

William Shakespeare en The Diviners, de Margaret Laurence

Juan Antonio LÓPEZ ESTEVE
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

This paper has picked up and analysed the explicit and implicit intertextual elements from Shakespeare in *The Diviners*, by Margaret Laurence, and found that they are significant clues to let us draw out the latter's opinion about the former –his belonging to tradition, his being still alive for young people, and his importance along her own literary life, as well as *The Tempest's* clear and subtle links to her novel. The paper has also looked into the bio-bibliography of Margaret Laurence to validate, or not, its own conclusions.

1. INTRODUCCIÓN

“Art is never as chaotic or as complex or as alive as life”
MARGARET LAURENCE (Kuester 1)

The Diviners es una novela muy rica desde el punto de vista intertextual: es natural, siendo su protagonista una escritora. No es posible ignorar las alusiones a Wordsworth (51, 99), Ossian (52), Browning (99), Wolfe (248), etcétera, o la presencia constante y obvia de la Biblia (32, 61, 135, 207, 335, 341), que ha sido muy estudiada, como lo muestra el apartado específico de la bibliografía compilada. Tampoco es fácil pasar por alto otros ecos preciosos aunque menos evidentes, que uno ha reconocido en la novela, por ejemplo, el de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, que ofrece un antecedente al

personaje de Christie, o el de *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen, en uno de los conflictos centrales de la novela. Al hilo de la lectura se adivina también un guiño (237) a la novela *Heaven's My Destination* (1935), del dramaturgo y novelista norteamericano Thornton Wilder; la presencia de un tópico magníficamente formulado por Constantin P. Cavafis en su inolvidable poema, "La ciudad" (1999: 27); la cita al lugar común más extendido, antes libro, de Virginia Woolf (242)...

Pero el trabajo se ha limitado estrictamente a observar cuándo, cómo, y por qué se refleja en *The Diviners* el valor que la figura y la obra de Shakespeare tiene para su autora, cuyas novelas tratan de expresar la complejidad, el caos aparente, y la densidad emocional e intelectual de la vida, con un arte narrativo vívido y complejo, pero nada caótico.

El artículo partió de esta intuición: que la novela de Margaret Laurence contiene claves que pueden explicar la relación de la novelista canadiense con la obra y la figura de William Shakespeare. La investigación quiso, en primer lugar, reconocer los elementos intertextuales explícitos e implícitos de la obra shakespeariana en la novela *The Diviners*, estudiar su razón de ser literaria, esto es, adivinar su sentido, peso, y función dentro de la narración o fuera de ella, y proponer una hipótesis de la relación intelectual y literaria de la novelista canadiense con la obra del dramaturgo inglés; en este proceso se encontraron paralelismos muy ricos de la novela con *The Tempest*. En segundo lugar, se revisó la bibliografía existente sobre Margaret Laurence, espigando todo aquello que hace alusión significativa a Shakespeare, para confirmar o rechazar la hipótesis anterior. Finalmente, se extrajeron y redactaron las conclusiones.

2. WILLIAM SHAKESPEARE EN *THE DIVINERS*

The Diviners contiene nueve referencias explícitas a la obra de Shakespeare y, que hayamos advertido, cuatro alusiones implícitas. El valor y la intención de cada una de ellas es diferente. Por ello, las repasamos aquí. Al comienzo de la novela Pique, hija de Morag, alude a Ofelia en la nota que deja a su madre cuando decide irse repentinamente de casa:

[Pique] If Gord [her ex-boyfriend] phones, tell him I've drowned and gone floating down the river, crowned with algae and dead minnows, like Ophelia. (3)

No se trata de una referencia erudita, o meramente cultural. La tragedia de Ofelia tiene para Pique un significado real, que le ayuda a interpretar con ironía su propia vida, y a expresar con toda intención sus sentimientos. Pique tiene dieciocho años (4): si se le ofrece la muerte de Ofelia como un guiño o

una imagen cercana a su dolor no es por pedantería, sino porque el mito de Ofelia es para ella un referente vital, una realidad: lo que nos lleva a una de las ideas clave de la novela: [Morag] "The myths are my reality" (319).

