

Diálogos con el canon literario: Margaret Atwood y la re-escritura de Shakespeare

CUDER Domínguez, Pilar

Universidad de Huelva

Las últimas décadas han sido testigo de un encendido debate sobre el origen y mantenimiento del canon literario, así como sobre las relaciones entre canon y anti-canon, centro y márgenes. El pensador post-colonial Edward Said nos recuerda que “el poder de narrar, o de impedir que otras narrativas se formen y emerjan, es fundamental para la cultura y el imperialismo, y constituye una de las principales conexiones entre ambos.”¹ Al igual que ocurre en otros aspectos, coinciden aquí los propósitos del pensamiento feminista y la teoría post-colonial, pues los dos pretenden subvertir el canon e inscribir en él las experiencias de sujetos marginados (ya sean las mujeres o los colonizados).

Una de las estrategias que pueden servir tal propósito es la práctica de la re-escritura revisionista, que es un fenómeno recurrente de la literatura del siglo XX, y que ha afectado a textos tan canónicos como *El Quijote* o *Robinson Crusoe*. En el caso de la autora que me ocupa en estas páginas, la canadiense Margaret Atwood, ganadora de los más prestigiosos premios de su país (el *Governor General's Award*) e internacionales (el *Booker Prize* de Gran Bretaña, el *National Book Award* de EE. UU.) tanto por su producción poética como por su narrativa, la crítica ha subrayado la frecuencia con que aparecen en su obra referencias intertextuales, e incluso cómo se revisan por extenso ciertos documentos culturales. Ejemplo paradigmático de ello son las diversas versiones que Atwood ha producido del cuento popular “Barbazul”, una revisión que culminó, al menos hasta el momento presente, en la novela *La novia ladrona* (*The Robber Bride*, 1993). Menos conocida para el público no canadiense pero no menos relevante para comprender su vida y su obra ha sido la larga inspiración que Atwood ha encontrado en los escritos autobiográficos de la pionera canadiense del siglo XIX Susanna Moodie, que la llevó a componer su magnífica colección de poemas *Los diarios de Susana Moodie* (*The Journals of Susanna Moodie*, 1970), y que asoma de nuevo en la novela *Alias Grace* (1996). Una tercera influencia que genera la rica intertextualidad de la obra de Atwood procede, sin duda, de Shakespeare, como cabría decir de un buen número de escritores y escritoras en lengua inglesa en el momento actual.² Ya en 1988 el nombre de una de sus

¹ SAID, Edward (1994): *Culture and Imperialism*. New York, Vintage. pág. xiii. La traducción es mía.

² En su estupendo estudio *Shakespeare Posmoderno* (Sevilla, Universidad de Sevilla), Pilar Hidalgo (1997) menciona, entre otras reescrituras noveladas de Shakespeare, las realizadas por Angela Carter, Nadine Gordimer, Nancy Huston, Rachel Ingalls, Jane Smiley, Marina Warner, Bharati Mukherjee, y Gloria Naylor. Asimismo

protagonistas, Cordelia, revelaba el sustrato shakespeariano de su novela *Ojo de Gato (Cat's Eye)*, aunque a diferencia de otras reescrituras del Rey Lear, como explica Suzanne Raitt,

(...) ni se respeta la estructura narrativa de la obra original ni se da voz a personajes silenciados, fórmulas ambas características de la intervención feminista sobre las culturas y normas patriarcales; *Cat's Eye* más bien desarrolla una forma típicamente postmoderna de intertextualidad en la que mediante el cuestionamiento de elementos fundamentales en el drama de Shakespeare -el famoso "nada" de Cordelia- se construye una epistemología alternativa, basada en la incertidumbre, el relativismo, y la disjunción.³

