIÁN	Aunque esta isla parece desierta...
ANTONIO	¡Ja, ja, ja!
SEBASTIÁN	Entonces, pagado está.
ADRIÁN	Inhabitable y casi inaccesible...
SEBASTIÁN	Sin embargo...
ADRIÁN	Sin embargo...
ANTONIO	Eso no podía perderselo.
ADRIÁN	Llena de una sutil templanza se ve, delicada y tierna...
ANTONIO	Delicada muchacha era Templanza...
SEBASTIÁN	Ah, y sutil... Como ha explicado con tanta erudición.
ADRIÁN	El aire sopla aquí muy suavemente sobre nosotros.
SEBASTIÁN	Como si tuviese los pulmones podridos.
ANTONIO	O como si lo perfumase un pantano.
GONZALO	Aquí todo es provechoso para la vida.
ANTONIO	Cierto, salvo los medios para vivir.
SEBASTIÁN	De esos hay pocos o ninguno.
GONZALO	¡Cuán voluptuosa y firme crece la hierba! ¡Qué verdor!
ANTONIO	Efectivamente, la tierra es parda.
SEBASTIÁN	Con un suave tinte verde. (2.1.37-57)

Son palabras llenas de fuerza porque apuntan a los sentidos. Podemos sentir el olor del aire y ver los colores de la tierra y de la hierba.

Al principio de la obra Próspero cuenta a Miranda la historia de cómo llegaron a este lugar, rodeado de agua de mar: “Sigue sentada y oye nuestra última penuria en el mar /Aquí a esta isla llegamos...” (1.2.170-71). Ariel es capaz de viajar por ese océano, así como por el aire, ejecutando a través del espacio, pero sin las limitaciones físicas de este, todo aquello que Próspero le ordena, pues es un “espíritu del aire”.

PRÓSPERO	¿Pero están a salvo, Ariel?
ARIEL	Ni un solo cabello se ha perdido. Sus henchidas vestiduras no solo quedaron pulcras, Sino que lucen mejor que antes. Y, como ordenaras, Los he dispersado en grupos por toda la isla. Al hijo del rey lo desembarqué aparte Y lo he puesto a refrescar el aire con suspiros, Sentado en un solitario recodo de la isla, Cruzando así tristemente los brazos. (1.2. 217-24)

Sabemos por Ariel que la isla tiene diversos rincones, pues siguiendo las instrucciones de su amo, el espíritu del aire lleva a Ferdinand a un extremo, y al resto de la tripulación al lado opuesto de la isla.

Gonzalo describe su isla ideal, que, por lo mismo –pura utopía– implica un espacio imaginado aún más virtual que los representados sobre el escenario, ya que solo existe en su mente:

En esta república, al revés de lo que es habitual
Haría todas las cosas. Ningún tipo de comercio
Admitiría, ni nombraría magistrado alguno.
Las letras serían desconocidas; nada de riquezas, pobreza
O servidumbre. Ni contratos, herencias,
Límites, divisiones de tierra, cultivos o viñedos. (2.1.148-53)

Curiosamente, el viejo consejero indica además que, en ese espacio ideal, no habrá división de tierras ni límites visibles, como si esa fluidez que se da por la ausencia de barreras físicas permitiera también la armonía social, política y económica.

Para Calibán, en cambio, la isla es su paraíso, en lo que se refiere a la flora y fauna. Su descripción está plasmada de efectos sensoriales y detalles que despiertan la imaginación:

CALIBÁN	No temas; la isla está llena de ruidos, Sonidos y brisas dulces que deleitan y no hacen daño. A veces, un millar de instrumentos vibrantes Resuena en mis oídos. Y otras, son voces Que si acabo de despertar de un largo sueño, Logran dormirme de nuevo. Y entonces, soñando, Veo que las nubes se abren y muestran riquezas Que van a derramarse sobre mí... Cuando despierto, Lloro por soñar otra vez. (3.2.135-43)
---------	--

Sin embargo, a pesar de estas descripciones casi maravillosas de la isla, sabemos que los personajes están confinados y contenidos dentro de ese espacio. Leslie Thomson observa: “from the most basic and literal elements to the most abstract and figurative, the play is about and calls attention to the limits or restrictions – of genre, plot, structure, time, space, place – that control it” (384)²¹. Los habitantes de la isla –Próspero, Miranda, Ariel y Calibán– son prisioneros del espacio insular; no pueden entrar ni salir cuando lo desean. En la medida que avanza la trama y se desenlazan los conflictos, Shakespeare configura el espacio de la obra mediante un juego que expande y contrae los límites o fronteras de la isla según las necesidades dramáticas.