Al narrar uno de los episodios más apurados de su infancia, se explica que el primer contacto de Morag con la obra de Shakespeare tuvo lugar en la escuela:

[Morag] Miss Plowright, last year, reading them *Tales from Shakespeare*. Was Shakespeare there? Did he see the snake being put on the *bare skin*? (55)

Así nos enseña la autora la impresión que unos simples relatos basados en la obra shakespeariana pueden dejar en la mente de una niña de once años (49), y cómo pudo llegar su obra a su conocimiento.

Christie, padre adoptivo de Morag, es el basurero del pueblo Manawaka, hombre sin estudios, de un gran talento verbal, aunque en bruto, capaz de ver e interpretar el mundo a través de su oficio. Cita este pensamiento de Hamlet, sin conocer su procedencia (HAM II.ii.303): "*Oh what a piece of work is a man. Who said that? Some brain*" (71). A través del reconocimiento de este personaje casi anónimo rinde también homenaje la autora a la inteligencia de Shakespeare, y la inserta en el rico acervo de la tradición cultural, de la sabiduría popular.

Morag, joven de veinte años, se halla en su primer año de estudios superiores, y vive un primer encuentro amoroso con Brooke, que resulta fallido. El narrador recuerda las *palabras* de Hamlet (HAM II.ii.192): "Words words words. Words haunt her, but she will become unhaunted now..." (164). A su vacuidad natural, se añade la trampa que tienden las palabras, y el poder que ejercen sobre la protagonista: en efecto, ella se desembarazará felizmente de la tiranía verbal, y recordará su ausencia -el silencio-, cuando el amor fluya, poderoso y dulce, en la noche de los cuerpos:

His entry into her is gentle and fierce, and they are close close close.

"Brooke -Brooke-"

"Yes. Yes. My love-"

And then no words no words at all, and after all there are no words, none.
(170)

Gentle and fierce..., obsérvese la cita implícita a John Donne, poeta preferido de Margaret Laurence. La referencia aparece en un momento crucial e íntimo de la vida del personaje, lo que nos indica que las ficciones teatrales de Shakespeare forman parte de su vida, que son experiencia vital tan verdadera, al menos, como la realidad de los hechos. Esto nos conduce de nuevo al asunto, tan importante para la novelista, de la verdad de la ficción frente a la verdad de los hechos (21).

Cuatro años después, Morag ha empezado ya su primera novela cuando experimenta un conflicto interior, el divorcio de la voluntad y el deseo: nace la crisis, a la mitad de su vida matrimonial. Si acudiera a Shakespeare, leería en sus versos: “Thou has thy 'Will'”,

“Brooke, I will. Be—the way you said. I will.”

Will is a strange word. Will she, then, by an act of will? And if this act of willing, however willingly undertaken, is false to her, can it be true to Brooke?
(186)

Una palabra rara, en efecto: nombre común, partícula gramatical, verbo, adverbio, abreviatura de nombre propio... precisamente el de Shakespeare, quien escribió dos perlas barrocas (los sonetos CXXXV y CXXXVI) jugando con la ambigüedad de la palabra. No hay cita aquí, pero sí eco de esta evidencia: que ‘will’ es una voz peregrina.

Tras ocho años de casada, con veintiocho, habiendo escrito ya su primera novela, Morag percibe que la crisis se agudiza en su matrimonio, se siente presa en el apartamento donde vive con su esposo:

[Morag] Maybe *tower* would be a better word for the apartment [...] A tower it certainly is, though. The lonely tower. (208-209)

La imagen parece extraída de *Richard the Third*, donde “la torre” es sinónimo de prisión y de muerte. Morag es consciente de la metáfora que utiliza. Independientemente del afecto que siente por Brooke, sabe que la vida le exige romper y seguir su propio camino. En la escena de su despedida le suplica calma, y no hacerse daño:

[Brooke] “Have I ever wanted to damage you? Never. Never. Never.”

[Morag] Add two more *nevers* and it might be Lear at the death of Cordelia. Bitch, to think this way, now. Yes. But. (227)

Llegan a la mente de Morag las palabras del rey Lear [LR V.iii.307] en momento tan difícil para la pareja porque, después de muchos años, ha sido capaz de controlar su propio estado de ánimo ante Brooke, y puede distanciarse de la escena que está viviendo. El viejo, desolado, y roto Lear llora la muerte de la única hija que le amó: buena imagen para Brooke, que se enfrenta al amor muerto de la joven esposa. A ella le queda ver que “he [Brooke] has believed he owns her” (227): amarga epifanía traerá consigo la reacción de su marido. En todo caso, Morag detecta las palabras de *King Lear* porque tiene muy próxima la lectura de la obra de Shakespeare, le quedó grabada, o la visita con frecuencia.