Menor interés crítico ha despertado hasta el momento un trabajo posterior de Atwood que, en cambio, sí constituye una reescritura al uso: su relato "Gertrude Talks Back" ("Gertrudis responde"), publicado en la colección *Good Bones* (1992).⁴ Dotar de voz a la madre de Hamlet no es empresa fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de uno de los personajes más ambiguos del bardo de Stratford, y por ello el objeto de interpretaciones críticas y escenográficas muy heterogéneas. La más común, siguiendo la pauta marcada por los testimonios del propio Hamlet y el espectro de su padre, la tiene por mujer adúltera, poco recatada e incluso lasciva. Así se aprecia no sólo en muchos textos críticos, sino también en las versiones cinematográficas que desde el año 1948 (en la famosa película de Sir Lawrence Olivier) han difundido dicha imagen. La pieza clave para esta interpretación reside en la mil veces citada escena de la alcoba de la reina, cuando Hamlet se entrevista con su madre bajo el oído alerta de Polonio y, al descubrirlo apenas camuflado tras un tapiz, le atraviesa con su espada. Durante el enfrentamiento de madre e hijo, el segundo (representado por Olivier) "arroja a la segunda sobre la cama, como si fuera un mero objeto sexual, mientras alterna los abrazos con los insultos."⁵

Por su parte, la crítica feminista ha reivindicado una imagen diferente para Gertrud. En uno de los primeros trabajos feministas sobre este tema, "The Character of Hamlet's Mother" (1957), Carolyn Heilbrun puso en tela de juicio las perspectivas de Bradley y Dover Wilson

Hidalgo nos recuerda las numerosas reescrituras realizadas en el teatro contemporáneo británico por Tom Stoppard, Arnold Wesker, Elaine Feinstein, y un largo etcétera.

³ RAITT, Suzanne (1999): "Out of Shakespeare?": Cordelia in *Cat's Eye*," *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Revisions in Literature and Performance*. Marianne Novy ed. London, Palgrave. págs. 182 y 183. La traducción es mía.

⁴ ATWOOD, Margaret (1992): "Gertrude Talks Back" en *Good Bones*, Toronto, Coach House, págs. 15-18. Todas las referencias posteriores proceden de la magnífica traducción realizada por Isabel Carrera Suárez de una selección de relatos de Atwood bajo el título *Asesinato en la oscuridad* (Oviedo: KRK, 1999). Debo aclarar aquí que el nombre de la reina aparecerá de varias formas distintas a lo largo de este trabajo: "Gertrude" en el original inglés, tanto shakespeariano como atwoodiano; "Gertrud" en las traducciones españolas de Shakespeare; "Gertrudis" en la traducción de Isabel Carrera del cuento de Atwood.

⁵ SMITH, Rebecca (1980): "A Heart Cleft in Twain": The Dilemma of Shakespeare's Gertrude", *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Urbana, University of Illinois Press. pág. 195. La traducción es mía.

entre otros, y argumentó que Gertrud era “inteligente, aguda, y dotada de un talento notable para el lenguaje breve y preciso,” si bien tiene que admitir que es asimismo “esclava de la pasión.”⁶ También Rebecca Smith concluía, tras examinar concienzudamente el texto, que

(...) la descripción tradicional de Gertrud es falsa, porque sus palabras y gestos nos dibujan una mujer dulce, obediente, sumisa y de escasa imaginación, que se ve apresada entre “dos poderosos polos” y con el “corazón hendido en dos” (3.4.156) entre la lealtad a su marido y a su hijo. Ama tanto a Claudio como a Hamlet, y el conflicto entre ellos la hace profundamente infeliz y la confunde.⁷

Más recientemente, pero en términos similares, se ha expresado Janet Adelman, para quien Gertrud es una mujer “más confusa que activamente malvada, e incluso su famosa sensualidad es menos obvia que su preocupación solícita tanto por su esposo como por su hijo.” Más aún, Adelman sugiere que la muerte de la reina puede interpretarse como suicidio para proteger a su hijo, si se entiende que “la determinación con que desobedece la orden de Claudio y bebe de la copa envenenada es poco usual en ella.”⁸ Otros estudios sobre el personaje la observan desde el prisma de la problemática de género del drama isabelino y jacobino, en el que cualquier comportamiento poco convencional se asocia con la lascivia. En este contexto, Lisa Jardine sugiere que “son los personajes masculinos los que perciben la libertad de acción de una mujer como un signo claro de lujuria irracional, y por tanto como preludio inevitable del desorden y la debacle.”⁹

