

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



"UNA RELECTURA DE *JULIUS CAESAR* Y *ANTONY AND CLEOPATRA* DE
WILLIAM SHAKESPEARE A LA LUZ DEL CONCEPTO DE LA
REFIGURACIÓN"

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

DIANA COSTALES GARCÍA

Directora: Dra. Isabel Contreras Islas
Codirector: Dr. José Ramón Alcántara Mejía
Lector: Dr. Josef Dann Cazés Gryj

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. SOBRE LA OBRA: LA TEATRALIDAD DE/EN SHAKESPEARE	7
1.1 La época isabelina y su injerencia en la obra de Shakespeare.....	7
1.2 El drama histórico.....	12
1.3 Las representaciones shakespearianas en su momento (siglos XVI-XVII).....	25
1.4 Las representaciones shakespearianas de los siglos XVIII y XIX.....	35
1.5 Las representaciones shakespearianas en los siglos XX y XXI.....	44
Titus.....	50
As You Like It	51
Romeo y Julieta	54
La Tragedia de Julio César	57
Ricardo III.....	61
CAPÍTULO 2. SOBRE EL CANON. LA FUERZA DEL CANON.....	67
2.1 ¿Cómo ha persistido el canon a través de la Historia?	72
2.2 La visión abierta de Umberto Eco sobre lo canónico	79
2.3 La visión cerrada de Harold Bloom sobre lo canónico	87
2.4 Reflexiones sobre la perspectiva de Harold Bloom acerca del canon shakespeariano .	92
2.5 La visión de Wolfgang Iser sobre lo canónico y lo interpretativo	97
2.6 Consideraciones finales	102
CAPÍTULO 3. FUNDAMENTO TEÓRICO	108
3.1 La experiencia estética y la recepción hermenéutica, según Hans Robert Jauss.....	108
3.2 La triple mimesis, según Paul Ricoeur.....	111
Mimesis II. Configuración.....	115
Mimesis III. Refiguración.....	116
3.3 La relación texto-lector, según Wolfgang Iser.....	119

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS: JULIUS CAESAR.....	124
4. Refiguración propia	124
4.1 Realidad 1: Prefiguración. La cosmovisión isabelina y los hechos históricos sobre el asesinato de Julio César	125
4.1.1 La visión del mundo y el Universo en la época de William Shakespeare	125
4.1.2 La Historia y la leyenda alrededor del asesinato de Julio César	132
El origen de la hetería	134
El reclutamiento de Bruto	135
Otros miembros de la conjura	138
Organización y ejecución.....	139
Marco Antonio y el cuerpo de César inclinan la balanza	141
Fin de la hetería.....	143
4.2 Realidad 2: Configuración. Cómo recrea Shakespeare en el drama los acontecimientos históricos y legendarios	144
4.3 Realidad 3: Refiguración	155
4.3.1 La percepción (refiguración) de Bruto.....	160
4.3.2 La percepción (refiguración) de Casio y el resto de los conspiradores.....	166
4.3.3 La percepción (refiguración) de Marco Antonio	170
4.3.4 Las refiguraciones del pueblo romano ante los sucesivos discursos de Bruto y Marco Antonio	172
4.3.5 Cómo interactúan las distintas refiguraciones para desembocar en el final trágico.....	178
CAPÍTULO 5. ANÁLISIS: ANTONY AND CLEOPATRA.....	186
5. Refiguración propia	186
5.1 Realidad 1: Prefiguración. La Historia y la leyenda alrededor de Marco Antonio y Cleopatra	187
5.2 Realidad 2: Configuración. Cómo recrea Shakespeare en el drama los acontecimientos históricos y legendarios	209
5.3 Refiguración.....	229
5.3.1 La percepción (refiguración) de Antonio.....	243
5.3.2 La percepción (refiguración) de Cleopatra	256
5.3.3 La percepción (refiguración) de César.....	267
5.3.4 La percepción (refiguración) de Enobarbo	281
5.3.5 Cómo interactúan las distintas refiguraciones para desembocar en el final trágico.....	286

CAPÍTULO 6. REFLEXIONES SOBRE LA REFIGURACIÓN Y SUS IMPLICACIONES EN EL CANON, A PARTIR DE LOS ANÁLISIS REALIZADOS	294
7. PARA CONCLUIR: CUESTIONAMIENTO DEL CANON LITERARIO Y TEATRAL A PARTIR DE LAS CONSIDERACIONES EXPUESTAS	313
FUENTES CONSULTADAS.....	318

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es plantear la movilidad e inestabilidad de la valoración de William Shakespeare dentro del canon artístico. Para lograr este planteamiento, hago un recorrido por las refiguraciones que se han hecho de la obra¹ shakespeariana a lo largo de cuatro siglos y destaco el funcionamiento de la *refiguración* al interior de las tramas de las obras *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*².

En resumen, y como se explicará más a fondo a lo largo de la tesis, la *refiguración* es la forma en que un receptor percibe un objeto cultural. Dicha percepción varía según la cosmovisión del individuo, aunque haya puntos de consenso que devienen de lo observado. En el análisis de las obras, también usaré dicho término para referirme a la *percepción* de los personajes acerca de sus circunstancias y vivencias. Esto me ayudará a ejemplificar la forma en que funciona la refiguración: cada persona percibe de un modo distinto, lo que da lugar a diferencias o matices de opinión y perspectiva. Y del mismo modo en que es imposible unificar estas percepciones al interior de las tramas en las tragedias de Shakespeare, también lo es en las recepciones de las obras artísticas, lo que será evidente al contrastar mi refiguración de las obras con la refiguración que de las mismas realiza Harold Bloom en *Shakespeare, la invención de lo humano*.

Al analizar la literatura dramática de *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*, me centro en dos elementos que derivan del concepto de la *refiguración* a la luz de la teoría

¹ Con el término *obra* me referiré, indistintamente, a los textos dramáticos que serán objeto de mi análisis, a puestas en escena que aborde en la tesis y al trabajo artístico del dramaturgo.

² Me enfocaré en el análisis de *la literatura dramática* de ambas obras. La literatura dramática es el *texto dramático* -término usado por Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* (1998, págs. 470-471)-, compuesto por el dramaturgo y que sirve de base a la representación teatral.

de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur, así como de la teoría hermenéutica de Hans Robert Jauss y de la relación texto-lector, según Wolfgang Iser:

- 1) La relatividad o variante de sentido que radica en la yuxtaposición de realidades o, mejor dicho, de percepciones de la realidad, a través de los cuales se construye un juego al interior de los dramas³, así como una forma particular de inducir el encuentro con el receptor (espectador/lector)
- 2) La dramatización⁴ de los acontecimientos históricos en los textos artísticos.

El proceso de relectura de estas dos obras, bajo estos parámetros, me llevará al replanteamiento del llamado *canon* literario y teatral en relación con la dramaturgia de Shakespeare, es decir, a cuestionar si los receptores contemporáneos realmente valoramos la calidad que de suyo poseen las obras, o si (enarbolando la bandera de la refiguración personal) caemos en el peligro de descontextualizarlas al acercarnos a ellas desde nuestra perspectiva, o si predisponemos nuestra apreciación debido a la mitificación que rodea a su autor. Planteado así, el desarrollo de este trabajo lleva a una *reconsideración* tanto de los aspectos críticos como teóricos de los estudios literarios.

A lo largo de esta tesis, pretendo analizar la literatura dramática de dos obras históricas de William Shakespeare: *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*. En particular, me centro en el *juego de realidades* que se da al interior de las obras: mi refiguración de las mismas consistirá en mostrar cómo percibo las relaciones entre los

³ El término *drama* se refiere a la obra teatral en un sentido amplio; no exclusivamente a la puesta en escena, sino también al texto escrito por el dramaturgo, que presenta varios personajes y un conflicto dramático para ser representado. (Pavis, 1998, p. 143)

⁴ La *dramatización* es la adaptación o re-creación de un texto preexistente, a fin de convertirlo en un texto dramático o en material para una representación teatral (Pavis, 1998, p. 147). Es distinta de la *teatralización*, que consiste en llevar a la escena teatral un acontecimiento, un drama o cualquier otro texto (Pavis, 1998, p. 436).

personajes, así como en mostrar las perspectivas de los mismos (manejadas, obviamente, por Shakespeare en tanto autor).

El concepto de *refiguración*⁵ se sustenta en el hecho de que nuestra percepción de un acontecimiento, discurso u objeto cultural, depende en gran medida de nuestro contexto, competencia, perspectiva, formación, personalidad y situación en el espacio-tiempo, aunque estos elementos no se mencionen explícitamente al hacer una refiguración escrita. No existe un solo punto de vista ni una valoración absoluta. La aprehensión única de la realidad es sólo una utopía, por lo que es necesario reconocer la importancia de la diversidad.

En lo que respecta a una obra artística, el autor -al configurarla- *recrea* elementos seleccionados de su propia realidad al re-contextualizarlos en su creación. En el caso específico de la obra literaria o teatral en la que se interrelacionan diversos personajes, encontramos que cada uno de ellos, guiados por el autor, refigura hechos, acciones, discursos y situaciones desde *su* perspectiva, lo que da lugar a un juego de realidades o percepciones. Dicho juego interactúa con la refiguración que cada receptor (lector/espectador) hace de la obra, lo que amplía los alcances del objeto artístico al momento de ser re-actualizado (y convertirse, por ende, en objeto estético). El teatro⁶, además, incluye una experiencia corporal (dada su estructura dialógica) que provoca que el lector o espectador *viva* al personaje que observa o lee.

En *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra* se manejan planos de realidad como producto de la *refiguración*⁷ realizada por Shakespeare de los *relatos* de los

⁵ Me basaré en los conceptos de *prefiguración*, *configuración* y *refiguración* que maneja Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*.

⁶ El término *teatro* viene del griego *theatron*, que originalmente se refería al lugar que ocupaban los espectadores. Posteriormente y hasta la fecha, con él nos referimos al edificio destinado a las representaciones teatrales, a la obra de un dramaturgo y al arte dramático y escénico. (Pavis, 1998, p. 476)

⁷ No podemos conocer directamente la refiguración que realizó Shakespeare de los textos de narrativa histórica en los que se basó para escribir los dramas analizados en este trabajo; sólo podemos vislumbrar su perspectiva a partir de su configuración dramática de los acontecimientos en las obras.

acontecimientos históricos (lo que nos remite inequívocamente a la configuración-recreación autorial, así como a la intertextualidad). Aunque las teorías de Ricoeur, Iser y Jauss giran, básicamente, alrededor del texto narrativo, considero posible aplicarlo a la literatura dramática de estas dos obras: el drama es un relato en el sentido de que cuenta una historia; sólo que en este caso, configurada por diálogos y acciones. Y el receptor, por obviedad, no deja de ser un lector, como con cualquier otra clase de texto. De hecho, incluso el presenciar una representación teatral es también una forma de lectura. Además, no podemos pasar por alto que Ricoeur, en *Tiempo y narración*, parte de un texto dedicado al arte dramático: la *Poética* de Aristóteles, por lo que se puede decir que no es la narrativa lo que valida al teatro, sino al revés.

El trabajo sigue la siguiente estructura: primero desarrollaré algunos aspectos importantes sobre la teatralidad⁸ de y en Shakespeare, donde hablaré del contexto isabelino, así como de la forma en la que las representaciones de sus obras han evolucionado y han sido recibidas a lo largo de los siglos; posteriormente, abundaré sobre la importancia e influencia del *canon* en las artes; después plantearé el Marco Teórico, basándome en los autores ya mencionados; hecho esto, haré los análisis de la literatura dramática de *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*, acorde con la clasificación hecha por Northrop Frye sobre las tragedias shakespearianas: analizaré el gran abanico de *verdades* refiguradas por los personajes al interior de las obras; al hacer esto último, estaré haciendo *mi refiguración* ya que lo dicho sobre los personajes será *lo que yo percibo* de ellos, o mejor dicho, será mi percepción sobre lo que Shakespeare hizo de ellos. También formarán parte de mi recepción el análisis del aspecto

⁸ El término *teatralidad* se refiere a lo que, ya sea en el texto dramático o en la puesta en escena, tiene que ver con la artificialidad de lo teatral (Pavis, 1998, p. 434).

configurativo: la estructura de los dramas y la dramatización de la narrativa histórica.

Finalmente, reflexionaré sobre la *refiguración* y sus implicaciones en el canon.

Por lo que concierne a la lectura y análisis de la literatura dramática, me enfocaré en los textos en su lengua original. Dado el efecto de su sonoridad y su configuración poética, considero de suma importancia para mi trabajo que el análisis de las piezas se fundamente en estas versiones y no en la traducción de las mismas. Tomaré las versiones originales en inglés editadas en 1864 por William George Clark y William Aldis Wright en *The Complete Works of William Shakespeare. With the Complete Temple Notes by Israel Gollanz* (New York, Grosset & Dunlap). Dicha edición está respaldada por un trabajo de investigación y comparación entre las distintas versiones de los textos en ediciones anteriores (las cuales difieren en algunos fragmentos), para finalmente publicar la que, a juicio de los editores, es la más apegada al estilo del autor⁹. Por otra parte, se incluyen notas sobre las variaciones, lo cual ha sido de gran ayuda en mi análisis.

Para terminar esta introducción, resumo el objetivo principal de este trabajo: sabemos que después de más de cuatrocientos años, la obra de Shakespeare continúa interesando y obsesionando a investigadores y críticos alrededor del mundo. Con los temas de la *refiguración* y el *canon* como centros de gravedad, al analizar la forma en que la obra shakespeariana ha sido interpretada a lo largo del tiempo y hacer una relectura de las dos piezas, haré notar varias cuestiones que es necesario re-pensar y re-considerar después de varios siglos de la entronización de Shakespeare en el mundo del Teatro con “T” mayúscula y de la Literatura con “L” mayúscula: ¿por qué su obra gusta al receptor contemporáneo?, ¿en qué se fundamentan su re-conocimiento universal, su

⁹ En el Prefacio, los editores afirman que las variantes entre los textos son muy pequeñas (Shakespeare, 1864, p. v)

recurrencia y permanencia en el tiempo?, ¿en qué consiste la llamada *movilidad shakesperiana*?, todas ellas preguntas necesarias, aunque no lleguemos a respuestas definitivas.

CAPÍTULO 1. SOBRE LA OBRA: LA TEATRALIDAD DE/EN SHAKESPEARE

1.1 La época isabelina y su injerencia en la obra de Shakespeare

Es necesario dar una explicación panorámica de la época de Shakespeare a fin de comprender mejor su contexto, el cual motivó que el dramaturgo escribiera sus obras como lo hizo.

La Inglaterra isabelina contaba con aproximadamente cinco millones de habitantes, y la vida cotidiana, para aquellos que no pertenecían a las clases sociales con privilegios, no era nada fácil.

A causa de la precaria o nula higiene, las enfermedades infecciosas estaban a la orden del día, y las epidemias diezmaban a la población; estos factores muchas veces tenían como consecuencia el cierre de los teatros para evitar que más gente se expusiera al contagio. Como es de esperarse, el índice de mortalidad, sobre todo la infantil, era muy alto.

La sociedad se dividía en clases sociales muy marcadas y la gran mayoría vivía en el campo. “Un vestido de una dama de la corte podía haber tardado en hacerse más de dos años y costaba tanto dinero como el que ganaba un campesino durante toda su vida” (Oliva, 2001, p. 66). Los plebeyos no solían alejarse mucho de su lugar natal. En los meses invernales, era común experimentar frío y hambre, ya que no siempre podían conservarse los alimentos en buen estado.

Por otra parte, después de aproximadamente setenata años de relativa tranquilidad política, la reina Isabel subió al trono cuando contaba con 25 años de edad; pero su reinado no fue sencillo debido a que tuvo que gobernar en medio de conflictos tanto políticos como religiosos, y debió conducirse con astucia e inteligencia para mantenerse en el poder a pesar de los opositores y de quienes conspiraban en su contra.

Oliva considera que Isabel “era más una hija del Renacimiento que una reformista iluminada. En una época de fanatismo religioso, supo tener dos grandes cualidades: el escepticismo y la tolerancia” (Oliva, 2001, p. 70-71).

Conocer la cosmovisión de aquel entonces nos ayuda a vislumbrar cómo la incorporó y aprovechó Shakespeare en su composición dramática. La difícil existencia de la gente común de aquel tiempo hacía necesaria la creencia en la estabilidad de un orden universal. En la Edad Media se había consolidado la idea del Orden Natural, en el que todo tenía un lugar asignado que no podía alterarse sin causar graves problemas para la totalidad de lo existente.

Una constelación poco propicia podía causar un desastre (la palabra proviene de la astrología *des-aster*), y las acciones humanas, que estaban basadas en la elección moral, también tenían efectos en todo el universo. De ahí provenía la creencia de que los pecados de los hombres podían causar desastres en la naturaleza. Las tempestades y las perturbaciones del cielo eran los duplicados de las conmociones y los desastres de la tierra. (Oliva, 2001, p. 75)

Un ejemplo de esto en la obra de Shakespeare son los presagios y portentos que preceden o suceden al asesinato de la figura de poder, como lo vemos en *Julius Caesar* y *Macbeth*.

La correspondencia es la base de este orden cósmico: como es abajo, es arriba. El hombre es un microcosmos; por tanto, el orden de las partes del cuerpo humano encontraba su equivalente en la jerarquía política, así como en la jerarquía natural: los ángeles estaban por encima de los hombres, y éstos se encontraban por encima de los

animales¹⁰; la misma jerarquización se observaba al catalogar a los cuatro elementos (en orden ascendente: Tierra, Agua, Aire y Fuego) mencionados en las obras; podemos ver aquí un ejemplo:

Cleo. [...]

I am fire and air; my other elements

I give to baser life. [...]¹¹

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene II)

No obstante, el Renacimiento, que se caracterizó por un cambio en los paradigmas ya que se pasó del enfoque teocéntrico del Medievo al enfoque antropocéntrico, planteó una variación en esta idea de Orden. Sin rechazar el concepto, sí cuestionó su inmutabilidad; esto influyó en la creación artística de aquel entonces, la cual se transformó “una estética de lo inestable (de lo que admite el deseo, la humanización verdadera, no la idealizada, y por tanto crítica, inasible).” (Michel, 1998, p. 4). La religión y su teología inmutable habían dejado de reinar en forma absoluta y se había convertido en algo, si no marginal, sí secundario.

Con el Renacimiento inicia la Modernidad; el ser humano se convierte en centro y parámetro; y el hecho de saber al hombre cambiante e impredecible, sacude la seguridad sobre un orden incuestionable y fijo. El mismo trazo de las ciudades deja de ser un reflejo del orden cosmológico, además de que la población crecía y se asentaba desorganizadamente en la periferia y como una adición a lo ya establecido. Ello

¹⁰ Véase “La concepción del mundo y del universo: orden y jerarquía” en *Introducción a Shakespeare* de Salvador Oliva, pp. 71-80.

¹¹ “*Cleo. [...]/Soy fuego y aire; mis otros elementos/Los dejo a la vida más baja. [...]*!”

fragmenta la concepción arquitectónica, la cual deja de ceñirse al principio general para centrarse en la necesidad particular (Michel, 1998, p. 10).

Como en todo, al haber ruptura hubo también continuidad. Esta fragmentación y desplazamiento de la vida en sociedad fue otro factor que hizo aún necesaria la idea del Orden en la época shakespeariana. El hombre se aisló cada vez más de la Naturaleza al dominarla: al tratar de ceñirlo todo a lo humano, paradójicamente, el ser humano se quedó fuera de todo.

En la Literatura y el Teatro, una de las herramientas de cuestionamiento de lo inmutable es la ironía, la cual, sea verbal o situacional, está presente en la obra de Shakespeare. Afirma Alfredo Michel que la estética de la obra shakespeariana es consecuencia de esta percepción de lo inestable y errático:

Su rasgo característico: la inestabilidad, en múltiples sentidos. Su asiento primordial [...] es la ruptura con la estética de la Idea en favor de una estética, la “inestable”, que conjuga a la experiencia con la crítica, mediante el poderoso instrumento de la ironía, que da lugar a dos corrientes de energías divergentes: lo trágico inacabado, errático, que deriva del conflicto de la libertad individual, tanto personal como creativa; y lo cómico, como explosiva respuesta a la crisis del intersiglo. (Michel, 1998, p. 14)

Shakespeare, no obstante, es muestra de ruptura y continuidad, de transición, ya que la idea del Orden es un elemento aún muy presente en su obra; sin embargo, lejos de mostrar un orden inmutable, muestra un orden susceptible de ser quebrantado por el hombre; y a pesar de la restauración del equilibrio al final de sus dramas, deja entrever que inevitablemente se volverá a quebrantar posteriormente.

La fragmentación pide reorganización y estabilidad: la jerarquía es importante; pero a la larga se desintegra o, al menos, se altera; y lo vuelve a hacer cada vez que se restaura. De este modo, se incluye en la obra shakespeariana tanto a lo superior y místico, como a lo racional y humano, ya que una característica de esta nueva modernidad es precisamente la reflexión crítica.

Y en el aspecto de la creación de arte, se reconoce otro elemento: la subjetividad, tan importante en la obra shakespeariana, como veremos más adelante en los análisis de sus obras. Shakespeare se dirige, además de a lo subjetivo (la experiencia y perspectiva del personaje), a lo ideológico (por ejemplo, la cosmovisión isabelina con respecto al poder, que podemos inferir en sus alusiones a la legitimidad Tudor).

Otra de las características del Renacimiento es el abordaje de la Historia con más conciencia y profundidad. Como vemos en sus dramas, Shakespeare no intenta representar fielmente lo histórico, sino tomarlo en su dimensión simbólica y humana para reorganizarlo creativamente.

Para Michel, lo anterior se manifiesta en la obra shakespeariana a través de dos fenómenos:

1. la *crítica* como fundamento del propio cuerpo del incipiente fenómeno Shakespeare, específicamente inscrita a modo de ironía y comicidad irresuelta que lo desintegran como deseo de lo ideal y lo transforman en permanente proceso; y
2. la *articulación histórica* de ese cuerpo por la crítica como fundamento de su existencia y de la crítica misma, siempre potencial, nunca resuelta, sólo asequible como controversia historizada.

(Michel, 1998, p. 19)

Todo esto problematiza la cuestión de la identidad, ya que todo es ahora relativo. El arte escénico complejiza las relaciones entre personajes, intérpretes y receptores, donde nada es fijo ni acabado. El teatro inglés ya no es sólo continuación de las tradiciones que le preceden ni obedece totalmente a los preceptos clásicos hacia los que ha vuelto su interés; más bien, recrea al ser humano en su ansiedad ante lo disperso y móvil. Shakespeare, así, pone en conflicto al mundo externo con el interior del individuo, así como con las aspiraciones y miedos de éste (Michel, 1998, p. 41).

El conflicto se convierte en el centro de lo dramático: hay distintos puntos de vista, percepciones disímiles, distintos centros. El pensamiento y la subjetividad se convierten en protagonistas; como ejemplo, tenemos los soliloquios y las dudas de los personajes. Ya no hay verdades inamovibles. “El pensamiento dinamizado es el pensamiento del drama moderno: el escenario isabelino pone a actuar al pensamiento y lo une, dinámico e inseparable, al drama” (Michel, 1998, p. 43). Y todo esto, como consecuencia obvia, hace de los textos fuentes ricas en perspectivas y, por ende, abre a múltiples posibilidades refigurativas.

1.2 El drama histórico

El primer problema al que nos enfrentamos en este apartado es la imposibilidad de definir estrictamente al drama histórico. Sin embargo, es posible señalar algunas características que ha presentado constantemente, a través de de distintas épocas, en la cultura occidental. Asimismo, como enfatiza Herbert Lindenberger en su libro *Historical Drama*, los matices que adquiere un drama histórico nos pueden hablar de la forma en que su autor ha percibido a la Historia, de acuerdo con su contexto y

cosmovisión. Del mismo modo, las reacciones que han tenido los espectadores también han cambiado acorde con la época e ideología. En este punto, concuerdo con Lindenberger cuando afirma que el proceso por el cual percibimos una pieza teatral, o por el cual un dramaturgo percibe el asunto histórico que traslada a términos dramáticos, es fundamental para la comprensión de estas obras (Lindenberger, 1975, p. x).

A diferencia de las producciones artísticas cuya completa ficcionalidad es evidente, las obras históricas brindan mayor posibilidad de apreciar la interacción entre la creación imaginativa y el mundo real o externo, al cual el arte trata de imitar, atacar o influir en alguna forma. El propio término *drama histórico* sugiere la naturaleza de esta dualidad: el primer vocablo cuestiona la realidad del segundo; éste, a su vez, implica que la invención ficcional de la obra sólo llegará hasta un cierto punto. Los dramas históricos no sólo *reflejan* acontecimientos del mundo externo, sino interactúan con éste así como con los receptores que los experimentan, ya sea como lectores o como espectadores. Los eventos del presente pueden afectar la forma en que *aprehendemos* el pasado; por lo tanto, aproximarnos a la Historia implica también aproximarnos al historiador y a su contexto.

Lindenberger reconoce que en las obras teatrales de tema histórico se manejan distintos planos o niveles de realidad. Pero antes de profundizar en la interrelación que se maneja entre los acontecimientos de la Historia y el drama, es importante aclarar que el concepto de lo real varía notablemente de una época a otra; por ejemplo, la existencia de íncubos y súcubos era considerada irrefutable en los tiempos medievales a diferencia de los tiempos contemporáneos; del mismo modo, en la Antigua Grecia no se planteaba una separación tajante entre la historia y el mito.

En épocas recientes, la tradición crítica occidental ha hecho de la *verosimilitud* (más que de la representación de la realidad como tal) una cualidad muy valorada en una obra. Tanto la Historia como el mito pertenecen a los “asuntos públicamente conocidos” (*publica materies*, según el término de Horacio); ambos se sustentan en la disposición de los receptores a “embonar” lo que plasma la obra con el conocimiento previo que poseen de los hechos; por tanto, *realidad o verosimilitud* existen, más bien, en la conciencia del auditorio: “incluso las historias más públicas cambian sus significados de una época a otra”¹² (Lindenberger, 1975, p. 2, mi traducción).

Aun así, el conflicto entre historia y poesía ha sido parte de los aparatos críticos desde la época de Aristóteles¹³; de hecho, en la Francia clasicista, el que un artista plasmara datos erróneos o falseara acontecimientos, era condenado por la convención pedagógica que determinaba a las creaciones artísticas. A pesar de que estas convenciones han cambiado, es verdad que, al relacionarnos con las obras de esta temática, seguimos remitiéndonos a las fuentes de la Historia para ver de qué forma se establece un diálogo entre éstas y la pieza creativa (claro que con una perspectiva diferente a la que imperaba en los siglos XVII y XVIII).

Un punto de capital importancia a concienciar, es que a pesar de la relación que pueden llegar a establecer, tanto la historia como la creación artística poseen, cada una, reglas, objetivos y convicciones *propias* (la obra dramática implica un sistema propio de

¹² “[...] even the most public stories change their meanings from one era to another” (Lindenberger, 1975, p. 2)

¹³ En la *Poética*, Aristóteles dice que “resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos (sic) hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad. [...] Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular” (1989, p. 143-144). Podemos ver que para Aristóteles, la *verosimilitud* no radica en que la creación poética de tema histórico se acerque a los hechos como se les conoce, sino más bien en que sea *creíble* en la configuración ficticia de trama y personajes, y que al serlo, apunte en una dirección que vaya más allá del hecho y personaje en sí mismos para aludir a todos los hechos análogos y a todas las personas en situación similar a la del personaje representado. En este sentido, los dramas históricos de Shakespeare embonan a la perfección con dicha idea aristotélica.

progresiones temporales, relaciones entre caracteres, lenguaje, etc.). Para el dramaturgo, es fundamental que en todo momento tenga presentes las necesidades del diseño de su obra; por ello, no debe dudar en alterar o matizar a algún personaje, acontecimiento o sucesión temporal cuando su creación así lo exige. En muchas ocasiones, una obra está más basada en las convenciones teatrales que en las fuentes históricas que le sirven de pre-texto: en el caso de los dramas históricos de Shakespeare, en sus raíces se encuentran tanto las versiones oficiales de la Historia como las convenciones teatrales de su tiempo.

Por otra parte, es característico de estas obras el ser, por un lado, una visión del contexto en que se desarrollan y, por otro, una perspectiva sobre la época en la cual fueron escritas. De este modo, para el receptor moderno puede ser difícil captar ciertas alusiones que fueron más que obvias para los receptores contemporáneos al estreno. En estos dramas, uno de los objetivos es que el espectador pueda captar el presente a través del pasado, así como establecer analogías entre ambos: la continuidad entre uno y otro es un aspecto de vital importancia. Para lograr esto, frecuentemente se recurre a la *prolepsis*: se anuncia, como en una especie de intuición premonitoria, que los hechos representados tendrán ciertas consecuencias en el futuro: consecuencias que el público ya conoce dada su doble perspectiva en relación con lo que ocurre; por ejemplo, en *Julius Caesar* de Shakespeare, después del asesinato del emperador, Casca expresa:

How many ages hence

Shall this our lofty scene be acted over,

In states unborn, and accents yet unknown!¹⁴

¹⁴ “¡Cuántas épocas futuras/Representarán esta escena sublime/En países aún no nacidos, e idiomas aún desconocidos!”.

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. I, 111-13)

Esto, en cierto modo, reafirma la sensación de *realidad histórica* de lo que está pasando en el escenario, pero también es una forma de insertar lo representado en el *continuo histórico*; además, el espectador se siente satisfecho con su perspectiva privilegiada (se podría decir que hasta omnisciente) con respecto a lo sucedido.

Dada la cercana relación del drama con su público, es frecuente que las obras que se refieren al pasado nacional de éste pierdan su poder evocador cuando son presentadas en contextos extranjeros. Por supuesto que esto no ocurre en todos los casos: las obras de Shakespeare sobre la Historia inglesa son representadas con éxito en otros países, ya que son apreciadas por razones que van más allá de lo puramente nacional, como veremos a profundidad más adelante.

Por otro lado, los dramaturgos isabelinos daban a sus obras de tema extranjero una aplicación local, con la cual sus compatriotas podrían identificarse. El hecho de que, para autores como Shakespeare, la historia de la Antigua Roma fuera tan socorrida se debe (además del interés por lo clásico que se suscitó en el Renacimiento) a que ésta constituye una parte de la conciencia nacional de la Europa moderna: era, quizás, una forma de dotar a la Historia propia de una destacada dignidad.

De esta forma, por muy remotos que sean los acontecimientos plasmados, éstos son parte de un proceso histórico siempre en movimiento, el cual culmina en el presente del espectador. “El dramaturgo podría, así, buscar épocas cuyos conflictos esenciales parezcan apuntar hacia delante, con el fin de anticipar aquellas etapas posteriores del proceso histórico con las cuales la audiencia pueda experimentar alguna identificación

emocional”¹⁵ (Lindenberger, 1975, p. 9, mi traducción). Los autores pueden elegir una época en la que una perspectiva conservadora choque con una deseable visión progresista; o tal vez decidan jugar con ambas de manera que la antigua sea vista como preferible. Por supuesto, los recursos técnicos tendrán mucha injerencia en el efecto que la obra produzca en los receptores.

Obviamente, en lo que concierne a la recepción, es muy importante la influencia de nuestro presente en nuestra interpretación de la obra, ya que el significado de ésta cambia de acuerdo con el devenir histórico, social y cultural. De hecho, es una convención de nuestra época el considerar que las grandes obras artísticas son lo suficientemente ambiguas, por decirlo de algún modo, como para adquirir nuevas significaciones a través de los diferentes contextos espaciales y temporales, así como el afirmar que es precisamente en esta *movilidad* donde radica su grandeza. Quizás una de las razones por las que los dramas históricos aceptados como universales trascienden sus contextos locales, sea que los hechos políticos principales (conspiraciones, traiciones, golpes de estado, etc.) realmente no cambian en sus formas básicas ni en sus rasgos esenciales, a pesar de los cambios tecnológicos y de sus diferentes formas de manifestarse.

Por otra parte, hay que distinguir la *interpretabilidad* que un drama tiene para un director teatral, de la que tiene para un crítico: el primero trata de aprehender sus significados actuales; el segundo debe buscar lo que la obra pudo significar para sus contemporáneos. Esto último presenta más dificultad: resistir la tentación de atribuir a la obra categorías no aplicables a su contexto, así como la tendencia a *identificar* (y no sólo relacionar) lo que está en el drama con la ideología del autor o de su época: “los

¹⁵ “The dramatist could thus seek out eras whose essential conflicts seemed to point forward, in fact to anticipate those later stages of the historical process with which the audience might experience some emotional identification” (Lindenberger, 1975, p. 9)

críticos del drama histórico pasan un mal rato escapando de las preconcepciones de sus propios mundos”¹⁶ (Lindenberger, 1975, p. 12, mi traducción). Sin embargo, por mucho empeño que se ponga en escapar de la cosmovisión propia, nunca se logra completamente¹⁷.

Si bien la *realidad* del pasado es un concepto relativo, lo cierto es que la relación de ésta con la ilusión teatral presentada a los espectadores siempre ha sido un tema importante. En el prólogo de la obra *Henry V* de Shakespeare, se exhorta al público a aceptar como real lo visto en la escena, apelando a su imaginación. Gradualmente, lo plasmado en la obra adquiere “realidad” en la percepción de los receptores, a los cuales cada cierto tiempo se les invita a que asuman como real lo ilusorio. Esto tiene un efecto doble: a la par que se pide al auditorio que acepte lo que ve como real, se le concientiza constantemente del carácter ficcional de lo que atestigua. Con esto, sólo se reafirma la diferencia (y también lo tenue y frágil que ésta es) entre ilusión y realidad. Al mismo tiempo, ya que el aceptar lo ficticio como real depende de que el espectador acceda a entrar en el juego, la cercana relación entre ambos conceptos es asumida o rechazada *en la mente del público*. Esto nos indica que, en realidad, en todas las épocas y no sólo en el último siglo, se ha reconocido la gran importancia del *receptor* en la percepción de una obra artística.

El autor sabe que debe crear su drama de modo que resulte creíble para su público. Aunque no parezca ser así, el tratar un asunto histórico presenta una dificultad mayor que tratar un asunto puramente inventado: dado que el público (o la mayor parte

¹⁶ “[...] critics of historical drama have a hard time escaping the preconceptions of their own worlds.” (Lindenberger, 1975, p. 12)

¹⁷ Otra perspectiva interesante sería la del *Nuevo historicismo*, encabezada por Stephen Jay Greenblatt, consistente en descubrir la relación que existe entre un texto y su contexto socio-histórico. Para Greenblatt, el texto creativo (y aquí se puede incluir al drama y al teatro) no sólo documenta las fuerzas sociales de un periodo determinado de la Historia sino que, a su vez, también influye en dichos procesos sociales. Al circular en la sociedad por canales de negociación o intercambio, el texto contribuye en la distribución de la energía social y en la construcción de una identidad.

de él) ya conoce tanto los hechos como los personajes, el creador debe buscar la forma de manejar dichos elementos a fin de que aún sorprendan o conmuevan; que el conocimiento previo sobre el tema no le impida al espectador relacionarse estéticamente con lo plasmado en la pieza. El autor de una obra de tema histórico, más que centrar sus esfuerzos en inventar el *qué* (ya que el argumento, *en cierta medida*, ya está definido en sus puntos medulares), se enfoca en estructurar el *cómo*: cuál será el acercamiento o el juego de perspectivas, la sucesión temporal, la matización de los personajes, etc.

Si el acontecimiento o personaje resulta fascinante para el autor, pero éste intuye que al público le es indiferente, debe buscar la forma de interesarlo en el tema. Por ejemplo, a un dramaturgo mexicano le interesa escribir una obra sobre Nicolás Zúñiga y Miranda, un contendiente de Porfirio Díaz por la presidencia de la República. Dado que no es un personaje conocido, tal vez no despierte mucha curiosidad. El creador podría enfocarse en trabajar la personalidad de este hombre para que resulte atractiva, o enfrentarlo en escena con don Porfirio, favoreciendo a uno u otro mediante el contraste. O, en este caso, podría centrar la atención en los asuntos que pudieran producir ecos relevantes para la época contemporánea: el hecho de que Zúñiga y Miranda se postuló al puesto una y otra vez sin resultado, y que en alguna ocasión se autoproclamó presidente *legítimo* del país (aunque nunca legalmente reconocido), podría conectarlo, en la mente de la audiencia, con personajes más recientes de la política mexicana como Cuauhtémoc Cárdenas o Andrés Manuel López Obrador. De este modo, los espectadores podrían identificar sin problemas la continuidad pasado-presente y, por tanto, encontrar la obra interesante.

Sin embargo, esto no basta para crear una obra reconocida en el medio teatral: la convención dramática dentro de la cual se organiza el material es también de gran importancia. Como ejemplo podemos citar el teatro de los tiempos de Bertolt Brecht

(primera mitad del siglo XX) el cual, contrariamente a lo que se maneja en obras como *Henry V* de Shakespeare, pedía a los espectadores no brindar una creencia ciega en la veracidad de los acontecimientos plasmados. En su momento, este recurso fue considerado novedoso; pero posteriormente se convirtió en un lugar común; cuando esto ocurre, las convenciones se transforman, ya que están muy ligadas al contexto histórico así como a las perspectivas e ideologías en boga.

Otra muestra de la interacción del contexto social con las convenciones dramáticas, son los dramas documentales de la década de 1960; en éstos, se pretendía que las obras se aproximaran lo más posible a la realidad histórica. Muchas veces se incluían en el reparto a las personas que habían tenido una participación directa en los hechos. Así, se lograría prácticamente una fusión entre la realidad teatral y la realidad histórica, como una insinuación de que los actores fueron, de hecho, protagonistas de un gran acontecimiento en el *escenario histórico*. Por supuesto, esto lleva a la pregunta de si aún existe la línea divisoria entre el teatro y la realidad (idea que, de hecho, tampoco es tan nueva: “All the world’s a stage”, dice una línea de *As you like it*, de Shakespeare: Acto II, Escena VII). La idea del mundo real como un gran teatro ha adquirido diversos matices de acuerdo con el contexto, y ha evolucionado al punto de incluir aspectos de la representación dramática en disciplinas como la psicología o la psiquiatría: el teatro como terapia, llamado técnicamente *psicodrama*. En este aspecto, el público como tal ya no es realmente necesario, ya que se realiza por lo general en el espacio del consultorio. De esto emerge que, cada vez más, definamos nuestras vidas cotidianas en términos de lo dramático.

Pero volvamos al tema que nos ocupa. A pesar de la pretensión del drama documental de aprehender la realidad directamente, la verdad es que, como cualquier otra forma de creación, brinda una visión *selectiva y manipulada* de la Historia. Por otra

parte, muchas de estas obras difícilmente pueden considerarse *literatura dramática* ya que no trascienden temporalmente ni despiertan mayor interés una vez que se ha enfriado la atención transitoria que provoca el acontecimiento. “La mayoría, de hecho, parece muerta en la página impresa, en tanto que depende para sus efectos de su habilidad para establecer un sentido de comunidad con sus audiencias”¹⁸ (Lindenberger, 1975, p. 21, mi traducción).

Por otra parte, en la historia del drama y del teatro encontramos el *juicio* o *proceso* como un elemento persistente, ya sea que se presente como tal en la obra (como en *El mercader de Venecia* de Shakespeare), o que ésta posea una estructura similar a un juicio en términos simbólicos, donde el auditorio es el juez de los acontecimientos o intenciones de los personajes (como en *Medea* de Eurípides). Lindenberger reconoce una afinidad natural entre el drama y el juicio:

[El juicio es básicamente] una abstracción de la realidad en la cual las situaciones son agudamente dicotomizadas y reducidas a lo esencial. Detalles que no son relevantes para las situaciones centrales son despiadadamente arrasados, de modo que las fuerzas en oposición pueden confrontarse la una a la otra con un absolutismo que no permite la consideración de otros puntos de vista. Como una obra bien hecha, un juicio intenta moverse inalterablemente hacia el descubrimiento de alguna verdad que, de un modo u otro, estaba oculta al principio.¹⁹ (Lindenberger, 1975, p. 22, mi traducción)

¹⁸ "Most, in fact, seem dead on the printed page, for they depend for their effects on their ability to establish a sense of community with their audiences." (Lindenberger, 1975, p. 21)

¹⁹ "[...] an abstraction of reality in which issues become sharply dichotomized and reduced to essentials. Details which are not relevant to the central issues are ruthlessly expunged so that opposing forces may confront one another with an absoluteness that allows for no consideration of other viewpoints. Like a well-made play, a trial attempts to move unalterably toward the uncovering of some truth which, in one way or another, was hidden at the start." (Lindenberger, 1975, p. 22)

En las grandes obras dramáticas, por lo general el público no es guiado hacia la preferencia simplista por un bando u otro, sino al reconocimiento o concientización de la complejidad del ser humano. Aun así, las obras de los años 60 no tenían este aspecto como la meta principal, ya que su objetivo era ser *explosivas* al interpelar o cuestionar a personajes históricos, políticos o religiosos que seguían vivos físicamente o, por lo menos, vivos en el recuerdo de la audiencia. Esto ponía en tela de juicio tanto a las convenciones dramáticas como a los aparatos teóricos y críticos que apelan al reflejo de lo universalmente humano como una característica esencial de las obras de arte. De cualquier forma, la ruptura nunca puede ser total, ya que los dramas documentales continúan, aunque de un modo distinto, con las convenciones teatrales del pasado, como el énfasis en la delgada línea que separa lo ficticio de lo real, la necesidad de la voluntad del público para establecer un verdadero contacto con lo que observa, la selección y aislamiento de los aspectos de la realidad que van a representarse, etc. Finalmente, en todas las épocas se concientiza sobre el gran poder que posee el teatro para conmover o sorprender a una audiencia como si lo observado fuera real, así como para lograr que, a través de lo ficticio, se descubran no pocas verdades.

A pesar de la mayor cercanía que tiene el drama histórico respecto a la realidad histórica, en el fondo el público está consciente de que presencia una reactualización de los hechos, no los hechos mismos. Sabemos que los actores son sólo eso; no obstante, una buena representación puede lograr que creamos lo que actúan, que simpaticemos con sus personajes o que los odiamos como si fueran personas reales (por supuesto, esta inmersión del receptor en lo representado no es privativa del drama histórico: está presente en cualquier representación teatral de calidad).

Existe una vertiente de obra histórica que, a pesar de no ser el tipo de drama en el cual me enfocaré en el presente trabajo, sí debe ser al menos mencionada: es lo que Lindenberger llama *unhistorical history play* (obra histórica no-histórica).

Completamente al contrario del drama documental, no está centrada realmente en hechos históricos sino que utiliza, por ejemplo, temas mitológicos para apuntar de una manera muy poderosa a aspectos centrales de la Historia o la política: Cronos y sus hijos aluden a las disputas por el poder; Ícaro, a la desafortunada combinación de ambición desmedida e inexperiencia, etc. Pero estas obras se centran, más que en lo histórico, en lo ideológico.

Lindenberger afirma acertadamente que, dadas las convenciones teóricas y críticas vigentes, de acuerdo con las cuales valoramos grandemente la ambivalencia y complejidad de las obras, al aproximarnos a ellas tratamos de hacerlo desde un punto de vista estético más que político o ideológico, aunque las obras estén altamente cargadas en estos últimos aspectos. Sin embargo, debo agregar que, a pesar de ser ésta la actitud imperante en el teórico y en el crítico de arte, en muchas ocasiones se realiza el proceso contrario: se abordan piezas que apuntan artísticamente a la complejidad humana para realizar propaganda política e ideológica: esto se ha hecho en múltiples ocasiones con las obras históricas de Shakespeare.

Por último, el drama histórico apunta a señalar el carácter ficcional de la Historia y la historiografía. Por ello, en estas piezas son centrales aspectos como el teatro dentro del teatro, o el diálogo que puede establecerse entre lo representado y lo real. La obra histórica se presta mucho más a realizar este tipo de juegos ya que, cuando se trata de situaciones o conflictos políticos, quienes participan en ellos no expresan su ser ni sus intenciones de una manera diáfana: usan la retórica y la gesticulación teatral para lograr sus fines (esto lo vemos claramente en los dos dramas en los que centro mi análisis);

hay una clara discrepancia entre lo que se muestra oficialmente y lo que se hace y piensa tras bambalinas. El teatro, entonces, es una gran metáfora del disimulo que permea a la política y a la vida pública. Cuando el espectador reconoce estos aspectos de teatralidad en los discursos oficiales representados, satisface su ego crítico al saber que no se está dejando engañar por ellos.