Con treinta y dos años, tres años después de haber dado a luz a su hija, Morag escribe a Ella comentándole cómo va, y en qué consiste, la novela que está escribiendo, cuando su primer borrador está casi terminado:

[Morag] The novel progresses, slowly. It's done in semi-allegorical form, and also it has certain parallels with *The Tempest*. Maybe I'm an idiot to try this, but it's the form the thing seems to demand, so I've quit fighting it [...] It's called *Prospero's Child*, she being the young woman who marries His Excellency, the Governor of some island in some ocean very far south, and who virtually worships him and then who has to go to the opposite extreme and reject nearly everything about him, at least for a time, in order to become her own person. It's as much the story of H.E. (270)

[...]

Shakespeare did know just about everything. I know it's presumptuous of me to try to put this into some different and contemporary framework and relevance, but I can't help it. (270-271)

Puede observarse cómo el argumento se inspira a un tiempo en la propia biografía de Morag y en la obra de Shakespeare. En efecto, traduce en literatura la experiencia vivida con Brooke: el profesor es su excelencia, la isla es su matrimonio, y la razón de marcharse al extremo opuesto, llegar a ser ella misma, es precisamente la que le movió a Morag a dejar el hogar de su esposo. Además, formula el tema de su novela, “It is as much the story of H.E.”, con un *pun* típico del dramaturgo isabelino: las siglas *H.E.* sirven para representar al hombre de occidente patriarcal, inteligente, culto, pero machista para con la mujer. En todo caso, resulta evidente que Shakespeare sirve también como fuente de inspiración, a la vez formal y temática, para la escritura de Morag.

En su entrevista con el actual dueño de la funeraria, con motivo de la muerte de Christie, Hector Jonas comenta la suerte de su predecesor en la empresa, y Morag habla, a propósito de ello, de la cuestión fundamental del ser humano:

[Hector Jonas] “[Niall Cameron] drank himself to death. I mean, like, *sure* he was a good man. But he didn't want to go on living, did he?” [...] / [Morag] “I guess he did and he didn't, both” [...] / To be or not to be - that sure as death is the question. The two-way battle of the mindfield, the minefield of the mind. Niall. Lachlan. Lazarus. Piquette. Prin. Christie. Jules? Morag? (325-326)

No sólo cita el verso más conocido de Hamlet [HAM III.i.56], sino que añade un juego de palabras, en torno al campo de batalla de la mente, que habría sido muy del gusto del escritor y de su época, la isabelina, y pone también en mente de mujer –Piquette, Prin– la famosa disyuntiva existencial (Warwick 1993: 52).

Como hemos visto, no sólo los personajes dan muestras conscientes o inconscientes de la presencia de Shakespeare en su vida; también el narrador deja que se entrevea alguna vez: por ejemplo, tras la llamada telefónica de Pique, largamente esperada por Morag. Después de describir el silencio que cae a plomo sobre su alma, tras colgar el teléfono:

The silence boomed resoundingly from wall to wall. The house was filled with it [...] The night river was dark and shining, and the moon traced a wavering path across it. Morag sat cross-legged on the dock, listening to the hoarse prehistoric voices of the bullfrogs. Somewhere faroff, thunder.

Incredibly, unreasonably, a lightening of the heart. (88)

Vemos cómo el accidente meteorológico rima perfectamente con el estado de ánimo de la protagonista. El recurso no es exclusivo de Shakespeare, pues caracteriza también al Romanticismo, pero se nos antoja que responde a la invocación que el propio Lear le hace a la naturaleza, “Hear, Nature, hear!” [LR I.iv.273]. La tormenta nos recuerda la que abre el tercer acto de *King Lear*, donde el trueno del rayo que hiere el corazón del aire retumba en la soledad del páramo como imagen natural del dolor y la soledad del rey Lear [LR III.ii.6]. Las dos citas a *King Lear* nacen de un ser que se descubre solo, desprovisto de su antiguo poder, abandonado a su suerte, sin amor.