²¹ “Desde los elementos más básicos y literales hasta los más abstractos y figurativos, el juego trata y llama la atención sobre los límites o restricciones (de género, trama, estructura, tiempo, espacio, lugar) que lo controlan”.

Junto con la expansión del escenario a la que nos referíamos al principio cuando Próspero desencadena la tempestad, en esta obra también somos testigos de momentos en que parece que el lente de una cámara se contrajera para centrarse en una conversación íntima como la de Ferdinand y Miranda y la de esta con su padre. Es interesante notar que en la isla existe un lugar más pequeño, más contraído, por así decirlo, que es la gruta de Próspero, donde él estudia sus libros de magia y donde su reducida familia vive y se resguarda de las inclemencias del tiempo.

Miranda, a diferencia de su padre, no configura espacios, sino que los recibe asignados por él, como era costumbre en la sociedad de la época por el hecho de ser mujer. Sin embargo, aunque Próspero le busca un novio y ella acata la decisión, también se sale de esa prescripción espacial cuando, en contra de la voluntad de su progenitor, revela su nombre a Ferdinand antes de tiempo. Aunque Miranda no puede organizar ni manejar los espacios de la isla, sino que es una receptora de ellos, es capaz de establecer el suyo propio, al menos en dos ocasiones: la primera, cuando Calibán intenta violarla y ella no se lo permite, alejándolo de su compañía y estableciendo claramente su posición de superioridad frente al monstruo; la segunda, cuando la doncella juega al ajedrez con Ferdinand y se da cuenta que su contrincante intenta hacerle trampa e inmediatamente establece su igualdad de espacio o posición en el juego. En esta misma escena del quinto acto, Miranda realiza una configuración de mundo que revela su capacidad de asombro. Después de que Alonso reconoce a su hijo Ferdinand, la joven los mira sorprendida, se maravilla al contemplar por primera vez a esas criaturas y luego exclama: “¡Oh, asombroso mundo nuevo, / Qué gentes hay en ti!” (5.1.183). Evidentemente, como comenta Próspero, el mundo es nuevo solo para ella que ha vivido la mayor parte de su corta vida confinada en la isla, pero, aun así, representa una configuración de un macroespacio diferente al de la isla, que anuncia quizá la vida de Miranda y Ferdinand en el futuro.

En todos los últimos ejemplos mencionados, la expansión del espacio dramático se produce también por el efecto de la ilusión que se construye en la imaginación de la audiencia y, por qué no decirlo, en la del buen lector.

En cierto sentido, Shakespeare crea ilusiones y nos invita a participar de ellas. Según Foakes es Coleridge quien mejor explica la noción de ilusión en la percepción cuando en sus notas de 1808 afirma:

Stage presentations are to produce a sort of temporary Half-Faith, which the Spectator encourages himself and supports by a voluntary contribution on his own part, because he knows that it is at all times in his power to see the thing as it really is. (Coleridge en Foakes, “Forms to His Conceit” 108)²²

Coleridge define este proceso como un “aporte voluntario”, como una “suspensión de la ley de comparación”, que permite una especie de “creencia por vía negativa” (108). Será en *Biographia Literaria*, un resumen de su teoría poética, donde definirá aún con mayor precisión el efecto de ilusión que logra transferir a “partir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria y momentánea suspensión de la increencia que constituye la fe poética” (Coleridge 388)²³.

Siguiendo a Anthony Dawson, se puede afirmar que en *La tempestad* presenciamos cuatro grandes ilusiones relacionadas con la configuración del espacio. En primer lugar, la tempestad que hace naufragar a la tripulación y transporta a la isla a los conspiradores y al futuro amor de Miranda; luego el magnífico banquete cuyo objetivo es enfrentar a los traidores con su culpa; la *masque* o mascarada que precede a los esponsales de Miranda y Ferdinand y el enigmático juego de ajedrez en el último acto.