El hecho de que el teatro y la teatralidad sean parte de una obra dramática (*metateatro*) es una forma de apuntar a la autoconciencia del género, de alejarlo de una visión simplista de la simulación o imitación. Es un recurso técnico empleado para dotar a la obra de una mayor complejidad²⁰. Asimismo, el hecho de que el drama histórico utilice estas ideas, muestra que entre la Historia y el teatro hay una relación más cercana de lo que pudiera pensarse: “Cuando la historia toma conciencia de sí misma, frecuentemente se expresa en términos teatrales”²¹ (Lindenberger, 1975, p. 29, mi traducción). En la cultura occidental, frecuentemente encontramos textos históricos que utilizan expresiones alusivas a lo dramática que fue una batalla, o a que cierto conflicto tuvo un desenlace trágico. En otras ocasiones, más que referirse a lo teatral, se refieren a lo literario al afirmar que acontecimientos como el Holocausto constituyen un capítulo vergonzoso en el libro o en las páginas de la Historia. Por todo ello, a pesar de las claras diferencias entre la Historia y la Literatura, o entre la Historia y el Teatro, la verdad es que la relación entre estas disciplinas siempre ha sido íntima e innegable.

²⁰ El término *metateatro* es propuesto por Lionel Abel para definir no sólo a las obras que representan el *teatro dentro del teatro*, sino también a obras que tratan *de la vida vista como algo ya teatralizado*. Los personajes, a su vez, son histriónicos en sí mismos. Para Abel, Shakespeare es el pionero del metateatro en la escena inglesa y la fuente más adecuada para el planteamiento teórico del concepto, dada su capacidad de mostrar, por medio de acciones y diálogos, al mundo como escenario.

²¹ "When history becomes self-conscious of itself, it often expresses itself in theatrical terms." (Lindenberger, 1975, p. 29)

1.3 Las representaciones shakespearianas en su momento (siglos XVI-XVII)

“All the world's a stage,
And all the men and women merely players”²²
(Shakespeare, *As You Like It*. Act II, Scene VII)

A lo largo de los siguientes tres subcapítulos, haré un recorrido muy general por las representaciones teatrales de Shakespeare desde su época hasta nuestros días. Este viaje, más que estar relacionado con las obras que analizaré, se relacionan con el capítulo 2: "Sobre el canon" y con el 3: "Fundamento teórico" (en que expongo más ampliamente el concepto de la *refiguración*). Lo que pretendo con estos apartados no es profundizar demasiado en el tema, sino sólo demostrar es que en cada época, la obra shakespeariana se ha representado y percibido de diferente forma. Ello, además de estar íntimamente relacionado con lo refigurativo, reafirma no sólo que *el canon es inestable*, sino que en este caso, aunque la canonización no ha dejado de reconocer a Shakespeare, lo que ha reconocido a lo largo del tiempo han sido *distintos aspectos* de su obra. Debemos recordar que todo producto cultural está íntimamente relacionado con su contexto. Por lo mismo, las representaciones en teatro, en tanto productos culturales, varían de acuerdo con su tiempo, espacio, público e intérpretes.

A fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, el teatro se ofrecía al público y a las cortes siguiendo ciertas convenciones y en determinados espacios, como ya hemos explicado con anterioridad.

Ahora debemos hacer énfasis en una convención de suma importancia: en la época de Shakespeare, las actrices no estaban permitidas y las mujeres que deseaban actuar debían hacerlo en representaciones ambulantes. En los teatros, los papeles

²² “El mundo entero es un escenario,/Y hombres y mujeres, actores simplemente”.

femeninos eran representados por hombres (jovencitos a quienes aún no les cambiaba la voz). Esto ya plantea una diferencia sustancial en relación con las representaciones actuales, donde los personajes femeninos de estas obras son interpretados por mujeres. Al leer o ver representado a Shakespeare, siempre debemos entender una consigna importante del teatro isabelino: la idea del teatro como metáfora del mundo (“All the world’s a stage”, como dice Jaques en la séptima escena del segundo acto de *As You Like It*). El teatro no sólo es reflejo de la realidad, no es sólo una ficción por medio de la cual el público puede olvidarse de su vida cotidiana: es una metáfora de la vida misma ya que el ser humano representa distintos papeles, dependiendo de los escenarios en los que se desenvuelva: padres, hijos, amigos, jefes, etc. Sin que esto necesariamente implique mentir o fingir, debemos asumir diferentes roles o comportamientos de acuerdo con la situación, el momento y las personas con las que interactuamos.

Alisa Solomon diserta sobre las implicaciones de esta función del teatro en la época isabelina, aterrizando en el caso particular de Shakespeare y más específicamente en el caso de las comedias. A pesar de que lo visto en teatro es ficticio, dicha ficción tiene el poder de revelar la verdad (Solomon, 1997, p. 21).

El hecho de que haya un joven representando el personaje de una mujer que, a su vez, se hace pasar por hombre (como vemos en muchas de las comedias shakespearianas) era una convención de la época. Y al final, lo que resta es entender que un traje es sólo una prenda que cualquier persona puede usar. Cuando llega el desenlace, los personajes lo han entendido. El género, o la forma de asumirlo o revelarlo, es sólo una convención artificial. Y esto ocurre tanto en el teatro como en la vida. En las comedias es donde el juego que se hace con los géneros se presta más a las alusiones homoeróticas, aunque esto no significa que este juego esté ausente en las tragedias. La androginia que se manejaba en esta convención teatral era aprovechada por Shakespeare

para poner en entredicho los roles de género de su época, además de plantear una exuberancia erótica.

La frase que mejor expresa la metáfora del teatro en la vida, así como la artificialidad de los roles de género, es la que pronuncia Touchstone en la cuarta escena del acto V de *As You Like It*: “much virtue in If” (“mucha virtud en Si”, entendiéndose este “si” condicional como el arte del supuesto). En el Epílogo de esta misma obra, Rosalind (quien ya ha revelado que ella y el joven Ganymede son la misma persona y, por tanto, que es una mujer), dice: “If I were a woman” (“si yo fuera una mujer”). Esto cuestiona su feminidad y nos sugiere que quien habla aquí no es precisamente Rosalind, pero tampoco Ganymede, sino el joven actor que representa al personaje. Aun así, no estamos seguros ya que no es explícito y, al final, todo se reduce a ese *Si* condicional, a ese *If*: nada es seguro y nada es absoluto. Todo en el mundo gira alrededor de ese *If*: las relaciones personales se basan en asumir cosas a partir de lo que vemos y oímos. El teatro gira también alrededor del *If*: el espectador debe entrar en el juego de lo representado, imaginar lugares, palacios, campos de guerra, que un hombre es una mujer, etc., ya que se apela a la imaginación del receptor, a su capacidad de dar por hechas cosas que sólo se sugieren aunque en realidad no estén ahí. Esta capacidad imaginativa del receptor es fundamental para que se logre en él un efecto importante a través de la experiencia teatral.

En la época de Shakespeare, se podía plantear una analogía entre la convención del supuesto (*as-if*) de los roles teatrales, y la misma convención en los roles sociales; con esto se irrumpe en las categorías de identidad, sexualidad y género, tan constreñidas en aquella época. El teatro renacentista, al menos el popular, ocupaba un espacio de transición entre el carnaval y la corte, entre el mundo elitista que tenía acceso a la lectura y el mundo callejero de castigos rituales públicos que funcionaban como

espectáculo, en los cuales los transgresores al género (por ejemplo, una esposa que quisiera ser dominante o que hubiera cometido adulterio) eran puestos masivamente en ridículo. Huelga decir que la transgresión de género implicaba una transgresión del *rol asignado por la sociedad y por la tradición*.

En aquel entonces, las facciones conservadoras y los radicales religiosos atacaban sin clemencia al teatro. El espacio físico en el que se daba la representación era tildado de lugar de lo ilusorio y de lo falso, así como también de sitio en el que ocurría la degeneración. Eran considerados como sexualmente peligrosos ya que los puritanos afirmaban que las mujeres que pasaban mucho tiempo fuera de sus casas, a los ojos de todos, podían ser vistas como prostitutas o como objetos sexuales. Para agravar las cosas, se pensaba que el ver a un hombre vestido de mujer podía incitar a la homosexualidad o peor aún: que los hombres que hacían travestismo eventualmente *se convirtieran* en mujeres. Obviamente, todo esto ponía en riesgo las jerarquías en la sociedad.

¿Cómo podía conservarse la jerarquía social cuando el público veía a gente común hacer las veces de reyes? ¿Cómo podían los roles de género mantenerse dentro de los límites marcados en el libro de Levítico cuando los personajes femeninos desafiaban padres, perseguían amantes y generalmente eran derrotadas por ellas mismas? ¿Y cómo podía el género aceptarse como un conjunto de cualidades distintivas inmutables, dadas por Dios, cuando los hombres interpretaban a mujeres y otros hombres los cortejaban?²³ (Solomon, 1997, p. 28, mi traducción)

²³ "How could social mobility be held at bay when the public saw commoners play kings? How could sex roles stay within their Levitical limits when female characters defied fathers, pursued lovers, and generally trounced around by themselves? And how could gender be accepted as an intransmutable,

La pasada cita refleja la ansiedad imperante en una época en que el orden social y, por ende, las relaciones de género se veían sacudidos por los cambios culturales, políticos, religiosos, económicos y culturales en la temprana Modernidad.

Obviamente, un blanco de ataque predilecto para los conservadores eran las mujeres y su creciente libertad (por supuesto, con las limitantes propias de la época). Esta *rebeldía* femenina era vista por los puritanos como la piedra angular de todo lo que amenazaba al orden establecido. No es raro que en aquel entonces se desataran las famosas *cacerías de brujas*. Los roles de género eran debatidos con ferocidad. El modelo de sexualidad en aquel entonces era el *Galénico*, el cual sostenía que sólo existía un sexo: el hombre adulto, ya que las mujeres y los niños eran versiones incompletas del mismo. Esto justificaba la estricta división social entre hombres y mujeres; pero dicha distinción estuvo siempre en constante movimiento: hubo quienes se quejaron de que los hombres con arete o las mujeres con prendas masculinas impedían que se pudiera distinguir un sexo del otro.

Todos estos cambios sociales estaban ligados con el teatro: el hecho de que las mujeres y los hombres usaran prendas no propias de su género era una versión de la teatralidad travesti, que se extendía del teatro al espacio social, al tiempo que la controversia pública sobre el tema era teatralizada constantemente. Las mujeres que deseaban actuar y debían hacerlo en las calles también causaban controversia, ya que estaban reclamando un espacio en las esferas públicas que tradicionalmente era reservado a los hombres.

God-given set of distinct qualities when boys played women – and men wooed them?" (Solomon, 1997, p. 28)

Había correspondencias obvias entre lo que se mostraba en el teatro y lo que ocurría en el medio social, hubo muchas obras teatrales que hicieron de esta controversia su tema principal, lo que prueba una vez más la relación intrínseca entre el teatro y el contexto en el que se produce. El travestismo y el *teatro no ilusorio* (donde la esencia es entrar al juego de los supuestos) permitían reflejar mejor estas ansiedades de la época.

Otro blanco importante de las diatribas de los Puritanos eran precisamente los actores travestis (chicos-actrices): al interpretar a mujeres en la escena, se podrían convertir en mujeres, lo que podría incitar a la sodomía.

Las obras de Shakespeare cuestionan, en sus tramas, asuntos referentes a la representación, a la transgresión de jerarquías sociales, roles de género, etc. Como ejemplo de esto, tenemos el Prólogo de *The Taming of the Shrew*, donde a un vagabundo borracho se le gasta una broma y se le rinden los honores correspondientes a un miembro de la nobleza. Sus dramas abordaban la controversia de la época sobre el papel de las mujeres. En aquel entonces, circulaban panfletos y sermones que conminaban a las féminas a permanecer en el interior de sus casas y obedecer a sus padres y esposos. Ejemplo de esto es el discurso final de Katherine en esta misma obra, en que asume (o finge asumir) una posición misógina al decir que la mujer es inferior al hombre y, por tanto, debe estar supeditada a él; pero al analizar el carácter del personaje, podemos deducir que en realidad le está haciendo creer a su marido Petruccio que es él quien manda... para mandar ella. Pero todo queda siempre en el sobreentendido, no en lo explícito, lo que abre a las distintas interpretaciones y a la polémica sobre este punto. Y gran parte de la inclinación de la balanza va a depender de la puesta en escena, así como de la cosmovisión del espectador.

Shakespeare escribía pensando más en la escena que en el texto; sin embargo, esto no significa que no podamos relacionarnos con la obra a partir de la literatura dramática. Pero al leer, hay que tener presente que los personajes femeninos fueron escritos para ser representados por hombres, lo cual deberá matizar nuestra recepción: el discurso de Katherine es dicho por un hombre vestido de mujer, quien manipula a otro hombre quien cae en el juego: parece haber una conciencia en el género masculino de los métodos de poder que las mujeres ponen en práctica y, como Petruccio, estar conformes con ellos.

En las obras de esta época, la ambigüedad del chico-actriz que personifica a una mujer es análoga a la ambigüedad de la adolescencia del actor (niño/adulto), la cual se traduce en la incertidumbre de su posición en el teatro: o podría empezar a representar a hombres adultos o perdería su medio de sustento. Dado que, sobre todo en las comedias, se cuestionaba a la masculinidad tanto como la feminidad, el chico-actriz es una pieza fundamental: está, en su edad especial, entre los papeles femeninos y masculinos, entre su representación de lo femenino y su masculinidad social. Ambos géneros están contruidos por un actor en particular, que con su representación cuestiona la *construcción cultural* de género. La comedia shakespeariana alude todo el tiempo a la inestabilidad de roles: tanto las mujeres deben actuar como hombres para que les crean su farsa, como los hombres deben aprender a actuar como tales ante la sociedad. En aquí donde ambos géneros aprenden a mostrar rasgos, reacciones y modales propios de lo masculino que son aceptados por una sociedad determinada, poniendo en tela de juicio el asunto de la caballerosidad ligada a cierta clase social. Los ademanes se fingen, se exageran; *se teatraliza* lo que socialmente se quiere hacer pasar como innato o natural (sumisión y recato femeninos, valor y fuerza masculinas, etc.). Con el chico-

atriz, se intuye que tanto la mujer disfrazada debe *representar* la masculinidad, como también el actor debe *interpretar* la feminidad.

El travestismo en el teatro se usaba para varias cosas a la vez: reivindicar los límites del género; azuzar los disturbios y la polémica en este sentido; cooptar la transgresión al asimilar las prácticas travestis en aquel entonces, ficcionalizarlas y despolitizarlas; y funcionar como un agente de transformación cultural, ayudando a crear nuevas relaciones entre mujeres y hombres, dado el cambio social de aquel entonces. La tensión entre la ruptura y la integración social siempre va en ambos sentidos. La experiencia de la obra podía retar, fortalecer, contradecir o cuestionar las relaciones entre padres e hijas, esposos y esposas, etc.

También es importante hacer hincapié en que el teatro de aquella época no era ilusorio, es decir, no pretendía crear la ilusión de realidad que tanto se le pidió al teatro del siglo XX y que aún hoy se les pide al cine y a la televisión: el realismo a toda prueba. En aquel entonces, el teatro apelaba enormemente a la imaginación del espectador, quien debía aceptar el supuesto de que en el escenario cabe desde una sala en un palacio hasta un campo de batalla; que dos actores distintos entre sí puedan interpretar a gemelos o que una mujer disfrazada de hombre pueda atraer a otra mujer. “Las obras de Shakespeare no exigen que el público *crea* tales eventos en un sentido literal, sino meramente que *acepte* el supuesto de la situación, que [...] concuerde con un condicional, que vaya acorde a una proposición que dice: “*si* esto, entonces aquello”.”²⁴ (Solomon, 1997, p. 37, mi traducción). Esto era de esperarse, ya que de por sí, la representación teatral depende de esta sustitución de una cosa por otra; lo

²⁴ "Shakespeare's plays don't demand that the audience *believe* such events in any literal sense, but merely that they *accept* the as-ifness of the situation, that [...] they agree to a conditional, that they go along with a proposition that says, *if* this, then that." (Solomon, 1997, p. 37)

importante no es la exactitud o precisión realista, sino el *efecto*. El receptor entra conscientemente a este contrato mimético.

Los momentos metateatrales en las obras de Shakespeare (por ejemplo, la representación de los cómicos en *Hamlet* o el discurso de Marco Antonio en *Julius Caesar*) sitúan la obra entre la cercanía y el alejamiento, recordándole al receptor su doble conciencia o doble perspectiva así como su papel en la representación teatral: el público participaba (y participa aún) en la representación. No siempre ha participado interactuando explícitamente, pero siempre ha debido involucrarse para que el fenómeno del teatro pueda tener lugar. Como ya hemos mencionado, el receptor entra en el *modo condicional*, en el cual todo depende del *If* (Solomon, 1997, p. 37). Se evita la mentira directa con el ambiguo *Si* condicional: “Your If is the only peacemaker: much virtue in If”, dice Touchstone en *As You Like It* (Act IV, Scene IV). Tu Si es el único mediador: hay mucha virtud en el Si”. Esto se refiere no sólo a un aspecto particular de la trama, sino al teatro en sí mismo. En aquella época se vituperaba al teatro con la idea de que quienes se dedicaban a él se dedicaban a la mentira, a la falsedad. El *Si* es una forma de mediar las cosas, como decir: “En el teatro no mentimos, creamos supuestos”.

La temprana dramaturgia moderna no buscaba arrastrar a la audiencia fuera de sus sentidos; más bien, apuntaba repetidamente a su propia ficcionalidad y a las convenciones que dirigían sus tramas: el placer está en ser capturados en un Si.²⁵ (Solomon, 1997, p. 39, mi traducción)

²⁵ “Early modern dramaturgy did not seek to sweep the audience out of their senses out of their senses, but pointed repeatedly to its own fictiveness and to the devices that drove its plots: the pleasure comes in being caught in an If.” (Solomon, 1997, p. 39)

El chico-actriz es todo un emblema de esta particularidad del teatro, ya que es dos cosas al mismo tiempo: hombre y mujer, actor y personaje. Shakespeare aprovecha esta convención para probar los límites de los roles de género, representación y personajes representados.

El teatro no ilusorio consiste en el aparente choque entre al menos dos realidades contradictorias. Los castillos, bosques, amaneceres, ríos, etc., existen por virtud de la palabra: el lenguaje en el diálogo insiste en la existencia de éstos, mas no aparecen físicamente. Gran parte de la experiencia del espectador depende de su *voluntad* para formar parte de la experiencia teatral, para echar a volar su imaginación y para *percibir* lo que está presente a partir de lo que está ausente; lo que es, a partir de lo que no es. En la dramaturgia shakespeariana, el oído es un sentido fundamental: tanto personajes como espectadores construyen realidades a partir de lo que oyen y lo que les dicen, más que por lo que ven. En su momento veremos cómo funciona esto en *Julius Caesar* y *Anthony and Cleopatra*.

Asimismo, el lenguaje corporal también ayuda a formar percepciones de realidad (un hombre vestido de mujer dará muestras de feminidad acentuando, además de tonos de voz, ciertos rasgos quinésicos). Lo que se dice, lo que se hace y lo que se ve muchas veces chocan y se contradicen, y eso también influye en la construcción de una realidad.

La percepción del espectador de estas obras en tiempos de Shakespeare tenía otro nivel, iba más allá de la trama. En ésta, tenemos a una mujer que se viste de hombre. Pero a nivel de la representación, el espectador veía a un hombre interpretar a una mujer que, a su vez, fingía ser hombre. Y así era más fácil que pudiera darse cuenta de cómo el género (o al menos la apariencia exterior del género) se da por la ropa y por el aspecto performativo, es decir, por los modales, todo lo cual es parte de un constructo cultural. En estas representaciones, lo *femenino* se revelaba como una característica

completamente artificial, a diferencia de las contemporáneas, en las que estos personajes son representados por actrices. Y eran precisamente esos ejercicios de imaginación los que permitían llevar el *Si* más allá del teatro.

1.4 Las representaciones shakespearianas de los siglos XVIII y XIX

Como hemos mencionado, Shakespeare se convirtió poco a poco en el icono que es actualmente. Gran parte del proceso de entronización de este dramaturgo como uno de los pilares del canon occidental se dio durante los siglos XVIII y XIX. Su influencia en el teatro, la literatura y posteriormente en el cine, no ha dejado de estar presente desde la época isabelina, pero fue en estos siglos que esta influencia creció: Shakespeare comenzó a ser considerado como un autor *culto*, siendo que él, además de presentar sus obras ante las cortes reales, también hizo su teatro para los sectores del pueblo.

En el siglo XVIII, se acentuó una homofobia (de por sí herencia religiosa y cultural de siglos anteriores) que alcanzó a los teatros. La figura del actor estuvo siempre bajo sospecha de afeminamiento y homosexualidad. Si recordamos lo dicho sobre el teatro en la época isabelina, el estigma sobre el actor-actriz que realizaba papeles femeninos contribuyó a formar dicho estereotipo. Para el siglo XVIII, las actrices ya formaban parte de la escena y, dado el interés del Siglo de las Luces para crear un arte pedagógico que destacara los valores morales, se trató de forma vehemente de desterrar del teatro todo lo que pudiera remitir a travestismo y homosexualidad por ser considerados antinaturales, ilegales, y, por supuesto contrarios a la moral.

Sin embargo, también hubo obras que cuestionaron esta tendencia y que ponían en tela de juicio dichas apreciaciones. Una de ellas, según Charles Conaway, fue una farsa escrita por Christopher Bullock llamada *The Cobler of Preston*, estrenada en 1716

y basada en la obra de Shakespeare *The Taming of the Shrew* (Conaway, 2004/2005, p. 401). Bullock utiliza su adaptación²⁶ de la obra shakespeariana para cuestionar, entre otras cosas, la noción de que los hombres pueden *domar* a sus esposas y contradecir la idea de la época acerca de que el matrimonio debía estar más relacionado con el afecto que con el interés monetario, sugiriendo que el amor marital puede estar sujeto a la compraventa. En esta obra, Bullock utilizó un elenco casi totalmente masculino que imitaba una subcultura propia de la Inglaterra del siglo XVIII: la famosa *molly house* o casa de prostitución homosexual. Desde el prólogo, el autor sitúa su obra como propia de la cultura de clase baja o cultura popular, sugiriendo que ésta no es, como piensan en la élite, una cultura que deba ser denigrada. “*The Cobler of Preston* sitúa la autoridad *literaria* de Shakespeare en lo "popular" y construye su autoridad *cultural* contra las políticas heteronormativas de la élite, y en línea con la identidad y deseos sexuales de la *molly house*”²⁷ (Conaway, 2004/2005, p. 402, mi traducción).

Conaway argumenta que la autoridad de Shakespeare durante el siglo XVIII no se expandió porque sus textos hablaran de una condición humana universal ni porque fuera necesariamente autoadjudicada por intereses nacionalistas, sino más bien por las preocupaciones que había en el Siglo de las Luces acerca de las políticas relativas al sexo, al género y al deseo. Y en el caso de la farsa de Bullock, seguramente la burla y el cuestionamiento más profundos venían, además de los diálogos y las situaciones del argumento, de las condiciones de la representación: del hecho de que la obra estuviera actuada casi totalmente por hombres, aludiendo al homoerotismo presente en las obras

²⁶ La diferencia básica entre *refiguración* y *adaptación* es que la primera se refiere a *la recepción* o percepción que se tiene sobre un hecho cultural, acorde con una cosmovisión y con un contexto; la segunda, es la *configuración* de un producto cultural a partir de otro ya existente, matizando su efecto y las posibles interpretaciones que se puedan hacer de él.

²⁷ “*The Cobler of Preston* locates Shakespeare's *literary* authority in the "popular" and constructs his *cultural* authority against the heteronormative politics of the elite and in line with the sexual identity and desires of the *molly house*.” (Conaway, 2004/2005, p. 402)

shakespearianas cuando un personaje le pide a su esposa (también representada por un hombre) que se meta con él al lecho nupcial.

Pero en contraste con la función del travestismo en el teatro de la época de Shakespeare, donde el actor adolescente debía simular feminidad, la función del travestismo en el siglo XVIII era muy distinta. En el teatro isabelino y jacobino, la voz aún suave y el cuerpo aún delicado del jovencito lo acercaban a lo femenino a pesar de que todos sabían quién representaba al personaje, además de que el público debía entrar al juego para asumir los supuestos. En la farsa de Bullock, era más que evidente que el papel era interpretado por un hombre adulto que no tenía la más mínima intención de disfrazar su masculinidad, lo que aumentaba aún más la sugerencia de homosexualidad a ojos de los conservadores. En el teatro isabelino, circulaban tanto lo heteroerótico como lo homoerótico; en el siglo XVIII, la obviedad en el género del actor era lo que le daba el carácter burlesque, que ubicaba las obras en el rubro de *baja comedia* y cuyo objetivo principal era burlarse del estereotipo de la conducta femenina. Pero mientras la farsa dieciochesca pretendía ridiculizar a las mujeres *rebeldes* y reforzar las normas sociales, Bullock desmitificaba dichas normas por medio de la representación sugerida del deseo homoerótico.

Como ya hemos dicho, los actores de la época de la Restauración y el siglo XVIII eran vulnerables de ser catalogados como sodomitas (aun hoy tenemos resabios de este prejuicio, sobre todo cuando el travestismo se ve involucrado), siendo esta perspectiva una herencia de las diatribas antiteatrales de siglos anteriores, de las que hablamos en el subcapítulo anterior. A pesar de que las opiniones sobre el teatro y la actuación nunca fueron totalizantes ni absolutas, sí había una actitud generalizada acerca del teatro como un lugar feminizado, y tanto actores como actrices eran sujetos a un discurso feminizador e incluso acusados de prostitución. El actor hombre era visto

como *aparte* del mundo masculino y de sexualidad sospechosa. Dado que en esa época hubo muchos juicios legales contra personas de conducta homosexual, para un actor este prejuicio significaba una espada de Damocles sobre su cabeza ya que la homosexualidad se castigaba de forma pública, muchas veces con la horca (Conaway, 2004/2005, p. 408-410).

Como hemos dicho, había quienes incluían, representaban y reforzaban las alusiones homoeróticas en el teatro y quienes se alejaban de dichas sugerencias, intentando *masculinizar* y *heterosexualizar* el teatro, lo que llevó a que las obras de Shakespeare se actuaran con actores y actrices. Otra consecuencia fue el refinamiento (a ojos de los conservadores) de la comedia a mediados del siglo XVIII para ganar respetabilidad. Se crea, por tanto, una élite *heteronormal*, siguiendo la terminología de Conaway.

En este siglo ya se habla de una división más marcada entre el *buen gusto* y el *mal gusto*. A pesar de que, como veremos más detenidamente en el capítulo 2, hasta el arte más elevado nunca ha estado desligado al 100 % de las leyes del mercado o del patrocinio, en el siglo XVIII se realiza, al menos en las ideas, una separación entre los escritores de élite y los mercenarios, quienes se contrataban para escribir según el gusto, deseo o interés de su auspiciador o de las leyes de la oferta y la demanda. Se pone en boga la noción de que lo cultural debe estar por encima de lo mercantil y que eso es lo que le da al arte su trascendencia. Alexander Pope fue uno de los autores que argumentaban que la literatura mercenaria (lo que conocemos hoy como *best-sellers*) eran sólo entretenimiento e indigno de un estatus perteneciente a la élite de la *alta cultura*. Por tanto, la tendencia del arte culto y, en este caso, del teatro culto, era ver las farsas derivadas de Shakespeare como ajenas a él, o no influidas por él. Sin embargo, había autores como Bullock, que no sólo basaban su obra explícitamente en él sino que,

además, lo hacían para llamar la atención sobre los rasgos e *imposiciones* de una cultura dominante, que pretendía descalificar a lo popular, siendo que Shakespeare también escribía para este sector. La obra de Bullock “colapsa esas distinciones arbitrarias entre la alta y la baja cultura y trae el homoerotismo al escenario para atacar las nociones culturales dominantes sobre sexo, género y deseo”²⁸ (Conaway, 2004/2005, p. 416, traducción mía).

Hasta aquí hemos explicado cómo funcionaba la concepción del travestismo y de la distinción entre arte culto y arte popular en el siglo XVIII. Ahora hablemos de la transición del siglo XVIII al XIX y cómo se matizó la recepción de las obras shakespearianas en este periodo.

Como hemos dicho, tanto en el siglo XVIII como en el siglo XIX, se pusieron en escena muchas obras de Shakespeare. Como en la actualidad, había quienes lo conocían sólo por lectura, mientras otros lo conocían sólo por las representaciones. Sin embargo, antes del siglo XX la mayoría pertenecía al segundo grupo. Douglas L. Wilson nos habla de la preferencia del presidente Abraham Lincoln por las obras shakespearianas, ya que esto sirve de fondo para una reflexión sobre la forma de llevar estas obras al teatro en el siglo XIX en Estados Unidos, así como sobre la diferencia entre *leerlas* y *verlas*.

Lincoln, como lector aficionado de Shakespeare, experimentaba lo mismo que muchos de nosotros al ver representada una obra que hemos leído previamente: comparaba la lectura y lo que había percibido en ella, con lo que veía en el escenario; y con frecuencia, sentía que la puesta en escena era inferior o decepcionante en relación con lo que había captado en el texto. No obstante, la lectura de la obra suscita siempre el

²⁸ “[...] it collapses those arbitrary distinctions between high and low culture and brings homoeroticism to the stage in order to attack dominant cultural notions about sex, gender, and desire.” (Conaway, 2004/2005, p. 416)

deseo de ver representado lo leído e imaginado. Wilson nos relata que, en una ocasión, Francis B. Carpenter, un pintor que se encontraba en la Casa Blanca para producir un cuadro del Presidente, escuchó a éste recitar el soliloquio inicial de *Richard III*:

Now is the winter of our discontent
 Made glorious summer by this sun of York,
 And all the clouds that lowered upon our house,
 In the deep bosom of the ocean buried!²⁹

(Shakespeare, *Richard III*, Act I, Sc. I)

Según Lincoln, en las representaciones nunca le daban a este inicio el tono adecuado: lo hacían demasiado pretencioso y no con el toque de amarga sátira que debería poseer. Esto nos reafirma que el tono y la actuación pueden alterar completamente el efecto en el receptor. Sin embargo, el hecho de que Lincoln captara el espíritu de estas líneas y sugiriera la entonación con que deberían recitarse, también nos dice que la sola lectura no es insuficiente para una percepción adecuada de la obra. Por el contrario, puede ser muy enriquecedora también. Los diálogos, y sobre todo los soliloquios, pueden revelar mucho sobre el estado mental de un personaje, aun sin que sea representado sobre un escenario; de hecho, es una guía para la representación.

Otro hecho a tener en cuenta es que durante los siglos XVIII y XIX, las ediciones de las obras de Shakespeare usadas para las representaciones eran distintas de las utilizadas para la lectura. En algunos casos, las representaciones mezclaban escenas de piezas distintas o incluían diálogos que no eran del dramaturgo sino del autor de la adaptación. Wilson habla de que por alrededor de 150 años (desde principios del siglo XVIII), el público y los actores preferían las versiones de Colley Cibber sobre *Richard*

²⁹ “Ahora el invierno de nuestro descontento/Convertido está en glorioso verano gracias a este sol de York, ¡Y todas las nubes que se cernían sobre nuestra casa,/Enterradas son en las profundidades del océano!”.

III, más que al texto shakespeariano original, ya que aquél les resultaba más conocido. Se eliminaban escenas, personajes y se añadían discursos. Dicha versión de Cibber no comenzaba con el conocido soliloquio, sino con una escena de *Henry VI* (Wilson, 2012, p. 65).

Lincoln, como asiduo lector de Shakespeare, no comulgaba con las libertades que se tomaban en estas adaptaciones, en detrimento del texto; de hecho, su soliloquio favorito de *Richard III* (citado más arriba) era cortado en la representación cuando se llevaba a la escena la versión de Cibber. La gran frustración del presidente, y la de muchos de nosotros si algo así ocurriera en nuestras visitas al teatro, era que ninguna de las obras que conocía bien era actuada con el texto que tenía en la memoria. Es común, aun en nuestra época, que se supriman diálogos o escenas completas en las representaciones teatrales o en el cine, debido a su extensión; pero las adaptaciones de los siglos XVIII y XIX, además de esto, también *alteraban* el texto y a los personajes dependiendo de lo que se pretendiera destacar. Incluso, el actor y escritor dieciochesco Nahum Tate reescribió *King Lear*, añadiéndole un final feliz y despojando a la obra de su esencia trágica. Para el siglo XIX, el final ya había sido reinstaurado; aun así, seguía representándose una versión que era más Tate que Shakespeare.

Wilson enfatiza un aspecto que para Lincoln era esencial, y que también debe serlo para nosotros así como para un actor o director: *la importancia de conocer el texto de Shakespeare*. Para el presidente, lo fundamental no era si estaba bien o mal actuado ya que los pensamientos eran suficientes por sí mismos: sus palabras e ideas eran lo que realmente importaba. La justificación de algunos actores y escritores de la época (como James H. Hackett) para suprimir escenas era que muchas de ellas eran aptas para ser leídas, pero ineficientes en el escenario, lo cual yo no encuentro factible, si recordamos que Shakespeare escribía en función de la representación, pensando en sus actores y en

la resonancia del diálogo en la puesta en escena, más que en la lectura solitaria. La gente de teatro manejaba (y aún maneja) el texto de sus obras sobre la base de su *actuabilidad*. Sobre las representaciones de aquella época, Wilson nos dice:

Los profesionales del teatro prestaban poca atención a los textos auténticos y, por tanto, eran indiferentes a las quejas sobre la infidelidad de las ediciones para actuación. La inevitable conclusión es que la profesión teatral tenía intereses diferentes y criterios diferentes de los que tenían los lectores como Lincoln.³⁰ (Wilson, 2012, p. 69, mi traducción)

Desde entonces, existe el recurrente debate sobre qué es más importante o más enriquecedor en la experiencia de las obras teatrales: la lectura o la performatividad; hay quien prefiere leer *en lugar de* ver, quien prefiere leer *antes* que ver, y quien prefiere ver *para saber si le dan ganas* de leer. Yo personalmente, prefiero experimentar ambas cosas (en caso de ser posible, ya que no todas las obras de Shakespeare se representan con frecuencia en México) ya que lectura y representación se complementan.

Para comprender mejor la recepción de la obra shakespeariana en los siglos anteriores al XX, debemos recordar que en la época isabelina, no había realmente mucho público *lector*, a pesar de la reciente invención de la imprenta; más bien, el público era *espectador*. Si a esto le agregamos que los derechos de autor no existían como tales en aquel entonces, podemos comprender mejor el hecho de que las

³⁰ "Theater professionals paid little attention to the authentic texts and therefore were indifferent to complaints about the unfaithful acting editions. The unavoidable conclusion is that the theatrical profession had different interests and different criteria from those of readers like Lincoln." (Wilson, 2012, p. 69)

adaptaciones fueran tan libres y que no hubiera ninguna consecuencia negativa importante.

Hasta el siglo XVIII, las cosas se mantuvieron más o menos estables en ese sentido. Pero para el siglo XIX, había ya una revolución en los procesos de impresión que ayudaban a crear un público masivo para la literatura. No es de extrañar, entonces, que hubiera mucho más personas lectoras, y Lincoln es un producto y ejemplo de esto. Fueron tiempos de cambio. Aunque aún había (y sigue habiendo) quienes no entraban en la euforia por lo escrito y prefería sólo ver las representaciones, en el siglo XIX el interés comenzó a cambiar de receptáculo: de centrarse en la obra pasa a centrarse en el *autor*; por ello es que Shakespeare comienza a entronizarse definitivamente en el mundo de las Letras en este siglo: la atención se enfocó aun más en la poesía del texto que sólo en la representación. En ese entonces, refiere Wilson, hubo críticos que llevaron su admiración hacia Shakespeare al grado de que afirmaron que precisamente por ser un gran poeta, su lenguaje requería modular mucho las palabras, lo cual no era siempre posible en el fluir teatral. Es decir, que el teatro no llenaba los requerimientos del arte y talento del dramaturgo: él era superior al espectáculo al que se dedicaba.

Con el tiempo, el advenimiento e influjo de nuevos lectores presionaría a la profesión teatral para apegarse al texto y abandonar los cambios tan radicales en personajes y líneas. Pero también se abrieron las puertas para la forma de ver y adaptar a Shakespeare que imperó en el siglo XX y que evoluciona hasta nuestros días.

Aun así, y como ya profundizaremos en el capítulo 2, la canonización de Shakespeare no se debe sólo a sus textos, sino también a los valores y gustos de cada época, a las condiciones contextuales de cada público receptor y a las ideas dominantes en un aquí y un ahora específicos, que matizan la recepción y las adecuaciones que se realizan. Las obras de Shakespeare han sido vistas y adaptadas para que se ajusten a las

ideologías de cada época y lugar. Muchas veces han servido a intereses radicalmente distintos entre sí. Esto debe ser considerado al hablar de la *eternidad* de su obra. No obstante, son justamente las visiones fragmentadas de sus dramas las que han ayudado a que emerja y perdure su autoridad literaria y cultural, y lo que ha colaborado en gran medida para que actualmente podamos seguir disfrutando de su dramaturgia.

1.5 Las representaciones shakesperianas en los siglos XX y XXI

A raíz de la vuelta al texto de Shakespeare en el siglo XIX, de la que hablamos en el subcapítulo anterior, viene un posicionamiento del texto performativo (texto que se toma como base para las representaciones teatrales, con instrucciones implícitas o explícitas sobre lo escénico en las obras). Se establece también la diferencia entre lo textual y lo teatral; lo performativo se erige en área de estudio, y lo textual es respetado como semilla y como producto de lo escénico. El texto dramático se convierte en el eje de la representación.

A partir del siglo XX, las escenificaciones de Shakespeare se ramifican a esferas que van más allá del teatro y de la lectura: aparecen en cine y televisión muchas versiones de sus dramas, así como adaptaciones y productos basados en su obra (como *West Side Story*, de 1961, basada en *Romeo and Juliet*). Todo esto complejiza el tema de este subcapítulo y su revisión detallada extendería este trabajo a unas dimensiones que inevitablemente desviarían su centro de gravedad. Por ello, sólo haré un recorrido general, deteniéndome en las puestas en escena y películas que más me han gustado, con excepción de la adaptación de 1994 de *As You Like It* ya que no asistí a la función, mas me pareció interesante el análisis que Alisa Solomon realizó acerca de ella. En

algunos casos, conté con críticas escritas sobre las adaptaciones (las cuales citaré en su momento); en otros, parto sólo de mi propia recepción.

Durante el siglo XX, se generaron muchos más cambios en las representaciones shakespearianas que en los siglos anteriores. El XX se estrena con un Shakespeare ya entronizado y venerado en los círculos culturales e intelectuales, ya convertido en una veta riquísima tanto para la creación y recreación artísticas como para los trabajos académicos y de investigación.

Esto ha llevado a problematizar los elementos que consideramos necesarios o pertinentes en las representaciones, cómo éstas deben ser pensadas y ejecutadas. Un aspecto que cobra importancia es el de la historicidad: se tiene en cuenta qué podemos extraer de la obra del dramaturgo que nos diga algo de nuestra época. Esto se conecta con el concepto de *drama histórico*, en el cual profundizamos anteriormente, aunque no es privativo de las obras históricas shakespearianas. Si bien, como hemos visto, todas las épocas han destacado o amortiguado ciertos aspectos de su obra según los intereses y preocupaciones propios del contexto, la *conciencia* de la historicidad, así como la conceptualización e investigación alrededor de ella, es más propia de la época contemporánea.

La entrada de Shakespeare al canon (y su conversión en el canon mismo) contribuye a legitimar aún más el teatro como arte, así como la autoridad de los textos que hablan de él y que lo investigan. Se refuerza la percepción de que el teatro shakespeariano merece hacerse y ser investigado como tema académico. Aunado a esto, surge también una *preceptiva* sobre las representaciones. Sin embargo, a pesar de que es posible experimentar y recrear libremente una obra, la permisibilidad de las representaciones está ligada, en un sentido fundamental, al prototipo de la modernidad temprana, es decir, de la época en la que vivió Shakespeare (Shaughnessy, 2002, p.

206). Esta permisibilidad está regida por el apego al texto. A diferencia de lo que ocurría en el siglo XVIII, por ejemplo, en que la estructura y el final se podían alterar y convertir una tragedia en comedia, o una representación volverse una mezcla de dos o más obras, ahora hay una mayor fidelidad al texto y a la esencia trágica o cómica del drama. La adaptación y la experimentación van más ligadas a otros elementos, tales como la ambientación, la dicción, la época en que se desarrolla la puesta en escena, el vestuario, la música, etc.³¹ No obstante, hay una relación de sociedad que es innegable e intrínseca entre lo textual y lo teatral: “la “representación” puede tomarse para designar un dominio en el cual todo puede ser posible pero, y esto es importante, lo que es permisible está finalmente arbitrado sobre los terrenos de la seguridad de esa sociedad”³² (Shaughnessy, 2002, p. 206, mi traducción).

Si bien muchas de las representaciones y versiones cinematográficas del siglo XX respetaron el vestuario y escenarios que evocaban los contextos en que se desarrollaban originalmente las obras (como ejemplos tenemos los filmes de directores como George Cukor, Franco Zeffirelli y Kenneth Brannagh, entre muchísimos otros), también ha habido cada vez más adaptaciones que sitúan las obras en contextos contemporáneos. El texto performativo shakespeariano es tanto la reposición de la teatralidad como también Historia y el eje de toda innovación. El pasado y el presente se encuentran en las representaciones, en un balance dinámico. En realidad, las puestas en

³¹ La reinención en las representaciones es necesaria, ya que de lo contrario, se caería en lo que Peter Brook llama *teatro mortal*: “aquel que se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra” (1973, p. 4). El *teatro mortal* se encasilla en un solo estilo y no se atreve a romper paradigmas. Para Brook, esto se da con mucha facilidad en las representaciones grandilocuentes de las obras shakespearianas, ya que se tiene la idea de que el teatro considerado *culto* debe ser fiel a un estilo afectado, aunque el precio a pagar sea que el público ya no *conecte* tan fácilmente con lo que ve. Si bien es imprescindible el movimiento constante en la forma de representar las obras, lo difícil es decidir en qué aspectos y de qué forma hacerlo: si en la ambientación, en la dicción de los actores (que marcará matices importantes en la recepción del texto), el vestuario, etc.; por supuesto, los cambios deben pensarse con base en el público, su cultura y contexto.

³² “[...] ‘performance’ can be taken to designate a domain in which all may be possible but, importantly, that which is permissible is finally arbitrated on the grounds of the security of that partnership.” (Shaughnessy, 2002, p. 206)

escena actuales no se encuentran tan alejadas de las de lo tradicional, como veremos más adelante con detalle. Aun así, el margen para la adaptación, la recreación y la experimentación es muy amplio, y su pertinencia se ancla en si tiene o no un sentido acorde con un propósito. En la actualidad, hay adaptaciones que llegan a lo excéntrico y, por otra parte, hay otras que apuestan por una vuelta a lo tradicional y a rescatar elementos del teatro de la época isabelina, como el escenario minimalista y el rescate (en el teatro inglés) de la pronunciación original, por sólo mencionar un par de ejemplos. Aun así, hay opiniones diversas: Robert Shaughnessy, por ejemplo, está a favor de la apropiación cultural de las obras y en contra de las adaptaciones que, en aras de la originalidad, las descontextualizan sin que se le encuentre un sentido o propósito a esa descontextualización. Aun así, reconoce que estas son recreaciones más genuinas que las puristas y conservadoras (Shaughnessy, 2002, p. 207). Sin embargo, debemos admitir que los regresos a las formas originales no impiden que nos identifiquemos con lo que vemos representado y, además, nos pueden acercar más al conocimiento de Shakespeare y a una mayor comprensión de sus textos; por ejemplo, lo que hay detrás de la pronunciación original no sólo en cuanto a *sonido* sino también en cuanto a *sentido*, ya que finalmente, ambas cosas tienen injerencia en lo que constituye el elemento clave del presente trabajo: la *refiguración*. Asimismo, debemos escuchar a Shaughnessy cuando nos dice que lo que ocurra de aquí en adelante con las representaciones de las obras de Shakespeare es totalmente impredecible, ya que la contemporaneidad es sólo una etapa más en el devenir histórico y artístico, no su etapa final (Shaughnessy, 2002, p. 208).

En relación con las representaciones del siglo XX y su transición al siglo XXI en el mundo de habla inglesa, vemos un gran despliegue de las mismas tanto en cine como en teatro y televisión.