The Diviners contiene una circunstancia puntual que la vincula a la obra *Romeo and Juliet*, y es la relación amorosa que viven Morag y Jules, porque con ella une la autora, en su universo ficticio, a dos comunidades tradicionalmente enfrentadas: la de los blancos, Scots, y la de los mestizos, “the halfbreeds or Métis”. Este amor no causa, en la novela, tragedia ni rechazo social, por la condición de orfandad e independencia de la protagonista: tan sólo un chispazo de desprecio racista movido por los celos en Brooke, al encontrarle en su apartamento, charlando y bebiendo whiskey con su esposa (220); pero sí fuera de ella: Margaret Laurence pensó que pudo ser esa unión simbólica y carnal la que encendió la polémica, las prohibiciones, y las duras críticas de que fue objeto tanto ella como la novela por parte de alguna iglesia protestante, que le tachó de inmoral y blasfema (Morley 1991: 158), o por aquellos Métis que le acusaron de haberlos retratado de forma denigrante (Morley 1991: 159). Por cierto, esta unión de Jules y Morag ha sido interpretada también en términos de *The Tempest*, en la que Caliban ayuda a Miranda a escapar de la tiranía de Próspero (Warwick 1993: 44).

Para acabar, un pensamiento que aparece dos veces: en la mente de la protagonista, “Maudie, like Shakespeare, knew everything” (45), y en su pluma, cuando escribe a su amiga Ella y reconoce cómo ha visto en una frase de Próspero la expresión de su necesidad interior primordial, “Shakespeare did know just about everything” (270). La repetición no es casual pues elimina cualquier atisbo de ironía que pudiera atribuirse a la primera frase. La afir-

mación de la sabiduría del dramaturgo, y la importancia de su obra como punto de partida literario, lo hace Laurence en el mundo de ficción que crea para los lectores.

Otra cuestión es si ya no sólo *Prospero's Child*, la novela de Morag, que es ficción dentro de la ficción, tiene ciertos paralelos con *The Tempest*, pero también *The Diviners*, si Margaret Laurence ha vinculado sutilmente su novela a la obra de Shakespeare, cómo, y por qué. Ello nos invita a ahondar en la relación de ambas obras, a repasar sus paralelismos, lo que intento en el siguiente apartado.

3. PARALELISMOS ENTRE THE DIVINERS Y THE TEMPEST

The Diviners presenta varios paralelismos con *The Tempest* que repasamos aquí por el interés que nos merece reflexionar sobre ellos, que alguna luz puede derramar sobre la novela.

1. Sus protagonistas son creadores: lo cual, con su madurez vital, les vincula a sus autores y les convierte acaso en sus *alter ego*: Próspero, en la magia que despliega con los demás personajes, que maneja como títeres, actúa como un dramaturgo; Morag, en su labor de novelista es consciente de la magia que despliega ante sus lectores, y se pregunta admirada si Próspero será capaz de renunciar a esos poderes mágicos al final de la obra (270). Próspero debe su poder a Ariel, espíritu del aire, que le obedece hasta que le concede su libertad, una vez que ha cumplido su misión, al final de la obra. Morag lo debe a las palabras, que son también espíritus del aire (véase a Gertrude, “if words be made of breath, / And breath of life...” [HAM III.iv.199-200]): ella, como escritora, las ha de dominar.

Hay, empero, una diferencia sustancial entre ambas magias, como señala Barbara Godard (Warwick 1993: 53), y es que la de Próspero, como la del zahorí, tiene y tiende a un resultado tangible, “There were the wells, proof positive. Water. Real wet water. There to be felt and tasted,” (369) mientras que los efectos de la magia de Morag no pueden medirse, y es el proceso mismo el que justifica su acción de escribir:

Morag's magic tricks were of a different order. She would never know whether they actually worked or not, or to what extent. That wasn't given to her to know. In a sense, it did not matter. The necessary doing of the thing-that mattered. (369)

2. En lo que respecta a la relación social de los personajes, el rol que desempeñan, y los conflictos que animan la acción, Próspero y Morag tienen

en común haber tenido que desempeñar los dos papeles, de padre y madre, con Miranda y Pique, respectivamente; haber sido, hasta cierto punto, los dueños y señores del argumento de la vida de sus hijas, aunque no de sus sentimientos; y haber sido los artífices de los cuentos e historias que poblaron su imaginación en la infancia. Miranda cree, en su ingenuidad, que el naufragio provocado por su padre ha sido real [TMP I.ii], y va a confundir todo el tiempo realidad y ficción, no en balde ha crecido en una isla mágica. También Pique le confesará a su madre:

“[Pique]... But some of those stories you used to tell me when I was a kid—I never knew if they happened like that or not.” (287)

En el conflicto central de la obra, el objetivo de Próspero es reconquistar el lugar que le corresponde en el mundo, lugar que le ha usurpado el egoísmo malvado de su hermano, y legárselo a su hija. El objetivo de Morag a lo largo de su vida fue conquistar el lugar que le corresponde en la vida por su doble condición de mujer, que es ser madre, y de escritora, que es vivir de su escritura (un lugar que un orden establecido injusto, dictado por el egoísmo del varón, usurpa a la mujer que escribe). En la novela, el objetivo central es salvar la crisis materno-filial, y ayudar a su hija en el empeño de encontrarse a sí misma.

3. *The Tempest* es una obra en la que la ilusión, lo fantástico, lo ficticio —la tormenta, la mascarada— se mezclan mágicamente con la realidad, hasta el punto de confundir no sólo a los personajes, pero también al espectador; y *The Diviners* es una novela en la que realidad y ficción conviven, donde la realidad de la vida de los personajes y su pasado sobreviven al olvido en forma de relato o canción, donde la protagonista se halla escribiendo su quinta novela, y piensa en su oficio, “wordsmith”, convencida de que “fiction was more true than fact. Or that fact was in fact fiction” (21). No es un juego de palabras, y aquí se halla la deliciosa ironía de Laurence, que se diría shakespeariana: los hechos de la vida de Morag son, en realidad, ficciones; y las ficciones que se cuentan, por ejemplo, los relatos de Piper Gunn (40, 68), los de los viejos Tonnerre (117-119), por no hablar del *Paradise Lost* (144) de Milton, ni de *Beowulf* (292), en tanto que forman parte de la tradición cultural de los lectores, son más ciertos que la vida ficticia de un personaje ficticio, como es Morag.

4. Desde el punto de vista estructural tanto *The Tempest* como *The Diviners* son dos obras abiertas, que arrancan con un conflicto en marcha y en plena crisis (la tempestad y la marcha de Pique), que incluyen en su interior la creación de una obra teatral y la escritura de una novela, respectivamente,

y que no acaban hasta que una y otra terminan. Ambas obras avanzan mirando al pasado, un pasado que está presente en su acción y la determina, un pasado que ha de ser reconstruido a los ojos de los que lo desconocen, Miranda y Pique. Y al final, sus protagonistas quedan solos, desposeídos de todo artificio, sin esa hija que dio sentido a sus acciones, como el ser humano justo antes de nacer o de morir, solos, desnudos ante el espectador o el lector que los mira, solos, contemplando...

When Royland had gone, Morag sat in her armchair looking out the wide window. Contemplating. Could this be termed an activity? It was to be hoped so. (369)

También aquí hay una diferencia sustancial en los finales de Próspero y Morag: si él corona su labor paterna legando a su hija, no ya el ducado que le corresponde y le usurpó su hermano, sino un reino por medio de la boda prometida, ella tan sólo puede ofrecerle su bendición, “So long. Go with God, Pique” (368), la educación que le dio, y el deseo de que se halle a sí misma. Pero esto no es más que “put this into some different and contemporary framework and relevance”, como le escribió Morag a su amiga Ella tras acabar su primer borrador (270-271), y puede aplicarse, a mi juicio, a la labor de Margaret Laurence.

5. La pareja Próspero-Miranda no sólo representa el matrimonio Brooke-Morag, como ya explicamos en el punto anterior, sino también, y acaso en mayor medida puesto que se extiende a lo largo de toda la novela, la relación madre-hija, Morag-Pique: a ello apuntan los diferentes vínculos que encontramos entre Próspero y Morag. En efecto, la vida hace que Morag viva los dos papeles del conflicto que ella imaginó a partir de la obra de Shakespeare: fue Miranda cuando abandonó a Brooke, y es Próspero cuando Pique deja el hogar familiar. Esta simetría es característica del barroco y justifica la doble interpretación crítica a que ha dado lugar *Prospero's Child*, la de Warwick (1993: 43-4) y la de Barbara Godard, aludida en Warwick (*op. cit.*, 53).