Si bien Próspero idea la tempestad inicial, es Ariel quien ejecuta todas sus órdenes. El espíritu del aire declara formalmente su obediencia al mago y da cuenta de su versatilidad para producir ilusiones:

²² “Las representaciones en el escenario producen una especie de fe temporal y a medias que el espectador busca y refuerza con una colaboración voluntaria de su parte porque sabe que está en todo momento en su poder ver la cosa como realmente es”.

²³ Expresión en el original: “that willing suspension of disbelief which constitutes poetic faith”.

¡Salve, gran amo! ¡poderoso señor, salve! Vengo
A satisfacer tus más altos deseos, sean estos volar,
Nadar, zambullirme en el fuego o cabalgar
Sobre las encrespadas nubes. A tu férrea voluntad
Se someten Ariel y sus hermanos. (1.2.189-93)

Parte del efecto mágico es que la tempestad acaba solo para algunos, pues cuando se encuentran Calibán, Stefano y Trínculo en el segundo acto, todavía se escuchan ruidos de truenos que anuncian más lluvia, tal como describe el último: “Si/ truena como antes, no sé dónde voy a esconder / mi cabeza. La nube esa hará llover a / cántaros” (2.2.21-4).

Ariel suele entrar a escena con música o entre truenos y relámpagos, como al final del banquete en el acto tercero donde su discurso comienza a remover a los usurpadores para su futuro arrepentimiento. A lo largo del pasaje, experimentamos la ilusión de ver formas extrañas y “monstruosas” (3.3.31), aunque “gentiles” (3.3.32), como afirma Gonzalo. Sebastián las llama “títeres vivientes” (3.3.21) y luego comenta acerca de las viandas que estas figuras les dejan para saciar el apetito; además, los personajes escuchan “¡Música dulce y maravillosa!” (3.3.19) y todo es pura ilusión. Sin embargo, el mago lleva la ilusión dramática al grado máximo cuando encarga a Ariel y a sus ayudantes la mascarada para “ofrecer a los ojos de esta joven pareja [Miranda y Ferdinand] / Cierta ilusión de mi magia [...]” (4.1.40-1). La metamorfosis del espacio mediante el efecto ilusorio es sorprendente y constituye un verdadero espectáculo. Descienden de las alturas personajes mitológicos como Iris, Ceres y Juno, además de ninfas y algunos segadores que forman el coro cuyas canciones “aluden a las diferentes estaciones del año para terminar en el clima templado y la fecundidad de la primavera, asociando el frío y el calor a la mayor o menor sensualidad en la unión entre el hombre y la mujer” (Baldwin y Fernández 26). En medio de la música y de los bailes, Ferdinand expresa su asombro:

Muy majestuosa es esta visión y
Armoniosamente encantadora. ¿Me equivoco

Si pienso que todos son espíritus? (4.1.118-19)

A lo que Próspero responde:

Espíritus que, por mi magia,
He llamado de sus confines para representar
Mis actuales fantasías. (4.1.120-21)

Finalmente, en el quinto acto Próspero sorprende a los personajes cuando deja ver a la joven pareja jugando ajedrez, pues todos creen que Ferdinand ha muerto en el naufragio. Si bien es una visión muy breve, posee connotaciones políticas respecto a la relevancia de Nápoles y mueve a Sebastián a exclamar: “¡Qué milagro extraordinario!” (5.1.177).

En todos los casos anteriores opera la retrospección, en palabras de Dawson: “Being drawn into an illusion provides a movement away from reality to allow for retrospection [...]; and such retrospection is useful for an understanding of the place of illusion in what has happened to them in what they call reality” (164)²⁴. En cierto sentido, ser testigo de una ilusión lleva a los personajes a reflexionar y después a mirar la realidad con otros ojos.

4. CONCLUSIÓN

La isla supera al escenario —se expande más allá de él— mediante el lenguaje que configura otros espacios. Es como si las palabras dibujaran los contornos geográficos insulares por un momento y luego los hicieran desaparecer por su inefabilidad y transitoriedad o por el desvanecimiento de la ilusión. Y, efectivamente las palabras configuran el espacio de la obra. En lenguaje de Lefebvre y de Certeau, la isla del escenario y la isla imaginada muestran un lugar vivido y experimentado, o como Longman diría, un espacio fluido

²⁴ “Ser atraído por una ilusión proporciona un alejamiento de la realidad para permitir la retrospección [...]; y tal retrospección es útil para comprender el lugar de la ilusión en lo que les ha sucedido dentro de lo que llaman realidad”.

que trasciende los límites del escenario; es decir, lo expande. Y no olvidemos que todo esto ocurre en un espacio utilizable de no más de nueve metros.