En lo concerniente a lo teatral, debo señalar algo importante en relación con las obras que se representan en el *Shakespeare's Globe Theatre*. Como es sabido, en 1997 se finalizó la construcción de este teatro, a escasos 200 metros del lugar en que se encontraba ubicado el original *The Globe*, y con una apariencia y una estructura prácticamente idénticas al edificio que durante la época shakespeariana albergó las representaciones más importantes de las obras del dramaturgo. De mayo a octubre, se realizan puestas en escena que, si bien utilizan actrices, tratan de volver a la forma que tenían las representaciones en la época isabelina, volviendo al vestuario, música y escenificación tradicionales. Últimamente, se ha hecho un rescate no sólo de estos elementos, sino también de la pronunciación original (conocida en Inglaterra como "OP" = Original Pronunciation) del inglés en que fueron escritos los dramas. En el video *Shakespeare: Original Pronunciation*, David Crystal, profesor de Lingüística de la Universidad de Wales, y el actor Ben Crystal explican la importancia de este aspecto en la comprensión del texto shakespeariano, así como en la desventaja que plantea el utilizar la pronunciación contemporánea del inglés.

En las representaciones, no se usaba la OP debido a que se pensaba que los espectadores no entenderían buena parte del texto, por ser distinta a la actual. Sin embargo, se han realizado en el *Shakespeare's Globe Theatre* producciones que rescatan la pronunciación original que han tenido un gran éxito. En particular, una representación de *Romeo and Juliet* alrededor del año 2010.

Al inglés que se utilizaba en la época de Shakespeare se le conoce como Early Modern English (inglés moderno temprano). Este inglés no permaneció estático a través de la época isabelina, ya que evolucionó rápidamente a través de la misma. En las representaciones que rescatan la OP, se cuida que se pronuncie como a fines del siglo XVI y principios del XVII, basándose en escritos de la época sobre Lingüística. En el

video puede apreciarse la gran diferencia entre la pronunciación original y la actual del inglés británico, lo cual afecta grandemente a la recepción ya que plantea matices importantes tanto en el sonido y la rima como en la polisemia de los diálogos. Muchas veces, todo se basa en el cambio de la pronunciación de una sola letra como la “r”, la “h” o una vocal. Dado que Shakespeare pensaba más en términos de teatro que de literatura, trabajaba en papel lo que en el escenario se convertiría en un doble sentido. Por ejemplo, en *As You Like It*, Jaques pronuncia “From hour to hour, we ripe and ripe” (Act II, Scene VII). En aquel entonces, “hours” se pronunciaba “ors”, y “whores” se pronunciaba también “ors”; lo cual puede entenderse como “de hora en hora” o como “de prostituta en prostituta”. Si el actor pronuncia “hour” como en la actualidad (“auər”), el doble sentido se pierde, lo cual compromete a la refiguración. Y si “hour” se traduce como “hora” en una representación en castellano, la pérdida del sentido es aún mayor.

Ben Crystal hace hincapié en otro aspecto: la pronunciación original, aunada a la estructura del teatro *The Globe*, matiza el efecto de la recepción ya que los actores tienen mayor contacto con la audiencia, por lo que se vive mejor la intencionalidad de las obras, sobre todo en los monólogos; por ejemplo, Hamlet interroga al público sobre lo que debe hacer, y así el soliloquio, además de una reflexión, se constituye en todo un grito de ayuda; y si la interpretación se realiza con el sonido de la pronunciación original, la intensidad aumenta considerablemente.

Por tanto, lejos de que la OP haga a Shakespeare más difícil de entender, como temen algunos, en realidad nos ayuda a apreciar mejor la riqueza de sentido que hay en sus líneas. Y es un elemento que debemos tener en cuenta cada vez que leemos, recitamos o presenciamos una obra de Shakespeare.

En cuanto a las representaciones que han excedido el rubro del teatro para alcanzar los de la televisión, el cine y demás elementos de la cultura mediática, sería muy extenso ocuparnos aquí de todas las tendencias y adaptaciones. Sólo me detendré en la película *Titus*, dirigida por Julie Taymor en 1999 y que es una adaptación de la obra *Titus Andronicus*, y en una puesta en escena que, de todas aquellas de las que he tenido noticia, ha llamado particularmente mi atención: *As You Like It*, producida en 1994 por la compañía *Cheek by Jowl*.

Titus

Protagonizada por Anthony Hopkins y Jessica Lange, esta cinta de 1999 incorpora elementos del vestuario de la Antigua Roma y los mezcla con elementos alusivos a la indumentaria de los años 30. El único personaje vestido a la usanza de fines del siglo XX es el niño, que en la mayor parte del filme representa al público (a un público de estilo distinto que en la época shakespeariana, ya que sólo observa sin interactuar) y a la actualidad, aunque casi al final se le reconoce como nieto de Titus Andronicus. Se intercalan también elementos teatrales en ciertos momentos del filme, como el apagar las luces al final de ciertas escenas, o la presencia visible de la audiencia en el inicio y en el desenlace. El público, en estas escenas, no es sólo público: es pueblo, testigo y participante de la acción.

En esta adaptación, no se excluye la sugerencia que hace Shakespeare en varias de sus tragedias acerca de que el mal se encuentra en simiente, velado tras el optimismo de los discursos finales tras el desenmascaramiento de los villanos y su consecuente castigo. En el caso de *Titus*, se sugiere que el bebé de Tamora y Aaron puede ser la semilla del mal; pero le permiten vivir y crecer ya que, al no haber hecho nada malo

aún, no puede ser asesinado sin motivo. No se puede matar a un mal potencial, aunque haya altas posibilidades de que con el tiempo se convierta en un mal real.

A diferencia de las adaptaciones de los siglos XVIII y XIX, aquí lo trágico se mantiene trágico y no se cambia por un final feliz. Se mantiene también la esencia de las pasiones y acciones humanas, como la venganza violenta y la lucha de poder. Además, se destaca la teatralidad de los discursos políticos, también visible en obras como *Richard III*, *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*.

Estos elementos que hacen converger al cine y al teatro, a la época romana con un texto isabelino y con una representación que remite al siglo XX, nos hacen tener una perspectiva múltiple como espectadores ya que vislumbramos los contextos pasados a la luz del nuestro. Al ver la cinta, no recibimos *Titus Andronicus* de la misma forma que la recibió el público inglés de la época shakespeariana, sino que la recibimos en un lenguaje mayoritariamente cinematográfico, pleno de imágenes simbólicas y con actuaciones que siguen las convenciones actuales. Esta perspectiva, si bien nos permite llegar al acuerdo de que se trata de una de las tragedias más atroces de Shakespeare (cosa que seguramente pensaron también los espectadores de su época), es distante de la cosmovisión con que fue recibida, ya que en la época romana y en la isabelina, la venganza era una forma de restituir un orden alterado, sentido que en nuestra época se ha difuminado, matizando nuestra percepción de la trama, de las acciones de los personajes y del carácter de inevitabilidad de la violencia, del asesinato y de la muerte.

As You Like It

Alissa Solomon hace énfasis en una representación de *As You Like It* en 1994, montada por la compañía teatral estadounidense *Cheek by Jowl*, en la que los papeles femeninos

son interpretados por hombres. Esto permitió apreciar mejor la cuestión de género presente en la obra y, al mismo tiempo, desafió la tradición teatral contemporánea, en la cual el papel femenino se realiza por una actriz. El escenario, menos elaborado, alude al teatro de la época isabelina. Lo que en la época de Shakespeare era la convención, en las postrimerías del siglo XX es subversivo. “Aun puede estar autorizado hacerlo si se apela a la Autenticidad. ¿No te gusta ver a hombres usando vestidos? ¿No te gusta ver una obra sin un bello escenario? Pero así es como Shakespeare lo hizo”³³ (Solomon, 1997, p. 42, mi traducción).

El simple precedente histórico justifica este tipo de representación; pero Solomon aquí plantea preguntas excelentes y, a pesar de no ser respondidas aún, vale la pena reflexionar sobre ellas: ¿se podría hacer una representación de Shakespeare usando únicamente mujeres?, ¿qué implicaría y a qué interpretaciones conduciría?

En esta época, los cuestionamientos shakespearianos a los límites de género y rol se reciben con los matices de la transición del siglo XX al XXI: con la lucha por los derechos de los homosexuales, transgénero, etc. De esta forma, el contexto original se recibe a la luz del contemporáneo, sin que por ello podamos decir que la obra está siendo alterada: el cuestionamiento sobre el género ya está en la obra de Shakespeare sin cambiarle una sola palabra al texto, el cual permite experimentar en la representación (de ahí su riqueza), pero no inventar sentidos o forzar interpretaciones. Frecuentemente, Shakespeare ha sido utilizado para justificar tendencias políticas, sociológicas, historiográficas, etc.; "podemos caer fácilmente en las trampas más

³³ "Yet it can be authorized in doing so by appealing to Authenticity. You don't like seeing men in dresses? You don't like seeing a play without a beautiful set? But that's how Shakespeare did it." (Solomon, 1997, p. 42)

totalizantes [...]: nosotros también esperamos que Shakespeare lo sea todo, lo contenga todo”³⁴ (Solomon, 1997, págs. 43- 44, mi traducción).

Las adaptaciones usan la exploración shakespeariana de lo humano para enfatizar sobre uno u otro aspecto presente en el drama: el cuestionamiento sobre el género, lo sexual, el poder, etc. Pero el hecho de que la balanza se incline a uno u otro aspecto depende del adaptador, no del texto en sí mismo. Depende de la dirección, de lo performativo y, por supuesto, de la refiguración.

1.5.1 Adaptaciones en el ámbito mexicano

En lo concerniente a México, la oferta en cuanto a las escenificaciones es considerablemente menor que en los países de habla inglesa. Shakespeare, en nuestro ámbito, es un autor muy mencionado pero casi nunca leído. Quienes lo hemos leído, lo hemos hecho por una de dos cosas: porque nos han obligado a leerlo en los años de educación media o media superior, o porque nos dedicamos a una disciplina relacionada con las Letras o el Teatro. Y quienes tenemos esta profesión y gustamos de su dramaturgia, debemos investigar y *cazar* las puestas en escena de sus obras, ya que no reciben campañas masivas de publicidad. Aun así, durante el siglo XX y lo que va del XXI ha habido muchas representaciones shakespearianas, aunque la mayoría de las veces se limitan a ciertas obras (*Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*), mientras que muchas otras (como las que nos ocupan en este trabajo) han sido escenificadas muy pocas veces, o nunca. Como mencionar y analizar en profundidad todas las representaciones y adaptaciones de Shakespeare que se han hecho en el último siglo en México resultaría en un trabajo demasiado largo, que constituiría en sí mismo otra tesis, en este apartado

³⁴ "[...] we can easily fall into the very totalizing traps [...]: we, too, expect Shakespeare to be everything, to contain everything." (Solomon, 1997, págs. 43-44)

me referiré específicamente a una versión cinematográfica de los años 40 que parodia a *Romeo and Juliet*, así como a dos representaciones teatrales del siglo XXI: *La Tragedia de Julio César* y *Ricardo III*.

Romeo y Julieta

Richard Vela hace el estudio de esta película de 1943, protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas” y que fue parodia de la obra de Shakespeare. Una de las cosas que destaca es la naturaleza intertextual de este tipo de cine, que alude en algunos rasgos a la comedia shakespeariana; por ejemplo, en el hecho de que haya una trama que enmarca la representación de la obra de teatro, entrando así en el territorio del *metateatro* y de esta estructura por capas que tenían varias obras del dramaturgo, como *Hamlet* y *The Taming of the Shrew*.

La película surge en la Edad de Oro del cine mexicano, y parodia tanto a Shakespeare como a la versión cinematográfica de *Romeo and Juliet* dirigida por George Cukor en 1936 y protagonizada por Leslie Howard, Norma Shearer y John Barrymore.

Vela nos recuerda un dato importante: Cantinflas inició su carrera artística en las carpas, donde la improvisación es parte fundamental de las actuaciones. Varios elementos visuales y narrativos que Cantinflas adquirió y fijó en la carpa se filtran en *Romeo y Julieta* por medio de la *versión festiva* realizada por el guionista Jaime Salvador. La base de su caracterización de Romeo fue su apariencia tradicional de *peladito*: pantalones caídos, camiseta vieja y blanca, etc. Con esta indumentaria de vagabundo urbano, desafiaba y confrontaba a las clases media y alta, así como a sus protocolos e hipocresías. A este atuendo le agrega algunos elementos, como la pluma

del sombrero, una capa corta y un saco, para representar al joven Montesco. Pero en realidad, para los espectadores familiarizados con este actor de comedia, salta a la vista que su cómica interpretación de este protagonista trágico de Shakespeare, es más Cantinflas que Romeo.

La historia básica de la película y que sirve de marco a la puesta en escena, es la siguiente: Cantinflas es un ruletero, un taxista. Se le descomponen su auto y es abordado por un par de caballeros. Uno de ellos ama a una joven llamada Julieta, a quien su padre (de apellido Capulido) quiere obligar a desposar a un actor llamado Teobaldini. El otro caballero propone ganar la voluntad del padre de su amada a través del teatro, aprovechando el gusto que tiene el potencial suegro por las obras de Shakespeare. Por ello, ofrecen a Cantinflas un auto nuevo a cambio de hacerse pasar por Abelardo del Monte, un actor reconocido, y representar a Romeo en una adaptación de la obra Romeo y Julieta. Asimismo, algunos actores de la película también representan personajes en la representación teatral. Esta estructura de la representación dentro de la representación, en que una historia es el pretexto para contar otra, es un elemento recurrente en Shakespeare, así como el hecho de que unos personajes les representan una farsa a otros personajes, girando todo alrededor de un *hacer creer*. De esta forma, el teatro se erige en *estrategia y centro*, en un medio de reconocimiento a través de *demostrar* lo que se quiere decir, o de lo que se quiere convencer a alguien.

La atención, en toda la película, se centra sobre el actor principal (Cantinflas), por lo que se adapta la obra teatral de modo que se recortan escenas que, en el drama original de Shakespeare, enfocaban demasiado la atención en Julieta o en algún otro personaje.

Durante su interpretación de Romeo en la escenificación que se lleva a cabo dentro de la trama de la película, Cantinflas realiza giros verbales y visuales (como su

atuendo y su forma de caminar y bailar) con los cuales reta a la alta cultura. En el argumento de la cinta, Cantinflas debe hacerse pasar por un actor shakespeariano; en su actuación, mezcla el discurso formal con el lenguaje coloquial de su contexto, así como también incluye rimas cómicas, parodiando el estilo de Shakespeare (la utilización del *verso blanco* y su realización de teatro poético).

Vela llama la atención en otros recursos de la película, como la adaptación de las escenas de Shakespeare a las costumbres mexicanas; por ejemplo, cuando Romeo lleva a Julieta una serenata con la canción *Alevántate*, tocando una mandolina. La madre de Julieta escucha la pieza y dice que no la conoce, a lo que su esposo responde que debe ser música extranjera. Dado que, dentro del filme, la escenificación se da en México, esto es irónico ya que se muestra a la música propia como ajena: propia para actores y espectadores; extranjera para los personajes, quienes son italianos. La adaptación paródica incluye también la torpeza de los protagonistas (no sólo la de Romeo, aunque la suya es la que más resalta), así como los anacronismos intencionales, como cuando Julieta le lanza una escalera a Romeo para que suba a su ventana y él le pregunta si no tiene un elevador.

A través del filme, Cantinflas (como ruletero, como Abelardo del Monte y como Romeo) recorre la jerarquía social e intelectual, ya que recorre los niveles principales de la misma a lo largo de su actuación: la clase baja, la clase media y la clase privilegiada: es humilde, farsante (en tanto actor) y aristócrata; sometiéndolo todo a su juego con el lenguaje, alternando lo formal y lo coloquial, la fineza de modales con la torpeza y la excesiva confianza, porque a fin de cuentas, todo (hasta Romeo y Shakespeare) aterriza en la esencia de Cantinflas. Lo fundamental es el actor protagonista y el dramaturgo se convierte en un pretexto para que el primero luzca sus habilidades para cuestionar a la alta intelectualidad, de la cual la misma figura de Shakespeare ya forma parte.

Cuando la representación teatral ha terminado, aparecen tres intelectuales representando a la crítica. Literalmente, se le echan encima a Cantinflas por el sacrilegio cometido contra una de las obras cumbre del arte occidental. Pero estas personas defienden, más que a Shakespeare, a *su idea* de Shakespeare, que ya ha sido construida, matizada y difundida a lo largo de siglos, refiguraciones, intereses, etc.; en resumen, defienden la *idea canonizada* de Shakespeare. De este modo, se evidencia la soberbia e intransigencia de los pertenecientes a la *alta cultura*, quienes olvidan que Shakespeare, en su época, también fue un dramaturgo popular y no sólo perteneciente a los altos círculos de la nobleza.

A lo largo de la cinta y gracias a la adaptación, Shakespeare pasa de ser una figura de altura intelectual (en la que se convirtió en el siglo XIX) a ser una figura coloquial y, por lo tanto, desanda el camino recorrido del siglo XVI al siglo XIX, que fue precisamente a la inversa: transformarse, de una figura popular e ingeniosa (sobre todo en las comedias), en un icono de los círculos intelectuales más altos e instruidos. Y todo este proceso en reversa se logra por medio del guión de Jaime Salvador, así como de la caracterización de Cantinflas y, por supuesto, de su lenguaje.

La Tragedia de Julio César

Casi nunca representada en México, se puso en escena en el Teatro Julio Castillo de la ciudad de México en el verano de 2013. La traducción y la adaptación estuvieron a cargo de Alfredo Michel Modenessi y la dirección fue realizada por Claudia Ríos. Protagonizada por Hernán Mendoza en el papel de Bruto y Eugenio Cobo como Julio César.

La traducción es muy fiel al texto shakespeariano, mas la escena se desarrolla en los años 60 en un lugar que bien podría ser México. La adaptación está muy bien lograda, pese al hecho de que, dada la fidelidad de la traducción, se mencionan datos y nombres que remiten inevitablemente a la Antigua Roma y al contexto isabelino (con alusiones a la alquimia, por ejemplo).

Indirectamente, se compara al contexto romano con el contexto de la política mexicana: tanto en uno como en otro, el honor y la virtud chocan con la ambición, la prepotencia, la traición y la envidia.

En esta representación se respeta la ambivalencia de Bruto planteada en el texto shakespeariano. Este personaje se mueve entre la traición y la virtud, entre el crimen y la justicia, entre la conspiración y el patriotismo. Lo vemos, con toda su honestidad, perder la batalla frente a la astucia de Marco Antonio ante la manipulada opinión pública, en una alusión a lo que se vive actualmente.

Todos los elementos nos hablan de la vigencia de la obra, de su movilidad hacia cualquier contexto en que la política (detalles más, detalles menos) se rige por las mismas reglas y adolece de los mismos puntos débiles. Todo gira siempre alrededor de la naturaleza humana cuando se involucra en el juego del poder.

La manipulación de la opinión pública es el hilo conductor de la puesta en escena y uno de los elementos más importantes de la obra, y no es de extrañar que se represente en este momento de la Historia en México, donde los medios de comunicación hacen las veces de un Marco Antonio que lanza su discurso para inclinar la balanza a favor de ciertos intereses; del mismo modo, se llama la atención hacia una masa voluble, sin criterio propio, sin sentido crítico y completamente moldeable acorde con el *teatro* que se les presente.

El pueblo, representado aquí por el mismo público sin que éste lo sepa de antemano, participa activamente de la misma forma que en la representación de *Ricardo III*, de la que hablaré más adelante: interactúa con los personajes siendo a la vez espectador, actor y ciudadano. La escenografía, minimalista, nos recuerda al teatro isabelino: los espacios en que se lleva a cabo la acción se sugieren por medio del diálogo, apelando a la imaginación del espectador.

En un artículo escrito por José Amaro Bautista, se asegura que la puesta en escena está “inspirada en las pasadas elecciones presidenciales y en lo que sucedió en torno a esto en los medios de comunicación y en la sociedad mexicana” (Amaro, 2013, consultado en línea). La directora Claudia Ríos declaró, en entrevista para dicho artículo:

Me inspiré en todo lo que está pasando a nuestro alrededor en el tema político en México, esta obra tiene una parte increíblemente clara que es la manipulación del pueblo, que me llama la atención y me duele; Julio César nos va a dar la oportunidad de que la gente se vea y entienda cuestiones que se ha preguntado antes. (Amaro, 2013, consultado en línea)

Como podemos ver, la representación ya no está centrada en lo que pudo haber inspirado a Shakespeare sino en lo que inspiró a la directora de la puesta en escena. La atención ya no se fija en la importancia que tenía, en la época isabelina, la figura del gobernante, quien era un representante no sólo del orden terrenal sino del Orden cósmico y que, por tanto, es intocable. El asesinarlo trae consecuencias nefastas para quienes se atreven a atentar contra él. En la representación actual, la atención no se centra en ensalzar al gobernante de esa forma ni tampoco se interpreta la tragedia de

Bruto como una consecuencia directa de haber conspirado contra el Orden mismo, sino como una consecuencia de la manipulación de la opinión pública por parte de Marco Antonio. No quiero decir con esto que Shakespeare no haya establecido una conexión entre el discurso irónico de Antonio y el fin de los conspiradores; pero en el drama shakespeariano ambas cosas son parte del engranaje de las fuerzas universales que buscan restaurar un Orden que ha sido alterado.

El espectador de una representación como la que nos ocupa en este apartado, percibe que en ella se ponen en tela de juicio los mecanismos del poder, así como ese lado oscuro de las buenas causas: Bruto busca el bien de Roma y, en aras de conseguirlo, asesina a su propio padre adoptivo por considerarlo un tirano. Y su recepción seguramente irá mucho más allá de la intención explícita de la directora.

En lo concerniente a mi experiencia, percibí e interpreté la obra de cierta manera y me surgió un cuestionamiento en otro sentido: como dije antes, la obra de Shakespeare apunta no sólo a la manipulación de opiniones sino también al desastre que sobreviene cuando se asesina a una figura de poder. Al estar enterada del significado de la jerarquía en las épocas romana e isabelina, me pregunté por qué montar, a sólo seis meses de la toma de protesta de Enrique Peña Nieto (empoderamiento que se dio en medio de la controversia e inconformidad ante el autoritarismo y la imposición tiránica), una obra en la que se asesina a un dictador, con nefastas consecuencias. En mi percepción de la puesta en escena, quizás la obra apuntaba al pesimismo de saber que las figuras de poder, por tiránicas que sean, siguen siendo intocables; y si se elimina a un individuo poderoso, vendrá otro posteriormente a perpetuar el sistema, como ocurre en la obra con la formación del Triunvirato que siguió a la muerte de César y que afianzó al sistema romano de Imperio que se buscaba erradicar. Quizás, también, la representación puede apuntar tanto a una concientización de los medios de

manipulación de masas, como a cuestionar la legitimidad de las acciones que pudieran tomarse para eliminar a un gobernante, por muy arbitrario y por muy peligroso que éste sea.

Ricardo III

Hablaré aquí de una representación de la tragedia *Ricardo III* realizada en el verano de 2014, en el Teatro Julio Castillo de la Ciudad de México. La adaptación y puesta en escena es de Mauricio García Lozano, la traducción al castellano es de Alfredo Michel y fue protagonizada por Carlos Aragón.

La adaptación se sitúa en lo que muy bien podrían ser los años 50 del siglo XX, por lo que podemos deducir a partir del vestuario. Dado que el texto traducido al español respeta en gran medida el texto shakespeariano, se especifica varias veces que la escena se desarrolla en Inglaterra; no obstante, abundan las alusiones al contexto de la política mexicana corrupta contemporánea, justo en un momento importante: el regreso del PRI al gobierno de México.

La representación no inicia con el soliloquio de Ricardo, sino con un baile que deriva en peleas entre las facciones de la familia. Se plantea de esta forma el conflicto de los Plantagenet, pero sin diálogo inteligible de por medio. El espectador debe inferir lo que ocurre y el sentido de esa escena; para ello, debe contar con un conocimiento previo de la historia de la Guerra de las Rosas.

Si bien sabemos que la traducción plantea siempre un distanciamiento del texto original y la dificultad para capturar los juegos de palabras y de sentidos, en este caso se logra un acercamiento al doble sentido de la frase “this sun of York” -donde la palabra *sun* puede escucharse y entenderse como *sol* y como *hijo (son)*- al traducirla como “este

hijo de York que es un sol". Del mismo modo, se adaptan ciertos acentos e inflexiones de voz que acercan el texto al habla mexicana, lo que lo acerca al público y facilita la identificación. El tono de voz de Ricardo en su monólogo inicial no es el pausado y triste de alguien hambriento por el trono y amargado por su deformidad. Este protagonista se oye más ágil en su voz; su cinismo se enriquece con un toque de comicidad al mismo tiempo que también deja vislumbrar su frustración. El toque irónico parte del texto y se matiza con la voz del actor. Un simbolismo importante que no se encuentra en el texto shakespeariano y que se incluye en esta puesta en escena es el bastón de Ricardo, que al mismo tiempo constituye la vaina de su espada: en su deformidad está su mayor arma, ya que utiliza su joroba y su cojera para causar compasión y de esa forma tener mayor alcance en sus planes.

Encontramos también algunas reminiscencias del teatro isabelino, como la sencillez en la escenografía: el escenario es un cuadro, rodeado por el público por tres costados. Atrás, un escenario de madera con una escalera y una tarima superior, para representar el ascenso a la Torre de Londres y a la parte alta del castillo de Ricardo. Frente a la escenografía y a cada lado del público, dos plataformas de madera constituyen dos escenarios más pequeños y elevados, por donde también aparecen actores y escenas, que interactúan con el público y con lo que ocurre en el escenario principal. Telones transparentes velan parte de la acción y ayudan a crear una atmósfera sepulcral en la escena de la aparición de los espectros ante Ricardo. Por otra parte, el mismo ejército (constituido por 5 o 6 personas) sirve, en esta representación, lo mismo a Ricardo que a Richmond: el cambio de lugar y de contexto sólo se dan a entender por el cambio de dirigente y por el diálogo.

La reina Margarita (interpretada por Haydée Boetto) viste de forma extravagante y la buena actuación la hace sobresalir, incluyendo al público al momento de proferir

sus maldiciones. Ella logra estremecer y tensar el ambiente que en algunos momentos contrasta con la comicidad inesperada. Pero no sólo ella interactúa con la audiencia: todos los personajes, en mayor o menor medida, nos recuerdan esta convención del teatro shakespeariano.

En esta puesta en escena, en un solo acto se condensan los primeros tres que conforman el drama de Shakespeare, y en el segundo, los dos restantes, que corresponden a la caída del protagonista. En ocasiones, la escena se congela para centrar la atención en Ricardo y su oscuridad interna, sugerida con juegos de luces y en sus parlamentos, enriquecidos con los *apartes* hacia el público que están incluidos en el texto original.

En el caso de los sicarios y del pueblo que aclama a Ricardo y pide a éste convertirse en su rey, el tono de voz y los acentos son propios de las clases bajas mexicanas, y en el caso de la masa popular, portan camisetas con el nombre RICARDO y una bolsa pequeña con tortas y bebidas, lo que alude a los llamados *acarreados* de las campañas políticas en México. El alcalde habla como presidente municipal del norte del país; veladamente, este personaje reta al pueblo (al de la obra y al público, conectando así la realidad de lo representado con la realidad mexicana) a denunciar las farsas políticas. En este contexto de la representación, se pronuncia la frase (presente en el drama) “la corrupción de esta época”, con lo que el diálogo se matiza sugerentemente con la actualidad de México. Esto es importante porque en el caso de que un espectador vea la obra sin conocer la historia de la Guerra de las Rosas, se puede identificar con la situación representada. Su refiguración se centra, entonces, en esos elementos que reconoce en la obra acerca de su propia realidad.

Ya habíamos hablado de la tendencia de Shakespeare a sugerir lo trágico y la inevitabilidad del mal detrás del final aparentemente positivo. Se acaba la tiranía y la

figura restauradora del orden (en este caso, Richmond) habla de justicia y un futuro bueno para Inglaterra; pero no hace falta poner demasiada atención para comprender que el mal es inherente al ser humano y que los mecanismos del poder son siempre los mismos y se repiten, aunque de diferente forma y en distintas circunstancias. El discurso optimista se pronuncia en medio de sangre y muertes; y para connotar la continuidad del mal, esta representación recurre a un detalle que no aparece explícitamente en el texto del drama: Richmond, al pronunciar sus palabras que prometen un nuevo comienzo, arrebató el cetro de manos de un soldado moribundo que lo apoyó en la guerra, en lugar de auxiliarlo en sus últimos momentos. Si esto lo conectamos también, como espectadores mexicanos del siglo XXI, con nuestra propia realidad, podemos vislumbrar también un futuro no muy halagüeño.

En el programa impreso de esta puesta en escena, se especifica que lo verdaderamente importante aquí no es la situación de la Inglaterra del siglo XV, sino lo que esto nos dice de nuestra propia época: la refiguración (que parte ahora no sólo de la configuración del texto sino también de la configuración de lo representado) no se centra únicamente en lo que dice Shakespeare en la obra, sino en qué, de todo lo que dice Shakespeare, nos habla de nuestro contexto. Ello se relaciona directamente con el concepto del *drama histórico* que analizamos con anterioridad: qué es lo que hay en esta obra que me remite a lo que yo vivo, a lo que yo reconozco:

No nos interesa la historia de la Inglaterra del S XV tanto como sus dolorosas resonancias con el mundo de aquí y de hoy. Por ello, hemos intentado, tanto en la adaptación como en la puesta en escena, conectar a nivel muy visceral la historia que cuenta Shakespeare con nuestra propia historia.

Si el teatro es un reflejo de la realidad, hoy *Ricardo III* resulta una obra devastadoramente actual.

Esto nos hace nuevamente volver al asunto de discernir lo que cada época ve en la obra de este dramaturgo, de lo que cada contexto valora de ella: no es sólo la obra shakespeariana en sí misma, sino la refiguración resultante de relacionarla con el propio contexto histórico y social. Lo que nos remite de nuevo a una de las preguntas centrales de este trabajo: ¿qué es lo que realmente valoramos de Shakespeare?

A raíz de su entronización en el canon, poco a poco se fueron generando ciertas ideas alrededor de él. Una de ellas, según Alissa Solomon, es que su obra, por ser universal, debe serlo todo, debe contenerlo todo (Solomon, 1997, p. 42). El problema de esta afirmación es que a pesar de que no podemos negar que su plasmación de la naturaleza humana es aplicable a cualquier época, se puede caer en riesgo de hacer interpretaciones anacrónicas de su obra. Esto, además de hacer de Shakespeare un escritor ahistórico, implicaría que la obra de Shakespeare ya no es tanto polisémica sino prácticamente vacía de significado: si se le puede adjudicar cualquier sentido, es que tal vez no tiene un sentido propio. Y volvemos a lo mismo: las interpretaciones deben siempre estar justificadas por el texto, por el contexto histórico-social y, por supuesto, por la representación teatral (que a pesar de ser la interpretación del director y de los intérpretes), debe unirse al texto y no alterarlo de manera radical. Y aunque se represente a Shakespeare en contextos contemporáneos, siempre debe permanecer la esencia de la obra: el funcionamiento del poder, lo contradictorio del ser humano, la guerra de los sexos, etc. Esto no significa que recibamos la obra tal y como la recibió la gente de su época, pero al menos evitaremos caer en interpretaciones disparatadas. Las representaciones contemporáneas seguirán respondiendo a su época y al contexto, pero

no deben alejarse por completo del contexto original. Considero que deben ser producciones que apelen tanto al contexto en que se desarrollan y fueron creadas las obras, como al contexto moderno para que la obra siga diciéndole algo al receptor.

CAPÍTULO 2. SOBRE EL CANON. LA FUERZA DEL CANON

El propósito de este capítulo es brindar una aproximación a lo que es el canon y cómo funciona en el mundo del arte, a fin de demostrar, entre otras cosas, su complejidad e inestabilidad y, a la vez, su permanencia y peso en la valoración de obras y autores. Esto permitirá darnos cuenta de lo relativos que son los juicios de valor en lo concerniente a obras y autores, lo cual, por supuesto, concierne también a Shakespeare (quien no sólo forma parte del canon, sino que se ha erigido en el centro del mismo) así como a la cambiante valoración de su obra a través del tiempo, aspecto que ya abordamos en el capítulo 1 de este trabajo.

Primero plantearé los distintos conceptos del término *canon*; después hablaré de la forma en que la concepción de lo canónico ha persistido a través de la Historia y, finalmente, abordaré las perspectivas teóricas que sobre ello plantean tres especialistas del siglo XX: Umberto Eco, Harold Bloom y Wolfgang Iser. Todo esto es pertinente para el desarrollo del presente trabajo, ya que muestra la complejidad de lo que llamamos *canon*, que, a final de cuentas, es de donde partimos para re-conocer³⁵ la obra literaria.

Antes de reflexionar sobre lo canónico en el ámbito de la Literatura, debemos tener claro lo que en este trabajo entenderemos por *canon*. ¿Cómo se define?, ¿quién lo determina?, ¿bajo qué criterios se establece? Para acercarnos al tema, empezaré por referir las definiciones más aceptadas del término.

Según el *Diccionario etimológico*, “Canon” viene del griego *kanón*, que significa “vara de medir” y “regla”; por lo tanto, inevitablemente nos remite a

³⁵ Abordo aquí el término “re-conocer” en dos sentidos: a) como reconocimiento o valoración, y b) como “volver a conocer”, ya que cada nueva lectura implica una recepción distinta del objeto artístico.

parámetro y modelo. Si buscamos la definición en el *Diccionario de la Real Academia Española*, “canon” tiene varias acepciones:

canon.

(Del lat. *canon*, y este del gr. κανών).

- 1. m. Regla o precepto.**
- 2. m. Catálogo o lista.**
- 3. m. Regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos.**
- 4. m. Modelo de características perfectas.**
- 5. m. Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión gubernativa o un disfrute en el dominio público, regulado en minería según el número de pertenencias o de hectáreas, sean o no explotadas.**
- 6. m. Percepción pecuniaria convenida o estatuida para cada unidad métrica que se extraiga de un yacimiento o que sea objeto de otra operación mercantil o industrial, como embarque, lavado, calcinación, etc.**
- 7. m. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.**
- 8. m. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica u otra confesión religiosa como auténticamente sagrados.**
- 9. m.** Parte de la misa, que empieza *Te igitur* y acaba con el patenóster.
- 10. m.** Libro que usan los obispos en la misa, desde el principio del **canon** hasta terminar las abluciones.
- 11. m. Der.** Cantidad que paga periódicamente el censatario al censalista.
- 12. m. Der.** Precio del arrendamiento rústico de un inmueble. *Canon conducticio.*
- 13. m. Der.** Cantidad periódica pagada a la Administración por el titular de una concesión demanial.

14. m. *Impr.* Caracteres gruesos equivalentes al cuerpo de 24 puntos.

15. m. *Mús.* Composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo o imitando cada una el canto de la que le antecede.

16. m. pl. **derecho canónico.**

17. m. pl. irón. **Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad.** *Torear según LOS cánones. Visitó a todos los directivos de la empresa, como mandan LOS cánones.*

(Consultado en línea)

Como podemos ver, de todas las definiciones expuestas, la mayor parte de ellas³⁶ apunta hacia la idea de parámetro, regla (normativa), modelo y, por supuesto, autoridad. Estas constantes acerca de la definición y explicación del canon se desplazan al campo de lo literario, teniendo injerencia principalmente en el proceso de medida, aceptación o relegación de las obras, de acuerdo con su cumplimiento a las constantes impuestas por el canon. En el campo literario, la autoridad generalmente está representada por las diversas instancias de un poder institucionalizado que, a lo largo de los siglos, ha creado, encargado y valorado las creaciones (la Iglesia en el Medievo, la Academia a partir del siglo XVIII, los aparatos teóricos y críticos, reglas editoriales, leyes de mercado y consumo en la época actual, etc.) Por tanto, la preceptiva del arte es avalada por dichas instituciones, que deciden cuáles obras son canónicas y cuáles no, de acuerdo con los parámetros predominantes en un contexto determinado. Incluso, algunas obras llegan a ser no sólo parte del canon, sino el canon mismo, convirtiéndose en el modelo a seguir y en el punto de comparación inmediato para las obras posteriores.

³⁶ Las que he resaltado en negritas, sin subrayado.

En el ámbito de la teoría literaria, el canon se refiere al conjunto o lista de obras categorizadas *modelo*, a partir de las cuales se *mide* la dimensión artística de las expresiones literarias. A partir de este modelo (o canon), se establece una serie de *reglas* con respecto a cómo hacer literatura, qué características debe tener un buen poema, o una buena novela, o una buena pieza teatral. Una obra *canónica* (del latín *canonicus*: conforme a las reglas) es aquella que ha pasado la prueba de la preceptiva, a la vez que ha sido encumbrada por la crítica en un sitio privilegiado entre la gran cantidad de productos creativos que surgen constantemente. Por tanto, los autores de estas obras son también dignos de respeto y renombre.

Dentro de la presente propuesta investigativa, es importante hacer notar el estrecho vínculo que existe entre dos factores:

- 1) La relación *dogma-obra* para valorar la dimensión artística
- 2) La significación de los términos *canon* y *canónico* para los asuntos relacionados con la religión

En lo que concierne al vocabulario religioso, *canon* denota *precepto* y, en el caso de la Iglesia Católica, se refiere al conjunto de libros sagrados, reconocidos por la institución eclesiástica: así, los libros *canónicos* son aquellos que oficialmente forman parte de las Sagradas Escrituras. *Canonizar* significa elevar a una persona a la categoría de *santa*, lo que otorga al canonizado un carácter de *divino* que antes no poseía. De la misma forma, el *canon* literario se refiere a las obras que han logrado *consagrarse* entre críticos y lectores, ya que cumplen con las técnicas y las reglas que debe seguir un escritor, si es que desea ser incluido en la lista de autores importantes. Las obras que lo consiguen entran a formar parte de lo que se considera como Literatura (con “L” mayúscula). Por supuesto, el canon no se mantiene totalmente inmóvil: con el paso del tiempo, se va

transformando de acuerdo con el contexto histórico y sociocultural, así como con las nuevas creaciones artísticas y los cambios en las prioridades de las instituciones académicas y del mercado. Ahora bien, hay otro dato que debemos tomar en cuenta para tener aún más clara la relatividad de esta clase de apreciación: dentro del canon occidental, también hay divisiones como cánones nacionales, escolares, editoriales, etc., que no necesariamente corren de manera paralela; en algunos casos, las obras que reconoce uno de estos rubros han sido completamente olvidadas por otro.

El canon posee una lógica jerárquica que fundamenta su función. Hay escritores y obras que se sitúan en lugares más altos que otros. Por ejemplo, no es lo mismo Shakespeare que Whitman, aunque ambos hayan sido honrados con formar parte del canon occidental. Los autores que se encuentran en los puestos privilegiados gozan de una veneración comparable al fervor religioso (e incluso al fanatismo); son sacralizados, y esto puede alcanzar el punto de que si alguien llega a cuestionar su valor artístico, dicho cuestionamiento llega a percibirse de modo análogo al de la *blasfemia* o la *herejía*.

En el ámbito de la Literatura, hasta el siglo XIX el canon establecido se mantuvo más o menos estable, aunque con matices que dependieron de la época y del contexto geográfico. Sin embargo, en dicho siglo se empieza a quebrantar, acentuándose esto en el siglo XX con las vanguardias y continuando en un proceso de fragmentación que hasta la fecha ocurre. Durante los siglos XVIII y XIX, las obras y autores que se *consagraron* en el canon, lo hicieron gracias a una cierta preceptiva y estructura de pensamiento que en aquella época eran válidas y que respondían al contexto histórico y sociocultural, pero que ya no encaja del todo con la cosmovisión actual. En aquellos tiempos, quienes *construían* el canon eran los estudiosos de la literatura. Actualmente, además de teóricos, críticos y creadores, los medios de comunicación y las estrategias

de mercado también participan en la edificación de ese gran *constructo* que es el canon en el mundo del arte.

La ruptura con este *centro de gravedad*, que se ha venido dando desde hace más de un siglo, trae cuestionamientos y problemas sobre las obras que han sido valoradas tradicionalmente como artísticas. Ante ello, varios críticos se han dado a la tarea de defender la existencia del canon, resaltando la necesidad de su existencia como eje de la creación y de la crítica.

2.1 ¿Cómo ha persistido el canon a través de la Historia?

La canonización implica una institucionalización³⁷ del arte (y, por tanto, una imposición) que se da siempre desde una preceptiva determinada, la cual auspicia y consagra determinadas manifestaciones artísticas.

A lo largo de los siglos, la teoría y la crítica, así como el arte mismo, han guardado una estrecha relación, consciente o inconsciente, con las distintas instituciones del poder prevalecientes en cada época: Iglesia, monarquía, medios de comunicación, etc. El arte siempre se ha manejado de una forma acorde con paradigmas, ya sea que éstos estén encarnados en obras, en mercados o en autoridades. La institución, a través del canon, crea prejuicios en el receptor, en quien influyen también los esquemas de gusto y selectividad, cuando éste se enfrenta por primera vez a una obra *consagrada*; en ocasiones, estos registros impuestos del exterior acerca de lo que debe ser el canon, por la fuerza de su imposición repetitiva, impiden (o, al menos, limitan) una relación más

³⁷ La institucionalización implica tanto el conferir a un objeto el carácter de institución en términos de reconocer su existencia legal (acorde con las leyes o reglas imperantes), como, desde los ámbitos sociológico y psicológico, la sumisión del individuo al régimen de vida de una institución, hasta hacerse dependiente de ella.

genuina con la obra, ya que ésta se vuelve dependiente del canon, cegando la posibilidad del lector de cuestionarla.

Contrariamente a lo que muchos quisieran pensar, el arte nunca ha estado realmente desvinculado a lo comercial. La idea de *el arte por el arte* es relativamente reciente (finales del siglo XIX y, sobre todo, principios del siglo XX). En este punto, se comienza a tratar de deslindar (al menos idealmente) a las manifestaciones artísticas con respecto a la perspectiva utilitaria y mercantil; pero en la práctica, esto nunca ha funcionado de esta forma, ya que los marcos institucionales van de la mano de visiones utilitarias de lo artístico.

A lo largo de los siglos, el arte se ha ido desligando de la que se piensa que fue su función original: ya no satisface necesidades primarias de supervivencia. Su sentido se ha transformado acorde a la época, a la institución (o instituciones) imperante, al contexto histórico, a las cosmovisiones, etc. En realidad, el concepto de *arte* es un constructo. En un principio, el hombre creaba objetos (vasijas, lanzas, pinturas rupestres, etc.) como medios cotidianos de subsistencia, que posteriormente se perfeccionaron y fueron considerados como artísticos. Pero así como es inherente al ser humano la búsqueda de la supervivencia, también lo es la necesidad de comunicación y de llenar necesidades espirituales. Los rituales mágicos y religiosos dieron lugar a manifestaciones como la danza y la teatralidad, que en sus inicios tampoco pretendieron convertirse en dos de las Bellas Artes, sino que tenían una función comunitaria de integración y conexión con las fuerzas superiores. Posteriormente, a estas manifestaciones se les reconoce un elemento estético; es entonces que surge el concepto de creación artística y, con él, poco a poco van surgiendo los parámetros e instituciones que lo explican, auspician y valoran.

Existe una concepción estereotipadamente *ideal* de que un verdadero artista se mantiene al margen de lo mercantil, ya que de entrar *descaradamente* a dicho engranaje, se *prostituye*. No obstante, en ninguna época ha sido de esta forma, salvo en casos muy excepcionales, en que el autor (productor) de arte muere en la miseria y sólo después de su muerte se reconoce su validez (por ejemplo, Van Gogh) y su obra se cotiza en cifras exorbitantes. El arte siempre ha funcionado institucionalizado, sin ir más allá de las normas de poder que lo esconden o imponen como tal.

Últimamente, ha habido un gran aumento de medios de expresión y difusión de arte, ya que la globalización y las nuevas tecnologías han abierto cada vez más opciones. En este contexto, es muy difícil establecer un criterio único sobre lo que es artístico y lo que no lo es. Los códigos cada vez se fragmentan y se interpelan más. En esta época, el arte está sujeto, además de a los valores estéticos y comerciales, a los valores de la moda y el espectáculo. Cada vez se dificulta más establecer los límites entre belleza y utilidad. En la valoración de una obra artística, se atiende a atributos artísticos y extra artísticos. “El sentido de todo arte viene determinado por la “utilidad” de ese arte entre la sociedad” (Peraza, 2008, p. 21).

El arte puede existir, en tanto creación, fuera del sistema del mercado, pero es este sistema quien lo distribuye y promueve. En cuanto el objeto artístico “sale” de las manos de su creador, se convierte en un producto de mercado. Esto implica que entrará a un engranaje que, en muchos aspectos, sirve más a objetivos económicos que artísticos.