El hecho de que el personaje permita lecturas tan dispares debe obedecer sin duda a la ambigüedad que subyace en la creación de Shakespeare. Mientras que las fuentes de la obra, la *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus (siglo XII) y las *Histoires Tragiques* de Belleforest (siglo XVI) dejan claro el papel de Gertrud en el asesinato, pues la reina de esas dos versiones cometía adulterio antes de ponerse en marcha la conspiración, sobre la que estaba informada, ambos puntos resultan oscuros en el drama de Shakespeare. Por ende, la propia Gertrud resulta poco informativa y parca en palabras. Aunque es el eje central para entender las motivaciones de los otros personajes, y en especial de su hijo, el papel de la reina tiene a su cargo relativamente pocos versos para un personaje tan principal. Como resultado, Gertrud es más un objeto construido por los demás que voz de sus propios pensamientos y sujeto de sus acciones:

⁶ HEILBRUN, Carolyn G. (1990): “The Character of Hamlet’s Mother,” recogido en su *Hamlet’s Mother and Other Women*. London, The Women’s Press. pág. 17. La traducción es mía.

⁷ SMITH. *Op. cit.* pág. 194. La traducción es mía.

⁸ ADELMAN, Janet (1992): *Suffocating Mothers*. London, Routledge. págs. 15 y 16. La traducción es mía.

⁹ JARDINE, Lisa (1983): *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Brighton, Harvester Press. pág. 72. La traducción es mía.

Prácticamente silenciosa sobre sí misma, ...la profundidad de Gertrud como protagonista procede de la acumulación de reacciones ajenas hacia ella. Por ello, para la crítica feminista ella consigue representar el tan traído y llevado paradigma de la feminidad construida de la última década.¹⁰

Atwood utiliza estas ambigüedades e incertidumbres como piedra de toque de su revisión de la famosa escena 3.4. de *Hamlet* en el relato “Gertrude Talks Back.” Es preciso señalar, sin embargo, que la autora canadiense prescinde de dos de los momentos principales de la escena de Shakespeare, el asesinato accidental de Polonio y la aparición del espectro, que resultan irrelevantes para sus propósitos, y se concentra en cambio en el encuentro madre-hijo. Pero el cuento no recoge un diálogo entre ambos, como sería de esperar, sino que constituye un monólogo de la reina, del que la voz y las respuestas de Hamlet han sido suprimidas. De esta forma, Atwood recrea los silencios de Gertrud y la dota de la voz de que carecía en el texto original.

Si bien las palabras de Hamlet no gozan de entidad física sobre la página, sí que poseen cierta existencia implícita e inaudible. Los textos de Shakespeare y Atwood están enlazados por múltiples vínculos interreferenciales, como indica la disposición de las proposiciones que articula la reina: en vez de sucederse ininterrumpidamente, están separadas por frecuentes pausas, lo cual sugiere indirectamente la existencia de réplicas de las que por algún motivo no explícito se nos priva. De hecho, esas réplicas corresponderían a Hamlet, y por tanto nos remiten directamente al intertexto shakespeariano. Si examinamos el cuento con más atención, veremos que su composición consiste en una larga tirada de aseveraciones en las que la hablante no sólo despliega una gran confianza en sí misma, sino que con aplomo rechaza todas y cada una de las acusaciones de las que es blanco en el texto original. En definitiva, si idealmente ponemos los dos textos juntos, reconstruiremos un diálogo extemporáneo entre texto presente e intertexto implícito, y al mismo tiempo lograremos visualizar la mecánica y los objetivos de la revisión atwoodiana. Ya desde una primera lectura apreciaremos que la reescritura de Atwood no sigue al pie de la letra la escena de la obra original, sino que la novelista canadiense ha construido un retrato alternativo de Gertrud sobre un puñado de momentos específicos que, al ser descontextualizados y re-localizados en un nuevo entorno conversacional, distorsionan el discurso hamletiano.