Como decimos en la Introducción de *La tempestad*, siguiendo a A. D. Nuttall (157):

Respecto a la aprehensión de la isla y sus habitantes, Shakespeare mantiene permanentemente a sus personajes en estados primitivos de percepción. De esta manera, construye una suerte de deslumbrante multiplicidad de niveles que, unida a las operaciones gratuitas de lo sobrenatural, producen en la audiencia un estado de aprehensión primitiva similar al que tienen los personajes. Así, nos queda la impresión de que la isla, después de todo, pertenece por entero al inefable mundo de los sueños y las percepciones ambiguas. (Baldwin y Fernández 17)

Por necesidad, anota Longman, el escenario es un espacio limitado; está confinado a unos límites fijos. Es más,

The theatrical implies that the fictional world is all here, encapsulated by the stage. This does not prevent the fictional world from extending beyond the confines of the stage, but it does give focus and power to on-stage activity and a curious dramatic value to any off-stage activity that remains ‘out there’ and unseen. (151)²⁵

Aquello que no se ve sobre el escenario, es lo que Shakespeare logra configurar y reflejar como en un espejo a través de la palabra.

Arthur Kirsch, editor de *The Sea and the Mirror*, explica cómo W. H. Auden, el poeta y ensayista británico, se aproxima a *La tempestad* desde la perspectiva del arte como ese *mirror up to nature*²⁶, como espejo que refleja

²⁵ “Lo teatral implica que el mundo de ficción está todo aquí, encapsulado en el escenario. Esto no impide que el mundo ficcional se expanda fuera de los límites de ese mismo escenario, pero enfoca y fortalece la acción que ocurre sobre el escenario y confiere un curioso valor dramático a lo que se encuentra ‘ahí fuera’ del escenario, a lo que no se ve”.

²⁶ La expresión está tomada de Hamlet (3.2.22).

una realidad que en este caso se presenta como “an illusion of an illusion” (Auden xi)²⁷. La Miranda de Shakespeare no recuerda otro rostro de mujer “excepto el del espejo, el mío propio...” (3.1.50); la de Auden da cuenta de esa misma búsqueda de identidad cuando recita: “My dear One is mine as mirrors are lonely” (25)²⁸, para después agregar una bella descripción de la isla: “And the high green hill sits always by the sea” (25)²⁹. En efecto, el escenario de la isla de Shakespeare no solo es verde, sino exuberante, tal y como narra su dueño:

CALIBÁN Te lo ruego, déjame llevarte donde brotan las manzanas,
Y con mis largas uñas arrancar trufas para ti.
Te mostraré el nido del arrendajo y te enseñaré cómo
Ponerle trampas al pequeño y ágil mono. Te llevaré a
Los racimos de avellanas y algunas veces traeré para ti
Mariscos frescos desde las rocas. ¿Vendrás conmigo? (2.2.164-69)

Teniendo en cuenta lo anterior respecto de la ilusión y haciendo eco de la afirmación de Gibson “a Shakespeare script is like a mirror” (29)³⁰, entonces evidentemente este espejo del escenario puede reflejar un mundo que se expande más allá de los límites espacio-temporales, así como también un lugar más inmediato y cercano sobre el mismo escenario. La isla no es solo una metáfora de un mundo mayor en extensión, sino un gran espejo de las acciones humanas en el que nos vemos reflejados.

“Space is never the whole uninhabited circle” (31)³¹, explica el Calibán de Auden a la audiencia, pues, como diría de Certeau y Lefebvre, el espacio es vivido, experimentado y transformado por los individuos que ejecutan acciones en él. Shakespeare logra configurar todo tipo de espacios –interiores o exteriores, inmensos o pequeños, públicos o privados– precisamente sobre

²⁷ “una ilusión de una ilusión”.

²⁸ “Mi único amado es mío, como los espejos son solitarios”.

²⁹ “Y la alta colina verde se posa siempre junto al mar.”

³⁰ “el guion shakespeariano es como un espejo”.