En la cultura occidental capitalista, el mercado del arte tiene un papel social y económico muy importante. Desde fines del siglo XIX, ha evolucionado este aspecto comercial en una forma peculiar, si bien el asunto de ver la obra de arte desde una perspectiva utilitaria y práctica no es algo nuevo en las distintas culturas. En los últimos

tiempos, cada vez han cobrado más importancia los intermediarios (actores entre el creador de la obra y quien recibe su trabajo), los cuales no figuraban en las épocas anteriores.

Para muchos, el arte debería ser independiente de los medios mercantiles, así como de las instituciones de poder. En nuestros tiempos, cada vez hay más pugna por una desacralización de lo canónico; se cuestionan los parámetros y la validez de un canon. Sin embargo, no podemos negar su importancia a través de la Historia del Arte: ha guiado creaciones, teorías y críticas, al tiempo que estas mismas creaciones, teorías y críticas han matizado e influido en el canon. Esta relación siempre ha sido de interdependencia.

En las culturas griega y romana, el artesano ya dejó de ser anónimo y era reconocido como *artista*. El arte era una vía hacia ideales filosóficos, como la belleza. Quienes estaban en el poder (dictadores, demócratas, republicanos, etc.) eran quienes pagaban y apoyaban las obras artísticas.

En la Edad Media, los artesanos se agruparon en gremios y el arte se enfocó primordialmente en la representación religiosa, ya que en aquella época la Iglesia consolidó su poder, junto con la aristocracia feudal.

El Renacimiento y Barroco tuvieron artistas organizados en talleres. Aún se producía arte con fines religiosos (no olvidemos a la Contrarreforma), pero también había una actitud enfocada en la técnica y en lo intelectual del arte. El poder lo compartían el clero, la monarquía y la burguesía, quienes encargaban y pagaban las obras además de proteger a los creadores (mecenazgo).

Durante la época llamada *Academicismo*, que inició con el Neoclásico en el siglo XVIII y se extendió durante el siglo XIX, la Academia, por medio de museos y salones, difundió y *consagró* a los artistas, quienes debían afiliarse a ella y ser aceptados. El arte

ya tenía un fin ornamental y era símbolo de un status de clase. Las colecciones privadas eran signo de que se pertenecía a una élite y quienes los compraban eran burgueses y aristócratas. En la época contemporánea, aún observamos este fenómeno en lo que concierne al arte plástico.

Con la vanguardia, el artista se vinculó con las galerías, las editoriales y los grupos críticos que promovían, elegían y difundían su obra. Surgió la concepción de *el arte por el arte*, con fines de experimentación creativa e ideales revolucionarios.

En la actualidad, el artista, además de relacionarse con el mercado y sus reglas, se vincula con los medios de comunicación. Hay un ámbito más competitivo y unido no únicamente a lo artístico, sino también a lo mercantil. Los canales de distribución se relacionan con el mercado especulativo y con la publicidad. Aunque también hay preocupación por un consumo no enajenante y puramente comercial, por medio de apoyos filantrópicos y fiscales, la batuta la tiene siempre la dinámica mercantilista.

Con este recorrido por el lugar del arte en la cultura occidental a lo largo de la Historia, podemos ver que *siempre* ha existido una vinculación entre éste y una autoridad o poder, quien lo legitima y valida; por otra parte, siempre ha habido un consumidor que lo paga, encarga o compra, principalmente a partir del siglo XVIII.

Cada disciplina artística tiene su propio mercado y éste, sus propias reglas. Sin embargo, la compraventa del producto artístico siempre ha estado vinculada a estructuras de poder y a estructuras mercantiles, sin dejar de lado los cánones artísticos y las preocupaciones y reflexiones sobre la naturaleza del arte y sobre lo estético. Todos estos factores están interrelacionados, ya que la obra de arte es, ante todo, un producto humano y, como tal, está inserto en un contexto económico, político, social, religioso, etc. Hablando específicamente del arte plástico, Peraza e Iturbe afirman:

El propio artista intentará cotizarse teniendo en cuenta todo el inventario de lo que produce y no se consume. Los canales de distribución y venta valoran lo más susceptible de ser vendido, con base en premisas de solvencia plástica. Ésta, será atribuida por los críticos y estudiosos del arte, o directamente por las galerías y museos a través de la promoción y la publicidad. (Peraza, 2008, p. 41)

En el ámbito de la literatura, el proceso de canonización también es tan cambiante como las ideologías de las épocas y de las instituciones que rigen su valoración. Es difícil rastrear la historia del canon y ver sus procesos durante la época en que las producciones eran fundamentalmente orales. Por citar sólo un ejemplo, sabemos que los cantares de gesta formaban parte de la vida de la comunidad y contribuyeron a formar identidades y valores, pero no sabemos si en aquel momento eran considerados como arte. Sólo contamos con información posterior a su auge, cuando empezaron a ser transcritos. Y sabemos que en ese proceso de transcripción, los cantares sufrieron cambios que servían a ciertos intereses: los monjes que los fijaron en papel dieron a su contenido una vertiente religiosa cristiana que desvirtuó, en mayor o menor medida, su sentido original.

Durante la hegemonía de la Iglesia Católica en Occidente, durante la Edad Media, el parámetro de valoración estaba muy relacionado con lo religioso y la propagación de los valores y dogmas del cristianismo; tanto así, que había incluso un Índice de Libros Prohibidos. Por tanto, durante mucho tiempo la crítica y valoración artísticas iban muy de la mano con la valoración moral y con el control inquisitorial del pensamiento.

El academicismo también es pieza clave en la valoración de las obras, y, al igual que la crítica, responde a toda una formación basada en lo que es importante acorde con

el contexto y la idiosincrasia. La Ilustración del siglo XVIII abogaba por la moral, pero ya desligándose del aspecto religioso, mientras que el siglo XIX estuvo marcado por el nacimiento del periodismo y la consagración de la narrativa como género artístico.

A partir del siglo XX, el mercado del libro (que en realidad inició con la invención de la imprenta, evolucionando desde entonces) y el negocio editorial han incidido cada vez más en la difusión y valoración de una obra. Los autores, críticos, editores, intelectuales, periodistas, bibliotecarios, etc., son los “operadores del libro”, como los llama Armando Petrucci en “Leer por leer: un porvenir para la lectura”³⁸, y se encargan de aprovechar los medios masivos de comunicación para mantener al lector informado de las novedades editoriales, de las cuales hay algunas más recomendadas y valoradas que otras. Esto también predispone las recepciones posteriores de las obras. A estas instancias se unen las ciencias bibliográficas (bibliografología), quienes se dedican a describir los libros, las ediciones, etc.

Por otra parte, las ciencias bibliográficas, caracterizadas desde sus lejanos orígenes en el siglo XVI por un profundo ideologismo disfrazado de abstracto y objetivo tecnicismo, durante siglos han elaborado y ofrecido a la organización de la cultura escrita occidental criterios de selección y de interdicción y jerarquías de valores y de dependencias que, introducidos mecánicamente en las estructuras de la conservación y del uso, y repetidos mecánicamente, han llegado a ser por sí mismos fuentes de autoridad y por ello de juicio inapelable incluso para el lector común, para la opinión pública y para el llamado público, que es el que lee y el que compra. (Cavallo, 2011, p. 431)

³⁸ Texto incluido en la compilación dirigida por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

Por ello, podemos decir que el artista puede, en un primer momento, crear la obra “desvinculado” (siempre entre comillas porque esto nunca ocurre al 100%) del comercio y lo mercantil; no obstante, cuando su obra está terminada y debe llegar al público, ella depende absolutamente de los canales de distribución existentes, así como de los sectores crítico y publicitario (que comprende tanto a la propaganda como a las publicaciones especializadas y las que no lo son), quienes lo posicionarán para que su consumo sea exitoso. A esto debemos agregar, en los últimos tiempos, el fenómeno de la *globalización*, gracias al cual la obra no sólo se vincula con su contexto local o nacional, sino también con el resto del mundo.

2.2 La visión abierta de Umberto Eco sobre lo canónico

En su libro de ensayos *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco cuestiona la diferencia tajante entre dos posturas maniqueas respecto al mundo cultural. Además, pone en tela de juicio la validez de expresiones que él llama *conceptos fetiche* (Eco, 1999, p. 27) tales como *industria cultural* y *cultura de masas*, ya que dichos términos se quedan en la superficialidad y no ayudan a explorar de manera profunda la complejidad de todo el aparato sociohistórico e ideológico que influye en la difusión y valoración de los objetos culturales en la sociedad contemporánea. Para llegar a esbozar un análisis apropiado, considera necesario aludir a esta difusión y valoración en épocas anteriores.

Como ya hemos mencionado, uno de estos *conceptos fetiche* es el de *cultura de masas*. Según Eco, es un concepto ambiguo, que ha generado un par de actitudes extremistas que es necesario cuestionar: los *apocalípticos* y los *integrados*.

La postura de los *apocalípticos* es que la cultura es un suceso elitista y refinado que no tiene como público-meta a la muchedumbre, por lo que las producciones de su preferencia muchas veces están rodeadas por un halo de incomprendibilidad casi mística, por ser de una naturaleza tan superior que no están hechas para que las entienda cualquier persona sino únicamente los que pertenecen a la élite intelectual, quienes se constituyen aquí en una especie de *iniciados*. La cultura de masas se erige, para ellos, en “el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (Eco, 1999, p. 28). El apocalíptico cree en el paliativo de que, por mucho que los productos culturales de la masa estén llevando a la sociedad al desastre, queda un reducido grupo de *elevados* que están por encima de tanto producto mediocre y de sus consumidores.

La postura de los *integrados* es más optimista: dado que estamos en una época de globalización y medios de comunicación masiva, la difusión de la cultura se ha visto muy favorecida³⁹. Circula una cultura popular y se produce un arte también popular. Según Eco, al integrado le falta plantearse de una manera más consciente si esa cultura popular es surgida de los estratos populares o si es diseñada y producida desde círculos altos del poder para que sea consumida por dicho público. Mientras el apocalíptico teoriza, analiza y critica, el integrado rara vez hace alguna de estas cosas. “La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas” (Eco, 1999, p. 28).

Sin embargo, Eco afirma que en realidad estas dos posturas no son tan opuestas como parecería a simple vista; más bien, lo canónico y lo no canónico son posturas

³⁹ Esta ampliación del número de receptores de los bienes culturales depende, por supuesto, del lugar del que se trate y de su contexto socioeconómico, histórico, educativo, etc.

complementarias. En la cultura de masas, la heroicidad es aquella que no altera el orden del sistema establecido. Para ejemplificar esto alude a Superman: tiene capacidades superiores a las de los humanos, pero las usa *para el bien* en el sentido más amplio de la expresión: ayuda a otros, pero nunca armará revoluciones ni se rebelará contra el *status quo*. La idea del apocalíptico, en cambio, es que el héroe o *súper hombre* (un artista o un crítico) siempre irá, de un modo u otro, contracorriente, señalando fallas aunque no siempre lo haga explícitamente. Siempre será un peligro en potencia para las altas esferas del poder. Aun así, para el apocalíptico, la rebelión que se pueda derivar de las ideas inconformes tampoco va a cambiar realmente el orden de las cosas, por lo que también derivará en pasividad. “La integración, arrojada por la puerta, vuelve a entrar por la ventana” (Eco, 1999, p. 30).

La *industria cultural* (otro concepto fetiche⁴⁰, para Eco) surge con la imprenta de Gutenberg: las clases subordinadas pueden tener acceso a la cultura, y los bienes culturales se pueden producir en serie y con mayor rapidez. Esto ha evolucionado hasta nuestros días siguiendo una línea de aumento gradual en el número de productos, productores y receptores; y el sistema es tan fuerte que aun quienes protestan contra él, deben hacerlo por medio de los canales de comunicación establecidos por el grupo de poder. El término *industria cultural*, en tanto concepto fetiche, obstaculiza el análisis ya que parte de la yuxtaposición de dos vocablos dispares: “Nada tan dispar a la idea de cultura (que implica un sutil y especial contacto de almas) como la de industria (que evoca montajes, reproducción en serie, circulación extensa y comercio de objetos convertidos en mercancía” (Eco, 1999, p. 31).

⁴⁰ Un fetiche es un objeto al que se le atribuyen cualidades mágicas o sobrenaturales al que se le rinde culto. En este caso, podemos inferir que el sentido que le da Eco a *concepto fetiche* es un concepto que se ha aceptado y al que se le rinde *culto* en el sentido de que se le utiliza como absoluto, sin ya cuestionar su significado ni su funcionalidad.

En el producto cultural, sea considerado popular o culto según el canon imperante, se toma en cuenta siempre al factor externo (público meta, difusión, costos...) para su producción. Y en el caso del producto masivo, se adapta a un nivel que pueda ser comprendido por ese público. Considero que esta es una de las características que los apocalípticos no le perdonan al producto salido de este rubro. La relación producto-consumidor es recíproca: el producto se adecua a la expectativa del receptor; pero a su vez, el receptor se ve influido por el producto.

En la cultura occidental, las primeras manifestaciones de lo que conocemos como *cultura de masas* son situadas por Eco en la Europa del siglo XVI. En literatura, por ejemplo, surgen epopeyas caballerescas y narraciones que eran impresas sin mucha rigurosidad y que evidencian ya una característica que hasta la fecha conserva el producto de la cultura de masas: la efimeridad. Estas publicaciones son el antecedente de esa narrativa entretenida pero pasajera que, en la actualidad, hemos observado con las novelas de Corín Tellado e incluso con los libretos de las telenovelas. Ya en el título incluían una especie de anuncio publicitario e incluso un comentario tendencioso acerca de cómo debía recibirse aquella obra. Por ejemplo, el título de una de ellas fue *Nuevo relato del caso cruel y digno de compasión ocurrido en Alicante, de una madre que mató a su propio hijo, dando a comer las entrañas a una perra y los miembros al marido*. Hoy un título como este funcionaría como encabezado en algún periódico amarillista.

Aunque podamos distinguir en estos productos ciertas características (efimeridad, superficialidad) que a la fecha se les adjudica a los productos masivos, afirma Eco que el concepto *cultura de masas* no se ha entendido siempre como en nuestra época, dado que ello está en función de un contexto histórico, social y cultural. No obstante, la producción en serie de estos libros y el aumento en el número de

lectores consumidores contribuyeron a crear este género dedicado a entretener, pero también a moralizar a través de sus tramas y desenlaces. Si bien la intención pedagógica la encontramos también en las producciones artísticas del Neoclasicismo del siglo XVIII, en aquella literatura se vislumbra ya otra característica que la diferencia de esta corriente y que la acerca aún más a lo que concebimos como *entretenimiento para las masas*: eran ya un material de *evasión* de la propia realidad. A pesar de ello, se les reconoce el hecho de que contribuyeron a alfabetizar a buena parte de la población.

Poco a poco, los medios de difusión de la cultura se consolidan más en cuanto a su estructura, requisitos, línea, estilo, etc. Para la época del nacimiento del periódico (siglo XIX), ya podemos hablar propiamente de una *industria cultural*: “un sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura deberá contar, si quiere comunicarse con sus semejantes” (Eco, 1999, p. 33).

Esta popularización de la información (que siempre depende del contexto y de nivel de alfabetización de un lugar determinado) da lugar a conceptos como democracia, igualdad y soberanía del pueblo. Pero a pesar de estas ventajas, el apocalíptico ve en la *massmedia* el potencial desastre del gusto popular, la potencial pérdida de lo refinado y culto; sin embargo, esta cultura de masas ejerce sobre él una cierta atracción, un placer culpable que intenta exorcizar a través de su juicio condenatorio. Además de que, en su lucha encarnizada contra estas expresiones populares, pierde de vista el hecho de que estos productos son elaborados por la élite aristocrática en el poder, quien decide qué se ofrece al consumidor tanto en lo que concierne a los contenidos como a las formas. El público, a su vez, o pide la perpetuación de ese modelo, o pide cambios y matices en lo que se le da, aunque en realidad dichas transformaciones nunca son de fondo. Pero lo que sí podemos afirmar es que la elaboración aristocrática y la comunicación de masas son interdependientes. “El sistema de la industria cultural extiende una red tal de

condicionamientos recíprocos, que incluso la idea de cultura se ve afectada” (Eco, 1999, p. 34).

En cuanto al término *cultura de masas*, se nos presenta como un híbrido digno de cuestionar: ¿qué se entiende por *cultura*?, ¿qué se entiende por *masa*?, ¿al objeto cultural ya no necesariamente se le debe considerar como artístico?, y si es así, ¿con dicho término podemos referirnos a cualquier manifestación o expresión que ha surgido de un grupo cultural determinado, sea o no refinado? La dificultad (y el riesgo) que reside en tratar de responder clara y tajantemente a cualquiera de estas preguntas lleva a Eco a deducir que este concepto indicaría, más propiamente, un contexto histórico en el que todos los fenómenos y medios de comunicación están ligados y son interdependientes.

En el cuestionamiento de estos conceptos fetiche, Eco nos advierte que la contraposición maniquea entre la lucidez o sabiduría del intelectual y la estulticia del *hombre masa* no es exclusiva de los siglos XX y XXI, sino que ya desde el siglo XIX existía la idea de que si algo le gusta a la masa es porque seguramente carece de valor real en términos de arte o pensamiento; y si el producto cuenta con algún valor, la masa se encargará de trivializarlo y, por tanto, de devaluarlo. Si, por el contrario, la obra no es bien recibida por la mayoría, esto se debe a que es valiosa, artística, profunda; y por lo tanto, sólo aquellos intelectuales iniciados pueden descubrir y comprender esa joya. Esta idea hubiera puesto en aprietos a Shakespeare, ya que su obra fue bien recibida por sus contemporáneos. Si bien aún no se consagraba como el ídolo que es actualmente, en su época fue considerado un muy buen dramaturgo y disfrutó de reconocimiento, tanto entre las clases populares como entre la nobleza y círculos de artistas, literatos y hombres de teatro.

El integrado no se opone al concepto *cultura de masas* sino que, al igual que el apocalíptico, lo usa sin cuestionarlo. Pero lo asume de manera distinta: produce para la masa de acuerdo con lo que espera que suscite una reacción positiva en ella. El consumo es la principal reacción positiva de la que hablamos: “La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica, es un hecho evidente” (Eco, 1999, p. 37). El apocalíptico, en su rechazo al peligro potencial que representa la cultura de masas, que radica principalmente en la posibilidad de que lo trivial desplace irremediablemente a lo artístico en el gusto de un público, niega estos productos en bloque en vez de analizar uno por uno, algo que podría enriquecer su conocimiento y conciencia crítica, ya que hasta en esas manifestaciones culturales hay niveles y grados de calidad. Y hasta es posible que, en un buen análisis, descubra elementos de valor en aquello que ha prejuzgado negativamente. Por ello, Eco plantea la posibilidad de que la primera víctima de la cultura de masas no sea el consumidor *torpe*, a decir de los intelectuales, sino el propio crítico. Sin embargo, los esfuerzos de los detractores apocalípticos parecen lograr, más bien, que los receptores sucumban más ante la fascinación que ejercen estos productos.

Esta manufactura *desde arriba* de lo que será consumido por la población tampoco es privativa de los tiempos modernos: ya desde la Edad Media, la clase que producía o encargaba la producción de la cultura (Iglesia) transmitía, a través de las obras, los mensajes que deseaba hacer llegar a las clases subalternas, ya fuera por medio de pintura, escultura, hagiografía, prédica, etc. A las clases subordinadas no les competía elaborar ni proponer en cuestiones públicas, culturales, artísticas y religiosas, y menos aun cuestionar los mensajes que les eran asignados. Por tanto, como ya hemos dicho, ya desde entonces (e incluso antes) ha existido una autoridad o institución que, a

pesar de no siempre producir los bienes culturales, sí *avala* su calidad acorde con una preceptiva determinada.

De esta forma, y tomando en cuenta que en lo que concierne a los productos hechos para la *masa* hay una formulación de los mensajes realizada *desde arriba*, el hecho de que los apocalípticos identifiquen estas manifestaciones como *subcultura* y las subestimen, evidencia que pierden de vista la relación innegable entre las élites y los sectores masivos; y por supuesto, que la producción culta y la popular no son más que dos caras de la misma moneda: un contexto sociohistórico que da lugar a ambas manifestaciones y a su valoración acorde con un código o *canon* determinado. A pesar de que en nuestros tiempos, los productos cultos y los masivos están hechos generalmente por dos élites distintas (una intelectual y otra económica que tiene el control de los medios), lo cierto es que en muchas ocasiones un grupo incursiona en el otro y se influyen mutuamente. Como ejemplos, podemos citar a Juan José Arreola como invitado en el programa nocturno de Verónica Castro a inicios de los años 90; o la telenovela *Montecristo*, realizada por TvAzteca en 2006 como una adaptación de la novela decimonónica *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas. E incluso la literatura más canonizada está sujeta a las leyes de un mercado económico.

Aun así, en estos tiempos no siempre los receptores son 100% pasivos y manipulados: los hay críticos, activos, cuestionadores, que emiten sus juicios o preferencias ya sea explícitamente, ya sea implícitamente a través de su consumo o rechazo del producto. Hay éxitos y fracasos que contradicen los planes y expectativas de los productores, y esto también da directrices para reformulaciones de los códigos y mensajes. A pesar de ello, los cambios o los cuestionamientos no son lo suficientemente fuertes como para erradicar de golpe todo un sistema de producción-consumo, o para eliminar o cambiar radicalmente lo que se considera canónico.

Como podemos ver, no siempre es sencillo marcar un límite claro entre lo culto y lo popular, y los conceptos fetiche de los que habla Eco generalmente plantean dificultades en el análisis de los productos culturales, sin dejar de lado que este fetichismo funciona tanto para la cultura integrada como para las élites intelectuales. Es la aceptación y práctica constantes de los paradigmas lo que fetichiza este tipo de términos como *industria cultural* y *cultura de masas*. Sin embargo, la dependencia del canon para con uno o más grupos o instituciones de poder sigue vigente como parte de todo un sistema que, a su vez, responde a un contexto determinado. De hecho, los mismos críticos de arte están frecuentemente comprometidos con la línea de opinión correspondiente a la publicación para la cual escriben. Por tanto, no podemos seguir considerando al arte como una manifestación ajena a todo este engranaje del consumo y del poder; por el contrario, debemos asumir esta realidad para, de esa forma, enriquecer nuestro enfoque al analizar (y en ocasiones cuestionar) tanto una obra como las reacciones positivas o negativas de los críticos ante ella.

2.3 La visión cerrada de Harold Bloom sobre lo canónico

Para analizar la concepción occidental del canon literario, y dada su veneración por William Shakespeare, he elegido al crítico estadounidense del siglo XX Harold Bloom (nacido en 1930), ya que su defensa de lo canónico en la literatura artística sigue anclada en la perspectiva tradicional. Es importante que tengamos claro qué es lo que valora dicha concepción, así como las características presentes en la obra shakespeariana que le han dado, desde este punto de vista, el carácter de *insuperable* del que goza hasta la fecha. En su libro *El canon occidental*, Bloom no sólo aborda la visión de lo canónico en la Literatura, sino que, además, incluye una lista de obras que

se erigen como lecturas *imprescindibles*. Dicha lista, a decir del autor, fue hecha a regañadientes, atendiendo a la exigencia de su editor de incluir un conjunto de obras que un lector no puede dejar de leer, a fin de que el libro vendiera más ejemplares. De modo que el listado es, más que una consideración puramente artística, una estrategia mercadológica. Como es de esperarse de un canon occidental, en ella predominan los autores europeos y norteamericanos; pero lo que más llama la atención es que los incluidos son escritores y obras que no atentan (o al menos, no lo hacen de manera muy evidente) contra el sistema; por el contrario, quedan excluidos los creadores contraculturales, como los de la *Generación Beat*.

Obviamente, Harold Bloom aborda y valora la obra shakespeariana cuando el dramaturgo ya se ha entronizado en el mundo de la literatura y del teatro. En el transcurso de este capítulo, diremos cuáles fueron los criterios (que, en la cultura occidental, se remontan hasta los antiguos griegos) que permitieron la consolidación de Shakespeare; criterios de los que Bloom no puede desprenderse radicalmente.

Elegí a Harold Bloom para analizar lo referente al canon por tres razones que resultan pertinentes dada la naturaleza de mi trabajo:

- 1) Su fervor canónico en torno a Shakespeare
- 2) A partir de él, puedo ejemplificar cómo funciona el paradigma del canon como imposición y como modelo
- 3) Su perspectiva sobre el proceso de la canonización

En *El canon occidental*, se propone identificar las cualidades que convierten a una obra en *canónica*. Para Bloom, la figura central del canon en Occidente es Shakespeare, a quien estudia desde aquellos autores que influyeron en su obra (como Chaucer y Montaigne) hasta los que se vieron influidos por él (como Goethe y Joyce), pasando por

quienes pretendieron ir en su detrimento, como Freud. Elige a los autores de su canon basándose en su naturaleza representativa y sublimidad. Ordena los cánones nacionales con figuras principales, y algunos de los países o regiones con escritores canónicos vienen siendo Inglaterra (Shakespeare, Chaucer, Milton, Dickens), Francia (Montaigne, Molière), Italia (Dante), España (Cervantes), Rusia (Tolstoi), Alemania (Goethe), Hispanoamérica (Borges, Neruda) y Estados Unidos (Whitman, Dickinson), entre otros.

Como ya hemos dicho, la pregunta clave, para Bloom, es qué convierte a las obras y autores canónicos en canónicos. Él resalta las siguientes características: la *belleza* y la *extrañeza*. Ésta consiste en “una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña” (Bloom, 1995, p. 13). Lamenta que muchas de las críticas del siglo XX sobre Shakespeare se desvíen de los aspectos estéticos que hay en sus obras para centrarse en los aspectos sociales; los acercamientos de este tipo son reduccionistas y limitan a lecturas sociológicas, ya sea marxistas, feministas, etc. Bloom llama la atención hacia el mérito de Shakespeare de crear personajes tan variados y verosímiles. Coincido con él en que dicho mérito debe apreciarse en la técnica artística, más que en la reducción oportunista de los temas de las obras shakespearianas desde un enfoque influenciado por las fuerzas políticas y mercadológicas que, al momento de la recepción, pudieran coincidir con las representadas en los dramas.

La existencia del canon, en la actualidad, es motivo de una controversia entre sus defensores más conservadores, quienes consideran erróneamente que las obras canónicas lo son porque muestran y preservan los valores que son importantes en la cultura occidental, y sus detractores (llamados por Bloom *la trama académico-periodística* o *Escuela del Resentimiento*), quienes desean destruir el canon en aras de dar paso a cambios sociales y artísticos.

Como mencioné antes, Bloom entiende por *originalidad* (una de las características que otorgan el estatus de canónico) tres conceptos distintos:

- a) Una extrañeza o asombro (percibidos por el lector) que nunca se termina de asimilar; por ejemplo, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.
- b) Una extrañeza que se asume de tal modo que, en apariencia, nos es muy familiar; por ejemplo, Shakespeare nos muestra lo extraño acercándolo a nuestra experiencia, y en sus obras, los distintos matices y extremos de lo humano (desde lo más sublime hasta lo más atroz) son muy fácilmente identificables.
- c) La ambivalencia entre lo humano y lo divino. Un ejemplo de esto son los primeros libros del Antiguo Testamento: el Dios de la religión occidental es, básicamente, un personaje literario, con poderes divinos y rasgos de carácter puramente humanos.

Independientemente de la modalidad en que se presente, este elemento de la extrañeza es fundamental para que una obra sea trascendente: “el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el *agón*⁴¹ con la tradición y

⁴¹ En griego antiguo, el término *agón* se refiere básicamente a *contienda* o *desafío*. En su sentido original, se refiere al debate entre personajes teniendo al Coro como juez. Bloom retoma el vocablo entendiéndolo como la gran *lucha de influencias* que tiene lugar en el quehacer literario. Según los griegos, la agonística y la estética están íntimamente relacionadas. La agonística, en este sentido, se entiende como un gran reto que enfrenta un escritor: luchar con la tradición o con un autor consagrado, sobrevivir a la lucha y, como consecuencia, entrar a formar parte del canon. En algunas ocasiones, esa lucha culmina con el *destierro* del precursor; por ejemplo, Cervantes y su *Quijote* tiraron del pedestal a las novelas de caballería que gozaban de prestigio y que fueron objeto de su parodia. En otros casos, el influido sobrevive e ingresa a la lista de los canónicos, pero el antecesor no *muere* en la batalla sino que conserva su lugar en el *panteón*, lo que convierte a este juego de influencias en una especie de *lucha con el ángel*; un ejemplo de esto es James Joyce, quien estuvo influido por Shakespeare.

entre a formar parte del canon” (Bloom, 1995, p. 16, cursivas mías). Indudablemente, la base de la tradición y del canon occidental radica en los antiguos griegos.

Los detractores del canon buscan ampliar los lineamientos, cuestionando la autoridad de quienes lo han impuesto; aunque este cuestionamiento es válido (e incluso necesario), tampoco podemos caer en el extremo de negarlo y aceptar como artístico absolutamente todo lo que se produzca. Necesitamos un eje alrededor del cual poner a girar nuestros juicios críticos. Sólo la existencia de un canon permitirá que éste se flexibilice y transforme de acuerdo con los contextos sociohistóricos y culturales. Tan malo es aferrarse a una idea de canon fijo e infalible como negarlo por completo: si todo es arte, entonces nada es arte.

La perspectiva de un canon *amenazado* en los últimos tiempos estimula a Bloom para defender la existencia y necesidad del parámetro. El proceso de agonística es necesario para la creación literaria. Sin él, toda obra, teoría y crítica se quedarían sin centro y dirección. Bien llevada, la influencia no es sólo copia de temas o recursos técnicos, sino recreación, reinención y reinterpretación de los textos precursores. De esta forma, *la agonística se traduce en intertextualidad*. Dado que nada surge de la nada, las obras narrativas, poéticas, dramáticas, ensayísticas, etc., sólo pueden surgir a partir de otras obras. Por lo tanto, el proceso de enriquecimiento del acervo literario (y del canon) no se da sino en el ámbito de la creación literaria, antes que en el de la crítica.

2.4 Reflexiones sobre la perspectiva de Harold Bloom acerca del canon shakespeariano

Para Bloom, Shakespeare no sólo está en el canon, sino que él *es* el canon. Shakespeare supera a sus predecesores, influye en sus sucesores y, aunque éstos entren al canon, no pierde su pedestal. Bloom afirma que la originalidad de Shakespeare se presenta en campos que, para la concepción occidental del arte, han cobrado mucha importancia:

[...] representación de los seres humanos, el papel de la memoria en la cognición, la esfera de la metáfora a la hora de sugerir nuevas posibilidades para el lenguaje. Se trata de excelencias particulares de Shakespeare, y nadie le ha igualado como psicólogo, pensador o retórico. (Bloom, 1995, p. 20)

Otra forma de expresar su veneración por el dramaturgo inglés es afirmar que Shakespeare es más importante para la cultura occidental que filósofos como Platón, Aristóteles, Kant y Heidegger. Pero debemos tener en cuenta que, como seguidores del canon occidental, esto ocurre porque vemos su obra a través de ellos, a través de una construcción específica de pensamiento que parte de la antigua cultura griega y no ha podido deslindarse de ella (ni ha tenido la intención de hacerlo).

Bloom retoma la idea de que los grandes textos nos remiten a nuestro interior, llaman la atención sobre obras anteriores y nos dicen algo sobre nuestras experiencias. Pero esto ya va más allá de la creación: si bien el escritor se deja influir por otros basándose en lo que sus obras *le* dicen, cuando el nuevo producto llega al lector, es aprehendido por éste acorde con su experiencia, con lo que le resulta significativo, con sus propios demonios.

El asunto de la agonística literaria es de particular interés para Bloom, y no es realmente un proceso fácil e idílico; más bien, es todo lo contrario: es complejo y sumamente competitivo. En el proceso creativo, a lo largo de las épocas, se da la ruptura junto con la continuidad:

La gran literatura, agonística lo quiera o no, no puede separarse de las ansiedades provocadas por las obras que poseen prioridad y autoridad sobre ella. Aunque casi todos los críticos se resisten a comprender el proceso de la influencia literaria o intentan idealizar ese proceso como algo completamente generoso y amable, las sombrías verdades de la competencia y la contaminación se hacen más fuertes a medida que la historia canónica se prolonga en el tiempo. (Bloom, 1995, p. 21)

Obviamente, a medida que la producción literaria aumenta (sin dejar de lado la importancia de los siempre cambiantes contextos históricos), el canon se modifica: hay obras que ingresan y obras que salen de él. Sin embargo, hay autores que se mantienen por siglos en lugares privilegiados, como Dante, Shakespeare y Cervantes. Bloom afirma que Shakespeare sigue y seguirá siendo canónico por siempre. Yo más bien opino que Shakespeare será quien es mientras valoremos la base del canon occidental (los griegos). Para Bloom, el factor *tiempo* es fundamental para confirmar el carácter canónico de un autor o de una obra. Se necesitan, al menos, dos generaciones para ello, debido a que hay muchos escritores que son famosos en su momento y caen de la gracia del canon tras una década o dos; mientras que hay quienes no son muy prestigiados en su época y posteriormente, vistos en retrospectiva, son reivindicados e incluidos en el grupo selecto.

Por otra parte, hay que recordar que el canon occidental y el oriental se mantuvieron prácticamente separados (aunque nunca totalmente) hasta el siglo XIX: los procesos de colonización trajeron como consecuencia un mayor intercambio e influencia entre ambas regiones y culturas. No obstante, para Bloom, los autores consagrados seguirán influyendo incluso en los autores orientales, dada su maestría en plasmar los asuntos humanos y la magnífica técnica de sus obras. De ahí que afirme que Shakespeare es universal y eterno. Aquí cabe preguntar si la *belleza*, la *belleza artística* y los *problemas humanos* son vistos de la misma forma por las culturas no occidentales; si, por ejemplo, una pasión *universal* como los celos se vive de forma similar o desde una perspectiva e intensidad al menos cercanas a las plasmadas en una obra como *Othello* (que marca el conflicto de la infidelidad para una cultura monogámica). ¿De qué modo las diferencias culturales pueden afectar la recepción y, sobre todo, la *valoración* de obras que nosotros consideramos emblemáticas de la literatura *universal*?

El propio Bloom, al hacer su lista de obras consagradas, no puede evitar elegir las desde su perspectiva, la cual implica ya un prejuicio: la mitad de sus autores elegidos escribe en inglés, lengua materna de Bloom; además, da preponderancia a las obras de países que en algún momento fueron colonizadores (Inglaterra, Alemania, España, Francia); mientras que los escritores de países colonizados o periféricos aparecen en menor número (Argentina, Chile). Por otra parte, hay obras que en su país de origen son canónicas, pero en lo que concierne al canon global son prácticamente ignoradas, o al menos consideradas como *menores* (por ejemplo, *Martín Fierro*). Otra peculiaridad es que dentro de su canon, con excepción de las obras consagradas o fundantes culturalmente (como el *Quijote* de Cervantes), la mayoría de los escritores son relativamente recientes (siglos XIX y XX). Bloom advierte del carácter *profético* de

su lista, ya que tal vez muchas de las obras contemporáneas que enumera serán olvidadas, mientras que en otros casos acertará.

Hay otra cuestión que, a su juicio, complica las cosas: el canon ya está sobrepoblado. Idealmente, según él, la medida del canon debe ser *humana*, es decir, sólo debe contemplar la cantidad de obras que un lector culto pueda leer en el transcurso de su vida, para que no pierda tiempo en leer obras menores. A este respecto, yo planteo lo siguiente: considero que es realmente necesario que un receptor lea también obras que están fuera del canon; debe tener libertad de comparar, de emitir sus propios juicios valorativos acerca de lo que lee. Quizás descubra elementos muy valiosos en obras no tan consagradas o no valoradas en absoluto; quizás descubra que hay obras sobrevaloradas, y finalmente, el leer un amplio espectro de literatura permite que afine su gusto, que sea más selectivo. Asimismo, la comparatividad le dará otra ventaja: el leer obras consideradas como menores lo hará valorar aún más la buena literatura, o lo que para él sea la buena literatura. Recordemos que, además del *Canon*, cada lector tiene su propio canon, acorde con su cosmovisión, formación y experiencias. Para el lector común, tener un canon personal es tarea más sencilla que para el lector culto o para el estudioso de la Literatura, quien debe prestar más atención a los cánones establecidos y a las teorías que lo han formado para ejercer su crítica; pero aun así, debe esforzarse para mantener una actitud de apertura y flexibilidad.

Según Bloom, el canon (contrariamente a lo que muchos piensan) no es establecido realmente por los medios de comunicación ni por las instituciones culturales, educativas o editoriales. Aunque es innegable la influencia de éstos en los criterios de valor, quienes realmente *hacen* el canon son los escritores, ya que el proceso de formación de lo canónico no se puede deslindar del proceso agonístico, de la interconexión entre las obras que se da por la lucha de influencias: en la medida en que

los escritores sigan aludiendo en su obra a ciertos autores y estilos literarios, éstos siguen siendo canónicos. Si un escritor empieza a ser ignorado por las nuevas generaciones literarias, no puede mantenerse en la fila de los consagrados. Este canon realizado por escritores es, a decir de Bloom, un canon *activo*, a diferencia del canon escolar, el cual está prácticamente muerto ya que incluye textos que se leen sólo porque en las instituciones educativas se obliga al estudiante a leerlos, pero rara vez son retomados por los autores recientes (un ejemplo de esto es la literatura pastoril de la España del Siglo de Oro). En contraste, el canon activo impide que todo se estanque en una lista empolvada y anquilosada que sólo permanece ahí por inercia. Por tanto, una obra se consagrará y permanecerá como canónica si una generación o dos de escritores continúan siendo influidas por ella.

Otra característica de lo canónico, según Bloom, es la capacidad de una obra para abrirse a la relectura. Una obra literaria considerada como valiosa tiene un carácter de inagotable; sin embargo, ¿quién nos dice que la *resignificación* que adquiere un texto con cada relectura no se debe sólo a una *descontextualización* hecha por el lector (quien lo aborda desde un tiempo-espacio y una ideología que tal vez ya son muy distintos de los que le dieron origen), más que una real polisemia intrínseca?

Otro aspecto que Bloom enfatiza es la diferencia entre canon y tradición literaria: el primero es un conjunto de obras, y la segunda es una serie de recursos o técnicas. No obstante, ambos se asemejan en que están íntimamente relacionados con la *memoria*. En cada generación se *recrean* tanto tradición como canon. Cada época (y cada lector) reinterpreta las obras, y esto adquiere una importancia mayor cuando leemos obras de épocas pasadas, ya que los seres humanos tenemos una tendencia a ver el pasado a la luz del presente: *recontextualizamos* lo que leemos para que adquiera un sentido para nosotros. De este modo, el canon incluye obras que nos dicen algo en el

presente; pero este presente *rehace* al pasado, del mismo modo en que funciona la memoria personal en nuestras experiencias de vida.

Bloom defiende el canon desde el punto de vista estético, y lo hace oponiéndose a quienes desean hacer prevalecer las cuestiones políticas sobre las artísticas al momento de valorar una obra literaria. La técnica, obviamente, también se transforma y evoluciona con el tiempo. Lo que es novedoso en una época, eventualmente se desgastará y resultará obsoleto a menos que se reinvente. Por ello, es peligroso profetizar que hay obras que serán eternamente clásicas o canónicas: habrá muchas de ellas que, con el correr del tiempo, sólo serán recordadas por ser las primeras que utilizaron tal o cual recurso, pero ya habrán dejado de *hablarles* a las generaciones futuras.

2.5 La visión de Wolfgang Iser sobre lo canónico y lo interpretativo

Mientras la visión de Umberto Eco se centra en el *funcionamiento* de las instancias que deciden lo que entra y lo que no entra en el canon, y Harold Bloom se adentra en las características de la *obra* considerada canónica, Wolfgang Iser presta atención a otro elemento de vital importancia: el *intérprete* del objeto artístico.

En su libro *Rutas de la interpretación*, Iser expone la relación intrínseca entre lo canónico y lo interpretativo. Dado que sitúa el origen de la interpretación (en Occidente) en la exégesis de la Torá, profundiza en el tema explicando la interpretación en el ámbito de dicho corpus de textos religiosos. Diserta específicamente sobre los procesos exegéticos de los escritos religiosos mencionados (canon religioso); sin embargo, podemos ver estos mismos procesos en los textos artísticos considerados como

canónicos en el ámbito de la Literatura; por supuesto, con los matices que dependen de la obra y del contexto o contextos involucrados.

Asegura que, en realidad, el canon no es un fin en sí mismo, sino “un proceso de elección de textos que se convertirán en objeto de interpretación, lo que al mismo tiempo los eleva a una posición de censura respecto de otros textos cuyo estudio e interpretación incluso puede prohibirse” (Iser, 2005, p. 43). De aquí se desprenden tanto la necesidad de contraste (lo aceptado y lo no aceptado) para sustentar la autenticidad de lo canónico, como el reconocimiento de una autoridad o institución de poder que controla tanto la difusión como la valoración de los textos.

Iser distingue aquí dos tipos de canon: uno *sellado* y uno *abierto*. El *sellado* consiste en que la canonización de los textos es vista como un hecho irrepetible, definitivo y único ya que no es posible que se añadan textos a un determinado corpus canónico. Un ejemplo de esto es precisamente Shakespeare, ya que su obra dramática consta específicamente de 37 obras y 154 sonetos, conocidas en su conjunto como el *canon shakespeareano*. En cambio, el canon abierto es aquel en el cual la autoridad del texto (o textos) puede complementarse, aumentar o cambiar de alguna forma. En *Rutas de la interpretación*, Iser se concentra sobre todo en la interpretación del canon sellado, lo que nos brinda luz para profundizar en el proceso interpretativo de autores como Shakespeare.

El texto canónico tendrá nuevas dimensiones con el correr del tiempo. En cuanto el texto *sale* de las manos de su autor (o autores), éste pierde autoridad sobre él para cedérsela a los intérpretes. Quienes interpretan los textos canónicos (y cuyas interpretaciones son reconocidas) adquieren prestigio en su grupo social⁴². Por supuesto,

⁴² Esto ocurre así con el autor que nos ocupa en este trabajo: ser especialista en Shakespeare es de gran importancia en el medio académico.

Iser hace hincapié en que un texto canónico no se inviste de autoridad a sí mismo: se le otorga desde el exterior por una instancia (o instancias) que deciden si avalan la canonización de un autor u obra. Esto ha de tenerse en cuenta ya que, en algunas ocasiones, la interpretación del texto también se realiza acorde con los intereses de cierta institución, lo cual es más evidente aún con los escritos correspondientes al canon religioso; sin embargo, también ocurre en lo artístico: las obras shakespearianas se han interpretado muchas veces de forma que sirvan a intereses e ideologías, ya sea en el aspecto político, social, religioso, etc. Cuando esto ocurre, es la refiguración quien llega a ostentar autoridad sobre la obra.

Estas contorsiones ponen de manifiesto la dualidad inherente al canon. Se descarta lo que en realidad dice el texto a favor de lo que se supone que dice el texto, y este procedimiento implica que la canonización de un texto es, en el análisis final, la lectura específica que se le da. Desplazar la autoridad a la lectura no es sólo una apropiación del canon, sino que se le condiciona mediante la intención de que los lectores lean de acuerdo con lo que se ha decretado que el texto signifique. (Iser, 2005, p. 50)

Aunque sabemos que es imposible restituir y, por lo tanto, defender el *sentido original* de texto o la *intención original* del autor, sí se debe tener cuidado de no manipular los textos en aras de interpretarlos acorde con una teoría o registro en particular. Al querer que el texto responda a un cierto marco teórico, podemos correr el riesgo de forzar la refiguración de la obra.

La refiguración, o interpretación, como la llama Iser, también se inviste de autoridad. Si es realizada por una persona o institución de renombre, se convierte en

canónica y en un parámetro. No obstante, la autoridad no descansa completamente ni en el texto canónico ni en la lectura; más bien, oscila entre ambos, en un espacio liminal que nunca puede erradicarse del todo. Si bien todo texto cobra vida mediante la lectura (y en el caso del texto teatral, mediante la representación), lo escrito no rige las condiciones de su recepción. La interpretación trata de salvar, aunque no erradicar, esos espacios liminales. Quizás, en las lecturas y representaciones contemporáneas de la obra de Shakespeare, se busca también acortar la distancia temporal entre la época de su creación y la actual, por medio de ambientar los dramas en contextos contemporáneos para aludir a la permanencia y aplicabilidad de los textos en las problemáticas del presente, así como su universalidad humana.

La canonización de un texto incide en la forma en que será recibido y en las expectativas de los lectores, e incluso los significados que se le llegan a atribuir. Entre más canonizada sea una obra, adquiere más posibilidades de interpretación ya que se leerá a través de varias épocas y por muchos receptores a lo largo de las mismas. Debido a esto, de la misma forma que el texto no determina su recepción, tampoco determina el registro (teoría, perspectiva) que se le aplica: esto es elección del intérprete. Y por supuesto, de aquí se desprende que el registro también adquiere autoridad; a veces, es el adecuado para que se dé una interpretación justificada por el texto mismo; pero en ocasiones, también se elige para forzar al texto a significar lo que conviene a ciertos intereses.