6. Una conexión íntima entre los protagonistas de ambas obras se aprecia en el gran impacto que tienen en Morag las palabras y la actitud de Próspero al final de la obra:

That incredibly statement—“What strength I have’s mine own, Which is most faint—” If only he can hang onto that knowledge, that would be true strength. And the recognition that his real enemy is despair within, and that he stands in need of grace, like everyone else—Shakespeare did know about everything. (270)

La fortaleza que surge de la debilidad, el reconocimiento del verdadero enemigo, que es la desesperación interior, y la necesidad de la *gracia*, una *gracia* que nos ofrece el perdón, y la reconciliación de los seres humanos. Arranques de desesperación aparecen en la “Black Celt” (186), y en el acto de convertir la propia experiencia en materia literaria, “the wrenching up of guts and heart, to be carefully set down on paper in order to live” (78). La necesidad íntima de la gracia, y la actitud cristiana del perdón para todos los seres que le hicieron daño, se observa en la capacidad de Morag para comprender a los demás en su condición de seres individuales, lo que le permite al mismo tiempo ser justa y no juzgar cuando parece imposible no hacerlo: por ejemplo, al abandonar a Brooke (228), al escuchar la historia vergonzante de Royland: “I imagine you've had yours” (197). Una clave trágica de la grandeza de Morag como ser humano que la vincula a Próspero, y que consiste en el hecho de haber tenido el valor de tomar el destino, su destino, entre las manos, y haberlo llevado a cabo en soledad.

7. Hay una circunstancia casual o misteriosa que une estas dos obras que estamos comparando. Se considera que *The Tempest* fue la última obra que escribió Shakespeare, y se imagina que el dramaturgo, como Próspero, renunciaba tras ella a sus atributos mágicos, que se despedía para siempre de la literatura (Pujol 72), que, maestro como era en el arte de las varias lecturas, dejó señales de ello en el epílogo de Próspero: “Now I want / Spirits to enforce, Art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be reliev'd by prayer...” (TMP Epilogue.13-16). *The Diviners* sería también última la novela que escribió Margaret Laurence, aunque pasaron doce años entre su publicación y su muerte: ¿por qué?, ¿lo supo de antemano?, ¿dejó alguna señal de ello? Helen Lucas se lo preguntó directamente y ella le remitió a la última frase de la novela, de evidente ambigüedad, y después a la idea de que el talento se trasmite de unas personas a otras (Morley 1991: 169). Ello conecta su caso con el de Morag, lo que nos indica que compartía con ella su preocupación de que Próspero fuese capaz de abandonar sus mágicas virtudes: “I've always wondered if Próspero really would be able to give up his magical advantages once and for all, as he intends to do at the end of *The Tempest*” (270), y también la idea de que el talento nos abandona un buen día (368) para ir a parar a otras manos (369).

Por último, citaré una coincidencia literaria ya no casual, pero sí preciosa, sencilla, mágica. Por un lado, Margaret Laurence nos ha contado en *The Diviners* la vida de un personaje, Morag, que decidió seguir su propio camino; cerca del final, al contemplar cómo el río fluye en ambas direcciones, pensó: “Look ahead into the past, and back into the future, until the silence” (370). Por otro lado, W. H. Auden, en *The Sea and the Mirror* (1944), quiso escuchar de nuevo la voz de Próspero, que dijo: “I never suspected the way of truth

was a way of silence” (Pujol 72). Ambos personajes ven, como nosotros, el silencio del mar que nos espera, el silencio.

4. WILLIAM SHAKESPEARE EN LA BIO-BIBLIOGRAFÍA DE MARGARET LAURENCE

1. En el ensayo “Books That Mattered to Me”, que preparó Margaret Laurence para una charla en la Trent University, dejó ella fuera, a propósito, “todas las grandes obras del pasado a las que tanto debemos en nuestro desarrollo intelectual, emocional y espiritual”,

the Bible, Shakespeare, Milton, John Donne, Melville, Hawthorne, and on and on and on. We can, I think, take those revelations for granted... they must have happened in some way or another to all of us. (Verduyn 242)

Lamentablemente no se extiende acerca del autor que nos importa. Sin embargo, no deja de ser significativo, para nuestra hipótesis, que ponga a Shakespeare inmediatamente detrás de la Biblia, y que aparezca John Donne en tan breve lista.