El relato comienza *in medias res*, aludiendo al nombre del oyente implícito, Hamlet, lo que, unido al título “Gertrudis responde,” sirve el propósito de orientar nuestra lectura, dirigiéndonos hacia un contexto literario y un intertexto específicos:

¹⁰ JARDINE, Lisa (1996): *Reading Shakespeare Historically*. London, Routledge. pág. 149. La traducción es mía.

Siempre pensé que había sido un error, llamarte Hamlet. La verdad, menudo nombre para un niño pequeño. Fue idea de tu padre. No hubo nada que hacer, tenías que llamarte como él. Puro egoísmo. Los otros chicos del colegio te tenían martirizado con el tema. ¡Todos esos motes! Y aquellos chistes malísimos, que si el jamón, que si el jamar. Yo quería llamarte Jorge.¹¹

Nombrar a Hamlet en la primera línea no es en absoluto un gesto inocente; la reina desacraliza al personaje mediante el uso del humor (las bromas sobre el jamón, procedentes de un juego de palabras intraducible del inglés “ham”) y la re inserción en un entorno cotidiano y ordinario, que lo recrea como un simple “Jorge.” La técnica de “re-nombrar” que abre el relato tampoco es casual, puesto que da la réplica a las palabras de Hamlet en la famosa escena. Allí, en un acto de habla declarativo, al nombrar a su madre “la reina, la mujer del hermano de vuestro marido” el personaje da voz a la terrible acusación de incesto:

REINA:

¿Olvidáis quién soy?

HAMLET:

¡No, por la cruz de Cristo! ¡No!

Sois la reina, la mujer del hermano de vuestro marido.

Y--¡ojalá no fuera así!—también sois mi madre.¹²

Como vemos, estas primeras líneas del relato son suficientes para apreciar las tres estrategias empleadas por Margaret Atwood en su reescritura revisionista del personaje: la desacralización de Hamlet mediante el humor y la re inserción en un entorno cotidiano, la ausencia de sentido de la culpa en Gertrud, y el rechazo de la visión hamletiana (y masculina) de ella.

La primera de estas estrategias tiene como fundamento una construcción alternativa de Hamlet. En el texto de Atwood se le presenta como un jovencuelo de andares torpes (“Es el tercer [espejo] que me rompes,” le dice la reina), y un estudiante de hábitos poco higiénicos que vive en “un cuchitril de ... barrio de estudiantes” y que apenas trae a casa algo de colada en sus raras visitas. Incluso sus ropajes siempre en colores oscuros, parte inseparable de la imagen existencialista que da prestancia a Hamlet, se parodian aquí al hablar de sus calcetines negros, una nueva moda de las que suelen afectar a la juventud burguesa en nuestra sociedad contemporánea consumista. Más aún, la razón misma de la existencia atribulada de Hamlet en la obra de Shakespeare, su deseo de vengarse de Claudio por el asesinato de su padre, se transforma en estas páginas en el antagonismo habitual entre un padrastro y un hijastro ya

¹¹ ATWOOD, Margaret (1999): “Gertrudis responde”, *Asesinato en la oscuridad*, Oviedo, KRK. pág. 27.

¹² SHAKESPEARE, William (1994): *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 3.4.13-15. pág. 450 y 451.

adulto: “Por cierto, cariño, podrías dejar de llamar a tu padrastro ‘el hinchado rey.’ Es verdad que tiene un ligero problema de peso, y le duele lo que dices.”¹³

Aunque Hamlet se haya convertido aquí en el paradigma del joven contemporáneo, es preciso subrayar que mantiene algunas de sus señas de identidad originales, en especial la lealtad hacia los principios y la “ley del padre”, de modo que la desmitificación del héroe shakespeariano apunta también a la figura inmanente de su progenitor. No es casualidad que padre e hijo compartan el nombre, pues por el acto sagrado de nombrar, el padre recrea en el hijo su propio ser, y con ello se reproduce todo un sistema de valores masculinistas y misóginos que constriñe a las mujeres y que, muy en especial, aspira a controlar y limitar su sexualidad. Esta conexión padre-hijo es evidente sobre todo en la descripción de ambos maridos de Gertrud:

HAMLET:

Mirad este retrato, y aquel otro.