La autoridad se divide entre el canon, la lectura que se da al canon y el registro que establece los términos mediante los cuales el canon se traslada a la vida humana. ¿Tenemos varias autoridades, existe un préstamo continuo, o la autoridad se desplaza siempre sin tener en absoluto un lugar definitivo? No es

necesario contestar estas preguntas, pues el desplazamiento de la autoridad es consecuencia del espacio liminal, cuya indeterminación básica hace que la autoridad oscile entre el canon, la lectura y el registro. (Iser, 2005, p. 58)

Iser sostiene que el fluir de sentido entre el texto y el lector es de dos sentidos: el texto transmite al lector una realidad representada, y el receptor refigura esta realidad con base en su cosmovisión y experiencia, recreándola. Asimismo, cada interpretación, al ser leída, genera el mismo proceso en quienes la reciben, así como más interpretaciones. Por otra parte, cada época y contexto transfigura la forma en que es recibido el texto canónico ya que éste, de acuerdo con lo que Iser expone, adquiere más fuerza cuando se mantiene abierto, traspasando su contexto inicial. Por tanto, no hay reglas definitivas para la interpretación, ya que, junto con los contextos e ideologías, se transforma constantemente. El proceso de canonización e interpretación está siempre en movimiento.

Aun así, Iser reconoce que, siempre que la recepción tenga un lugar privilegiado, se corre el riesgo de darle más importancia que al texto mismo, lo que equivaldría a una “erosión potencial” de lo escrito (Iser, 2005, p. 68). Por ello, el texto debe autentificar, o justificar, la interpretación. Pero es aquí que depende del intérprete limitar la posibilidad de relacionarse arbitrariamente con lo escrito y descartar el contexto que le dio origen. En el caso de autores como Shakespeare, de quien nos separan más de 400 años, debe evitar caer en anacronismos que subviertan el sentido original de ciertos vocablos y que, por ende, aparenten justificar la interpretación que se realiza. Una buena forma de aminorar el riesgo de sobreinterpretar es poner a dialogar las interpretaciones y consultar fuentes críticas, históricas, etc. “La autoridad del texto sirve para apoyar la validez que reclama la interpretación. Así, la validez aparece de naturaleza dual:

subsiste en la autoridad del texto y al mismo tiempo parece enriquecer lo que perdura” (Iser, 2005, págs. 68-69).

La interpretación permite que surja lo que no está contenido explícitamente en el texto; lo abierto se resuelve (o al menos, se acerca a resolverse) por medio del análisis y la interpretación. Por lo mismo, debemos ser cuidadosos y siempre tener presente que una interpretación no sustituye al texto, ya que éste siempre dirá cosas distintas a cada lector, a cada sociedad, a cada época, a cada ideología y a cada perspectiva.

2.6 Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo, hemos hecho un recorrido por las definiciones del canon como concepto, por la forma en que el canon ha persistido a lo largo de la Historia y por las consideraciones teóricas acerca del mismo que, si bien no son las únicas, sí nos ayudan a identificar que existen distintas aproximaciones hacia él, ya sea enfocándose en el funcionamiento de los sistemas de poder que definen lo canónico (Eco), ya sea en las características que debe tener el objeto que forma parte del canon (Bloom), ya sea en el receptor de la obra canonizada. Esto nos ha permitido ver con más claridad el hecho de que no hay nada definitivo en lo que concierne a lo canónico, lo cual implica que debemos cuestionar (lo que no significa anular) el parámetro o, más bien, los parámetros desde los cuales partimos para re-conocer⁴³ una obra literaria. A continuación, realizaré algunas consideraciones sobre los puntos principales de cada una de las teorías expuestas en este apartado.

En gran medida influida por mis lecturas y mi formación académica, concuerdo con Bloom en que el valor literario no debe ser dependiente del valor moral de la obra

⁴³ Tomando el término *re-conocer* como *valorar* y como *conocer de nuevo* la obra en cada nueva recepción.

ya que, en sus tramas, muchas creaciones consagradas, como *La Odisea*, han sido subversivas en este aspecto. Lo literario ha estado en varias ocasiones supeditado a lo moral; por ejemplo, en el siglo XVIII la literatura debía ser pedagógica: transmitir al lector valores importantes para ese contexto histórico, como la honestidad, la lealtad patriótica, el deber, el trabajo duro, el raciocinio, etc., apuntando siempre a la construcción de seres humanos moralmente buenos. Al reflexionar sobre la utilidad de la literatura, Bloom afirma (también siguiendo a las teorías y corrientes críticas del siglo XX) que ésta no debe ser moralizante ni utilitaria ni política. La Literatura no hace a los seres humanos mejores ni peores: sólo ayuda a que el ser humano se escuche a sí mismo y vea reflejado artísticamente su interior.

Ahora bien, retomando lo que señala Eco, la relación entre el autor de una obra literaria, su receptor y el canon (en tanto preceptiva, sistema e institución de poder) es interdependiente. Aunque haya rupturas técnicas innovadoras y transformaciones acordes con el contexto histórico y cultural, con los deseos expresivos de un autor o con la selectividad de los receptores, la *esencia* de lo canónico siempre se mantiene, a pesar de la inestabilidad en cuanto a la permanencia en él de ciertos autores u obras. Pero, ¿cuál es la *esencia* de lo canónico? En la cultura occidental, podríamos vincularla con el concepto de la unidad aristotélica y la universalidad de lo humano representado. La expresión *unidad aristotélica* ya no la entendemos como las tres unidades (tiempo, lugar y tema) que plantea Aristóteles en su *Poética*, sino como la visión de la obra de arte como un todo orgánico en el cual interactúan todos sus elementos, de los cuales no debe haber ninguno que *sobre* o que altere su estructura compositiva. En cuanto a la apreciación y valoración de la creación literaria considerada como artística, estas dos características (aunque pueden sumarse otras) siguen siendo importantes y constantes medidores de una obra valiosa que, en algún momento, puede llegar a ser canonizada.

Debemos recordar que a partir de la Edad Moderna⁴⁴, comienza la difusión de los bienes culturales, gracias principalmente a la imprenta de Gutenberg. Con el tiempo, esto evoluciona en un devenir de consumo que convierte a la comunidad en receptora y consumidora de mensajes culturales producidos en serie. Sin embargo, no solamente dichos productos se sujetan a la ley de la oferta y la demanda: también el arte lo hace. Es el sistema de mercado quien distribuye y difunde las creaciones. En cuanto el creador *libera* su obra para ponerla a disposición de su público, ésta se convierte en un producto de mercado regido por circunstancias económicas y por instituciones de la intelectualidad. Una buena pregunta a formular aquí sería la siguiente: ¿podría subsistir el arte si fuera desinstitucionalizado?

Con el devenir del tiempo, el consumidor se ha vuelto cada vez más crítico (sin cantar victoria, porque hemos de aceptar que no todos analizan conscientemente los mensajes que se les transmiten). Ya no se puede reducir al receptor a un solo modelo. La buena o mala respuesta, así como el mayor o menor consumo de tal o cual producto cultural, altera o matiza las producciones posteriores, sin que por ello el sistema o el canon sufran transformaciones de fondo.

Las teorías de Eco y Bloom apuntan hacia aspectos distintos del proceso de valoración del producto cultural. Mientras Eco se centra en el funcionamiento del aparato o sistema de producción y difusión de los bienes culturales, Bloom se centra en el objeto: en las características que hacen de una obra literaria una obra canónica y que, por lo tanto, convierten a su autor en un consagrado. Sin embargo, en la realidad las teorías no son suficientes para determinar de manera absoluta la permanencia en el canon de tal o cual obra, de tal o cual autor o de tal o cual género.

⁴⁴ El inicio oficial de la Edad Moderna se sitúa en el año de 1453, con la caída de Constantinopla, último reducto del Imperio Romano de Oriente.

Ahora retomemos la idea de Wolfgang Iser acerca de la relación entre lo canónico y lo interpretativo. Iser pone el énfasis en el fenómeno de la recepción o refiguración. Dado que ésta depende de un proceso de dos vías: del texto al receptor y del receptor al texto, cambia con cada lectura ya que el receptor se encuentra con la obra desde su experiencia, contexto y perspectiva. Pero la refiguración no sólo se transforma de un lector a otro, sino también de un contexto a otro y de una época a otra. Las ideologías y cosmovisiones están en constante cambio y, por lo tanto, lo están la recepción, la interpretación y la canonización.

Debido a que las sociedades evolucionan, y a su vez también lo hacen los productos, el concepto de una mayor o menor valía de una obra determinada también es inestable: no hay nada escrito en piedra en cuanto a las obras y autores que entran y salen de él. Como ejemplos podemos citar a The Beatles, quienes inician como una manifestación popular y comercial pero que ahora son un grupo de culto y una institución en el mundo de la música, y al propio Shakespeare, quien fue valorado en su momento de manera distinta a como lo es ahora. Aun así, la consagración de The Beatles o de Shakespeare (cada quien en su rubro y contexto) obedece también a una preceptiva que tiene que ver con el concepto aristotélico de unidad, originalidad, orden y armonía entre las partes, etc., así como con el hecho de que aun en la ruptura o experimentación, se respeten estos criterios básicos.

El canon es inestable y, sin embargo, fijo a pesar del constante cambio en las obras que entran y salen de él. La lista de los consagrados se reinventa continuamente. Y hay que abrir la pregunta acerca de los motivos por los cuales tal o cual autor, tal o cual obra, tal o cual género, permanecen dentro del canon a pesar de las actualizaciones del mismo. A fin de cuentas, las perspectivas desde las cuales explican los teóricos el canon y lo canónico, muchas veces choca con la realidad: hay sorpresas y cambios en la

valoración de los productos artísticos, por lo que es importante cuestionar cómo y por qué se sostiene la obra.

Dado que el canon impone un modelo para reconocer lo artístico, actualmente es necesario distinguir que, en realidad, no existe una sola postura sobre el mismo. Cada uno de los cánones que se han manejado en el mundo occidental a lo largo de la Historia, si bien fundamentados en los principios aristotélicos, conservan una identidad cultural propia (al hablar de literaturas), que es acorde con un contexto histórico y con una cosmovisión.

Como hemos visto, existen varias aproximaciones sobre lo canónico. Aun al tomar a tres especialistas del mismo siglo (Eco, Bloom e Iser), no podemos hablar de una postura única; por lo contrario, las perspectivas de cada una son distantes y, en algunos puntos, incluso contrastantes. Esto nos obliga a plantear una vez más la pregunta: si en términos de lo canónico no hay nada estable, ¿de dónde partimos para re-conocer?

Todo este recorrido por la naturaleza del canon, así como por las distintas posturas acerca de lo que es valioso o no en términos artísticos, pone de manifiesto la relatividad del concepto de *obra canónica* o de *autor consagrado*. A lo largo del tiempo, todo ha dependido de una idea (o ideas) sobre lo que es el arte; dicha idea, a su vez, ha estado sujeta no sólo a aparatos de poder ya sean políticos o intelectuales, sino también a un contexto y a un conjunto de refiguraciones que encuentran puntos de acuerdo sobre los elementos de valor de un objeto cultural. No obstante, en la actualidad, los puntos de consenso que se pueden generar respecto al arte y la literatura occidentales empiezan a perderse cada vez más ya que hay mayor diversidad no sólo en cuanto a lo que se produce, sino también en cuanto a las refiguraciones y juicios de valor sobre las obras. Esto nos conecta con el objetivo central de la tesis: plantear las

implicaciones del ejercicio refigurativo sobre lo canónico. La hermenéutica, como veremos más adelante, da mucha importancia a la refiguración del receptor, la cual se matiza acorde con la situación y perspectiva de éste; al dar al lector la misma importancia (o a veces más importancia) que a la obra en sí misma o a su autor, toda recepción argumentada se toma como válida. Esto nos lleva a cuestionar *dónde reside verdaderamente la valoración*: si está en el sujeto o está en el objeto. Si Shakespeare se consolidó en el siglo XIX y se ha mantenido como el canon mismo a lo largo de doscientos años, también es cierto que desde fines del siglo XX, con la creciente multiplicidad de refiguraciones y adaptaciones, lo que se valora de su obra es cada vez más cambiante.

Por otro lado, a pesar de la inestabilidad y complejidad de las posturas, debemos aceptar que Shakespeare sigue diciéndole algo al ser humano a través de las generaciones. Si este *algo* es la técnica, o la temática, o un aspecto en el tratamiento del contenido anecdótico (lo político, lo religioso, lo ético, lo humano, etc.), o lo que nos llega a través de las reinterpretaciones y adaptaciones (¿o descontextualizaciones?) de su obra en el cine, el teatro y la televisión, es lo que debemos cuestionarnos aunque no lleguemos a una respuesta definitiva... porque, en este caso, lo más probable es que ni siquiera exista una respuesta definitiva.

CAPÍTULO 3. FUNDAMENTO TEÓRICO

Las fuentes principales de mi marco teórico serán las siguientes: en relación con el concepto de la *triple mimesis* (prefiguración, configuración y refiguración), mi eje será *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur. Para enriquecer las reflexiones sobre la refiguración y el acercamiento hermenéutico, me remitiré a las obras *Experiencia estética y hermenéutica literaria* y *Pequeña apología de la experiencia estética* de Hans Robert Jauss, así como la relación entre texto y lector que se plantea en *El acto de leer* de Wolfgang Iser.

Comenzaré con la teoría de Jauss para situar las características generales de la experiencia estética, es decir, de la recepción estética, para después centrarme en la idea de la *triple mimesis* de Ricoeur y en las diversificaciones del concepto del lector según Iser.

3.1 La experiencia estética y la recepción hermenéutica, según Hans Robert Jauss

Como cabeza de la *estética de la recepción*, Jauss nos brinda una aproximación hermenéutica en relación con el arte. Para él, la obra artística sólo existe en el marco de la recepción, esto es, por las interpretaciones que se han hecho de ella a lo largo de la historia. Al enfatizar la importancia del lector y de su contexto, acentúa la preponderancia de la historicidad y del carácter público del arte.

La obra es una posibilidad de experiencia. Renueva nuestra percepción de las cosas; por lo tanto, tiene también una dimensión cognoscitiva: apunta al conocimiento del ser humano y del mundo. Por ellos, se aproxima a una convergencia de arte y raciocinio, sin anular las diferencias entre ambos. A esta aproximación se le llama “racionalidad estética” (Jauss, 2002, p. 11). Además de este conocimiento de lo humano

y del mundo, el receptor goza, sufre y/o se estremece a partir de su encuentro con la obra. El arte siempre deja algo en el contemplador.

Éste nunca se aleja completamente de su entorno real cuando tiene una experiencia estética; al contrario: al relacionarse con una obra, está *comprometido* con él, ya que sólo puede representarse las situaciones plasmadas en ella a partir de *su* experiencia anterior. Jauss sostiene que la obra dice al receptor algo sobre sus vivencias del mundo: se las presenta en una nueva experiencia, hecha por el mismo receptor. Afirma que “el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo” (Jauss, 2002, p.15). El receptor pone atención a la propia experiencia, concienciándola. La obra artística hace más palpable la *significación* de situaciones y hechos ya conocidos, directa o indirectamente, por el lector; plantea otro punto de vista de un hecho reconocible en el mundo real.

El arte mueve a una experiencia subjetiva que, sin embargo, no debe ser arbitraria sino, más bien, someterse a comprobación intersubjetiva. En este sentido, apoya a Paul Valéry quien afirmaba que aquello que es valioso únicamente para uno, no tiene ningún valor. Esto nos remite inevitablemente a la constitución del *canon*, de lo cual me ocuparé en el segundo capítulo de mi tesis.

En la experiencia estética, se presentan características del conocimiento en términos cognoscitivos: intersubjetividad, superación de la preferencia en sí misma, reflexión, corrección y crecimiento. Lo que hace de esta experiencia algo único, es que la recepción estética nos permite experimentar de nuevo y más significativamente nuestras propias experiencias; por lo tanto, no nos libera del mundo, sino que nos libera para obtener una perspectiva y un comportamiento modificados con respecto al mundo. Al relacionarse estéticamente con el objeto, el sujeto rompe la rutina de la percepción. Además, si se repiten los encuentros con una misma obra de arte, hay una *renovación* de

la experiencia, ya que también cambia la *actitud* hacia lo experimentado como objeto estético.

Jauss considera que la obra de arte no es puramente representativa, sino presentativa. Lo presentado sólo aparece en la presentación misma, lo que evidencia una relación intrínseca entre el *qué* y el *cómo*. El primero remite al segundo y viceversa, de modo que la obra adquiere el carácter de *signo*. Lo que la distingue del signo convencional, que sólo remite a su significación unívoca, es que plasma cosmovisiones en una manera en que lo presentado no sólo es el *contenido*, sino también la *forma*. Sin embargo, la obra es también representativa ya que es un signo lingüístico y, por tanto, siempre hace referencia a algo. La significación es determinada por los *contextos* (no sólo el del receptor, sino también el creado por el autor al momento de la configuración de la obra). Asimismo, las recontextualizaciones de lo presentado implican, a su vez, resignificaciones.

A diferencia de otros signos, los objetos de arte poseen un significado *autónomo*; además, expresan la experiencia y no sólo la refieren como algo externo al texto: la experiencia es configurada expresivamente. La experiencia estética sobrepasa a la cotidiana; no obstante, no la anula, sino la enriquece en la dimensión emocional y en la cognoscitiva, es decir, en la dimensión estética.

Jauss toma una postura entre el racionalismo puro y la irracionalidad veleidosa. La experiencia estética no es una negación de la razón ni tampoco una simple representación embellecida de lo cotidiano. Como dice Daniel Innerarity en su prólogo a la *Pequeña apología de la experiencia estética*: “La genuina función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo” (Jauss, 2002, p. 27).

3.2 La *triple mimesis*, según Paul Ricoeur

Por su parte, Paul Ricoeur aborda la cuestión de la obra artística enfatizando la dinámica de la *triple mimesis*. Para entrar de lleno a este tema, inicia afirmando que la obra narrativa es una innovación semántica consistente en inventar una *trama*. Esto conlleva un trabajo de síntesis: fines, causas y circunstancias (y nosotros podemos agregar a la lista a los personajes) se reúnen, por medio de la actividad creadora del autor, en una unidad completa, la cual es reconstruida (re-creada) por el receptor de la misma.

Aunque él se enfoca particularmente en la trama de un texto narrativo, es posible extender dicha reflexión hacia los ámbitos dramáticos: las obras de teatro desarrollan una serie de acciones y diálogos que, unidos armónicamente, cuentan una historia representándola, lo cual es aun más que narrar. La función mimética (de imitación) existente en la creación artística es una aplicación de la referencia metafórica (la cual re-describe una realidad inaccesible a la descripción directa) en la esfera del *obrar* humano. Sin embargo, en la trama se representa no sólo este *obrar* sino también el *padecer*: los personajes son a un tiempo *agentes* y *víctimas*. Además, en el caso de las tragedias, encontramos *circunstancias* que acompañan e influyen en las acciones y que desembocan en *consecuencias* no deseadas.

Ricoeur concuerda con Aristóteles al decir que la trama no es otra cosa que la imitación de una acción. Distingue al menos tres estadios del concepto de *mimesis*:

- a) *Prefiguración* o pre-comprensión del orden de la acción – Mimesis I
- b) *Configuración* del reino de la ficción, por medio de la técnica – Mimesis II
- c) *Refiguración*, recepción o nueva configuración (a partir de Mimesis II) del orden de la acción – Mimesis III

Estas tres fases constituyen la *triple mimesis*.

Enfatiza que Mimesis II, la configuración, es el eje de su análisis, ya que es ésta quien constituye “la literalidad de la obra literaria” (Ricoeur, 2007, p. 114): por medio de la técnica, se ordena (se configura) la obra de arte. Esta característica resulta de su posición entre Mimesis I y Mimesis III; por tanto, viene de su capacidad *mediadora*, ya que conduce al texto del *antes* al *después*: atañe directamente a la actividad artística. En este punto, alude a la diferencia básica entre semiótica y hermenéutica: la primera no considera el antes y el después de la obra, a diferencia de la segunda. Mientras la semiótica se centra en las leyes internas del texto, la hermenéutica busca reconstruir el proceso por medio del cual se intercambian (en la experiencia práctica) autores, obras y lectores. Es por eso que la hermenéutica nos es de gran ayuda al aproximarnos al fenómeno refigurativo. Se trata de acercarnos al modo en que la configuración de la obra media entre la prefiguración del mundo de la acción y su refiguración (recepción). Por supuesto, un papel protagónico en esta Mimesis II lo tiene la construcción de la trama.

Mimesis I. Prefiguración

La configuración de la trama se centra en la *pre-comprensión* del mundo de la acción (rasgos estructurales, simbólicos y temporales). Si la trama imita acciones, es necesario que el autor identifique los rasgos estructurales de la acción, así como sus mediaciones simbólicas las cuales, articuladas, conllevan sus caracteres temporales.

1) *Rasgos estructurales*

La primera competencia requerida es utilizar adecuadamente la “*red conceptual*”: las acciones tienen ciertos *finés*, que comprometen a aquel de quien depende la acción.

Además, detrás de las acciones hay *motivos*, que explican sus porqués. Obviamente,

éstas tienen también *agentes* que son responsables de sus actos y, por lo tanto, de algunas *consecuencias* de sus hechos. Estos agentes actúan y sufren ciertas *circunstancias* fuera de su control, las cuales se constituyen en “agentes históricos” (Ricoeur, 2007, p. 117) y ofrecen a la acción situaciones a favor o en contra. Es importante mencionar que el “obrar” implica “obrar *con* otros”: la interacción se da en formas de cooperación, lucha o competencia. Dicha interacción une fuerzas con las circunstancias para, finalmente, desembocar en un *resultado* que puede consistir en un cambio de fortuna, para bien o para mal. Este aspecto de la teoría de Ricoeur me será de gran ayuda para analizar los juegos de realidades e interacción de perspectivas al interior de las obras (capítulos 4 y 5 de mi tesis). En la configuración, los elementos mencionados *se integran*, compatibilizándose en una unidad armónica, y *se actualizan*, es decir, adquieren, gracias a la integración y al encadenamiento secuencial, una significación efectiva.

2) *Rasgos simbólicos*

Si la acción puede contarse, es porque está articulada simbólicamente en signos. Ricoeur toma de Cassirer la acepción de símbolo: “las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda la experiencia” (Ricoeur, 2007, p. 120). En este caso, Ricoeur se enfoca en los símbolos que sirven de base a la acción, los que constituyen su significación primigenia. El simbolismo está incorporado a la acción y, gracias a ésta, es descifrado por los otros. Sin embargo, no está aislado, sino en interacción con el contexto y con otros símbolos. Además, introduce la idea de *regla* y, por consiguiente, de *norma*. De esta manera, acorde a dichas normas (insertas en un contexto cultural), las acciones se valoran moralmente. Los grados de bueno, malo, noble, bajo, etc., son aplicables a las acciones y se pueden extender también a los agentes, lo que influye en

la refiguración de la obra. Por tanto, la acción está simbolizada y es, al mismo tiempo, simbólica del carácter de los agentes. Una acción no puede ser éticamente neutra.

3) *Rasgos temporales*

Sobre los rasgos estructurales y simbólicos, se configura el tiempo narrativo. Estos rasgos exigen la narración o el ordenamiento de los sucesos en una secuencia temporal. Se dan de modo implícito en la mediación simbólica de las acciones; por tanto, son “inductores de narración” (Ricoeur, 2007, p. 124). Pero lo importante aquí es el *intercambio* entre las dimensiones temporales, su articulación práctica. El tiempo es aquello *en* lo que actuamos en la vida cotidiana. A este aspecto del tiempo se le conoce como *intra-temporalidad*, el *ser* en el tiempo. Dice Besorgen, citado por Ricoeur, que dicha intra-temporalidad se manifiesta cuando el hombre describe su temporalidad a través de describir las cosas de su *cuidado*, que se reduce a las dimensiones de la *preocupación*. En este sentido, el lenguaje expresa vivamente lo que es propiamente humano en la experiencia. La preocupación determina el sentido del tiempo (esto se revela en frases como “tener tiempo para”, “tiempo perdido”, etc.). Esta concepción no encaja con la *linealidad* del tiempo, ya que en un presente se toman en cuenta al futuro y al pasado. Sobre esta intra-temporalidad, se construye la configuración narrativa.

En síntesis, Mimesis I se basa en comprender de antemano el obrar del hombre en sus aspectos semántico, simbólico y temporal. Esta pre-comprensión es común al creador y al receptor y, sobre ella, se configura la trama.

Mimesis II. Configuración

Corresponde a la configuración de la ficción, aunque Ricoeur prefiera llamarla “el reino del *como si*” (Ricoeur, 2007, p. 130). Es la disposición de los hechos, de la que hablaba Aristóteles. La trama integra elementos y posee una función mediadora entre la *pre-comprensión* y la *refiguración* de los rasgos de la acción.

Ricoeur considera que la trama es mediadora por tres razones:

- a) Media entre acontecimientos individuales y una historia tomada como un todo. Al ser construida se da, más que una simple sucesión de acontecimientos, un ordenamiento de hechos que se refuerzan significativamente unos a otros.
- b) Se integran, armónica y eficazmente, factores heterogéneos: agentes, fines, circunstancias, medios, interacciones, etc.
- c) Los caracteres temporales son los que dan validez a la concepción de la trama como “síntesis de lo heterogéneo” (Ricoeur, 2007, p.132). Estos caracteres se interrelacionan en un *dinamismo* que constituye la configuración narrativa. De la diversidad de sucesos, se dispone una totalidad temporal. Comprender una historia es comprender el proceso por el que los acontecimientos desembocan en una conclusión, la cual brinda una perspectiva desde la que se puede percibir claramente el todo, la unidad.

El acto configurante está, desde luego, relacionado íntimamente con la imaginación creadora. La obra de arte es original, “una existencia nueva en el reino del lenguaje” (Ricoeur, 2007, p. 138). No obstante, no surge de la nada: se relaciona con la tradición

artística, así como con la innovación; hay continuidad, pero también ruptura en relación con las producciones anteriores.

Mimesis III. Refiguración

La obra adquiere su pleno sentido sólo cuando es *refigurada*, re-creada en la Mimesis III. Por lo tanto, es una fase que concierne al lector u oyente. La refiguración marca la intersección del mundo configurado y el mundo *real* del receptor. A través de la lectura, la obra entra al territorio de la *referencia*.

Finalmente, Mimesis III nos remite de nuevo a Mimesis I: nos ayuda a pre-comprender el mundo nuevamente, así como a releer la obra con esta pre-comprensión, lo que hace que cada refiguración, que cada relectura, sea cada vez más significativa. En este sentido, Ricoeur apoya la idea del *círculo de la mimesis*, pero refuta el que éste sea un círculo vicioso. Más bien, lo considera como una espiral “que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente” (Ricoeur, 2007, p. 141). En esto radica el círculo hermenéutico, o más bien, la espiral hermenéutica.

La conexión entre lo narrado y lo vivido en el mundo *real* del receptor es fundamental para que la espiral mimética pueda realizarse, ya que las obras hacen referencia a hechos identificables, y no sólo eso: lo vivido *requiere* ser narrado para adquirir un pleno sentido. “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse [...] Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración” (Ricoeur, 2007, p.145). Sin embargo, citando a Frank Kermode, Ricoeur destaca el hecho de que algunas narraciones buscan *velar* (u

oscurecer) lo representado. Estas construcciones tienen un rasgo enigmático más marcado. De esta forma, se acentúa el “potencial hermenéutico”, como diría Wilhelm Schapp (Ricoeur, 2007, p. 146). Dichas obras tienen una resonancia en lo arquetípico, en lo que simbolizamos cotidianamente de una manera que no se concientiza, pero que, a pesar de ello, está presente: una intrínseca relación entre lo narrado y las historias no verbalizadas de nuestra cotidianidad. Como pretendo demostrar en mi trabajo, a través del análisis de las obras a la luz del modelo desarrollado por Northrop Frye sobre los tipos de tragedias shakespearianas, las creaciones de este dramaturgo entran perfectamente en esta categoría.

Por medio de Mimesis III, el receptor actualiza, re-crea y *concluye* el acto configurativo. “La construcción de la trama sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector, igual que Aristóteles decía que la sensación es obra común de lo sentido y del que siente” (Ricoeur, 2007, p. 147). Por lo tanto, la lectura une Mimesis II con Mimesis III. *Refigura* el mundo representado, aunque siempre debe partir de la trama, de la configuración técnica.

Asimismo, Ricoeur enfatiza la importancia de profundizar en una teoría de la lectura como la de Wolfgang Iser, en relación con una teoría de la recepción como la de Hans Robert Jauss. Ambas tienen en común que se enfocan en el *efecto* producido por el texto en el receptor, ya que sólo cuando ambos interactúan es que la obra de arte existe en cuanto tal. Citando a Iser, Ricoeur enfatiza lo siguiente: “La obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso [...] desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo” (Ricoeur, 2007, p.148).

La *refiguración*, en términos de análisis de una obra artística, es la recepción estética que tiene el observador ante el objeto cultural, que como ya hemos dicho, estará permeada por el contexto histórico y la cosmovisión del receptor. En el análisis que realizo de las dos obras de Shakespeare, uso el término *refiguración* para referirme a la percepción que tienen los personajes con respecto a sus experiencias e interacción con los demás caracteres de la trama; dicha percepción también estará influida por su personalidad, contexto y experiencias. Aunque los personajes son parte de la *configuración* de Shakespeare y, por tanto, ficcionalizaciones de personajes históricos, dentro del mundo de la obra son seres reales que también poseen un pasado, un contexto, un temperamento y un sentir-actuar que está íntimamente ligado a su percepción de los acontecimientos, por lo que dentro del universo de la trama, también *refiguran* aquello de lo que son partícipes.

Como hemos dicho, la refiguración parte de la obra y es influida por el contexto, cosmovisión, conocimientos y experiencias. La configuración de la narrativa histórica realizada por Plutarco y Suetonio en la Antigua Roma, donde se desarrollan las piezas de Shakespeare que aquí analizo, respondió a un momento determinado y a una historiografía que obedecía a ciertos objetivos, como el enfatizar los datos biográficos de personas destacadas, y contribuyó a una refiguración que forjó una conciencia histórica y unas versiones oficiales sobre los acontecimientos. En la época de Shakespeare, la refiguración es diferente: no sólo se plasmaba la perspectiva del dramaturgo acerca de los hechos y personajes, sino que la recepción de los espectadores de aquel entonces variaba según los estratos sociales y los conocimientos sobre ciertos temas (astronomía, historia, etc.). Todo esto era influido por la cosmovisión isabelina sobre las jerarquías y el orden universal. Del mismo modo y como hemos explicado en el primer capítulo, la refiguración que se tuvo de sus obras en los siglos posteriores se

matizó acorde con el pensamiento vigente, tal como ocurre con las recepciones y adaptaciones actuales. De entrada, el público actual es muy distinto: contamos con la televisión, el cine y la multimedia; giramos alrededor del imperativo de realidad (o de apariencia de realidad) en lo que presenciamos; en la época shakespeariana, esta apariencia de realidad no era considerada como esencial ya que el público entraba en el juego de la simulación y aceptaba perfectamente ciertas cosas que ahora resultarían inverosímiles, como el hecho de que un hombre interpretara un papel femenino. Por otro lado, la recepción del texto dramático leído también será diferente a la recepción de una adaptación o puesta en escena. Todas estas diferencias en la refiguración matizan lo que cada época y cada receptor aprecia de la obra de Shakespeare, lo cual tiene injerencia en su valoración como autor canónico. La inestabilidad del canon es una consecuencia directa de la inestabilidad de las razones por las que determinada obra ha sido considerada como parámetro a seguir.

3.3 La relación texto-lector, según Wolfgang Iser

Wolfgang Iser profundiza en el aspecto de la relación entre texto y lector. Para él es fundamental esclarecer a qué tipo de receptor se refiere esto. Analiza varios tipos de lector, describiéndolos y ponderando la posibilidad de encontrarlos en el público real. Él habla de los siguientes: el lector de la época, el lector ideal, el archilector, el lector informado, el lector pretendido y el lector implícito (que abarca una vertiente llamada *lector implicado*). Con excepción del lector implícito, se sitúa a la figura del receptor como algo externo al texto. Expongo brevemente a cada uno de ellos, para después centrarme en el lector de la época, el lector informado y, sobre todo, en el lector implícito, que es al que Iser destaca como clave en la relación texto-lector.

El lector *ideal* es una abstracción que encierra una “imposibilidad estructural de comunicación” (Iser, 1987, p. 57), ya que debería poseer el mismo código del autor; y si éste escribe para modificar los paradigmas vigentes, el lector debe poseer esas mismas intenciones. Pero esto implica que la lectura no sorprendería al receptor ni tendría sobre él un impacto importante. Por lo tanto, el lector ideal se constituye, desde mi punto de vista, en todo lo contrario.

El *archilector* viene a ser un grupo de lectores, quienes intercambian su recepción del texto a fin de encontrar, por medio de la coincidencia, valores estilísticos en un texto y, de este modo, determinar la calidad del mismo. Esta recepción, sin embargo, no se basa en la obra sino en las interpretaciones de varios lectores.

El *lector pretendido* alude a la idea que se ha formado, en la mente del autor, con respecto a la naturaleza del receptor. En otras palabras, el creador tiene presentes a los lectores como él los concibe (de acuerdo con cierto conocimiento del público), o al tipo de receptores al que desea dirigirse.

El *lector de la época* hace posible activar la “historia de la recepción”. Esta concepción de lector se enfoca en la manera en que la literatura ha sido recibida (percibida) por el público de un contexto temporal determinado. A partir de estos juicios, es posible reconstruir ciertas orientaciones y paradigmas de la época, es decir, su código cultural. La historia de la recepción se basa en testimonios de lectores y percibe las obras de acuerdo con varias distancias históricas. Es una historia de la normativa artística, del público receptor y, en cierto modo, de las sociedades.

Cuando no se tiene la suficiente documentación a manera de testimonios, a veces se reconstruye al lector de la época a partir de los textos mismos. La problemática que esto presenta es si la figura del lector resultante corresponde a la del público de entonces, o si el texto posee características que pretenden guiar al receptor (o

condicionarlo) para que aprecie o se habitúe a cierto estilo; incluso, es posible que ese texto represente una ruptura o una trasgresión a la literatura anterior.

En el capítulo 1, hablé sobre los “lectores de la época” (o espectadores de la época), de las obras de Shakespeare, tanto en el momento en que fueron percibidas por primera vez como en las puestas en escena de los siglos posteriores. Esto nos ha ayudado a demostrar que la obra shakespeariana ha sido recibida de distinta forma a lo largo del tiempo y ha sido valorada por razones diferentes cada vez, lo que también pone de manifiesto la inestabilidad de los criterios canónicos.

El *lector informado* tiene conocimiento del idioma en que está construido el texto, comprensión semántica y lingüística del mismo y, por supuesto, competencia literaria. Este es un lector existente en el mundo real. Debe también autoobservarse para que el proceso de actualización sea equilibrado entre lo meramente subjetivo y lo racional. Un lector de este tipo es de gran pertinencia en el acercamiento a autores como Shakespeare, ya que muchas construcciones del inglés isabelino han modificado tanto su estructura gramatical como su semántica.

Finalmente, llegamos al *lector implícito*, el cual resulta fundamental para Iser. Este tipo de lector, a diferencia de los anteriores, no consiste en una persona externa al texto. Más bien, se encuentra *en la estructura del texto mismo*. Iser considera esta estructura como trascendental, ya que es la generalizada en los textos de ficción: si aceptamos que la obra sólo *se realiza* por medio del acto de lectura, esto nos lleva a deducir que, al momento de la configuración, se debe dotar a lo escrito de las “condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por ello, el concepto del lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (Iser, 1987, p. 64).

Un texto no *copia* el mundo, sino proyecta una perspectiva sobre él: a través de la obra, se filtra la cosmovisión del autor; de hecho, el texto mismo *es* una perspectiva. Dentro de él, hay varias perspectivas distinguibles: narrador, personajes, acciones, etc. Es importante aclarar que ninguno de estos puntos de vista es identificable con *el sentido* del texto: son más bien distintos *centros de orientación*, que se interrelacionan para que se pueda inferir el *contexto referencial* de la obra. Se le presenta al lector una estructura, y él toma un “punto de mira” (Iser, 1987, p.65). Aunque éste puede variar de lector a lector, la elección no es tan libre ya que está guiada por la configuración del texto. En este punto, el lector se evidencia aquí, además de como estructura del texto, como *estructura del acto*. Por lo tanto, la configuración de la obra y el acto del lector (la lectura) dependen el uno del otro.

No obstante, el hecho de que la estructura guíe al lector no significa que no le permita refigurar la obra desde su perspectiva, misma que estará enriquecida por sus vivencias, las cuales son distintas para cada persona: “El sentido de los textos literarios sólo es presentable en cuanto no es dado explícitamente, y, consecuentemente, sólo puede hacerse presente en la conciencia representativa del receptor” (Iser, 1987, p. 66). El punto de visión, a la vez, no es fijo: se transforma conforme avanza la lectura. Esto presupone, siguiendo la terminología de Iser, a un *lector implicado*: un lector activo que *se involucra* realmente en el acto de leer, y que *concientiza* su perspectiva ante el texto. El lector implicado percibe el texto como experiencia. Sin embargo, no sólo reconoce lo ya vivido, sino también puede experimentar lo que aún no conoce; pero la experiencia resultante de la refiguración no sólo es una sumatoria de lo nuevo a lo anterior, sino una *reestructuración* del conjunto. El lector se enriquece con la lectura. La experiencia estética se logra cabalmente cuando el lector concientiza esta adquisición y

reelaboración de experiencias: es cuando llega a la *comprensión*. "Así, la experiencia estética cobra un momento trascendental" (Iser, 2007, p. 215).

En resumen, la configuración proporciona el horizonte referencial que hace factible la refiguración y, por ende, la comprensión. Pero también facilita la intersubjetividad, ya que las distintas interpretaciones encuentran puntos convergentes; por tanto, no son arbitrarias: parten de una misma estructura textual y a ella deben anclarse. El texto provee un panorama que permite una pluralidad de actualizaciones. Pero aquí la cuestión es la siguiente: el texto shakespeariano es siempre el mismo; pero ya que cada época tiene una cosmovisión y unos intereses muy distintos, ¿el hecho de que se reactualice de una forma distinta en cada recepción plantearía también la posibilidad de que se refigure, o se manipule, de una forma que transgreda e incluso traicione el horizonte creado por la estructura configurativa?

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS: *JULIUS CAESAR*

O conspiracy,
Shamest thou to show thy dangerous brow by night,
When evils are most free?⁴⁵

(William Shakespeare, *Julius Caesar*, Act II, Sc. I)

4. Refiguración propia

Siguiendo la terminología de Ricoeur, la mimesis tiene tres etapas: *Prefiguración*, *Configuración* y *Refiguración*.

La Prefiguración en *Julius Caesar*, como analizaremos más detalladamente, está constituida principalmente por los hechos históricos en los que se basó el dramaturgo así como en la cosmovisión de la época isabelina.

La Configuración en cuanto trabajo técnico, la abordaré (aunque no exhaustivamente) en el apartado 4.1.2.

La Refiguración (recepción o percepción) constituirá el resto de este capítulo, en el cual haré mi propia refiguración (a partir de lo que sé de la cosmovisión isabelina y de la clasificación propuesta por Northrop Frye sobre las tragedias shakespearianas) de las respectivas percepciones (o *centros de orientación*, siguiendo la terminología de Iser) de los personajes principales.⁴⁶

⁴⁵ “Oh, conspiración, ¿Te avergüenzas de mostrar tu peligroso ceño por la noche, / Cuando más libres son los males?”

⁴⁶ Afirma Salvador Oliva (2001, p. 64) que hay dos formas distintas de acercarnos a obras de las que nos separan mucho tiempo y espacio: aproximarnos a ellas desde nuestra época y relacionar lo representado con nuestro contexto, o hacer el esfuerzo de trasladarnos al suyo con base en nuestros conocimientos sobre él, a fin de que podamos comprenderla más ampliamente. En mis refiguraciones de ambas obras, yo me inclinaré por la segunda alternativa. Si bien es imposible desprenderse de la propia cosmovisión (ya que siempre influirán las circunstancias históricas y la experiencia personal del analista, aunque no necesariamente se expliciten en el texto crítico), haré los análisis teniendo en cuenta los elementos de la época isabelina que se pueden apreciar a través de los textos.

4.1 Realidad 1: Prefiguración. La cosmovisión isabelina y los hechos históricos sobre el asesinato de *Julio César*

Obviamente, no podemos tener conocimiento de *todos* los elementos que prefiguran una obra de arte. Sin embargo, aquí contextualizaré dos importantes aspectos que prefiguraron la literatura dramática de *Julius Caesar*.

4.1.1 La visión del mundo y el Universo en la época de William Shakespeare

Abundaré aquí sobre la cosmovisión isabelina acerca de los monarcas o gobernantes, a los que en adelante me referiré como *figuras de poder*. Este aspecto es más comprensible si lo observamos a la luz de Frye, aunque este último, por ser un teórico del siglo XX, obviamente no entra en los elementos prefigurativos con los que contó Shakespeare.

Partiendo de la clasificación hecha por Northrop Frye en su obra *Fools of time*, la tragedia histórica *Julius Caesar* es una *tragedia de orden* (“tragedy of order”) o *tragedia de poder* (Frye, 1967, p. 16). En este rubro, la estructura de los dramas comprende figuras de orden, que suelen ser reyes, emperadores o líderes⁴⁷, los cuales son depuestos o asesinados; figuras usurpadoras o rebeldes, y figuras némesis o restauradoras del orden. En este apartado, enfatizaré que estas posiciones son móviles e intercambiables, dependiendo de los acontecimientos así como de las diferentes perspectivas de los personajes.

⁴⁷ Utilizo la palabra *líder* no en el sentido que se le da actualmente: un dirigente carismático al frente de un grupo, sino en el sentido en que la utiliza Frye: un gobernante legitimado por la ley humana y por el orden cósmico y que, por tanto, es inamovible.

En la tragedia griega, los dioses y la Fortuna representan el orden y el equilibrio. Cuando éste es roto por la acción humana, la fuerza divina reacciona y reaparece el Destino en forma de némesis para restaurar el principio de estabilidad. En la tragedia isabelina, también encontramos este principio de orden que debe conservarse; pero ya no radica en los dioses ni en las Moiras, sino simbolizado en una figura humana: el gobernante. Éste no sólo representa el orden terreno, sino también el Orden con “O” mayúscula: el orden de la Naturaleza, del Universo.

El equilibrio es básico y no debe ser alterado, no sólo en el aspecto político y cósmico, sino también en la vida cotidiana y personal: ningún extremo es recomendable; ser inmoral es malo, pero ser virtuoso a toda prueba tampoco es lo más adecuado en todas las situaciones. En *Julius Caesar*, a Bruto lo hace caer su exceso de integridad, ya que la virtud excesiva también es un desequilibrio y, por tanto, no puede quedar impune ante el devenir de la rueda de la fortuna.

En la concepción de los isabelinos acerca de la jerarquía (concepción heredada de la Edad Media), el rey es el centro mítico en el cual convergen simbólicamente el orden natural y el orden social. Pero el orden está permeado por el pecado y la muerte a raíz de la caída de Adán. El estado de agresividad es natural en este bajo nivel de naturaleza caída, inundado por la añoranza del Paraíso perdido. Por encima de este estrato, se encuentra otro al que se puede llegar por medio de la ley, de la educación y de la religiosidad. En este nivel, lo natural es ser civilizado. Pero quien representa dichos ideales, es precisamente el líder, quien los simboliza mas no los encarna, ya que él también está sujeto a la rueda de la fortuna y no está libre de la agresividad de la baja naturaleza.

E.M.W. Tillyard, en su obra *La cosmovisión isabelina*, nos habla de la importancia del Orden en aquella época⁴⁸, la cual, obviamente, permea toda la obra de Shakespeare (Tillyard, 1984, p. 7). Explica que, en ésta, las escenas de guerra civil y desastre adquieren un significado especial cuando se las ve a la luz de esta concepción. El Orden va mucho más allá de un mero orden político, ya que éste parte (y es parte) de un orden cósmico. Sin embargo, esta idea fue poco exhibida explícitamente en la literatura de aquel entonces, y la razón es que no era necesario repasarla: los isabelinos ya la habían introyectado sobradamente, aun los que no formaban parte de la élite culta.