Margaret Laurence mantuvo una extensa y rica correspondencia con dos escritores canadienses: una es Adele Wiseman, novelista amiga desde su juventud; y otro, el poeta Al Purdy. A propósito, la amistad de los personajes, Morag y Ella, presenta varios puntos de contacto con la de Margaret y Adele. Pues bien, no se ha encontrado ninguna alusión a Shakespeare en las dos selecciones de sus cartas a Adele Wiseman (Lennox 1993), o Al Purdy (Lennox y Panofsky 1997), y tampoco en la biografía literaria de Margaret Laurence (Morley 1991).

El artículo “Early Influences. Laurence’s Newspaper Career”, de Domez Xiques, en (Riegel 187-210), repasa la colaboración periodística de Laurence en dos periódicos de Winnipeg, de 1947 a 1948: uno semanal, el *Westerner*, y otro diario, el *Winnipeg Citizen*, en donde escribió, de marzo a julio de 1948, una columna diaria titulada “In the Air”, dedicada a la radio. En ella escribió críticas de programas dramáticos radiofónicos, de la adaptación de *Richard II*, *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*, *Hamlet* (Riegel 200-202). Demuestran que, con veintidós años, las conocía razonablemente bien, “I thought I knew the play [*Richard II*] reasonably well” (Riegel 200).

2. En lo que respecta a la bibliografía, el único artículo expresamente dedicado a Shakespeare en relación con Margaret Laurence que he hallado es: John Baxter. “*The Stone Angel: Shakespearian Bearings*,” *The Compass: A Provincial Review* 1 (1977): 3-19. Susan J. Warwick, en su libro *River of*

Now and Then: Margaret Laurence's The Diviners (1993), analiza breve, aunque sustancialmente, la revisión que hace Morag de *The Tempest* en su novela *Prospero's Child* (Warwick 44, 53), cita una argumentación de Bárbara Godard acerca del paralelismo de Morag y Próspero, e interpreta las alusiones a Ofelia, Hamlet, Lear, y Shakespeare como una forma de reconocimiento al dramaturgo "while calling into question his presentation of women and their experience." (Warwick 1993: 53)

Barbara Pell, en su artículo "The African and Canadian Heroines. From Bondage to Grace" (Riegel 1997: 33-46) señala la presencia de *The Tempest* en *The Prophet's Camel Bell* (1963) (251) (Riegel 42). Nora Foster Stovel, en "Sisters Under Their Skins" (Riegel 119-138), indica que se alude a *The Tempest* en *A Jest of God* (1966) (145) (Riegel 129).

5. CONCLUSIONES

El mundo de las asociaciones literarias es innumerable, abierto, depende del bagaje y de la sensibilidad del lector, tanto como de la forma con que el autor se defiende o acepta el hecho inevitable de la influencia y de la manera en que se refleja en la práctica de su escritura su concepto de la originalidad, esto es, su necesidad de distinguirse, de buscar lugar, voz, tema propios; pero también depende de los textos mismos, que, al margen de la voluntad de autores y lectores, hablan por sí solos, y tienden lazos explícitos e implícitos a otros textos. En todo caso, si a modo de zahorí rastreamos con rama de sauce las razones de las asociaciones a William Shakespeare en la novela de Margaret Laurence hallamos un pozo de agua clarísima donde se reflejan ideas tan sencillas como las que se suceden ahora:

Margaret Laurence ha dispuesto en *The Diviners* las referencias que se hacen a diversos tópicos de la obra de Shakespeare de forma no casual sino cuidadosa y significativa. En el primer nivel narrativo de la novela hay quizá un eco del juego de la naturaleza al empezar el acto IV de *King Lear*, cuando Morag acaba de hablar por teléfono con Pique (88); y un juicio de valor, "Shakespeare did know just about everything" (45, 270), que, al repetirse, puede sugerir que se trata de la opinión propia de la autora. Punto aparte merece la alusión que hace Pique al cuerpo de Ofelia flotando río abajo, en el recado que deja para su ex novio (3). Con esta alusión Margaret Laurence deja una muestra del valor y la vida de la obra de Shakespeare para las nuevas generaciones.