La imagen misma de dos hermanos.

Ved qué nobleza de rostro: rizos como los de Hiperión,
frente como la del mismo Júpiter, ojos como los de Marte,
prestos a la amenaza o el mando, y su figura
como la del heraldo Mercurio, como si acabara
de posarse sobre una colina que besara el cielo,
masa de perfecciones donde todos los dioses
parecen haber dejado su impronta para dar constancia
al mundo de lo que de verdad es un hombre.

Este era vuestro esposo y mirad también este otro...

ahí tenéis a vuestro marido, espiga podrida
que corrompe la gallardía de su hermano. ¿Tenéis ojos?
¿Por qué abandonasteis los pastos de aquella cima
para pacer en la ciénaga? ¿Tenéis, en verdad, ojos?¹⁴

Mientras que en la obra del bardo inglés la reina se mantiene silenciosa, aquí reivindica a Claudio y describe despectivamente a su primer marido:

Sí, ya he visto esos retratos, muchas gracias.

Sí, ya sé que tu padre era más apuesto que Claudio. Frente ancha, nariz aguileña, etcétera, muy buena planta de uniforme. Pero la belleza no lo es todo, especialmente en un hombre, y lejos de mi intención hablar mal de los muertos, pero creo que va siendo hora de que te haga ver que tu padre no era exactamente el alma de las fiestas. Noble sí, no lo niego. Pero a Claudio, en fin, no le molesta tomarse una copita de vez en cuando. Sabe apreciar la buena mesa. Sabe reírse, ¿me entiendes? No tiene una que andar siempre de puntillas por culpa de algún principio más sagrado que vos, o asunto similar.¹⁵

¹³ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

¹⁴ SHAKESPEARE. *Op. cit.* pág. 53-67.

¹⁵ ATWOOD. *Op. cit.* págs. 27 y 28.

El joven Hamlet recreado por Atwood es tan ñoño y estrecho como su progenitor, hasta el punto de que su madre le acusa de frígido, rebatiendo así la acusación implícita de que la reina es un ser lascivo y dominado por sus instintos. Este es probablemente el mayor logro del relato de la canadiense, pues en vez de defender su comportamiento como lo hace la crítica, leyéndola como mujer sumisa e insegura, Atwood subvierte completamente los parámetros de normalidad y anormalidad que juzgan tal comportamiento, como vemos claramente al comparar los dos textos:

GERTRUDE:

¡No más palabras, Hamlet!

Hacéis que mis ojos miren hasta el fondo de mi alma,
donde veo manchas negras y profundas,
y no puedo borrarlas.

HAMLET:

Sin embargo vivís en el hedor
de un lecho de sudor infecto;
en una ciénaga de corrupción, gozándoos
y haciendo el amor entre inmundicias.

GERTRUDE:

¡No me habléis así!

Vuestras palabras se clavan como dagas en mi oído.
¡Basta, mi dulce Hamlet!¹⁶

¿El pútrido sudor de *qué*? ¡Mi cama no es ningún *lecho grasiento*, si es eso lo que has dicho!
¡Conque una hedionda pocilga!

(...)

Búscate otra menos remilgada y llévatela al huerto. Luego ven a contarme eso de la hedionda pocilga.¹⁷

Como resulta bien visible aquí, la técnica de Atwood consiste en recoger términos del texto de Shakespeare y re-contextualizarlos. Así, la reina de esta versión contemporánea no está retorciéndose las manos, sino “secándose las uñas”, y el espejo que Hamlet desea poner ante su madre para que ella pueda ver hasta lo más hondo de su ser, es aquí meramente uno de los objetos de tocador con los que el hijo juega torpemente. De este modo, Atwood rechaza para su personaje la visión (el espejo) que los valores masculinos le han impuesto como Otra, y consigue que ésta retome el control de sí misma y de su cuerpo, libre de la injerencia masculina. En este sentido, es particularmente relevante que la escena en ambos textos se desarrolle en el dormitorio, o más bien, en el tocador, que como nos recuerda Jardine, era el

¹⁶ SHAKESPEARE. *Op. cit.* págs. 88-96.