La visión medieval de la jerarquía no llegó a la época de Isabel sin sufrir cambios: Maquiavelo ya había enunciado su desacuerdo con la idea de un universo divinamente ordenado, y hubo estudiosos que leían y atendían a sus ideas. Pero por otra parte, había muchos otros que se negaban a alterar esta concepción del orden cósmico: el mundo isabelino logró adoptar ideas y descubrimientos nuevos sin eliminar la idea tradicional de orden en tanto equilibrio.

Así, el orden es concebido como armonía en oposición al caos. Cuando se altera el orden terreno, se altera el orden cósmico, y a la inversa: “la guerra de los planetas encuentra eco en la guerra de los elementos y en la guerra civil en la tierra” (Tillyard, 1984, p. 25). Los isabelinos veían en la armonía estelar un símbolo del orden cósmico y terreno. Lo sobrenatural se presenta como una gran metáfora del desorden; así, en *Julius Caesar*, los presagios del adivino, los sueños funestos de Calpurnia y los portentos vistos por los ciudadanos de Roma anuncian la rebelión, el asesinato de César y el desastre consecuente. En Shakespeare, lo sobrenatural está conectado con la muerte de los reyes. Los cometas, truenos y relámpagos simbolizan que algo amenaza al

⁴⁸ Él comprende el término *isabelino* como el correspondiente al Renacimiento inglés: entre los reinados de Enrique VII y Carlos I.

gobernante, ya que interrumpen el orden predecible de la Naturaleza. Al presentarse, anuncian el ataque a la figura de orden terrenal en tanto representante del orden cósmico⁴⁹.

Cal. When beggars die, there are no comets seen;

The heavens themselves blaze forth the death of princes.⁵⁰

(Julius Caesar, Act II, Scene II)

Ahora bien: para Shakespeare, el sentido de la tragedia está enraizado en lo histórico; así, sus obras sugieren una continuidad. La Historia apunta a un devenir continuo más que a un final redondeado. Aun cuando, aparentemente, la obra termine bien, nunca podemos hablar de un final feliz ni duradero.

Frye divide las tragedias shakespearianas en tres tipos:

- a) *Tragedia de orden, tragedia de poder o tragedia social*, la cual consiste en la caída del gobernante y las consecuencias desastrosas que acarrea: *Julius Caesar, Macbeth, Hamlet...*
- b) *Tragedia de pasión o tragedia de dilema*, que habla de la separación de los amantes o del conflicto entre los intereses personales y sociales: *Romeo and Juliet, Antony and Cleopatra, Troilus and Cressida, Coriolanus...*

⁴⁹ Véase también el artículo de Peter Kishore Saval “Shakespeare and Leibniz: *Julius Caesar* and the Baroque”. *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 2011; 46 (1): 136-148. El autor interpreta la obra desde Leibniz para hacer una crítica filosófica del drama.

⁵⁰ “Cuando los mendigos mueren, no se ven cometas; Los mismos cielos llamean para anticipar la muerte de príncipes.”

- c) *Tragedia de aislamiento*, la cual consiste en el alejamiento del héroe de su contexto social, así como en la búsqueda de identidad individual:
Othello, King Lear, Timon of Athens...

Aun así, todas sus tragedias tienen aspectos que las vinculan a los tres tipos: la clasificación sólo señala en qué área se hace mayor énfasis. Ahora nos enfocaremos en la tragedia de orden *Julius Caesar*⁵¹. En ésta, hay tres figuras básicas:

- 1) Figura de orden o figura de poder (gobernante asesinado): Julio César
- 2) Figura usurpadora (asesino o rebelde): Bruto, Casio y conspiradores
- 3) Figura némesis (vengadora o restauradora del orden): Antonio y Octavio

En la época isabelina, las figuras de poder cobran especial importancia: antes del reinado de Isabel I (quien rigió de 1558 a 1603), no existía propiamente una legislación del poder. La dinastía Tudor, quien ocupó el trono inglés de 1485 (con Enrique VII) a 1603, comenzó un proceso de reunificación del país tras un periodo de guerra civil a causa del conflicto conocido como *La Guerra de las Rosas* entre las dos casas de la familia Plantagenet: los York y los Lancaster. Posteriormente, Enrique VIII (padre de Isabel) rompe con la Iglesia Católica y funda la Iglesia Anglicana, de corte protestante, lo cual genera tensión y enfrentamientos entre los seguidores de ambas religiones. En 1558, Isabel establece el protestantismo como religión oficial. Su popularidad crece después de que la *Armada Invencible* enviada por Felipe II de España en 1588 para luchar contra los ingleses y restaurar el catolicismo, es derrotada por el llamado *Viento Protestante*, una tormenta que arrasó la flota española. Durante el reinado de Isabel,

⁵¹ Al hablar de los personajes y sus referentes históricos, usaré los nombres en castellano (Bruto, Casio, Julio César...). En las citas textuales, manejaré los nombres en inglés (Brutus, Cassius, Julius Caesar...) ya que así están escritos en el texto de Shakespeare.

Inglaterra se consolida como potencia militar y económica. Los artistas y escritores (incluyendo, por supuesto, a Shakespeare, quien fue protegido de la reina) reafirmaron en sus obras a la era isabelina como una de las más importantes de la Historia de Inglaterra.

Parte fundamental de todo este proceso fue el llamado *Mito Tudor*, fomentado por Enrique VII: en primer lugar, trabajó la idea de que la unión de las casas de York y Lancaster (gracias a su matrimonio con la heredera de la primera) marcó una alianza providencial entre dos facciones que por mucho tiempo estuvieron en guerra; en segundo, retomó la creencia de sus ancestros de la casa Welsh sobre el eventual regreso del rey Arturo; aunado a esto, echó a andar la sugerencia de que él y sus herederos eran la reencarnación de éste (*Arthurus redivivus*).

En las antiguas leyendas, el regreso de Arturo traería de vuelta la edad de oro; y la era de Isabel fue llamada diligentemente "edad dorada" no en mera alabanza sin bases, sino para implicar que la edad dorada de la profecía verdaderamente había llegado.⁵² (Tillyard, 1944, p. 30, mi traducción)

Asimismo, se estableció una estrecha relación entre la historia y el concepto de *orden* que existía en aquella época. “La era de Isabel es dorada, correspondiente con el alba del Gran Año en que todos los cuerpos celestes han regresado a sus posiciones legítimas en el firmamento”⁵³ (Tillyard, 1944, p. 32, mi traducción). En varias obras de Shakespeare (*Richard III*, *Measure for Measure*, *Macbeth*...), se consolida esta idea del

⁵² "In the ancient legends the return of Arthur was to bring back the age of gold; and the age of Elizabeth was sedulously called golden not in mere unrelated praise but to imply that the golden age of prophecy had indeed come in." (Tillyard, 1944, p. 30)

⁵³ "The age of Elizabeth is golden, corresponding to the dawn of the Great Year when all the heavenly bodies have returned to their rightful positions in the firmament." (Tillyard, 1944, p. 32)

gobernante intocable para contrarrestar toda posible inestabilidad y caos, así como se ensalza a la lealtad como valor y se califica a la traición como un acto imperdonable.

En Shakespeare, el líder en el poder es toda una personalidad, y su investidura tiene preeminencia sobre su autoridad moral. Recordemos que el gobierno isabelino fue fundado y mantenido a través de violencia; ésta fue el camino para lograr y conservar la siempre relativa estabilidad política de Inglaterra. En *Julius Caesar*, encontramos huellas de este proceso proyectadas en la Antigua Roma: el potencial emperador llega al poder en un momento en que el pueblo necesita un líder. César se legitima por medio de su actitud populista y sus méritos en batalla, además de su siempre enfatizado linaje proveniente de las esferas de lo divino: se decía que era descendiente de la diosa Venus. Por ello es que él representa, a todas luces, el *orden* que no puede ser quebrantado, al margen de sus virtudes y defectos personales.

Por otra parte, Julio César es la figura de orden que, a pesar de su poder terreno, no se salva de la rueda de la fortuna ni de la muerte, a la cual conduce toda acción humana desde la visión trágica. Lo trágico, en el caso de César, es que su muerte (que no es natural) llega demasiado pronto, incluso antes de comenzar a disfrutar del trono. Lo que lo lleva a su fin no es el estar en batalla; no lo encuentra en medio de una lucha conquistadora de territorios ni nada por el estilo: es, más bien, su indiferencia ante las advertencias del adivino y la pesadilla premonitória de Calpurnia; su *fatal flaw* (*error fatal* shakespeariano semejante a la *hamartia* griega) es su exceso de confianza en sí mismo y en su investidura. Es este rasgo (que, más que una acción, es una *actitud*) el que lo lleva a caer ante los conspiradores.

Sobre esta base, podemos ahora seguir adelante con el análisis de la obra así como de los antecedentes históricos de su argumento.

4.1.2 La Historia y la leyenda alrededor del asesinato de Julio César

En la época en que vivió Julio César (101-44 a.C.), ante la tensión que surgía como consecuencia del fin de la República como era conocida hasta entonces, surgió un tipo de relato historiográfico que ya no se mantenía anónimo ni se enfocaba en rastrear los orígenes de los acontecimientos; sino que se interesaba específicamente en una época, hecho o personaje: el propio Julio César fungió como historiador en sus *Comentarios a la Guerra de las Galias* y los *Comentarios a las Guerras Civiles* (obras en las que, obviamente, se destacaba a sí mismo). El objetivo de la Historia, para aquel entonces, era mantener viva la memoria de hombres que sirvieran de ejemplo a la sociedad.

Durante el siglo que siguió al asesinato de César, la Historia se erigió en fuente de educación patriota. Los biógrafos Plutarco (46?-120 d.C.) y Suetonio (75-160 d.C.) vivieron con este concepto de la historiografía. Aun así, tanto los griegos como los romanos mantenían a la Biografía un tanto separada de la Historia, lo que permitía a aquélla conservar la parte *humana* de cada personaje que fuera importante.

En lo que concierne a establecer los hechos históricos relativos al asesinato de Julio César, es importante puntualizar en un aspecto importante: muchos documentos se perdieron en el incendio del año 64 d.C, atribuido al emperador Nerón, por lo cual que una gran cantidad de información se perdió definitivamente. Luego entonces, estos biógrafos deben haber basado sus investigaciones tanto en escritos sobrevivientes al fuego como en relatos orales que se transmitieron de generación en generación (Vázquez de Knauth, 1973, p. 33).

Respecto al tema que nos ocupa en este capítulo, ni Plutarco ni Suetonio especificaron sus fuentes escritas, pero sin duda las tuvieron. En sus textos sobre el asesinato de Julio César, encontramos muchas expresiones que nos sugieren que gran parte de sus datos provinieron del rumor: “se dice”, “opinan”, “parece que”, etc. Cuando

sobreviene el asesinato de una figura política, el discurso oral y el rumor son los primeros en darles forma a la opinión pública y a la percepción de quienes se encuentran cerca del suceso. Esto sienta las bases de la recepción global del hecho y, por lo tanto, influye grandemente en lo que después se oficializará y perdurará en los textos escritos. Ya que los testimonios presenciales son orales y diversos, es de esperarse que las versiones presenten variantes o huecos y que, por lo tanto, la Historia escrita adolezca también de este margen de imprecisión. No obstante, a pesar de los matices, hay puntos en común que se convierten en los centros de gravedad y en los hilos conductores de las narraciones historiográficas, las cuales incluyen tanto hechos históricos como elementos legendarios; por ejemplo, las referencias a presagios en forma de portentos naturales, sueños proféticos, etc. (Vázquez de Knauth, 1973, p. 33)

Para mostrar un panorama sobre los hechos históricos que atañen al asesinato de Julio César y compararlos después con la configuración hecha por Shakespeare, me basaré fundamentalmente en los relatos de Plutarco y Suetonio, así como en la investigación hecha por el historiador del siglo XX Luciano Canfora (este último tampoco entra en los elementos *prefigurativos* por razones cronológicas; sin embargo, su investigación está basada en historiadores clásicos, por lo que la considero confiable).

En el siglo I a.C., el primer Triunvirato romano, integrado por Julio César, Pompeyo y Craso, se disolvió tras la muerte de éste y el conflicto que se generó entre los dos primeros, el cual a su vez ocasionó una guerra civil que culminó con la muerte de Pompeyo y la victoria de Julio César. En aquel entonces, y en gran parte gracias a éste, Roma era ya un extenso Imperio que requería de un orden predominantemente militarizado y encabezado por un dirigente principal. No obstante, para los partidarios de la *libertas* característica de la República, y sobre todo para el Senado, cuyos

integrantes veían en estos cambios una seria amenaza a su poder, Julio César aparecía como un dictador y un potencial tirano al que se debía neutralizar.

Cayo Casio Longino (en latín, Gaius Cassius Longinus), perteneciente a una familia de cónsules y elegido tribuno en el 49 a.C., es considerado como el *spiritus rector* de la conspiración que se formó para asesinar al potencial emperador. Durante la Guerra Civil, estuvo de parte de Pompeyo. Después de la derrota de éste, en el 47 a.C. se reunió con César, quien lo perdonó y, en el 44 a.C., le prometió la provincia de Siria. A pesar de ello, Casio formó un grupo que incluyó a muchos de sus compañeros senadores y ciudadanos de alto rango, de tendencia pompeyana, quienes alimentaban su recelo ante la intención de César de convertirse en gobernante único y deseaban asesinarlo. A este grupo, Luciano Canfora le llama “la hetería de Casio”⁵⁴ (Canfora, 2000, p. 331).

El origen de la *hetería*

La “hetería de Casio” es considerada por Luciano Canfora como una *societas secreta* de corte político (Canfora, 2000, págs. 331-333). Podemos coincidir con él por las siguientes razones:

- a) A pesar de no existir testimonios de que sus miembros hayan realizado juramentos, ritos ni nada por el estilo, es evidente que sí tenían claro que debían guardarse lealtad unos a otros, así como la necesidad imperiosa de guardar en secreto su propósito para lograr llevarlo a cabo con éxito.

⁵⁴ El término *hetería* proviene del griego *étaireía* y significa “asociación de amigos o compañeros”; formaba parte del lenguaje político ateniense para designar a una facción política (no necesariamente clandestina). Plutarco elige el término para referirse al grupo de Casio en sus *Vidas paralelas*. También aparece en las *Guerras Civiles* de Apiano (Canfora, 2000, p. 331).

- b) Ponían especial cuidado en la selección de quienes se unían a la conjura, ya que la confiabilidad, intenciones y desprecio por la muerte eran fundamentales para entrar en ella.
- c) El objetivo era claro y radical: asesinar a César, quien es la figura de poder y pretende convertirse en la autoridad máxima. Aunque las motivaciones internas de cada conspirador podían tener muchos matices, ello no afectaba la cohesión del grupo.
- d) Al inicio, la hetería cuenta con un líder único: Casio; en la fase final, quien lo dirige y lo vuelve operativo es Marco Bruto, cuñado de aquél e hijo adoptivo de César.
- e) La duración de la hetería se limitó a la planeación y realización del asesinato, al verse sus miembros obligados a dispersarse después del mismo y serles imposible reagruparse con otro objetivo.

A pesar de que el grupo de Casio ya estaba bien constituido y con un objetivo claro, no fue sino hasta la entrada de Bruto que la hetería adquirió cohesión y operatividad. Sin él, las posibilidades de éxito eran nulas, además de que al tratar de reclutar a nuevos conjurados, éstos expresaron que sólo participarían si él iba a la cabeza.

El reclutamiento de Bruto

Marco Junio Bruto (en latín, Marcus Iunius Brutus Caepio) era sobrino de Catón el Joven e hijo de Marco Junio Bruto y Servilia Cepionis, quien fue amante de Julio César. Por dicha relación entre el dictador y la madre de Bruto, éste fue protegido por el primero y considerado como su hijo adoptivo. Al estallar la Guerra Civil, Bruto se alineó del lado de Pompeyo. Fue posteriormente perdonado por César, quien le hizo

gobernador de la Galia y en el 45 a.C. le favoreció cuando compitió con Casio por la Pretura (lo que enojó a éste).

Bruto gozaba del favor de César (quien durante la Guerra Civil encargó a sus hombres que no lo asesinaran, e incluso que le tuvieran consideración) y del pueblo, el cual lo tenía por hombre virtuoso y honorable. Al entrar a la conspiración, simbolizaría las dos facciones: la *pompeyana* (la hetería propiamente dicha) y la *cesariana* (formada por hombres al servicio de César que se habían vuelto hostiles al dictador, como Décimo Bruto, Trebonio, Casca y Metelio Címber, quienes tuvieron un papel fundamental en la ejecución del asesinato). Al tener al pueblo de su lado, Bruto daría al acto un carácter de civismo y justicia que, sin él, difícilmente poseería; además, no hay que olvidar el asunto del parentesco que tenía con el Dictador. Era sabido también que Bruto defendía el sistema republicano; y a pesar de que Julio César le tenía en alta estima por su cercana relación, no aprobaba que éste se hubiera autodenominado Dictador perpetuo, concentrando el poder en su persona y poniendo en riesgo a la República.

Casio decide acercarse indirectamente a Bruto, dado que éste seguía disgustado con él desde la competencia por la Pretura; para ello, mandó por delante a algunos de sus compañeros antes de abordarlo él mismo. La reconciliación tuvo, en un inicio, un motivo básicamente político: el grupo había dicho que sólo pasaría a la acción si Bruto se les unía. Dado que Casio lo conocía bien, sabía que sus puntos débiles eran su virtud, su honestidad y, sobre todo, su pasión por la República y por la *libertas*; además, conocía su tenacidad para llevar a cabo lo que se proponía. César había dicho de Bruto en cierta ocasión: “Este joven no sé qué es lo que quiere; pero todo lo que quiere lo quiere con vehemencia” (Plutarco, 1951, p. 81). Casio aprovecha estos elementos para

convencerlo de la legitimidad del objetivo de la conjura y lograr su adhesión: serían opositores de la tiranía en favor de la libertad.

Los dos argumentos principales de persuasión fueron los siguientes:

- a) El 1 de marzo habría reunión del Senado, en la cual se promovería la *coronación* de César como emperador.
- b) La aparición de mensajes anónimos dirigidos a Bruto, que lo incitaban a honrar a sus antepasados y tomar acción en favor de la República.

Bruto cedió a la enorme presión impuesta sobre él por Casio, por los miembros de la hetería, por los constantes recordatorios a los méritos de sus antepasados y a las nobles expectativas que tenía el pueblo de su persona, dado su cargo de pretor, y decidió involucrarse en la conjura confiando en la legitimidad de sus motivaciones. Al unirse de esta forma las facciones *pompeyana* y *cesariana*, el objetivo original permaneció intacto; Bruto sólo amalgamó a las dos tendencias y le dio solidez y factibilidad a la conspiración.

Al asumir Bruto el liderazgo, Casio aceptó quedar un tanto en segundo término y dejar que aquél tomara las decisiones operativas más importantes, entre las que se cuenta el gran error de dejar vivo a Marco Antonio, hombre de confianza de César. Ingenuamente, Bruto confió en que Antonio y sus partidarios reconocerían la necesidad y validez de la muerte del dictador; a la larga, el resultado fue completamente opuesto, ya que Antonio era completamente cesariano y perfectamente capaz de bloquear los intentos *liberadores* de los asesinos de César. Paradójicamente, Bruto, quien había cohesionado aún más al grupo y había hecho posible su operatividad, fue también, en gran medida, el responsable de su desastroso fin.

Otros miembros de la conjura

No podemos dejar fuera el papel de ciertas circunstancias que ayudaron al cumplimiento del objetivo de la conspiración, y que hacen pensar en las palabras de Artemidoro, hombre fiel a César, en la obra de Shakespeare: “[...] the Fates with traitors contrive”⁵⁵ (*Julius Caesar*, Act II, Sc. III).

Uno de estos acontecimientos coadyuvantes fue el gran error de César de prescindir de la escolta en su camino y entrada al Senado, sobre todo si ya había sido advertido por adivinos, sacerdotes, sueños e infaustas señales naturales acerca del peligro que corría. César nunca había sido supersticioso; además, se sabía poderoso y tenía una excesiva confianza en sí mismo, así como en el hecho de que poseía partidarios que seguro no se quedarían con los brazos cruzados si algo le pasaba. Si él era atacado o, peor aún, asesinado, Roma podría caer en una guerra civil peor que las anteriores.

Otro factor que no dependió de los conspiradores y que colaboró en su intento, fue el hecho de que César no leyera la nota de Artemidoro de Gnido, en la que éste le advertía sobre lo que se planeaba contra él, ya que era muy cercano al círculo de Bruto y tenía razones para sospechar sobre la conjura. Shakespeare atribuye esto a que César decide no leer dicha nota, dejándola para después: “What touches us ourself shall be last served.”⁵⁶ (*Julius Caesar*, Act III, Sc. I). Sin embargo, Plutarco, en su biografía sobre César (Plutarco, 1999, 2-3), afirma que entre el tumulto y el ajetreo de su trayecto al Senado, éste no tuvo tiempo ni oportunidad para leer el mensaje. De ser así, curiosamente el azar tuvo aún más peso en los hechos históricos que en la misma tragedia del dramaturgo.

⁵⁵ “[...] los Hados con los traidores se conjuran.” (Todas las traducciones al español de los textos de Shakespeare son mías.)

⁵⁶ “Lo que nos toca personalmente debe servirse al último.”

Organización y ejecución

La hetería de Casio, que para su fase final ya incluía a Bruto y varios hombres más que habían ido engrosando sus filas, organizó bien la mecánica del homicidio y repartió responsabilidades entre los miembros que se encontraban más cerca de César o que contaban con la plena confianza de éste.

Matar al incipiente emperador en los *idus de marzo*, dentro de la Curia de Pompeyo y durante una sesión de senadores, fue una elección bien tomada, ya que permitía que muchos de los conjurados estuvieran juntos sin levantar sospechas. La ocasión era propicia, dado que no podían alargar más el asunto: se había filtrado información al exterior del grupo -muy probablemente gracias a todos aquellos hombres a quienes intentaron reclutar y que no accedieron-, lo que conllevaba el riesgo de que el plan se descubriera totalmente y, por tanto, se frustrara.

En la mañana del día del asesinato, César estuvo a punto de no asistir al Senado y frustrar los planes: la gran inquietud de su esposa, Calpurnia, quien había tenido sueños funestos, así como las constantes advertencias de los agoreros, lograron alarmar al dictador, al grado de que éste consideró la posibilidad de quedarse en casa y posponer la sesión para otro día. Aquí entró en juego Decio Bruto (Décimo Bruto), quien era uno de los hombres en quienes más confiaba César (de hecho, era uno de sus herederos). Él tenía la tarea de asegurarse de que el dictador estuviera presente en la reunión, así que se encargó de convencerlo de asistir. Incluso, agarró de la mano a César para guiarlo e inmediatamente después, literalmente *lo empujó* fuera de casa, por lo que tuvo un papel decisivo en el asesinato (Canfora, 2000, p. 358).

Una vez lograda la asistencia del dictador, alguien se encargó de entretener a Marco Antonio fuera de la Curia, mientras se llevaba a cabo el atentado. Para no

generar suspicacia, los conspiradores que tenían cargos en el Senado atendieron casos de manera normal y resolvieron sobre ellos con actitud serena.

Una vez que César ocupó su asiento, Metelio Címber (Tilio Cimbro), conforme a los planes, inició el teatro de acercársele para pedirle que perdonara a un hermano suyo que estaba en el exilio. César se negó (lo cual era previsible), y los demás se fueron aproximando con el pretexto de interceder. Durante esta escena, los conjurados (a excepción de Bruto, quien amaba sinceramente a su padre adoptivo y a causa de ello sentía un gran conflicto interno) conservaron la actitud que habían tenido hacia él en los últimos tiempos: adularlo servilmente cuando en realidad lo aborrecían. Una vez rodeado por los asesinos, Metelio Címber jaló la toga de César hacia abajo (era la *señal* convenida): Casca dio la primera puñalada, imitado inmediatamente por los demás y, al último, por Bruto. Aquí entra el famoso episodio en el que César reconoce a éste y lanza el consabido lamento (“Et tu, Brute!”) retomado por Shakespeare: “Et tu, Brute! Then fall, Caesar!”⁵⁷ (*Julius Caesar*, Act III, Sc. I). El dictador cayó muerto (o lo empujaron) al pie de la estatua de Pompeyo, a la cual Casio había pedido protección y ayuda al pasar por ahí momentos antes. Para los conspiradores, Pompeyo era el símbolo de la oposición contra el tirano.

Es importante enfatizar que no todos los conjurados atacaron físicamente a César: el grupo comprendía más de 60 miembros, de los cuales sólo cerca de diez lo asesinaron. Su cuerpo recibió veintitrés puñaladas, y algunos de los participantes lo hirieron varias veces; pero, acorde con lo que se exigía en un caso así, todos los presentes debían dar por lo menos un golpe, de manera que todos se vieran implicados.

Con la muerte de César, inicia el fin de la *hetería de Casio*. Al realizarse el propósito, el grupo pierde sus elementos fundamentales: el *objetivo* (dado que ya fue

⁵⁷ “¡Y tú, Bruto! Cae entonces, César.”

alcanzado) y su calidad de *secreto*. Por otra parte, si bien la planeación del homicidio fue adecuadamente estructurada, planeada y ejecutada, no se tomaron las mismas precauciones acerca de los pasos a dar después de consumado el hecho, lo que trajo consecuencias desastrosas para los conspiradores.

Marco Antonio y el cuerpo de César inclinan la balanza

Inicialmente, Marco Antonio entra en pánico tras el homicidio y sale huyendo. Esto indica que, momentáneamente, los conjurados tienen la oportunidad de tomar el control de la situación. Pero la desaprovechan. Si el más grande error de César fue prescindir de la escolta, el más grande error de sus asesinos fue no deshacerse del cadáver en el Tíber, como habían previsto. El cuerpo masacrado del dictador fue una de las principales armas políticas de Marco Antonio para conmover al pueblo a favor de César y en contra de los *liberadores*, como se autodenominaban los miembros de la conspiración. Tras el asesinato, Bruto intentó hablar con los demás senadores, pero éstos huyeron aterrorizados. “Olvidándose de ocuparse del muerto y de proceder tal vez con un oportuno golpe de gracia a la cancelación de sus actos, no se les ocurrió nada mejor que subir al monte Capitolino agitando los puñales e incitando a ciudadanos imaginarios (las calles estaban desiertas, las tiendas estaban cerradas) a “gozar de la libertad”.” (Canfora, 2000, p. 367).

Bruto y los demás conjurados que estaban presentes se atrincheraron en el Capitolio y no salieron sino hasta tiempo después, cuando estaban más confiados en que nadie los lincharía.

Según Plutarco (1951, págs. 95-96), al decidirse a abandonar el Capitolio y salir a la luz pública, Bruto habló ante el pueblo, que ya se había congregado y lo escuchó

respetuosamente. Bruto defendió la honestidad de sus intenciones a favor de la República y de Roma. Pero después de su discurso, el conspirador Cinna cometió la torpeza de empezar a hablar mal del difunto, lo que predispuso a la gente en forma negativa porque el pueblo amaba al dictador.

Al día siguiente del asesinato, Antonio, al ver que la situación no está del todo ganada para los conjurados, se dirige al Capitolio y manda a sus hijos como rehenes para negociar la paz. Obtiene el permiso de Bruto (en contra de los deseos de Casio) para rendir honores al cuerpo de César y leer públicamente su testamento, cuyo contenido ya conocía. Permitirlo fue crucial para el rumbo que tomaron después los acontecimientos, y demostró a Bruto lo peligroso que podía ser Antonio al sobrevivir a César.

En el funeral, un heraldo leyó el testamento por orden de Antonio: César tenía entre sus herederos a varios de sus asesinos. Como si esto no fuera suficiente para dejarlos mal parados ante la opinión pública, legaba al pueblo sus jardines así como 75 dracmas a cada romano, lo que conmovió a la gente. Tras este preámbulo, Antonio tomó la túnica rasgada y ensangrentada y la mostró, así como un muñeco de cera con la imagen del emperador masacrado (ya que el cuerpo estaba en el féretro y no se podía mostrar adecuadamente). Esto desencadenó todo un pandemónium, porque el pueblo inmediatamente clamó por venganza: muerte a los asesinos de César. Algunos encendieron una pira con sillas y mesas, en la que pusieron el cadáver y, tomando antorchas, fueron a incendiar las casas de los matadores, quienes lograron escapar porque para ese momento ya se habían atrincherado bien, todos juntos (Plutarco, 1951, págs. 97-98). En medio del desorden, la turba topó con Cinna el poeta (diferente de Cinna el conspirador, quien tras el homicidio había atacado verbalmente a César).

Debido al furor que se había desencadenado, lo tomaron por el asesino y lo despedazaron, llevando al final su cabeza en la punta de un asta.

Fin de la hetería

Tras las desastrosas consecuencias de los acontecimientos posteriores al asesinato, los conspiradores se dispersaron para escapar de posibles venganzas. Ése fue el fin definitivo del grupo. Tal vez, Antonio sabía que lo mejor que podía hacer para anular un posible peligro posterior, dado que él era el brazo derecho de César y heredero de su estilo político, era *desarticular* al grupo de conspiradores, cosa que logró hacer brillantemente.

Mientras los conjurados huían, en Roma ya se gestaba el nuevo Triunvirato, formado por Octavio (sobrino y sucesor de Julio César), Marco Antonio y Lépido. Como era lógico, se generó una nueva Guerra Civil entre los partidarios del triunvirato (cesarianos) y los que pugnaban por la restauración de la República. Bruto y Casio, cada uno por su parte, continuaron reclutando tropas para enfrentar a sus enemigos. Para Bruto, el objetivo seguía siendo liberar a Roma de la tiranía, encarnada ahora en Octavio, y lograr que prevaleciera la *libertas*. De Casio, aunque posteriormente se reunió con Bruto, se decía que, más que la libertad, lo que deseaba era un puesto de alto rango tras ganar la Guerra Civil.

Al consolidarse el Triunvirato, Octavio, Antonio y Lépido se repartieron territorios y condenaron a muerte a doscientas personas, entre conspiradores y simpatizantes de éstos. Se hizo juicio en ausencia a Bruto y Casio por el cesaricidio, y se les condenó. Como ya es sabido, el enfrentamiento final entre las dos fuerzas

culminó con la derrota y los suicidios de Casio y Bruto en Filipos (Plutarco, 1951, págs. 126, 137).

A lo largo de más de dos milenios, hay muchas perspectivas y juicios acerca del asesinato de Julio César: la balanza se ha inclinado tanto a favor de Bruto como a favor del dictador, dependiendo del contexto y de la *voz* (en sentido amplio) que reactualice el relato histórico. Todo está en función de quién, cómo, en qué condiciones, sobre qué bases y con qué intereses se haga la narración. Hasta la fecha, más de dos milenios después, hay quienes defienden la honradez de Bruto y quienes lo atacan por traidor, al igual que a Julio César se le ha calificado de hombre ilustre y de tirano. Sin embargo, no podemos negar que en estas percepciones han influido los registros históricos que comenzaron a escribirse desde la misma época del asesinato y de los que pocos sobreviven; pero estos registros, como ya hemos explicado, parten en gran medida de rumores, de memoria colectiva y de relatos orales de quienes lo vivieron de cerca.

4.2 Realidad 2: Configuración. Cómo recrea Shakespeare en el drama los acontecimientos históricos y legendarios

A partir de los constructos escritos, Shakespeare re-crea artísticamente los hechos que rodearon el asesinato de Julio César.

De entrada, nos presenta a un Marco Bruto que funge como héroe trágico de la obra: él es el único que no asesina a César por cuestiones de envidia o de poder, sino por llevar hasta las últimas consecuencias su patriotismo y su lealtad al régimen republicano.

En el apartado anterior, mencioné los motivos por los que Bruto era fundamental para la conspiración y la forma en que fue reclutado. Al tener al pueblo de su parte,

Bruto daría al acto un carácter de patriotismo y justicia. Para recrear esto en la obra teatral, Shakespeare hace decir lo siguiente a Casca:

Casca. O, he sits high in all the people's hearts:

And that which would appear offence in us,

His countenance, like richest alchemy,

Will change to virtue and to worthiness.⁵⁸

(Julius Caesar, Act I, Sc. III)

En esta cita, observamos también una alusión a un elemento importante en la época isabelina: la alquimia.

Ya hemos dicho que los mensajes anónimos dirigidos a Bruto fueron determinantes para que se decidiera a participar en el atentado. Dichos mensajes lo incitaban a honrar a sus antepasados (hombres que fueron útiles para mantener la grandeza romana) y a actuar en favor de la República. Shakespeare atribuye la autoría de dichos mensajes a Casio, quien los hace pasar como provenientes de los más distinguidos ciudadanos de Roma para manipular astutamente a Bruto y convencerlo:

[...] I will this night,

In several hands, in at his windows throw,

As if they came from several citizens,

Writings all tending to the great opinion

That Rome holds of his name; wherein obscurely

⁵⁸ “Oh, él ocupa un sitio elevado en los corazones del pueblo/Y aquello que en nosotros aparecería como ofensa/Su apoyo, como la más rica alquimia/Lo cambiará en virtud y en mérito.”

Caesar's ambition shall be glanced at:

And after this let Caesar seat him sure;

For we will shake him, or worse days endure.⁵⁹

(*Julius Caesar*, Act I, Sc. II)

Los historiadores coinciden en que el dictador no prestaba demasiada atención a las advertencias ya que tenía una gran seguridad en sí mismo y en su investidura.

Shakespeare, por su parte, nos muestra a un Julio César que no sólo posee autoconfianza sino que, además, ya empieza a envanecerse y a mostrar soberbia:

Caesar shall forth: the things that threaten'd me

Ne'er look'd but on my back; when they shall see

The face of Caesar, they are vanished.⁶⁰

(*Julius Caesar*, Act II, Sc. II)

Al inicio del tercer acto, Shakespeare recrea el hecho de que gente ajena a la conjura ya se había enterado de los planes. Pero en lugar de mostrar esta fuga de información como un hecho que preocupara a los conspiradores antes del asesinato y que los decidiera a no demorarse más en actuar (como afirma el relato histórico), nos muestra que los asesinos se enteran de ello el mismo día del crimen, en el Senado, cuando Popilio Lena da a entender que sabe lo que pretenden:

^{59c} [...] Esta noche,/Arrojaré, por diversas manos, al interior de sus ventanas,/Como si provinieran de varios ciudadanos,/Escritos que atiendan a la gran opinión/Que Roma tiene de su nombre; en los cuales oscuramente/La ambición de César se entreverá:/Y después de esto a ver si César se asienta firmemente;/Porque lo haremos temblar, o peores días sufriremos.”

⁶⁰ “César saldrá: las cosas que me amenazaron/Nunca miraron sino mi espalda; cuando deben ver/El rostro de César, se desvanecen.”

Pop. I wish your Enterprise to-day may thrive.

Cas. What enterprise, Popilius?

Pop. Fare you well. (*Advances to Caesar*)

Bru. What said Popilius Lena?

Cas. He wish'd to-day our enterprise might thrive.

I fear our purpose is discovered⁶¹.

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. I)

Sabemos que Decio Bruto se aseguró de que el dictador estuviera presente en la reunión del Senado, así que se encargó de convencerlo de asistir. Sabemos también que prácticamente lo sacó a empujones de su casa para no frustrar el asesinato. Shakespeare omite este último detalle y recurre a un diálogo persuasivo por parte del conspirador, quien apela al subido ego de Julio César y se burla de los sueños funestos de Calpurnia⁶².

[...] Besides, it were a mock

Apt to be render'd, for some one to say

'Break up the senate till another time,

When Caesar's wife shall meet with better dreams.'

If Caesar hide himself, shall they not whisper

⁶¹ “*Pop.* Deseo que vuestra empresa hoy pueda prosperar./*Cas.* ¿Qué empresa, Popilio?/*Pop.* Que os vaya bien. (*Se acerca a César.*)/*Bru.* ¿Qué dijo Popilio Lena?/*Cas.* Nos deseó que hoy nuestra empresa pueda prosperar./Temo que nuestro propósito esté descubierto.”

⁶² Si bien los presagios forman parte de las narraciones de los historiadores clásicos, en la cosmovisión isabelina también poseen una gran importancia ya que el orden terreno y el superior son reflejo el uno del otro, por lo que no es de extrañar que Shakespeare los incluya en el drama.

‘Lo, Caesar is afraid’?⁶³

(*Julius Caesar*, Act II, Sc. II)

Según Suetonio, el número de conspiradores era superior a sesenta, e identifica como líderes a Casio y Décimo Bruto. Shakespeare nos presenta sólo alrededor de diez participantes en la conjura. El drama incluye también los prodigios que, poco antes del asesinato, presagiaron eventos funestos. Un ejemplo de ello es lo siguiente: durante un sacrificio, el adivino Spurinna le advierte a César que se guarde de los Idus de marzo, pero el dictador lo ignora y, llegada la fecha, muestra un exceso de confianza en su intocabilidad: “entró en el Senado y dijo burlándose a Spurinna que eran falsas sus predicciones porque habían llegado los idus de marzo sin traer ninguna desgracia, contestando éste que sí habían llegado, pero aún no habían pasado” (Suetonio, 1985, p. 55). En la narración histórica, se sitúan estos acontecimientos uno después del otro, en forma casi inmediata. Shakespeare, en cambio, recrea estos sucesos distanciándolos uno del otro en la estructura del drama, sin incluir el nombre del adivino. En *Julius Caesar*, la predicción ocurre en el primer acto, mientras que la burla del dictador hacia el agorero y la respuesta de éste ocurren justo al inicio del tercero, que corresponde al clímax de la obra. Además de la distancia estructural entre ambos acontecimientos, Shakespeare intercala entre ellos toda la conspiración, las dudas internas de Bruto y los presagios. Todo esto afecta la recepción de los hechos: llegado el tercer acto, la tensión ha ido en aumento y la expectativa es la idónea para que el asesinato sea percibido de manera más intensa.

Shakespeare coincide con las versiones históricas en los elementos fundamentales de la forma en que se dio el asesinato: alguien entretiene a Marco

⁶³ “[...] Además, sería una burla/Lista para ser rendida, para que alguno dijera/”Disolved el senado para otra ocasión/Cuando la esposa de César tenga mejores sueños.”/Si César se esconde,/¿no susurrarán/“César tiene miedo?”.”

Antonio (Plutarco atribuye esta acción a Bruto Albino; Shakespeare y Canfora, a Trebonio); Metelio Címber se acerca a César con el pretexto de hacerle humildemente una petición; poco a poco se acerca el resto de los conjurados y entre todos, lo apuñalan veintitrés veces. Pero a diferencia de los historiadores, quienes relatan los movimientos del triunviro al ser atacado, así como su posición al caer, Shakespeare omite estos detalles y, además, pone en labios de Bruto una frase proléptica sobre las representaciones que habrá en el futuro sobre este hecho:

Casca: Speak, hands, for me!

[*Casca first, then the other Conspirators and Marcus Brutus stab Caesar.*]

Caesar: Et tu, Brute! Then fall, Caesar! [*Dies.*]

Cinna: Liberty! Freedom! Tyranny is dead!

Run hence, proclaim, cry it about the streets.

[...]

Brutus: How many times shall Caesar bleed in sport,

That now on Pompey's basis dies along

No worthier than the dust!⁶⁴

(*Julius Caesar*, Act III, Scene I)

Plutarco y Suetonio coinciden en que el funeral de César, la lectura de su testamento frente al pueblo y la intención de éste de linchar a los conspiradores ocurrieron al día

⁶⁴ *Casca*: ¡Hablad, manos, por mí! [*Casca, luego los otros Conspiradores y Marco Bruto apuñalan a César.*]/*César*: ¡Y tú, Bruto! ¡Muere entonces, César! [*Muere.*]/*Cinna*: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡La tiranía ha muerto!/Corred, proclamad, pregonadlo por las calles./...]/*Bruto*: ¡Cuántas veces sangrará César en el teatro,/Pues ahora yace al pie de la base de Pompeyo /No más valioso que el polvo!/(Acto III, Escena I)

siguiente del crimen. Sin embargo, ninguno de los dos biógrafos menciona el discurso de Marco Antonio. Sólo afirman que éste ordenó a un heraldo la lectura de dicho testamento (Suetonio, 1985, págs. 56-57). Shakespeare, para aumentar la tensión dramática, condensa estos hechos como inmediatos al asesinato, intercalando los discursos de Bruto y Marco Antonio, haciendo que las palabras sinceras y bienintencionadas del primero contrasten con las del segundo para resaltar la diferencia entre la mentalidad ingenua del idealista con la mentalidad ágil y maliciosa del político; lo que resalta aquí es el *poder* que adquiere la palabra cuando es hábil y estratégicamente manejada por un orador elocuente.

Históricamente, Bruto y los demás conjurados que estaban presentes se atrincheraron en el Capitolio y no salieron sino hasta tiempo después, cuando estaban más confiados en que nadie los lincharía. En la obra, Shakespeare construye el siguiente encuentro para mostrar la doble intención de Antonio y dar paso, casi inmediatamente, a su discurso ante el pueblo (también invención del dramaturgo), que revierte la inclinación de la balanza en contra de los conspiradores.

Ant. That's all I seek:

And am moreover suitor that I may
Produce his body to the market- place;
And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.

Bru. You shall, Mark Antony.

Cas. Brutus, a word with you.

(Aside to Bru.) You know not what you do: do not consent
That Antony speak in his funeral:
Know you how much the people may be moved

By that which he will utter?⁶⁵

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. I)

Shakespeare omite el histórico discurso de Cinna (en el que comete el error de hablar mal de César ante el pueblo) para que en Antonio recaiga toda la responsabilidad de la mudanza del ánimo popular, gracias al uso manipulador de sus palabras y del cadáver del dictador. El dramaturgo sitúa el discurso de Antonio inmediatamente después del discurso de Bruto (históricamente, entre uno y otro hubo un día de diferencia). Sucede ante el pueblo y en presencia del cadáver. Amén de las estrategias por demás conocidas de dicho discurso -la ironía con que repite la famosa frase “And Brutus is an honorable man”⁶⁶ (Act III, Sc. 2) y la psicología inversa que emplea al decir que no pretende provocar una revuelta cuando ésa es precisamente su intención-, la lectura del testamento y la exhibición del cuerpo ensangrentado (no de una figura de cera, como afirma el discurso histórico) refuerzan el diabólico poder de su palabra.

Tras dejar en entredicho la honorabilidad de Bruto, anuncia que “encontró” en el asiento de César su testamento, cosa que es imposible ya que éste no lo llevaba consigo (además, ¿para qué lo haría?). En el contexto de la obra, esto es un artificio que hace lucir a Antonio todavía más manipulador y astuto. Entra en un “estira y afloja” al anunciar que lo tiene y mostrar el papel que supuestamente contiene la voluntad del dictador; pero “resistiéndose” a leerlo, de modo que la gente acaba suplicádoselo.

Ant. Have patience, gentle friends, I must not read it;

It is not meet you know how Caesar loved you.

⁶⁵ “*Ant.* Eso es todo lo que busco:/Y además solicito que yo pueda/Exhibir su cuerpo en la plaza;/Y en el púlpito, como corresponde a un amigo,/Hablar en ocasión de su funeral./*Bru.* Lo haréis, Marco Antonio./*Cas.* Bruto, una palabra con vos./(*Aparte a Bruto.*) No sabéis lo que hacéis: no consintáis/Que Antonio hable en su funeral:/¿Sabéis a qué grado el pueblo puede conmoveerse/A causa de lo que él diga?”
⁶⁶ “Y Bruto es un hombre honorable.” (Acto III, Escena 2)

[...]

Fourth Cit. Read the will; we'll hear it, Antony;

You shall read us the will, Caesar's will.⁶⁷

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. II)

Antes de leerlo, muestra el cuerpo de César, señalando cuál conspirador dio cuál puñalada (siendo que él ni siquiera estaba presente en el momento del asesinato).

Recurre al efectismo visual mientras reitera que Bruto era favorito de César, y ahora sí pronuncia la palabra *traición*:

Then I, and you, and all of us fell down,

Whilst bloody treason flourish'd over us.⁶⁸

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. II)

Para cerrar con broche de oro, anuncia que César nombró al pueblo como heredero de sus jardines y legó 75 dracmas a cada romano. La reacción de la multitud sucede según lo narrado por Plutarco. Posteriormente, el tercer acto culmina con el escarnio de Cinna, el poeta. Dado que Shakespeare omitió el discurso de Cinna el asesino, este hecho es aún más sobrecogedor, ya que entonces la motivación principal recae en el solo hecho de compartir su nombre, con lo que el dramaturgo resalta lo que es capaz de hacer una turba enardecida.

First Cit. Tear him to pieces; he's a conspirator.

⁶⁷ “*Ant.* Tened paciencia, gentiles amigos, no debo leerlo;/No es conveniente que sepáis cuánto César os amó./[...]/*Cuarto Ciudad.* Leed el testamento; queremos oírlo, Antonio;/Debéis leernos el testamento, el testamento de César.”