En el segundo nivel narrativo, que compone la memoria de Morag, las referencias se producen en momentos cruciales: en la escuela, al recordar los cuentos de Shakespeare que le contaron el año anterior (55); el "words words words" (164) de *Hamlet*, en su primer encuentro amoroso con Brooke, que

resulta fallido; en el siguiente, que funciona, al fin “no words, no words at all” (170); al comienzo de la crisis matrimonial: “*Will* is a strange word” (186); la imagen de “The Tower”, en plena crisis (208-209); al romper con Brooke: “it might be Lear at the death of Cordelia” (227); durante la escritura de su segunda novela, *The Tempest* le sirve de punto de partida y le ofrece paralelos (270); y con motivo de la muerte de Christie, hablando del dilema existencial: “To be or not to be” (326).

Las referencias anteriores se reparten cuidadosamente a lo largo de la vida de Morag: cuando tiene doce, veinte, veinticuatro, veintiocho, treinta y dos años. Es una prueba de la presencia querida, entrañable, constante, de la obra de Shakespeare en la vida de Morag. Aluden a tópicos bien conocidos, nada rebuscados, y tienen siempre un valor dramático: esto indica que no son “citas a la autoridad”, ni rasgos de pedantería de la autora, ni presuntuosos intentos de conectar la novela con las más altas cumbres de la literatura, para elevarse con ellas. Demuestran por otro camino la verdad que formuló explícitamente la protagonista: “he [Shakespeare] knew about everything” (45). La referencia que hace Christie merece otro punto y aparte, “*Oh what a piece of work is a man Who said that? Some brain,*” (71): a mi juicio, Margaret Laurence la inserta para reconocer la obra de Shakespeare como parte integrante de la tradición cultural.

Los paralelismos de *The Diviners* con *The Tempest*, y los vínculos de los protagonistas con sus autores, prueban que la afirmación de Morag acerca de su trabajo literario, “to try to put this into some different and contemporary framework and relevance” (270-1), también es aplicable a la historia donde se inscribe su ficción. Por último, la presencia de otros elementos autobiográficos en *The Diviners* es un asunto que, por su interés, merecería investigarse: en nuestro caso creo que apoya la idea de que Margaret Laurence comparte la opinión de Morag acerca de Shakespeare.

Departamento de Filología Inglesa II
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria, s/n
28040 Madrid (Spain)

REFERENCES

- Auden, W.H. (1976). *Collected Poems*. Ed. Edward Mendelson. London: Faber and Faber.
- Cavafis, C.P. (1999). *Antología poética*. Ed. Pedro Bárcenas. Madrid: Alianza Editorial.
- Ibsen, Henrik (1972). *Casa de muñecas*. Trad. Juan del Solar. *Juan Gabriel Borkman*. Trad. Ricardo Baeza. 1941. Madrid: Espasa Calpe.

- Kuester, Hildegard (1994). *The Crafting of Chaos. Narrative Structure in Margaret Laurence's The Stone Angel and The Diviners*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- Laurence, Margaret (1998). *The Diviners*. 1974. London: Virago.
- Lennox, John, ed. (1993). *Margaret Laurence Al Purdy: A Friendship in Letters. Selected Correspondence*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Lennox, John, and Ruth Panofsky, eds. (1997). *Selected Letters of Margaret Laurence and Adele Wiseman*. Toronto: University of Toronto Press
- Morley, Patricia (1991). *Margaret Laurence. The Long Journey Home*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Pujol, Carlos. Introducción. (1975). *The Tempest, La Tempestad*. By William Shakespeare. Barcelona: Bosch.
- Riegel, Christian, ed. (1997). *The Writing of Margaret Laurence. Challenging Territory*. Alberta: University of Alberta Press.
- Shakespeare, William (1987). *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. 1982. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen.
- (1988). *The Sonnets*. Ed. John Dover Wilson. 1966. The New Shakespeare. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- (1990). *The Tempest*. Ed. Frank Kermode. 1954. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen.
- (1991). *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. 1972. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen.
- Shaw, Bernard (1957). *Pygmalion*. 1914. London: Penguin Books.
- Verduyn, Christl, ed. (1988). *Margaret Laurence. An Appreciation*. Journal of Canadian Studies. Peterborough: Broadview Press Ltd.
- Warwick, Susan J. (1993). *River of Now and Then: Margaret Laurence's The Diviners*. Toronto, Ontario: ECW Press.