¹⁷ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

único espacio doméstico enteramente femenino.¹⁸ La reescritura de Atwood nos descubre y clarifica que ese espacio doméstico funciona como metáfora del cuerpo femenino, y en especial de su sexualidad. Mientras que en la obra de Shakespeare la intromisión de Hamlet lograba imponer un dominio normativo, en el relato canadiense se devuelve el control a la mujer.

Otra visión masculinista que es revisada en el relato corresponde a Ofelia. Habitualmente se explica que Hamlet la maltrata en la obra debido a que la joven participa de la naturaleza lasciva e irracional comúnmente asignada a las mujeres, como veíamos en el caso de Gertrud. Aquí Ofelia resulta tan anormal como Hamlet, la excepción en vez de la regla, y el margen con respecto al centro que constituye la reina. Tan anormal resulta, que ni siquiera recibe un nombre:

Y permíteme que te diga que todos sudamos en momentos así, como sin duda descubrirías si se te ocurriese probar. Lo que a ti te hace falta es una novia de verdad. No esa paliducha, como se llame, toda apuntalada como un pavo de primera, con esos corsés de mírame y no me toques. Si quieres mi opinión, esa chica tiene algo de ida. Como si estuviera al borde. Cualquiera susto de nada la lanzaría al abismo.¹⁹

El rechazo a Ofelia como ejemplo representativo de la naturaleza femenina es tremendamente significativo, pues hace patente un rechazo simultáneo al rol de víctima inocente que se adjudica a las mujeres. Privada de poder y de control sobre sus propios actos, esa mujer víctima sufre los ajenos hasta el punto de que desembocan en su propia muerte. Pero en el imaginario atwoodiano, dicha mujer no existe. En cambio, cada una es responsable de sus propias acciones y dueña de su propio destino: la “como se llame” acabará mal independientemente de lo que haga o deje de hacer Hamlet, porque “está como ida” y desequilibrada; en una palabra, anormal.

Cabría esperar de este esfuerzo revisionista que la reina estuviera exenta de culpa. Pero eso sólo ocurre aquí en parte. Si bien es cierto que Gertrudis está libre de remordimientos y de sentimientos de culpabilidad, no obstante es culpable de un crimen. El relato termina con la confesión de que fue ella, y no Claudio, quien asesinó a su primer marido:

¹⁸ JARDINE. *Op. cit.* pág. 151.

¹⁹ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

¿Cómo? ¿Que crees qué? ¿Crees que Claudio mató a tu padre? ¡Claro, por eso estuviste tan grosero con él en la comida!
Si lo hubiera sabido, te hubiera aclarado las cosas inmediatamente.
No fue Claudio, cariño.
Fui yo.²⁰

En definitiva, la culpabilidad de Gertrudis es signo constitutivo de su “empoderamiento” en el mundo alternativo de Margaret Atwood: esta mujer reclama para sí un control absoluto de su cuerpo y de su mente. En vez del modelo de mujer-víctima que representaba Ofelia, se está optando aquí por la mujer-activa. Llevado a sus últimas consecuencias, el deseo de autonomía de la reina desemboca en el asesinato del agente y símbolo de las imposiciones restrictivas, su primer marido, en busca de un compañero más compatible, que respete su independencia.

Como hemos visto en estas páginas, la reescritura de Atwood es original porque se distancia de las lecturas críticas feministas que gozan de mayor predicamento sobre este personaje. Para la autora canadiense, la reivindicación de la reina no pasa por replantear su comportamiento como ausente de pasión, sino que estriba en la propia reivindicación de la pasión como valor humano. Resultado de esta alteración radical es una re-visión de las normas sociales, en especial en lo referente al comportamiento femenino. Mientras que en la obra de Shakespeare el pensamiento normativo representado por Hamlet y el espectro logra imponer su control, con resultados trágicos, en el relato de Atwood lo normal se convierte, en clave cómica, en anormal, el centro en margen, y los valores misóginos se disuelven ante una mirada femenina decidida y desinhibida.

²⁰ *Ibidem.* pág. 29.