⁶⁸ “Entonces yo, y vosotros, y todos caímos;/Mientras la sanguinaria traición floreció sobre nosotros.”

Cin. I am Cinna the poet, I am Cinna the poet.

Fourth Cit. Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses.

Cin. I am not Cinna the conspirator.

Fourth Cit. It is no matter, his name's Cinna; pluck but his name
out of his heart, and turn him going.⁶⁹

(*Julius Caesar*, Act III, Sc. III)

Shakespeare atribuye implícitamente el desafortunado fin de Bruto y de Casio a un elemento que es constante en su obra trágica: lo que conocemos como *fatal flaw* (defecto o error fatal). En cuanto a Casio, el *fatal flaw* se centra en su envidia hacia las figuras poderosas, así como a su carácter impulsivo que lo lleva a suicidarse por el malentendido de creer perdida una batalla que en realidad se ha ganado.

Cas. [...]

Guide thou the sword. (*Pindarus stabs him.*)

Caesar, thou art revenged,

Even with the sword that kill'd thee. (*Dies.*)⁷⁰

(*Julius Caesar*, Act V, Sc. III)

En el caso de Bruto, el *fatal flaw* radica en su ingenuidad y en el ejercicio trágico de su virtud (que le lleva a perdonar la vida a Marco Antonio):

Bru. Farewell, good Strato. (*Runs on his sword.*) Caesar, now be still:

⁶⁹ “*Primer Ciud.* Despedazadlo; es un conspirador./*Cin.* Soy Cinna el poeta, soy Cinna el poeta./*Cuarto Ciud.* Despedazadlo por sus malos versos, despedazadlo por sus malos versos./*Cin.* No soy Cinna el conspirador./*Cuarto Ciud.* Eso no importa, su nombre es Cinna; arracad su nombre de su corazón, y hacedlo retroceder.”

⁷⁰ “*Cas.* [...]/Guiad vos la espada. (*Píndaro le clava la espada.*)/César, sois vengado,/Justo con la espada que os mató.”

I kill'd not thee with half so good a will. (*Dies.*)⁷¹

(*Julius Caesar*, Act V, Sc. V)

Como podemos ver, la tragedia shakespeariana, en contraposición a la tragedia griega, atribuye los desenlaces trágicos a errores humanos, no a una divinidad arbitraria ni mucho menos a un Destino implacable. Aun así, el final trágico de Bruto y el hecho de que la conspiración no prospere, son pruebas de la intocabilidad del soberano: el asesinarlo traerá siempre consecuencias funestas para quien se atreva a hacerlo.

En conclusión, podemos ver que en Shakespeare, el hecho histórico (en cuanto a su exactitud) deja de ser el centro de la creación dramática: sólo es un *pre-texto* para construir una obra artística enfocada en los aspectos *humanos* que podemos encontrar en él. Para ello, se toma algunas licencias: altera la información que ha tomado de las versiones históricas; en algunos casos, matiza, condensa e incluso inventa hechos en función de la tensión dramática. Por lo tanto, la manipulación del hecho histórico se convierte en un recurso técnico para lograr un efecto determinado en el receptor. Otro aspecto importante es que, como ya analizaremos más profundamente, hace de *Julius Caesar* un verdadero *drama histórico*, siguiendo la terminología de Herbert Lindenberger: la pieza dramática toma como pretexto un hecho histórico para realizar una analogía entre éste y el contexto histórico-social del dramaturgo. La cosmovisión isabelina y sus ideas sobre la intocabilidad de las figuras de poder se filtran de manera evidente a lo largo de la obra. Desde su propio contexto sociocultural, Shakespeare re-crea y matiza la Historia oficial, resaltando con ello no pocos aspectos de la naturaleza humana y llevándolos al más alto nivel de la creación poética.

⁷¹ “*Bru.* Adiós, buen Strato. (*Se precipita sobre su espada.*) César, estad tranquilo ahora:/No os maté con la mitad de tan buena voluntad. (*Muere.*)

4.3 Realidad 3: Refiguración

Siguiendo a Ricoeur⁷², la refiguración es la recepción que se genera en el encuentro con la obra de arte, por lo que concierne únicamente al lector o espectador. El receptor interpreta lo narrado, o representado, desde un punto de vista que sólo le corresponde a él. A continuación referiré los puntos principales de la crítica (refiguración) que sobre esta obra realiza Harold Bloom en *Shakespeare, la invención de lo humano*, a fin de dialogar con los mismos.

Bloom enfatiza la complejidad de carácter que presentan los personajes shakespearianos e intenta comprender las motivaciones profundas de su actuar y pensar. Esta subjetividad que reconoce en ellos rompe con los personajes *tipo* que aparecían en las obras anteriores.

En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. A veces esto sucede porque *se escuchan* hablar, a sí mismos o mutuamente. Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la individuación, y ningún otro escritor, antes o después de Shakespeare, ha logrado tan bien el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes aunque coherentes consigo mismas para sus ciento y pico personajes principales y varios cientos de personajes menores claramente distinguibles. (Bloom, 2002, p. 17)

Coincido plenamente con Bloom en que los personajes de Shakespeare (y los *de Julius Caesar* no son la excepción) son todo menos tipos planos, así como en el hecho de que

⁷² Véase el apartado 3.2 del presente trabajo, donde explico más a fondo la teoría de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur.

la actitud de Shakespeare con respecto a los personajes no es sencilla de interpretar, pero eso es difícil siempre, con cualquier autor y con cualquier obra. A lo más que podemos llegar es a inferir dicha actitud al hacer nuestra refiguración de la obra.

En el caso de *Julius Caesar*, Bloom se adentra principalmente en las motivaciones de Bruto para entrar en la conspiración; pero también analiza al César de Shakespeare comparándolo con el César de Plutarco.

Uno de los puntos que realiza Bloom, es que se trata de una obra ambigua en cuanto al proceso interno de los personajes. Yo no creo que sea tanto una cuestión de ambigüedad sino más bien de complejidad. No veo una falta de claridad en las motivaciones de Bruto; veo, más bien, un conflicto interno en él, al debatirse entre su deber hacia Roma y su cariño hacia César. Éste, aunque no aparece más que en algunas escenas del primer y tercer actos; sin embargo, permea toda la obra ya que todo gira alrededor de él. Incluso en el Acto V se observa su injerencia después de muerto, y tanto Bruto como Casio se dirigen a él en el momento de sus respectivos suicidios.

Bloom considera que el César de Shakespeare parece, de algún modo, buscar su asesinato, ya que de otro modo no es comprensible que prescindiera de su aparato de seguridad.

Tal vez hay incluso una sugerencia de que este Julio César en algún nivel coquetea con el martirio, como un camino a la vez hacia la bondad y hacia el establecimiento permanente del imperio. Pero esto queda en la ambigüedad, como queda también la cuestión de la decadencia de César. (Bloom, 2002, p.139)

Esta es una interpretación que yo rechazo totalmente; en ningún momento me parece que César se dirija, ni siquiera inconscientemente, a su propia muerte. Por mi parte, encuentro en su envanecimiento excesivo la explicación a su atrevimiento de prescindir de su escolta para dirigirse al Senado. Por ello, concuerdo con Bloom en que César es un dictador que ya vislumbra, e incluso decreta, su propia divinización. Es por ese motivo que, a pesar de la inteligencia y malicia que ha demostrado a lo largo de su carrera militar y política, que lo han llevado a donde está, no es capaz de vislumbrar el riesgo que corre al desoír las advertencias y los augurios. Su confianza en su invulnerabilidad determina en alto grado el resultado de los acontecimientos.

Casio experimenta un gran resentimiento y envidia hacia César. Bruto, en cambio, no es movido por los celos ni el rencor, sino por su miedo al poder absoluto que su protector puede llegar a ostentar si se erige en gobernante único de Roma. Bloom resalta, con acierto, que el miedo de Bruto aún no tiene fundamentos a partir de la conducta de César: éste no ha dado motivos suficientes para pensar que se convertirá realmente en un tirano; no obstante, Bruto lo asume de forma prematura y, así, se precipita a tomar parte en la conspiración.

Sin decir de modo explícito que se trata de un rasgo de la cosmovisión isabelina, de la que ya he hablado y según la cual el gobernante se identifica como una figura de Orden, Bloom nota la presencia fundamental de la jerarquía política como un espejo de la jerarquía natural, por lo que su refiguración y la mía coinciden en este punto; cuando César se niega a perdonar al hermano de Metelio Címber, afirma:

But I am constant as the northern star,
Of whose true-fix'd and resting quakity
There is no fellow in the firmament,

The skies are painted with unnumber'd sparks
 They are all fire and every one doth shine.
 But there's but one in all doth hold his place:
 So in the world; 'tis furnish'd well with men,
 And men are flesh and blood, and apprehensive;
 Yet in the number I do know but one
 That unassailable holds on his rank,
 Unshakes of motion: and that I am he,⁷³

(*Julius Caesar*, Act III, Scene I)

Bloom extrae de esto la idea de “una jerarquía natural que se ha vuelto política. César no tiene ningún superior natural, y su rango intrínseco se ha extendido exteriormente hasta la dictadura” (Bloom, 2002, p. 145).

Si bien es imposible de saber a ciencia cierta la postura política, ideológica o religiosa de Shakespeare, Bloom afirma que el dramaturgo muestra en sus obras, más que una visión de la política o la religión, una visión de lo humano. Es decir, funde la cosmovisión de su momento con lo trascendente, lo universal.

El Julio César de Shakespeare es a la vez humano-demasiado-humano y, como él lo sospecha, más que humano, un dios mortal. Su genio .en la historia, en Plutarco, y en Shakespeare- fue fundir a Roma con él mismo. Bruto intenta en vano fundirse él con Roma, pero sigue siendo necesariamente Bruto, pues

⁷³ “Pero yo soy constante como la estrella del norte,/De cuya cualidad fija e inmóvil/No hay par en el firmamento./Los cielos están pintados con innumerables luces,/Son todas fuego y cada una brilla./Pero no hay sino una entre ellas que mantiene su sitio:/Así en el mundo; está bien provisto de hombres,/Y los hombres son de carne y hueso, y aprensivos;/Mas entre su gran número, no conozco más que a uno/Que inamovible mantenga su rango,/Sin sacudidas de movimiento: y ése soy yo.”

César ha usurpado a Roma para siempre. Pienso que parte de la ironía de Shakespeare en la obra es sugerir que ningún romano podía estar de buena fe contra el espíritu de César, del mismo modo que ningún inglés podía estar contra el espíritu de Isabel. (Bloom, 2002, p.148)

Como se verá en breve, esta refiguración de Bloom coincide con la que yo realizo aplicando el modelo de Northrop Frye: sin comprometerse con una postura respecto a si piensa bien o mal de César (o de Isabel), Shakespeare muestra que la figura de poder no debe ser transgredida. Y si bien el discurso de Antonio aporta el ingrediente culminante para la mitificación de César, éste se ha encargado de preparar el camino con sus obras sociales y méritos militares, los cuales enumera su vengador oportunamente (y oportunistamente); de esta forma, su deificación y entronización ante el pueblo no es para nada difícil. El hecho de que la muerte de César tenga consecuencias tan desastrosas para los conspiradores y que después se nos muestre a Antonio y Octavio, sus vengadores, como ganadores de la batalla de Filipos aunque sean personajes más arbitrarios y déspotas que el mismo dictador asesinado, y de menor calidad moral que el líder de la conspiración (Bruto) puede ser una reivindicación de la figura que estaba en el poder por derecho: César, lo que puede remitirnos a un intento de *protección* del poder de Isabel.

El diálogo que he sostenido con la interpretación de Harold Bloom prueba que un texto no tiene una sola interpretación válida, sino que puede fundamentar varias de ellas, las cuales confluyen o difieren en ciertos puntos. Esto relativiza las percepciones y, por lo tanto, los juicios sobre los objetos artísticos.

Como mencioné más arriba, mi refiguración se centra en lo que percibo de las perspectivas y relaciones entre los personajes principales, a la luz de la cosmovisión

isabelina y de la clasificación de Northrop Frye. Considero que comprender la visión que se tenía en la época de Shakespeare sobre las figuras de orden, así como la clasificación de Frye sobre las figuras fundamentales en la tragedia de poder (figura de orden, figura usurpadora y figura némesis), arroja una luz que nos puede hacer ver de otra forma la tragedia de Shakespeare, así como las diferentes perspectivas que se manejan en la obra⁷⁴. Como veremos, no todos identifican a César con el Orden. Empecemos ahora con el héroe trágico del drama: Bruto.

4.3.1 La percepción (refiguración) de Bruto

Bruto ve a la República como el orden quebrantado, un orden que ha traído a Roma su prosperidad y su grandeza. Para él, Julio César es la figura usurpadora que amenaza el equilibrio existente con su potencial tiranía. Por tanto, desde su punto de vista, las figuras restauradoras son él y sus compañeros de conspiración.

It must be by his death: and for my part,
I know no personal cause to spurn at him,
But for the general. He would be crown'd:
How that might change his nature, there's the question.
[...]
And therefore think him as a serpent's egg

⁷⁴ Las refiguraciones de los protagonistas, tanto en *Julius Caesar* como en *Antony and Cleopatra*, no aterrizan en un acto configurativo como lo es una obra de arte, sino en las circunstancias a las que se enfrentan y en las actitudes de aquellos con quienes interactúan. Aunque Ricoeur sólo se refirió específicamente a la refiguración de un producto artístico, es posible traspolarlo a lo que se representa en la trama, ya que cada personaje percibe lo vivido acorde con una cosmovisión particular; y es esta interacción de las percepciones la que desemboca en el desenlace trágico; además, enfocarlo así nos permite evidenciar cómo un mismo hecho puede ser recibido de distinta forma, lo cual es el punto central de esta tesis.

Which, hatch'd, would, as his kind, grow mischievous,
And kill him in the shell.⁷⁵

(*Julius Caesar*, Act II, Scene I)

Para nosotros, Bruto resulta memorablemente conmovedor, ya que es el héroe trágico a pesar de ser una figura rebelde: su grandeza heroica lo hace llevar su virtud al extremo paradójico del asesinato. Sin embargo, asume su culpa y las consecuencias de ésta, al estilo del gran héroe trágico griego: Edipo. Pero para Bruto, a diferencia del resto de los conspiradores, asesinar a César es un sacrificio para obtener un beneficio mayor: la restauración de la República. Y como todo sacrificio, no puede prescindir del aspecto violento.

René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, explica que la violencia siempre ha ido de la mano con la concepción humana de lo sagrado y se integra al culto religioso por medio del rito sacrificial. Por medio de éste, la violencia (natural en el hombre) se descarga en un *chivo expiatorio* o en una *víctima propiciatoria*, sea un animal o un ser humano, para que de este modo sea expulsada (conjurada) antes de que se desate al interior de la comunidad en una escala mayor y más peligrosa. Esta violencia sacrificial ocurre principalmente en momentos de crisis para la comunidad⁷⁶. Por definición, un sacrificio consiste en el intercambio de una vida por un gran bien común. La víctima sacrificial, por tanto, se convierte en el vehículo de conservación del orden y la estabilidad. Para Bruto, Julio César representa, además de un peligro potencial para

⁷⁵ “Tiene que ser por su muerte: y por mi parte/No conozco causa personal para aborrecerlo/Sino la de todos. Él querría ser coronado:/Cómo ello puede cambiar su naturaleza, he ahí el problema. [...] Y por tanto hay que pensar en él como en el huevo de una serpiente/Que, incubado, se volvería malicioso, como los de su especie/Y matarlo en el cascarón.”

⁷⁶ Véase el capítulo "La crisis sacrificial" (págs.. 46-75) de *La violencia y lo sagrado* (Girard, 1995)

Roma, la víctima sacrificial que logrará la restauración y conservación de la República, en tanto que ésta representa para él ese orden quebrantado y perdido.

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius.

[...]

Let's carve him as a dish fit for the gods,

Not hew him as a carcass fit for hounds:

[...]

[...] This shall make

Our purpose necessary and not envious:

Which so appearing to the common eyes,

We shall be call'd purgers, not murderers⁷⁷

(*Julius Caesar*, Act II, Scene I)

La víctima sacrificial debe ser a la vez propia y ajena a la comunidad: tiene elementos que permiten a la mayoría identificarse con ella; pero, al mismo tiempo, exhibe características que la hacen diferente al resto. Julio César encaja perfecto en esta definición: es un ser humano y, por tanto, mortal; sin embargo, tiene una posición privilegiada como figura de poder y se ha mitificado como descendiente de la diosa Venus: todo esto lo convierte en un ser lo suficientemente cercano y lejano de los romanos comunes como para constituirse en un *chivo expiatorio*; al menos, en eso se convierte a los ojos de Bruto quien, en su intento restaurador, ve a César como a la

⁷⁷ “Seamos sacrificadores, pero no carniceros, Cayo [...] Trinchémosle como un platillo preparado para los dioses/No lo destacemos como un cadáver servido a los perros [...] Esto hará/Nuestro propósito necesario y no envidioso/Y apareciendo así a los ojos comunes/Seremos llamados redentores, no asesinos”

víctima inevitable y al asesinato como una violencia no sólo necesaria, sino incluso sagrada, ya que el emperador traiciona al orden como él lo concibe: la República tiene mucho tiempo de haber sido fundada y es el sistema que ha hecho prosperar a Roma.

Sin embargo, la ironía que subyace en la tragedia consiste en que no sólo no elimina el peligro de que un tirano se instale en el poder (ya que Octavio, sobrino de César, está ahora a la cabeza del Triunvirato y ya se vislumbra su posterior tiranía), sino en que, además, se ha suscitado una guerra interna que divide a los romanos. Por tanto, al usar la violencia para conjurar y expulsar la violencia potencial, lo único que genera es más violencia: el sacrificio de César no ha surtido efecto.

Por lo general, los chivos expiatorios no son víctimas culpables: son sometidos a la violencia sin una causa. Para Bruto, eso es Julio César, ya que acepta que no hay una causa personal para aborrecerlo; es más, ni siquiera se ha convertido todavía en el tirano que sólo se vislumbra en él. Por tanto, con el único fin de anular el peligro potencial de su dictadura, consiente su asesinato por el bien de la República y de su pueblo.

Poco antes de terminar la tragedia, Bruto ve que sus intenciones han fracasado, que el sacrificio de César ha fracasado y que, además, el asesinato físico no implica siempre la eliminación total de quien ha perecido, ya que éste sigue influyendo en los sobrevivientes. En la obra que nos ocupa, mientras que los conspiradores hacen uso de la fuerza y de la violencia ilegítima asesinando a César sin que ello les traiga los beneficios que buscan, el poder siempre lo conserva el dictador aun después de muerto, como puede constatarlo Bruto:

The ghost of Caesar hath appear'd to me

Two several times by night; at Sardis once,

And, this last night here in Philippi fields:

I know my hour is come⁷⁸

(*Julius Caesar*, Act V, Scene V)

Asumiendo su responsabilidad en el desastre que se ha desencadenado, ahora decide sacrificarse a sí mismo, ofreciéndose como víctima propiciatoria para expiar el asesinato de quien no sólo representaba para él una figura paterna, sino que, de hecho, era su padre adoptivo. Esto hace que su papel en la obra se mueva en el último momento; de ser figura usurpadora, se convierte en aquello que en un tiempo creyó erróneamente ser: una figura némesis, pero esta vez dirigiendo su violencia restauradora hacia sí mismo, convirtiéndose en su propia víctima propiciatoria.

I shall have glory by this losing day

More than Octavius and Mark Antony

By this vile conquest shall attain unto.

[...]

Night hangs upon mine eyes; my bones would rest,

That have but labour'd to attain this hour.

[...]

[...] [*Runs on his sword.*] Caesar, now be still:

I kill'd not thee with half so good a will. [*Dies.*]⁷⁹

(*Julius Caesar*, Act V, Scene V)

⁷⁸ “El espectro de César ha aparecido ante mí/Dos veces por la noche; en Sardis una vez/Y esta noche aquí en los campos de Filipos:/Sé que mi hora ha llegado”

⁷⁹ “Tendré más gloria por este día de derrota/Que la que Octavio y Marco Antonio alcanzarán por esta vil conquista/La noche cae sobre mis ojos; mis huesos desean descansar/Pues no han sino trabajado para llegar a esta hora. [...] [*Se precipita sobre su espada.*] César, estad ahora tranquilo/No os maté con la mitad de tan buena voluntad. [*Muere.*]

Como podemos ver, Bruto aquí se convierte en la segunda víctima propiciatoria, ya que asume en sí mismo la violencia generada por la muerte del dictador y facilita las bases de una nueva reintegración del poder. Es él quien debe pagar el precio más alto por la muerte de César, siendo el único en la conspiración que dañó al líder persiguiendo un buen fin; el castigo a sus buenas intenciones no sólo es físico sino también interior: la culpa y el sentimiento de fracaso lo llevan a auto-inmolarse.

Él no puede verse a sí mismo como chivo expiatorio ya que no se considera una víctima inocente, al estilo del *pharmakos* griego. Es su reivindicación en labios de Antonio quien le da el carácter tácito de víctima, a pesar de haber cometido un asesinato:

This was the noblest Roman of them all:
 All the conspirators save only he
 Did what they did in envy of great Caesar;
 He only, in a general honest thought
 And common good to all, made one of them.
 His life was gentle, and the elements
 So mix'd in him that Nature might stand up
 And say to all the world "This was a man!"⁸⁰

(*Julius Caesar*, Act V, Scene V)

⁸⁰ "Este fue el Romano más noble de todos:/Todos los conspiradores a excepción de él/Hicieron lo que hicieron por envidia al gran César;/Sólo él, en un pensamiento general de honestidad/Y de bien común, se convirtió en uno de ellos./Su vida era noble, y los elementos/De tal modo se mezclaron en él que la Naturaleza puede levantarse/Y decir a todo el mundo: "¡Éste era un hombre!" "

Bruto encarna toda una contradicción: es a un tiempo asesino y víctima, no sólo de las circunstancias y de los vengadores del dictador sino también, en cierto modo, de sí mismo: al alterar el Orden, atrae sobre sí la catástrofe, además de que el ejercicio trágico de su virtud e integridad le impiden actuar astutamente en el ámbito político, lo cual es otro factor que contribuye a su caída.

4.3.2 La percepción (refiguración) de Casio y el resto de los conspiradores

El mismo César reconoce que Casio es peligroso porque piensa demasiado. Su naturaleza incisiva lo hace nunca estar conforme y cuestionarlo todo:

Such men as he be never at heart's ease
Whiles they behold a greater than themselves,
And therefore are they very dangerous.⁸¹

(Julius Caesar, Act I, Scene II)

La pregunta central de una tragedia de poder gira alrededor del derecho al trono, es decir, de la legitimidad del gobernante. Una especie de aura mágica rodea al heredero legítimo, quien cuenta con el favor de Dios o, por lo menos, con la cooperación de la Naturaleza, quien apoya la preservación de la línea de sucesión. Julio César ha ganado el favor de Roma no por herencia, sino por su actitud populista y sus méritos militares. No obstante, Casio (movido por la envidia) minimiza sus logros y exagera los suyos para justificar su parte en la conspiración asesina. Ve a César como un simple mortal que es igual a él, y ve herido su orgullo al ver que no puede gozar de sus mismos

⁸¹ “Hombres como él nunca tendrán descanso en su corazón/Mientras vean a alguien más grande que ellos,/Y por tanto son más peligrosos.”

privilegios. Su descripción de él como un hombre miedoso, cobarde y débil pretende negar su derecho al gobierno:

I, as AEneas, our great ancestor,
 Did from the flames of Troy upon his shoulder
 The old Anchises bear, so from the waves of Tiber
 Did I the tired Caesar. And this man
 Is now become a god, and Cassius is
 A wretched creature and must bend his body,
 If Caesar carelessly but nod on him.
 [...]
 [...] Ye gods, it doth amaze me
 A man of such a feeble temper should
 So get the start of the majestic world
 And bear the palm alone.⁸²

(*Julius Caesar*, Act I, Scene II)

Es como si con ello quisiera invocar a las fuerzas naturales (las cuales no aceptarían a un gobernante ilegítimo) para que la violencia del asesinato prospere sin consecuencias negativas para él. Dado que la Naturaleza no toleraría que el trono fuera ocupado por alguien que no lo merece, desde la perspectiva de Casio, Julio César está alterando el

⁸² “Yo, como Eneas, nuestro grande antepasado,/De las llamas de Troya, cargándolo sobre sus hombros, al viejo Anquises salvó, así de las aguas del Tiber/Salvé al fatigado César. Y este hombre/Se ha convertido ahora en un dios, y Casio es/Una criatura miserable y debe inclinar su cuerpo/Si César apenas le saluda negligentemente con la cabeza. /[...]/[...]Dioses, me sorprende/Que un hombre de tan débil temple deba/Así encabezar el mundo majestuoso/Y cargar la palma él solo.”

equilibrio que debe ser mantenido a toda costa. Por tanto, junto al móvil de la envidia personal, busca reconocerse a sí mismo como figura némesis o restauradora del orden.

Casio estaba conforme con que la grandeza de Roma se debiera a más de un hombre, no a un hombre solo: pero con grandeza se refiere sobre todo a la fama, no tanto a un sistema republicano que para Bruto es lo principal:

When went there by an age, since the great flood,

But it was famed with more tan with one man?

[...]

Now is it Rome indeed and room enough,

When there is in it but only one man.⁸³

(Julius Caesar, Act I, Scene II)

Casio ve la sumisión a César como pusilanimidad y se rebela ante la posibilidad de ser inferior. Pero si bien su inteligencia incisiva podría ser una virtud a su favor, su envidia e impulsividad lo hacen atacar a César sin pensar en las consecuencias que su acto podría traer, entre ellas su propio fin.

En cuanto a Casca, su brusquedad es mencionada por Casio y por él mismo⁸⁴.

As they pass by, pluck Casca by the sleeve;

And he will, after his sour fashion, tell you

⁸³ “¿Cuándo pasó una era, desde el gran diluvio./En que no fuera afamada con más que con un hombre?/[...]/Y ahora en verdad existe Roma y espacio suficiente./Cuando no hay en ella más que un hombre.”

⁸⁴ Estos son ejemplos de cómo el texto mismo utiliza estas señales, además de las acotaciones entre paréntesis, para guiar las actuaciones, aunque aun así hay mucho espacio para la creación en la puesta en escena.

What hath proceeded worthy note to-day⁸⁵.

(*Julius Caesar*, Act I, Scene II)

La rudeza de Casca se percibe también en un recurso técnico usado por Shakespeare: en ocasiones, sus diálogos no están en verso sino en prosa: es en estas ocasiones cuando el personaje está más alterado ante una situación. La percepción de Casca durante los juegos en la plaza sirve a Bruto y a Casio para reafirmar sus sospechas sobre la ambición del dictador. Casca les refiere que cuando Antonio ofreció una corona a César, a éste le hubiera gustado tomarla; aun así, dice que no se fijó bien, lo que enfatiza que una perspectiva nunca es al 100% exacta, es sólo una aproximación:

Cas. I can as well be hanged as tell the manner of it: it was mere foolery; I did not mark it. I saw Antony offer him a crown [...]⁸⁶

(*Julius Caesar*, Act I, Scene II).

También percibe que César *actúa* frente a la muchedumbre y podemos darnos cuenta de que en realidad él tampoco participa en la conspiración por el bien de Roma y de su pueblo, ya que percibe a éste de forma peyorativa: “If the ragtag people did not clap him and hiss him, according as he pleased and displeased them, as they use use to do the players in the theatre, I am no true man”⁸⁷ (*Julius Caesar*, Act I, Scene II).

⁸⁵ “En cuanto pasen, tira a Casca de la manga;/Y él, con su agria manera, te dirá/Lo que ha ocurrido hoy que sea digno de nota.”

⁸⁶ “Que me cuelguen si puedo decir el modo: fue una mera tontería; no me fijé mucho en ello. Vi que Antonio le ofreció una corona [...].”

⁸⁷ “Si la chusma no le aplaudía o le abucheaba, según él los complacía o les desagradaba, como suelen hacer los actores en el teatro, no soy hombre honesto.”

Casio, Casca, Décimo Bruto, Cinna y el resto de los conjurados (con excepción de Bruto) ven a César con envidia y resentimiento por la posición privilegiada que éste ocupa. En el caso de Metelio Címber, también hay un deseo de vengar a su hermano, exiliado por César. Sin embargo, a pesar de que a ojos de los asesinos la violencia ejercida contra el dictador es válida desde sus distintos puntos de vista, su acción no es apoyada por las fuerzas naturales, ya que olvidan que no se puede restaurar el orden atacando al Orden mismo.

4.3.3 La percepción (refiguración) de Marco Antonio

Para Antonio, el móvil principal es la venganza por la muerte de su jefe y amigo. Desde su perspectiva, Julio César ha sido un gran líder y es quien merecidamente está en el poder. Por ello, la conspiración y ejecución de su asesinato son ilegítimas y, por si esto fuera poco, constituyen una traición que no debe ser dejada sin castigo.

Woe to the hand that shed this costly blood!
 Over thy wounds now do I prophesy,
 Which, like dumb mouths, do ope their ruby lips,
 To beg the voice and utterance of my tongue
 A curse shall light upon the limbs of men;
 Domestic fury and fierce civil strife
 Shall cumber all the parts of Italy
 [...]
 And Caesar's spirit, ranging for revenge,

With Ate by his side come hot from hell,⁸⁸

(*Julius Caesar*, Act III, Scene I)

En este caso, su violencia (a pesar de que, ante los ojos de los receptores de la obra, Bruto sea mejor hombre que él) se haya justificada. La figura de poder ha sido asesinada, el orden ha sido alterado. Bruto, Casio y el resto de los conspiradores deben pagar por haber puesto su mano sobre él, así que Antonio se convierte en la principal figura restauradora ya que la venganza, en este caso, no sólo es aprobada por las Fuerzas, sino incluso exigida por ellas. Por tanto, mientras la violencia ejercida por los conspiradores no es legítima y debe ser castigada, la violencia ejercida por Antonio y Octavio es restauradora del orden, legítima y validada por la ley natural, y la prueba es que estas figuras némesis son quienes finalmente adquieren el poder en Roma⁸⁹. De este modo, la violencia funda y conserva el correspondiente del Derecho en la Roma isabelina: las figuras de Orden.

Debo confesar que antes de leer la crítica de Bloom, al personaje de Antonio lo percibí siempre como a alguien movido sólo por la venganza, dada su cercanía política y personal con César, así como su papel de figura restauradora o figura némesis, acorde con el modelo de Frye sobre las tragedias de poder. Sin embargo, Bloom ve en él un móvil más: el ansia de poder. “Antonio, en venganza y en busca del poder, crea un furor

⁸⁸ “¡Ay de la mano que derramó esta suntuosa sangre!/Sobre vuestras heridas ahora yo profetizo/Las cuales, como mudas bocas, abren sus labios enrojecidos/Para rogar de mi lengua la voz y la declaración/Una maldición tropezará con la estirpe de los hombres/Furia doméstica y fiera guerra civil/Arrasarán todas las partes de Italia [...] Y el espíritu de César, clamando por venganza/Con Atos de su lado viene hostil desde el infierno,” (Traducción mía)

⁸⁹ Véase el artículo de Meghan Rimmasch “Rebel Scum v. Rebel Saviors: Rebellion in Shakespeare’s *Julius Caesar* and *Richard II*”. *Journal of the Wooden o Symposium*, 2010; 10: 90-98, donde se explica con más detenimiento la ansiedad que causaba en la época de Shakespeare la cuestión de la rebelión política y de la conspiración, así como la idea de que la ira divina siempre se cierne sobre los conspiradores por atacar a la figura de poder.

estilo Yago: “¡Maldad, estás en pie,/Toma el curso que se te antoje!” [*Mischief, thou art afoot, / Take what course thou wilt!*]” (Bloom, 2002, p. 149).

La interpretación de Bloom me parece lógica y perfectamente aceptable, dada la actitud que asume Antonio en el Acto V: al compartir el poder con Octavio y Lépido, se deshace de éste así como también se deshace de quienes le estorban en su encumbramiento político.

Lo anterior nos hace comprobar que una refiguración siempre puede enriquecerse o complementarse con otras refiguraciones, de las cuales se toman o se dejan elementos. Por tanto, se reafirma que un texto puede dar lugar a varias refiguraciones, que serán válidas siempre y cuando sean sustentadas por la obra.

4.3.4 Las refiguraciones del pueblo romano ante los sucesivos discursos de Bruto y Marco Antonio

El pueblo romano ante el que se dan los discursos de Bruto y Marco Antonio es absolutamente manipulable. Su percepción está condicionada por carecer de un pensamiento crítico y ser susceptible a la retórica y el efectismo. El discurso de Bruto menciona la ambición de Julio César, lo que a ojos del pueblo es una cualidad negativa, sobre todo en un gobernante:

If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer:

Not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more. [...] As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him: but, as he was ambitious, I slew him. There is tears for his love; joy for his

fortune; honour for his valour; and death for his ambition.⁹⁰ (*Julius Caesar*, Act III, Scene II)

De igual forma, hace salir el patriotismo de la muchedumbre, y resalta el hecho de que por su patria ha sido capaz de matar a un hombre por quien siente un profundo afecto porque antes que cualquier afecto personal, está el bien de Roma. A todo esto, la multitud cual responde con euforia, incluso contradiciendo la idea de libertad a la cual han defendido, ya que desean ahora coronar a Bruto:

Bru. [...] Who is here so vile that will not love his country? If any, speak; for him have I ofended. I pause for a reply.

All. None, Brutus, none.

[...]

Bru. [...] Within this I depart –that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death.

All. Live, Brutus! live, live!

First Cit. Bring him with triumph home unto his house.

Sec. Cit. Give him a statue with his ancestors.

Third Cit. Let him be Caesar.

Fourth Cit. Caesar's better parts

Shall be crown'd in Brutus.⁹¹

⁹⁰ Si entonces aquel amigo pregunta por qué Bruto se levantó contra César, esta es mi respuesta: No porque amara menos a César, sino porque amaba más a Roma. [...] Porque César me amó, lloro por él; de que fue afortunado, me regocijo; porque fue valiente, le honro: pero, porque fue ambicioso, lo maté. Hay lágrimas para su amor; gozo para su fortuna; honra para su valor; y muerte para su ambición.

⁹¹ “*Bru.* [...] ¿Quién hay aquí tan vil que no ame a su patria? Si hay alguno, que hable; pues a él ofendí. Hago pausa para esperar respuesta./*Todos.* Ninguno, Bruto, ninguno./[...]/*Bru.* [...] Con esto me despido

(Julius Caesar, Act III, Scene II)

Si bien el discurso de Bruto apela al patriotismo por encima del afecto personal, el histriónico discurso de Marco Antonio apela precisamente a este último aspecto: ensalza a César y además, dice a los ciudadanos que todos son herederos del dictador. Por tanto, la atención ya no se centra en Roma, en el patriotismo o en la libertad, sino en los beneficios que ha traído César, como *individuo*, tanto a Roma como a cada uno de los que escuchan esas palabras.

He hath brought many captives home to Rome,
 Whose ransoms did the general coffers fill:
 Did this in Caesar seem ambitious?
 When that the poor have cried, Caesar hath wept:
 [...]
 It is not meet you know how Caesar loved you.
 You are not wood, you are not stones, but men;
 And, being men, hearing the will of Caesar,
 It will inflame you, it will make you mad:
 'Tis good you know not that you are his heirs;
 For, if you should, O, what would come of it!⁹²

–así como maté a quien más amo por el bien de Roma, tengo la misma daga para mí cuando a mi patria le plazca necesitar mi muerte./*Todos*. ¡Viva Bruto! ¡Viva, viva!/ *Primer Ciud*. Tráiganlo con triunfo hasta su casa./*Seg. Ciud*. Denle una estatua junto a sus ancestros./*Tercer Ciud*. Que sea César./*Cuarto Ciud*. Lo mejor de César será coronado en Bruto.”

⁹² “Él ha traído muchos cautivos a Roma/Cuyos rescates llenaron las arcas públicas/¿Pareció ambicioso esto en César?/Cuando los pobres han llorado, César ha derramado lágrimas [...] No es conveniente que sepáis cómo César os amó/No sois leños, no sois piedras, sino hombres/Y, siendo hombres, el oír el testamento de César/Os inflamará, os enfurecerá/Bueno es que no sepáis que sois sus herederos/Pues, si debierais saberlo, oh, ¿qué resultaría de ello?”

(*Julius Caesar*, Act III, Scene II)

Con este discurso, Marco Antonio apela a la tendencia existente en la naturaleza humana de idealizar los tiempos pasados y, por supuesto, a los líderes caídos, quienes se visten de un heroísmo exacerbado en la memoria de los sobrevivientes. Esta añoranza del tiempo pasado (que siempre es percibido como mejor que el presente), así como el sentimiento de desamparo y orfandad que deja la pérdida de la figura paterna (como en este caso, un gobernante).

Su discurso está repleto de una retórica ingeniosa y hábil, utilizando lo que actualmente llamamos *psicología inversa*: dice que no pretende hacer ciertas cosas para lograrlas con mayor seguridad. Algunos ejemplos son las siguientes frases: “I speak not to disapprove what Brutus spoke,/But here I am to speak what I do know” (Act III, Scene II, 105-106): “No hablo para desaprobar lo que habló Bruto,/Sino que estoy aquí para hablar lo que sé” (Acto III, Escena II, 105-106); “let me not stir you up/To such a sudden flood of mutiny” (Act III, Scene II, 214-215): “no me dejéis agitaros/A tal torrente repentino de revuelta” (Acto III, Escena II, 214-215). Esto se suma a la ironía que maneja Antonio, al pronunciar repetidas veces, “And Brutus is an honourable man” (“y Bruto es un hombre honorable”) variando el contexto entre una y otra repetición: aunque literalmente alaba a Bruto, el sentido latente de sus enunciaciones es de desprestigio:

For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men-

Come I to speak in Caesar’s funeral.

He was my friend, faithful and just to me:

But Brutus says he was ambitious;

And Brutus is an honourable man.⁹³

(*Julius Caesar*, Act III, Scene II)

Cuando ya ha sembrado en la multitud la idea de que César ha sido traicionado, muestra las heridas en el cuerpo de César, lo que ocasiona la violenta reacción del pueblo, expresada por los mismos ciudadanos que antes alabaron a Bruto⁹⁴. Otro detalle importante es que toman como algo personal la agresión a César y se lanzan al motín:

First Cit. O piteous spectacle!

Sec. Cit. O noble Caesar!

Third Cit. O woful day!

Fourth Cit. O traitors, villains!

First Cit. O most bloody sight!

Sec. Cit. We will be revenged.

All. Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay! Let not
a traitor live!⁹⁵

(*Julius Caesar*, Act III, Scene II)

⁹³ “Porque Bruto es un hombre honorable;/Como son todos ellos, todos hombres honorables-/Vengo yo a hablar en el funeral de César./Él fue mi amigo, fiel y justo conmigo;/Pero Bruto dice que era ambicioso;/Y Bruto es un hombre honorable.”

⁹⁴ Véase el análisis que realiza Bill Delaney sobre el histrionismo de Antonio y su utilización del cadáver de César para mover al pueblo contra los conspiradores en “Shakespeare’s *Julius Caesar*”. *Explicator*, 2002 Spring; 60 (3): 122-24.

⁹⁵ “*Primer Ciudad.* ¡Oh, lastimoso espectáculo!/Seg. Ciudad. ¡Oh, noble César!/Tercer Ciudad. ¡Oh, aciago día!/Cuarto Ciudad. ¡Oh, traidores, villanos!/Primer Ciudad. ¡Oh, qué vista más sangrienta!/Seg. Ciudad. Seremos vengados./Todos. ¡Venganza! ¡De un lado a otro! ¡Buscad! ¡Quemad! ¡Incediad! ¡Matad! ¡Asesinad! ¡No dejéis un traidor vivo!”

Los ciudadanos ceden ante el discurso teatral y efectista que les ofrece Marco Antonio y mudan rápidamente de amar a Bruto a querer asesinarlo junto a los demás conspiradores. Ya no razonan y matan a Cinna el poeta, sólo por llamarse igual que uno de los asesinos. El discurso de Antonio, además de estar muy inteligentemente hecho, es pronunciado en un momento en que la multitud es más susceptible a la sugestión: acaban de asesinar a un gobernante, por lo que se genera en los habitantes una gran conmoción, mucha confusión al no saber a ciencia cierta lo que ha ocurrido, inseguridad ante lo que viene, dolor ante la pérdida de alguien querido, etc. La vulnerabilidad de la gente es mucho mayor en estas situaciones, lo que convierte a las mentes de los ciudadanos, de por sí desprovistas de capacidad crítica, en tierra fértil para asimilar ideas manejadas hábilmente por alguien tan astuto como Marco Antonio.

En realidad, vemos que para el pueblo todo es importante: la patria, la libertad, la lealtad, el honor, la gratitud a un César benefactor. Lo que hacen los discursos de Bruto y Antonio es que el mismo pueblo saque a relucir un aspecto u otro. Si bien todo lo mencionado constituye cosas positivas, en este caso se convierten en antagónicas y provocan reacciones diametralmente opuestas en un pueblo incapaz de analizar y cuestionar. El teatral discurso de Marco Antonio es más efectivo por ser posterior y manejar una retórica astuta y sutil que difumina el efecto que pudo causar el de Bruto. Esto nos evidencia el poder de la palabra como creadora y destructora de mundos, de acciones, de reacciones, de actitudes y de cosmovisiones.

4.3.5 Cómo interactúan las distintas refiguraciones para desembocar en el final trágico

Antes que todo, es necesario comprender la base de la visión trágica. Frye la define con la frase “ser en el tiempo”: “being in time” (Frye, 1967, p. 3). Su esencia consiste en la unidireccionalidad de la vida hacia la muerte, quien moldea y da forma a la existencia del hombre y, principalmente, del héroe. Aquí es de suma importancia recordar que la condición trágica del héroe es por completo independiente de su calidad moral. Lo heroico (lo que hace trágica a la tragedia) reside en “una capacidad de acción o pasión, de hacer o sufrir, que está por encima de la experiencia humana ordinaria”⁹⁶ (Frye, 1967, págs. 4-5, mi traducción); lo heroico es aquello que nos brinda un atisbo de la infinitud contenida en un ser finito. Pero si la esencia de lo trágico es lo heroico, su ímpetu está en lo sacrificial.

La acción trágica deriva siempre en la muerte y la aniquilación de lo heroico. Al final de ella, los sobrevivientes (hombres más ordinarios) forman un contrato social que pretende minimizar los daños presentes y futuros. Pero es inevitable el percibir que quienes sobreviven, al ser personajes más prudentes y medidos, carecen de la grandeza que caracteriza a los héroes trágicos que han perecido. El contrato social sólo representa una pendiente que baja hacia la estabilidad (siempre transitoria) luego de que las voces de lo heroico han hecho silencio.

La ironía situacional, presente en toda tragedia, se ancla en el contraste entre lo que se espera y lo que sucede. El esfuerzo del héroe por conjurar este contraste falla de manera estrepitosa, por lo que la visión irónica sobrevive a la energía heroica, pero siempre es esta última la que sobrevive en nuestra memoria.

⁹⁶ “[...] a capacity for action or passion, for doing or suffering, which is above ordinary human experience.” (Frye, 1967, págs. 4-5)

Recordemos que el orden representado por el gobernante es fundamental para el equilibrio social, ya que simboliza la jerarquía cósmica que sostiene el balance del Universo. El líder representa la alianza entre el orden natural y el orden terreno: al atacar al gobernante, se crea desequilibrio y caos. De ahí que la restitución del orden sea imperativa y que la figura némesis cobre tanta importancia.

A pesar de desarrollarse en la Antigua Roma, en la cual floreció el Estoicismo, la tragedia no muestra una sociedad estoica. En el estoicismo, las lealtades no son personales sino dirigidas al todo conformado por la ley natural y la ley humana. Para los isabelinos, la lealtad se enfoca en un orden específico imbuido en una persona específica. La Roma que Shakespeare nos muestra es, a decir de Frye, una *Roma isabelina*.

De acuerdo con lo anterior, es más fácil para nosotros comprender la difícil posición de Bruto: a diferencia de quienes le rodean, es auténticamente estoico ya que su lealtad no es personal, sino que se dirige sólo hacia lo que él considera correcto y adecuado, hacia el sistema que respeta y que se ve amenazado por la incipiente tiranía de César: la República. Su caída se da, entre otras cosas, porque vive en un mundo lleno de lealtades y odios personales, con una cosmovisión en la que el gobernante representa al Orden superior y, por ello, es intocable. Su error más grande, citando a Frye, es el siguiente: “Él asume que el proceso del liderazgo ve por sí mismo, y que su única tarea es eliminar el peligro de la tiranía. En consecuencia, está indefenso frente a Antonio, quien sí entiende el principio del liderazgo personal”⁹⁷ (Frye, 1967, p. 26, mi traducción). Tal parece que en la Roma isabelina, quienes ganan la batalla son quienes permanecen fieles a la lealtad personalizada, como Antonio y Octavio.