³¹ “El espacio nunca es todo el círculo deshabitado”.

la precariedad de un escenario vacío porque, en la noción de Longman, este es a la vez un espacio fluido que permite expandir y contraer la mirada, o como enfatiza Brook, “there is no doubt that a theatre can be a very special place. It is like a magnifying glass, and also like a reducing lens” (98)³².

En el epílogo del último acto, cuando Próspero solicita que lo liberen de sus ataduras, explica, en sentido metafórico, que ha estado confinado en la isla como el actor lo está en su rol, hasta que el público lo redima con sus aplausos:

[...] No dejen,
Puesto que recuperaré mi ducado
Y perdoné al impostor, que habite
En esta desolada isla por su hechizo;
Antes bien libérenme de mis ataduras
Con la ayuda de sus buenas manos... (Epílogo 5-10)

Finalmente, lo que ocurre en el espacio interior del corazón del mago —la capacidad de perdonar y la consecuente reconciliación con su hermano y sus subordinados—, será lo que salva al despojado duque de Milán de la venganza que guardaba en su interior y lo que, en definitiva, le permite salir de sí mismo y del encierro y aislamiento propio del espacio insular. Paradójicamente, donde más se expande el espacio en *La tempestad* es al interior del corazón del protagonista.

³² “No hay duda de que un teatro puede ser un lugar muy especial. Es como una lupa, y también como un lente reductor de la visión”.

BIBLIOGRAFÍA

- Auden, Wystan Hugh. *The Sea and the Mirror*. Editado por Arthur Kirsch. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Baldwin Lind, Paula y Braulio Fernández Biggs. “Introducción”. *William Shakespeare. La tempestad*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago: Universitaria, 2010, pp. 9-42.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Nueva York: Touchstone, 1996.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Traducido por Gabriel Insausti Herrero-Velarde. Madrid: Pre-Textos, 2010.
- Dawson, Anthony B. *Indirections: Shakespeare and the Art of Illusion*. Toronto, Búfalo, Londres: University of Toronto Press, 1978.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducido por Steven F. Rendall. Berkeley, Los Ángeles; Londres: University of California Press, 1984.
- Egan, Gabriel. “Blackfriars”. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Editado por Michael Dobson y Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 46-8.
- . “Globe Theatre”. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Editado por Michael Dobson y Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 165-6.
- Foakes, Reginald A. “Forms to His Conceit: Shakespeare and the Uses of Stage Illusion”. *Proceedings of the British Academy*, vol. 66, 1980, pp. 103-19.
- . “Playhouses and Players”. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Editado por A. R. Braunmuller y Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 1-53.
- Gibson, Rex. *Teaching Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Gil Harris, Jonathan. “Introduction: Dis/Placing Michael Neill”. *The Shakespearean International Yearbook: 11: Placing Michael Neill. Issues of Place in Shakespeare and Early Modern Culture*. Editado por Tom Bishop y otros. Londres: Ashgate, 2011, pp. 1-23.
- Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare’s London*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- . *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Gurr, Andrew y Mariko Ichikawa. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson-Smith. Oxford y Cambridge: Blackwell, 1991.
- Longman, Stanley Vincent. "Fixed, Floating and Fluid Stages". *Themes in Drama 9: The Theatrical Space*. Editado por James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 151-60.
- Maus, Katherine Eisaman. *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1995.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Nuttall, Anthony D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's 'The Tempest' and the Logic of Allegorical Expression*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2007.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto y Búfalo: University of Toronto Press, 1998.
- Shakespeare, William. *King Henry V*. Editado por T. W. Craik. The Arden Shakespeare, Third Series. Londres: Thomson, 2002.
- . *Enrique V*. Introducción, traducción y notas de Delia Pasini. Buenos Aires: Losada, 2008.
- . *La tempestad*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago: Universitaria, 2010.
- . *Noche de reyes*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago: Universitaria, 2014.
- . *The Tempest*. Editado por Virginia Mason Vaughan y Alden T. Vaughan. The Arden Shakespeare, Third Series. Londres: Thomson Learning, 2006.
- Stephanides, Stephanos y Susan Bassnett. "Islands, Literature, and Cultural Translatability". *Transtext(e)s Transcultures: Journal of Global Cultural Studies*, 2008, pp. 5-21.
- Thomson, Leslie. "Confinement and Freedom in *The Tempest*". *Shakespeare Survey*, n.º 67, 2014, pp. 384-95.

Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1981.

—. *Reading Theatre*. Traducido por Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press, 1999.