⁹⁷ "He assumes that the process of leadership looks after itself, and that his only task is to remove the danger of tyranny. Consequently he is helpless in the face of Antony, who understands the principle of personal leadership." (Frye, 1967, p. 26)

No obstante, Casio y Metelio Címber, quienes también tienen lealtades y odios personales, caen porque, al igual que el resto de los conspiradores, han cometido una falta imperdonable: atacar al líder. El gobernante es intocable, independientemente de su calidad moral. Shakespeare sólo pone excepciones a esta regla cuando los líderes pasan la línea de la tiranía violenta y sádica, como Richard III y Macbeth (quienes, además, no ostentan el trono por derecho legítimo). Pero no es el caso de Julio César: su tiranía ni siquiera ha empezado realmente.

Si la lealtad personal es poderosa, lo es no sólo para motivar suicidios sino también para estimular venganzas: el deseo de Antonio por vengar a César lo hace más poderoso aún. De hecho, la venganza no sólo está permitida sino, incluso, es un deber exigido por la ley natural. Dado que el balance ha sido roto, la restauración del mismo debe resarcir el daño; por tanto, la venganza violenta se convierte en el medio por excelencia de la restitución del orden.

En el final trágico de *Julius Caesar*, tanto la ingenuidad de Bruto como la malicia de Antonio contribuyen grandemente con las fuerzas naturales invocadas por Antonio al momento de proferir su maldición para que la muerte del dictador sea vengada.

Bruto cree erróneamente que sus compañeros tienen las mismas motivaciones patriotas para consumar el asesinato, lo cual es una percepción errónea. Pero aunque tienen más malicia que él, Casio y los demás conspiradores le dejan las decisiones más importantes, como no invitar a Cicerón a la conjura y dejar vivo a Marco Antonio. Dado que Bruto es lo que da cohesión al grupo, más aún que Casio, a él dejan gran parte de las determinaciones, lo que acarrea después la caída del grupo. Ya que Trebonio subestima el peligro que representa Marco Antonio, dada la preferencia de éste por las diversiones y la disipación, por lo que secunda a Bruto en la idea de no asesinarlo, lo

que contribuye a que el resto acepte. Decio, por su parte, es determinante para que se lleve a cabo la muerte de César: sin su discurso persuasivo, el dictador no hubiera ido al Senado, por lo que esto contribuye al clímax de la obra.

Tras el asesinato, Marco Antonio entra en un ataque inicial de pánico; posteriormente, echa a andar las ruedas de su venganza. Su malicia y estrategia son parte importante en el desarrollo posterior de los hechos.

En su intención de venganza, Marco Antonio manda a un criado a tantear el terreno y ver si puede regresar al Senado sin que lo maten a él también. Lo que les dice a través de su sirviente es astutamente ambiguo: aparentemente, está de su lado; pero en realidad, su lealtad sigue con César.

Mark Antony shall not love Caesar dead
 So well as Brutus living; but will follow
 The fortunes and affairs of noble Brutus
 Thorough the hazards of this untrod state
 With all true faith. So says my master Antony.⁹⁸

(Julius Caesar, Act III, Sc. I)

Al decir Antonio que no amará a César muerto igual que a Bruto vivo, no necesariamente significa que éste gozará de su preferencia. Por otro lado, la frase “With all true faith” da lugar al cuestionamiento sobre hacia quién va dirigida su “verdadera lealtad”. Esto facilita las cosas para él, sin que Bruto sospeche nada todavía. Bruto deja hablar a Antonio porque confía ingenuamente en él; Casio desaprueba, pero tampoco

⁹⁸ “Marco Antonio no amará a César muerto/Igual que a Bruto vivo; pero seguirá/Las fortunas y asuntos del noble Bruto/A través de los peligros de este incierto estado/Con verdadera y completa lealtad. Así dice mi amo Antonio.”

hace mucho por detenerlo. Y para colmo, se van del lugar y lo dejan hablar *solo* ante el pueblo. La reacción de éste al discurso de Antonio es fundamental, ya que la revuelta es el primer paso de la guerra civil que eventualmente propiciará tanto la muerte de los conspiradores como los suicidios de Bruto y Casio.

La perspectiva maliciosamente vengadora de Antonio interactúa de manera perfecta con la perspectiva ingenua y patriota de Bruto, conduciendo así al final que conocemos. La histórica guerra civil que se desató posteriormente es puesta por Shakespeare como una consecuencia de los acontecimientos plasmados en la obra y, como dije anteriormente, de la maldición de Marco Antonio.

A diferencia de Bruto, Casio nunca se arrepiente por el asesinato. Bruto ve la inutilidad del sacrificio de César; a pesar de que le duele perder la batalla en Filipos, en el fondo eso es lo que espera y asume, además de que él mismo acelera la derrota con sus decisiones equivocadas: una de ellas es marchar hacia donde están los hombres de Octavio y Antonio, contra el consejo de Casio, quien preferiría esperar al enemigo para tener ventaja sobre él. Pero una vez más, Bruto da las órdenes. Aquí vemos que sus malas determinaciones también son causa de su aniquilación, no sólo las fuerzas naturales. A pesar de dar gran importancia a las maldiciones y presagios, así como a la fuerza restauradora del orden, Shakespeare da al hombre un gran margen de libre albedrío, y el *fatal flaw* es un factor determinante para la caída de los héroes trágicos. En realidad, Bruto y su ejército tienen todo para ganar, pero él da la señal de ataque demasiado pronto y eso trae consecuencias negativas.

Otro ejemplo del *fatal flaw* es el carácter arrebatado de Casio. La mala vista de Casio es un elemento que apresura su fin, ya que depende de los informes de otros en la batalla para decidir el siguiente paso a tomar. Por una interpretación errónea, cree que uno de sus hombres ha sido hecho prisionero cuando en realidad está siendo bien

recibido por sus propios compañeros. Su impulsividad lo precipita al suicidio. Su amigo Messala hace alusión a “la desconfianza del éxito”: “Mistrust of good success” (*Julius Caesar*, Act V, Scene III), que ha causado su muerte.

Sin embargo, Bruto atribuye esto a algo superior: al espíritu de Julio César, que se le apareció anteriormente, y dice que él los hace caer en errores y abalanzarse a su propia derrota.

O Julius Caesar, thou art mighty yet!

Thy spirit walks abroad, and turns our swords

In our proper entrails.⁹⁹

(*Julius Caesar*, Act V, Scene III)

Bruto percibe que ya no hay nada que hacer y que su muerte por suicidio venga a César. Antonio logra la restitución del orden ya que él nunca perdió de vista el objetivo de cobrar el daño infligido a su jefe y amigo. Se establece un nuevo Triunvirato entre Antonio, Octavio y Lépido, por lo que tampoco se logró salvar la República y, lejos de librar a Roma de un emperador, se logra justamente lo contrario. Octavio será ahora el César.

Según Frye, si bien el usurpador representa un presente trágico, un estado rebelde que parece prevalecer, la figura némesis restaura un orden previo y asume una posición de poder que nace de la venganza. En esta obra, podemos ver que Octavio y Antonio adquieren el poder a partir de una violencia conservadora del orden y que, por ello, cuenta con el apoyo de las fuerzas de la naturaleza. “Mientras más exitoso es [el

⁹⁹ “¡Oh, Julio César, sois poderoso aún!/Vuestro espíritu emerge y vuelve nuestras espadas contra nuestras propias entrañas”

vengador], más su orden parece ser un orden emergente, probado en la guerra, el cual es, como dice Enrique V, la venganza de Dios” (Frye, 1967, p. 38).

De esta forma, el final de la obra reafirma la cosmovisión isabelina en lo concerniente al derecho que tienen las figuras de poder de permanecer en el trono. La lealtad al gobernante está por encima de todo, y quien falte a este postulado recibe un castigo. La consigna sugerida por Shakespeare al elegir este hecho histórico y estructurar la obra de esta manera, finalizando con la victoria de Octavio y Antonio, es *NO SE TOCA AL REY*, con lo cual conecta lo acontecido a Julio César con la realidad monárquica de su tiempo.

Dado que la tragedia histórica representa sólo un episodio del continuo histórico, el futuro que se vislumbra estable, el orden que ha sido restaurado con violencia, en realidad no permanecerá así para siempre. Para los receptores que conocen los hechos históricos, es claro que la alianza entre Antonio y Octavio va a romperse con el tiempo, dando lugar a más sangre y violencia en aras de la lucha por la conservación del poder.

Por tanto, podemos deducir que si bien la obra utiliza el pretexto histórico del asesinato del emperador romano para consolidar o reafirmar la idea del poder y el orden isabelinos, no podemos reducir *Julius Caesar* a la altura de un drama panfletario.

Es una obra poética, simbólica y trascendente en lo que respecta al conocimiento de la naturaleza humana, la cual es atemporal y sólo se transforma en los detalles de sus manifestaciones acorde con los contextos históricos. Al mismo tiempo, es una obra paradigmática: habla de los mecanismos del poder que hasta la fecha siguen funcionando, de esa violencia sacrificial que estudia René Girard y de ese Orden que permeaba la mentalidad de la cultura isabelina.

No obstante, la genialidad de Shakespeare no nos deja sólo con la idea de la intocabilidad del gobernante en tanto representación del Equilibrio, y esto salta a la vista

si ponemos atención a la configuración del personaje de Bruto. Si la intención única de la obra hubiera sido destacar que los que atentan contra el orden traen caos al universo y a sí mismos, este personaje, en tanto figura usurpadora, no habría tenido nunca la grandeza que posee. Bruto se consagra ante los receptores de la tragedia como esa encarnación del heroísmo que lo pone por encima de los hombres prudentes que, si bien sobreviven al desastre, puestos junto a los héroes trágicos son siempre hombres menores, ya que representan lo finito en contraste con la infinitud de la energía heroica, la cual es siempre apasionada, imprudente, desmesurada y avasalladora, y cuyas acciones terminan inevitablemente en la muerte y la aniquilación.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS: *ANTONY AND CLEOPATRA*

5. Refiguración propia

En este capítulo, en que realizaré mi refiguración de la literatura dramática de *Antony and Cleopatra*, haré el mismo recorrido que en el capítulo 4, correspondiente al análisis de *Julius Caesar*. Me enfocaré en las etapas de la Mimesis establecidas por Paul Ricoeur que ya hemos explicado: Prefiguración, Configuración y Refiguración.

En lo concerniente a *Antony and Cleopatra*, la Prefiguración incluye la cosmovisión de la época isabelina (que ya explicamos en el capítulo 4) así como los hechos históricos y legendarios narrados por Plutarco en la biografía que escribió sobre Antonio en *Vidas paralelas*, ya que dicho texto fue la principal fuente en la que Shakespeare se basó para configurar el drama. El apartado 5.1.2 se abocará a algunos aspectos del trabajo técnico que constituye la Configuración del drama, que obviamente implica una refiguración de Shakespeare a partir del texto de Plutarco e influido por la cosmovisión de su época; dicha refiguración se deja vislumbrar en la dramatización de lo narrado en sus fuentes históricas. Los subcapítulos restantes se enfocarán en mi refiguración de la obra, deteniéndome antes a dialogar con la refiguración que hace Harold Bloom de la misma en *Shakespeare: la invención de lo humano*; después me enfocaré en las distintas refiguraciones de los personajes principales. En este análisis también partiré de algunos de los aspectos principales de la cosmovisión isabelina y de lo explicado por Northrop Frye acerca de la *tragedia de pasión* shakespeariana.

5.1 Realidad 1: Prefiguración. La Historia y la leyenda alrededor de Marco

Antonio y Cleopatra

Como ya mencionamos, para escribir *Antony and Cleopatra*, Shakespeare se basó principalmente en la biografía de Antonio escrita por Plutarco en *Vidas paralelas*. Como ya hemos explicado también, Plutarco escribe en el siglo I d.C., alrededor de un siglo después de los acontecimientos narrados, los cuales ocurrieron algunos años después del asesinato de Julio César, en el siglo I a.C. Plutarco recurre a fuentes escritas y a muchas narraciones y testimonios orales, entre los que se encuentran los relatos de familiares suyos (como su bisabuelo), amigos y conocidos de generaciones anteriores que fueron contemporáneos a quienes protagonizaron los hechos, y presenciaron o escucharon testimonios que repitieron a otros y se fueron transmitiendo de generación en generación. Por tanto, las huellas del rumor y del discurso oral son palpables en expresiones como “todos convienen”, “dicen”, etc.

Me detendré principalmente en los hechos que aparecen configurados/refigurados por Shakespeare en su obra teatral, así como en sus antecedentes más importantes, para posteriormente referir cómo están recreados en la misma.

Un elemento que ha trascendido a través de la Historia y la leyenda ha sido el carácter de Antonio, quien tanto en el relato plutarquiano como en la obra shakespeariana se erige como el auténtico protagonista. Se refiere que era bien parecido y muy dado al disfrute de los placeres ya que gustaba de fiestas, derroches y diversión con prostitutas. Él mismo decía que emulaba al dios Baco. Aun así, era tenazmente dedicado en las actividades militares: buen guerrero, buen líder y buen estratega. Su arrogancia era también muy conocida, así como su gran sentido del humor y su afabilidad y generosidad para con los soldados que estaban bajo su mando, lo que le granjeaba la simpatía y lealtad de sus ejércitos. Era asimismo elocuente y persuasivo,

cualidad que como ya vimos, Shakespeare representó en *Julius Caesar* creando el discurso de Antonio ante los ciudadanos.

A pesar de todo esto, con los enemigos podía ser implacable, incluso cruel. Cuando se excedía ya fuera hacia un lado u otro de la balanza, llegaba a abusar de su poder y a relajar la disciplina en las filas militares, lo que ocasionaba que su imagen se deteriorara.

Daba también en ojos verle llevar en los viajes, como en una pompa triunfal, vasos preciosos de oro, armar en los caminos pabellones, dar en los bosques y a las orillas de los ríos opíparos banquetes, llevar leones uncidos a los carros y hacer que dieran alojamientos en sus casas ciudadanos y ciudadanas de recomendable honestidad a bailarinas y prostitutas. Pues no podían sufrir que [Julio] César pasara las noches al raso fuera de Italia, acabando de extirpar las raíces de tan molesta guerra a costa de grandes trabajos y peligros, y que otros en tanto vivieran por él en un fastidioso lujo, insultando a los ciudadanos. (Plutarco, 1999, p. 369).

Antonio oscilaba entre el despotismo y la magnanimidad, pero siempre en los extremos. A todo esto se agregaba el hecho de que sucumbía fácilmente a las adulaciones ya que tenía un ego muy grande. Aun así, logró mantenerse al frente de las tropas y convertirse en uno de los miembros del Triunvirato que se formó tras la muerte de Julio César. Dicho triunvirato estaba constituido por Marco Antonio, Octavio (sobrino nieto de Julio César) y Lépido.

Habiendo repudiado a su primera esposa por sospechar que le era infiel con el tribuno Dolabela, contrajo segundas nupcias con una mujer llamada Fulvia quien, a

decir de Plutarco, logró que Antonio cediera a la dominación femenina ya que no era una mujer que cumpliera con el papel tradicional de la esposa sumisa, sino más bien todo lo contrario: “[...] Cleopatra debía pagar a Fulvia el aprendizaje de la sujeción de Antonio, por haberle tomado ya manejable, instruido desde el principio a someterse a las mujeres” (Plutarco, 1999, p. 369). Esto es importante para lo que ocurrió después ya que forma parte fundamental de este capítulo: la relación de Antonio con Cleopatra y el poder seductor que ella ejerció sobre él. Plutarco (quien habla con el punto de vista de un romano) asegura que, por sobre todos los defectos y debilidades de Antonio, el peor mal que le pudo acontecer fue Cleopatra, ya que su amor por ella lo debilitó en voluntad y fue la causa principal de su derrota final y muerte. “Siendo éste el carácter de Antonio, se le agregó por último mal el amor de Cleopatra, porque despertó e inflamó en él muchos afectos hasta entonces ocultos e inactivos; y si había algo de bueno y saludable con que antes se hubiese contenido, lo borró y destruyó completamente” (Plutarco, 1999, p. 375).

Durante la guerra pártica¹⁰⁰, Antonio citó a Cleopatra en la Cilicia para responder por cierto asunto: haber ayudado a Casio, uno de los asesinos de Julio César, durante la guerra civil que se desató tras el asesinato del dictador, con quien ella había sostenido una relación amorosa y de quien había engendrado un hijo: Cesarión. Según el relato de Plutarco (1999, p. 376), Cleopatra pensó que controlar a Antonio sería más sencillo, ahora que ella tenía más edad (alrededor de 28 años) y más experiencia. Hizo los preparativos que normalmente se hacían para tratar asuntos políticos (entre ellos, riquezas para obsequiar), mas puso más atención al arreglo de sí misma.

¹⁰⁰ Plutarco no establece años ni datos muy específicos, ya que en su época no se exigía tanto rigor académico a los historiadores.

Su primer encuentro con Antonio fue muy teatral, ya que llegó en una barcaza navegando por el río Cidno, ataviada y adornada como la diosa Venus, lo que causó un gran impacto en aquél debido a que intencionalmente hizo alusiones no verbales a la mitología romana. Se invitaron mutuamente a cenar, y ella lo superó en esplendor y en lo refinado de su gusto. Aquí nos encontramos con la primera contradicción respecto a la idea que se nos ha manejado en cine y otros medios masivos acerca de la apariencia física de Cleopatra. Tendemos a imaginarla como una mujer extraordinariamente bella y voluptuosa, debido a que se ha mitificado esta idea para justificar su poder seductor sobre dos de los hombres más sobresalientes del Imperio Romano: Julio César y Marco Antonio. Varias de las actrices que la han representado han destacado por ser muy hermosas y sensuales (entre ellas, Elizabeth Taylor y Leonor Varela). Sin embargo, Plutarco refiere que en realidad no era una mujer que impresionara a primera vista; más bien, su poder de atracción residía en su trato y en su forma de arreglarse, aunados a su capacidad de mantener una buena conversación ya que era muy culta y hablaba varios idiomas, por lo que a veces prescindía de los intérpretes en sus negociaciones políticas.

Desde entonces, Antonio quedó impresionado por Cleopatra y, sin importarle varios asuntos pendientes en Roma (entre ellos, que su esposa Fulvia estuviera en conflictos con César¹⁰¹ por su causa en cuestiones de negocios, así como amenazas militares de los partos), fue tras ella a Alejandría. Distraído con las fiestas y diversiones en Egipto, descuidó las urgencias que le llamaban a la Italia. En los convites se gastaba en forma desmedida, lo cual no parecía preocupar a ninguno de los dos, ya que Cleopatra supo aprovechar el gusto de Antonio por las celebraciones:

¹⁰¹ En este capítulo y a partir de aquí, al hablar de César nos referimos a Octavio, el sobrino nieto de Julio César, quien cambió su nombre original, Cayo Octavio Turino, por el de Cayo Julio César Octaviano. En el año 27 a. C., lo cambió nuevamente por el de Cayo Julio César Augusto. Cuando se desarrollaron los hechos narrados por Plutarco y Shakespeare, usaba el nombre de Cayo Julio César Octaviano.

Cleopatra, usando una adulación no cuádruple, como dice Platón, sino múltiple, ora Antonio estuviese dedicado a cosas serias, ora para juegos y chanzas, siempre le tenía preparado un nuevo placer y una nueva gracia con que le traía embobado, sin aflojar de día ni de noche. (Plutarco, 1999, p. 377)

Después de un tiempo (que Plutarco no especifica) de permanecer en Alejandría, llegaron noticias de que Fulvia y Lucio, hermano de Antonio, habían entablado guerra abierta con César; también le informaron que los partos habían invadido Siria y parte de Asia. Antonio se dirigió de inmediato a atender las emergencias y en el camino, le llegaron las nuevas sobre la muerte de su esposa a causa de una enfermedad.

Llegando a la Italia, se reconcilió con César ya que éste atribuyó los problemas a Fulvia y no a Antonio; negociaron y redistribuyeron las tierras: “[...] y partieron el imperio, poniendo por límite el mar Jonio: de manera que las regiones de Oriente quedaran para Antonio, las de Occidente para César, y el África se le dejara a Lépido” (Plutarco, 1999, p. 378). Para afianzar aún más la alianza y aprovechando que Antonio ya era viudo y aseguró no estar casado con Cleopatra en Egipto, se acordó que contrajera matrimonio con Octavia, hermana de César, quien era de un carácter muy distinto al de Cleopatra: siempre se mostraba seria, modesta, ecuánime y no dada a grandes festividades.

A pesar del éxito de Antonio en lo político y militar, siempre que se juntaba con César para los juegos y apuestas, la suerte siempre acompañaba a este último. Un adivino le llegó a habar a Antonio sobre esto y le aconsejó poner distancia entre ambos. Los acontecimientos siempre parecían apoyar estos vaticinios, lo que parecía anticipar que si en algún momento surgía algún conflicto entre ellos, sería César el que ganaría, como eventualmente ocurrió. Antonio, quizá por la advertencia del adivino que,

además, se comprobaba con los hechos, se dirigió hacia Grecia con Octavia, con quien ya había procreado una hija. De allí, enfiló a la guerra contra los partos. En esa campaña, Ventidio, uno de los hombres de Antonio, derrotó a Pacoro, hijo del rey de los partos; pero se resistió a realizar cosas más notables ya que no deseaba opacar a su jefe. Después de ello, Antonio emprendió viaje a Siria, ya sin Octavia. Y al estar cerca de tierras orientales, se le avivó de nuevo el interés por Cleopatra. Plutarco deja ver su opinión (negativa) sobre la relación de ambos así como sobre el poder seductor que ella ejercía sobre él.

La más terrible peste que había estado callada por largo tiempo, es decir, e amor de Cleopatra, que parecía adormecido y debilitado por mejores consideraciones, se encendió y estalló de nuevo al acercarse a la Siria; y por fin el caballo indócil y desbocado del apetito, como se explica Platón, hollando y pisando todo lo honesto y saludable, hizo que enviara a Fontello Capitón para conducir a la Siria a Cleopatra. (Plutarco, 1999, p. 381)

Habiendo entablado nuevamente relaciones con ella, le concedió los territorios de Fenicia, Celesiria y Chipre, así como parte de Cilicia, Judea y la Arabia Nabatea, lo que molestó mucho a los romanos. El obsequiar territorios no era algo nuevo en Antonio, ya que frecuentemente cedía y quitaba tierras a particulares; lo que ofendía a la gente de Roma era que obsequiaba a una reina egipcia con lo que habían conquistado los romanos.

La guerra contra los partos tuvo lugar en varios territorios del Asia y no fue breve. Por tanto, hubo un lapso en que Cleopatra se encontró en Egipto separada de Antonio, ya que él tuvo que combatir largo tiempo en Siria hasta vencer a los enemigos.

En la narración que Plutarco hace de estas batallas, menciona a Domicio Enobarbo, militar al servicio de Antonio (1999, p. 383). Su aparición en la biografía de éste es más bien incidental; sin embargo, Shakespeare lo desarrolla en *Antony and Cleopatra* y es casi en su totalidad creado por el dramaturgo, cobrando en la obra una gran importancia, como ya veremos más adelante.

En estas guerras contra los partos, siempre se destacó la capacidad de Antonio para sufrir los reveses al parejo que sus hombres, así como para pelear junto a ellos, lo que le granjeaba la admiración y la lealtad de sus soldados.

Porque puede decirse que ni en robustez, ni en sufrimiento, ni en edad mandó general ninguno de los de aquella época un ejército más brillante que el suyo: así como por otra parte en el respeto al general, en la obediencia unida con el amor, y en el preferir todos por un tenor, ilustres, plebeyos, caudillos y particulares, el ser honrados y apreciados de Antonio a su propia salud, a ninguno de los antiguos romanos concedía ventaja. (Plutarco, 1999, p. 385)

Posteriormente, Cleopatra se reunió con Antonio en una fortaleza llamada Lenceconte; y como ella tardaba, él la esperaba ansioso, levantándose en medio de los brindis a asomarse al exterior en repetidas ocasiones, lo que ya muestra su apasionamiento por ella. Para ese entonces, Octavia pidió permiso a César para alcanzar a su esposo. César lo concedió. Se decía, según Plutarco (1999, p. 389), que esto lo hizo más bien para que su hermana se viera desatendida por Antonio y de este modo, tener una excusa para combatir con él, romper la alianza y quedarse como gobernante único, deshaciéndose también de Lépido.

Plutarco nos presenta a una Cleopatra temerosa de que Octavia, o César, o cualquier otra persona, pudieran influir en Antonio para que se alejara de ella y volviera a Roma. Pero era justamente su temor lo que la motivaba a idear y utilizar estrategias para contrarrestar el mal antes de que le sobreviniese. La habilidad manipuladora de Cleopatra resalta mucho en esta narración; pero es importante recordar que la reina egipcia nunca fue bien vista a ojos de los romanos, por lo que es muy posible que Plutarco también tuviera esta perspectiva, que es en la que se basa Shakespeare para configurar a los personajes en su drama.

Cuando Octavia se reunió con Antonio, Cleopatra quiso evitar que éste volviera a encariñarse con su esposa, por lo que fingió deprimirse ante la posible partida de su amante, ayudada por aduladores que se encargaban de hablarle a éste de la tristeza de Cleopatra, para ablandar su voluntad y que su apego por ella continuara. Esto siempre daba resultado, ya que Antonio cedía una vez tras otra. Cuando éste estaba a punto de partir a Siria, Cleopatra usó justamente dicha estrategia y, a decir de Plutarco, la actitud que él tomaba con respecto a ella le restaba virilidad:

Finalmente, de tal manera le ablandaron y afeminaron, que por temor de que Cleopatra se dejase morir, se volvió a Alejandría, y dio largas al rey de los medos hasta el verano, sin embargo de decirse que había entre los partos sediciones y alborotos. (Plutarco, 1999, p. 389)

César observó que Octavia volvió de Grecia ofendida; mas ella trataba de disuadirlo de enfrentarse a Antonio y sumir al imperio en otra guerra civil, a causa de una mujer. Pero entonces ocurrió algo que fue un detonante para que estallara el conflicto bélico entre ellos: Antonio hizo repartimientos de territorios y títulos entre los hijos de Cleopatra, la

proclamó a ella reina de Egipto, Chipre, África y Siria inferior, y anunció que Cesarión reinaría junto con ella. Otorgó a sus hijos con Cleopatra el dictado de reyes, y dio a Alejandro la Armenia, la Media y Partia, y a Tolomeo le dio Fenicia, Siria y Cilicia. Los romanos se enojaron al ver que con lo obtenido en las guerras hechas y sufridas por sus compatriotas, Antonio obsequiaba a Cleopatra y a los egipcios. César aprovechó esto para iniciar la guerra en su contra. Dio cuenta al Senado de todo esto, y además incitó a la muchedumbre contra Antonio. Éste, a su vez, también hizo cargos contra César: lo acusó de no darle participación de la isla Sicilia, que había quitado a Pompeyo; que se hubiera quedado con las naves que le prestó para la guerra; que después de expulsar a Lépido del Triunvirato, César se hubiera quedado con su ejército y provincias sin darle nada a él; pero lo que más grave le parecía es que repartió a sus soldados casi todo el territorio de Italia, dejando sin nada a los de Antonio. César argumentó que Lépido debió abdicar porque usaba el mando en perjuicio de los ciudadanos, y exigió que Antonio compartiera con él la Armenia si deseaba que él le diera parte de lo adquirido en batalla.

Al recibir esta respuesta, Antonio envió a Canidio, uno de sus hombres, al mar con dieciséis legiones. Él se fue a Éfeso con Cleopatra y reunió 800 naves, de las cuales dio 200 a Cleopatra, así como provisiones. Aquí también se puede notar la manipulación de ésta sobre Antonio por medio de los hombres de éste, en particular de Canidio. Otro aspecto a destacar es la creencia en los *hados* o la Fortuna, que según se pensaba, tenían gran influencia en los acontecimientos por venir, creencia que comparte Plutarco, quien narra aquí haciendo una prolepsis sobre la derrota de Antonio:

[Cleopatra], temerosa de que se hicieran nuevos conciertos por medio de Octavia, ganó con grandes dádivas a Canidio, para que en su favor hiciera

presente a Antonio que ni era justo alejar de aquella guerra a una mujer que tanto había contribuido para ella, ni convenía tampoco amortiguar el interés de los egipcios, que tan considerable parte eran de aquellas fuerzas; fuera de que no veía que Cleopatra valiera para el consejo menos que los otros reyes aliados, siendo una mujer que por sí misma había gobernado largo tiempo un reino tan extenso, y a su lado se había formado para los mayores negocios. Al cabo esto prevaleció, porque estaba en los hados que todo el imperio había de venir a reunirse en las manos de César. (Plutarco, 1999, págs. 390-391)

Antonio partió después para Samos, donde no sólo planearon la guerra sino también se entregaron una vez más a los festines, a la diversión y a las dádivas. Posteriormente, dejó a todos en Priene y se dirigió a Atenas, donde Cleopatra quiso competir con Octavia (quien antes se había ganado el favor de la ciudad) en congraciarse con los atenienses con obsequios de todas clases. Atenas nombró a Antonio como ciudadano suyo, y él dedicó a Cleopatra un discurso en nombre de la ciudad. Después envió a Roma a varios hombres encargados de sacar a Octavia de su casa, quien se llevó a los hijos de Antonio, excepto al que había tenido con Fulvia ya que se hallaba con su padre. Plutarco favorece la imagen de Octavia sobre la de Cleopatra, destacando a la primera como sufrida, rechazada y abnegada, y haciendo ver a la segunda como envidiosa y temerosa de los privilegios de aquélla, así como manipuladora y menos merecedora del amor de Antonio.

[Octavia] salió llorando y lamentándose de que pareciese que era ella una de las causas de aquélla guerra. Compadecíanla los romanos; pero aun

compadecían más a Antonio: sobre todo los que habían visto a Cleopatra, que ni en edad ni en belleza se aventajaba a Octavia. (Plutarco, 1999, p. 391)

Los altos impuestos que se establecieron para financiar la guerra ocasionaron reacciones de inconformidad por toda la Italia, lo que le ocasionó un conflicto a César. Esto lo hubiera podido aprovechar Antonio para atacar con ventaja, mas cometió el error de aplazar el combate ya que dio tiempo a que César aplacara las sediciones y se preparara cabalmente para la guerra.

Plutarco nos sugiere que el hecho de que Cleopatra estuviera al lado de Antonio en vez de volver a Egipto, contribuyó enormemente a la derrota ya que éste se dejó llevar por su pasión por ella y tomó decisiones erróneas, además de que ella entró en conflicto con dos cónsules amigos de Antonio: Ticio y Planco. Éstos, a su vez, se pasaron del lado de César y le informaron a éste sobre el testamento de su ex compañero, así como la ubicación de dicho papel, que estaba en poder de las Vestales. César no perdió esta oportunidad y, después de leer el testamento, eligió los puntos que le ayudarían más a poner a los romanos en contra de Antonio, principalmente el hecho de que éste pedía que si moría en Roma, se enviara su cadáver a Cleopatra en Alejandría. A esto se agregaron testimonios de un amigo de César, Calvisio, quien habló de ultrajes hechos por Antonio a su propia persona y a romanos de prestigio, en aras de favorecer a Cleopatra. Es de suponerse que mucho de esto se exageró y matizó para lograr que Roma volteara la espalda a Antonio y apoyara a César. De hecho, Plutarco aclara que, al parecer, la mayoría de estas cosas fue inventada por Calvisio (1999, p. 392). Muchos amigos de Antonio enviaron mensajes a éste para que tomara precauciones y no perdiera el mando; mas Cleopatra y sus aduladores, temiendo que

vinieran a hablar a favor de Octavia, obstaculizaron que hablaran con él, lo cual también contribuyó al desenlace que tuvieron los hechos.

César decreto hacer la guerra a Cleopatra y acusó a ésta de haber embrujado a Antonio con hierbas para someter su voluntad. Refiere Plutarco que hubo muchas señales que presagieron sobre esta guerra, que anticiparon la derrota de Antonio: la desaparición de Pisauro, colonia establecida por él, a causa de un hundimiento del suelo; en la ciudad de Alba, la estatua de Antonio se cubrió de sudor; en Patras, un rayo acabó con la estatua de Hércules, de quien él se decía descendiente; y en Atenas, una imagen de Baco, a quien se jactaba de emular, fue arrastrada por el viento junto con los *Antonios* (los colosos de Eumenes y Atalo), entre otros fenómenos.

Antonio tenía a su disposición una gran armada: aproximadamente quinientas naves, cien mil hombres en la infantería y doce mil caballos; tenía de su lado a por lo menos diez reyes, entre los que se encontraban Herodes de Judea y el rey de los medos. César, por su parte, contaba con doscientas cincuenta naves, ochenta mil infantes y doce mil caballos, y contaba con los dirigentes de sus territorios en África, Italia, Galia y España. Las fuerzas navales de Antonio eran superiores a las de César, pero éste podía tener mayor efectividad en el combate pues poseía naves más ligeras y rápidas. El punto fuerte de Antonio era el combate por tierra, donde sus ejércitos tenían más experiencia y habilidad. Sin embargo, a causa de Cleopatra, decidió combatir navalmente, lo que pone de manifiesto a qué punto deseaba complacer a la reina egipcia. César, confiado en que a pesar de tener menos naves que Antonio, contaba con una buena tripulación así como barcos más ágiles, provocaba a éste diciéndole que le daba ventaja y que viniera contra él lo más rápido y fuerte que pudiese; Antonio contestaba retando también a César con la misma actitud.

Finalmente, en el año 31 a.C. tuvo lugar una batalla que marcó fatalmente el futuro de la guerra y precipitó el final de Antonio: la batalla de Accio. Antonio puso en marcha estrategias para engañar a César y que éste pensara que sus fuerzas navales eran más poderosas; una de ellas fue formar a los remeros sobre cubierta y poner de proa las naves como listas para combatir, con lo que conseguía que su enemigo se retirara por prudencia; también privó a los enemigos de agua para uso, interceptándola.

Domicio Enobarbo, desde antes de iniciar esta batalla, se pasó al lado de César; mas Antonio lo trató con consideración, enviándole sus pertenencias y esclavos; ante ello, Enobarbo, arrepentido por su traición, murió de tristeza. Dada la desconfianza que generaba la poca experiencia de Antonio en el combate naval, algunos reyes también desertaron a favor de César, por lo que era muy claro que la mejor decisión en este punto era recurrir al combate terrestre. El mismo Canidio, que siempre abogaba por Cleopatra ante Antonio, aconsejó a éste que lo mejor sería que ella se fuera de ese lugar ya que nublaba el entendimiento de él; no obstante, su consejo no fue escuchado.

[...] sería cosa muy dura y muy necia que siendo mayor la pericia de Antonio en los combates terrestres, no hiciera uso de la fuerza y superioridad de su numerosa infantería, repartiéndola y perdiéndola en las naves; mas con todo aun volvió a prevalecer Cleopatra para que la guerra se terminara por medio de un combate naval; poniendo ya la vista en la fuga, y ordenando sus cosas, no del modo en que hubieron de ser más útiles para la victoria, sino en el que hubieron de estar más prontas para el retiro, si la acción se perdía. (Plutarco, 1999, p. 394)

En este último fragmento, Plutarco sugiere que ella se preparaba para huir en caso de derrota, a diferencia de Antonio quien pensaba salir victorioso. La visión sobre Cleopatra en este relato la hace en gran medida responsable de los acontecimientos posteriores. Antonio se decidió por el combate por mar, por lo que conservando solamente las sesenta naves de Cleopatra, quemó el resto de los barcos egipcios para combatir principalmente con las embarcaciones romanas, y subió en ellas a ballesteros y miembros de la infantería. Esto constituyó otro error grave, ya que los egipcios tenían más experiencia en el combate marítimo y le hubieran podido ser de gran ayuda. Durante el enfrentamiento, un soldado gravemente herido pidió a Antonio dirigir la batalla a tierra, ya que ése era su elemento y el combate naval se les daba mejor a los egipcios y fenicios. Antonio, sin responder explícitamente, sólo animó al soldado y conminó a sus hombres a continuar luchando en las naves, que eran más torpes y pesadas que las de César, lo cual animaba a éste.

A pesar de la desventaja, la disposición apretada de las naves de ambos bandos hicieron del combate algo parecido a una batalla por tierra: con facciones, embestidas, envolvimientos del contrario por lado derecho o izquierdo, etc. En medio de la batalla, que se presentaba equilibrada para ambos combatientes y que, por tanto, era claramente ganable por cualquiera de los dos, Cleopatra emprendió la retirada con sus sesenta naves, turbando la formación de las naves romanas que combatían. Cleopatra se dirigió hacia el Peloponeso y Antonio la siguió, dejando a sus hombres sin su guía y a merced del enemigo, dado que la pasión que sentía por esa mujer era tal, que nada le importaba más que ella, ignorando su deber como líder y como militar; además, olvidó que esos hombres peleaban por causa suya y como consecuencia de las deferencias que había tenido para con ella en contra de los intereses romanos. Aquí podemos ver la opinión

negativa de Plutarco hacia Cleopatra, a quien ve como causante de la desgracia de Antonio:

Viose allí claramente que Antonio no se condujo ni como general ni como hombre que hiciera uso de su razón para dirigir los negocios, sino que hubo así como quien dijo por juego que el alma del amante vive en un cuerpo ajeno, fue él arrastrado por aquella mujer como si estuviera adherido y hecho una misma cosa con ella; pues no bien hubo visto su nave en huida, cuando olvidado de todo, abandonando y dejando en el riesgo a los que por él peleaban y morían, se trasladó a una galera de cinco órdenes, no llevando consigo más que a Alejandro, Siro y a Escelio, y se fue en seguimiento de aquella perdida, que al fin había de perderle. (Plutarco, 1999, p. 395)

Cleopatra llamó a Antonio a su nave en cuanto se dio cuenta de que la seguía; pero una vez en ella, él no quiso verla ni hablarle sino que, concientizando lo que había hecho abandonando a sus tropas, se arrepintió y deprimió a causa de la vergüenza que implicaba para él su acción. Permaneció tres días solo en la proa y poco a poco volvió a hablar y convivir con Cleopatra. A pesar de haber perdido la escuadra, el ejército se mantenía en buenas condiciones. Aun así, dio órdenes a Canidio de retirarse con los soldados rumbo al Asia y dio riquezas a sus amigos para que las repartiera y se pusieran a salvo. Ellos se resistieron, mas él no cambiaba de opinión. No obstante su retirada, la armada resistió bien a César, quien tomó trescientas naves de Antonio; y en realidad, no muchos sabían de su huida tras Cleopatra, y quienes lo escuchaban, al principio no querían dar crédito a estas noticias ya que no era una actitud usual en él, quien muchas veces había estado en batallas peores sin claudicar como en esta ocasión: dejando atrás

diecinueve legiones de tropas *no vencidas* y doce mil caballos. Muchos se mantuvieron fieles a Antonio durante siete días, esperando su regreso para continuar con el combate. Pero al huir de noche Canidio, abandonando el campamento, se sintieron abandonados y traicionados por sus comandantes y se pusieron a las órdenes de César.

Se dirigió Antonio a África y mandó a Cleopatra a Egipto; posteriormente, se dirigió a Alejandría donde permaneció alejado de todo y de todos, encerrándose en una habitación junto al Faro, proponiéndose imitar a Timón de Atenas ya que como él, había sido traicionado por sus amigos y por ello miraba a los hombres con desconfianza.

Canidio le llevó la noticia de que se había perdido definitivamente el ejército de Accio y que las deserciones continuaban, y entre los nuevos súbditos de César se hallaba Herodes de Judea, quien abandonó el bando de Antonio. Todo esto era una consecuencia obvia de su retirada. Aun así, él pareció alegrarse por no tener ya motivos de preocupación al no seguir en la guerra. Después de unos días, Cleopatra logró llevarlo del Faro al palacio, donde se dieron de nuevo a banquetes para festejar el empadronamiento de Cesarión así como la investidura de Antulo (hijo de Antonio y Fulvia) con la toga viril. Y a partir de entonces, siguieron en este ánimo festivo para celebrar ya no la vida sino la muerte. Los amigos que aún les quedaban se dispusieron a morir junto con ellos, para lo que Cleopatra probó varios venenos en los condenados a muerte. Al ver que causaban el fallecimiento en medio de terribles dolores o lo causaban con lentitud, hizo pruebas también con animales venenosos, encontrando que el áspid provocaba sólo una sensación de aletargamiento sin convulsiones, de modo que la muerte llegaba como un sueño profundo.

Aun así, enviaron embajadores a César, que para ese entonces ya se hallaba en el Asia. Cleopatra solicitó que sus hijos pudieran conservar el reino egipcio. Antonio pedía vivir como particular, si no en Egipto, en Atenas. A causa de las deserciones y la

pérdida del favor de muchos de los reyes aliados, tuvieron que enviar como mensajero a Eufronio, el maestro de sus hijos. César respondió, a través de embajadores, que perdonaría la vida a Cleopatra y que no le faltaría nada, con la condición de que le entregara a Antonio o que ella misma le diera muerte. Para ello, envió también a uno de sus libertos, Tureón, quien tenía talento persuasivo. Y al ver Antonio que se tardaba más que los otros mensajeros hablando con Cleopatra, comenzó a sospechar que pudiera ser traicionado y perjudicado, por lo que mandó azotar a Tureón y se lo envió de regreso a César diciéndole que si quería revancha, él le enviaba a su liberto Hiparco. Entonces Cleopatra, para apaciguar los recelos de Antonio, se mostraba aún más solícita con él.

La guerra se suspendió durante el invierno ya que el general Agripa llamó a César a Roma ya que su presencia era necesaria en algunos asuntos. Pero una vez que cambió la estación, se reanudó el conflicto. Cleopatra, para esas alturas, ya había hecho construir sepulcros y monumentos junto al templo de Isis, e hizo llevar hasta ellos las pertenencias de mayor valor así como combustibles, por lo que César tuvo temor de que ella incendiara todo en un momento de desesperación, por lo que le daba esperanzas engañosas, ya que a él le convenía que se mantuviera viva para exhibirla en Roma como trofeo de guerra.

Antonio hizo aún frente a César y logró derrotar a su caballería. Volvió al palacio envanecido por la victoria y presentó ante Cleopatra al soldado que más se distinguió. Ella recompensó a éste con una coraza y un morrión de oro; el soldado los recibió y, acto seguido, se unió al contrario. Antonio desafió nuevamente a César, quien resolvió atacar por tierra y por mar. Aquél exhortó a los soldados que permanecían con él a que bebieran y comieran gustosamente, ya que no sabían si al día siguiente podrían hacerlo, o si ellos servirían a otros amos al encontrar él la muerte en batalla. Sus amigos lloraban al escucharlo, y él los conminó a ir animosamente al combate, a buscar más

una muerte gloriosa que una victoria. Se dice que esa misma noche hubo un presagio: una muchedumbre ejecutaba cantos y bailes satíricos, como si fueran Bacantes, y se dirigieron a la puerta que daba al campo enemigo. Muchos lo tomaron como una señal de que el dios Baco, a quien emulaba Antonio, se pasaba en ese instante al bando enemigo, aunque Plutarco no se compromete a aprobar o rechazar esa creencia: “A los que dan valor a estas cosas les parece que fue una señal dada a Antonio de que era abandonado por aquel Dios a quien hizo siempre ostentación de parecerse, y en quien más particularmente confiaba” (Plutarco, 1999, p. 399).

Antonio alineó sus tropas por tierra, y al enviar a la armada por mar, vio que las naves se dirigieron hacia las de César y, en lugar de atacarlas, las saludaron y se les unieron, volviendo las proas con dirección a la ciudad. También la caballería se fue del lado de César y la infantería, vencida, emprendió la retirada diciendo que Antonio había sido entregado por Cleopatra, haciendo arreglos con César. Ella, temiendo la ira de Antonio, se encerró en el sepulcro y envió mensajeros a decirle a éste que ella había muerto. Él creyó la noticia y decidió suicidarse, ya que la única razón para apegarse a la vida había desaparecido. Pidió entonces a su esclavo Eros que cumpliera su promesa de quitarle la vida cuando él se lo pidiese, mas Eros se mató a sí mismo. Antonio asumió que le había dado un gran ejemplo de lo que debía hacer, y se hirió el vientre con su espada. Al no ser una herida que provocara la muerte de inmediato, pidió a varios de sus hombres que lo acabaran de matar, pero ninguno se atrevía a hacerlo hasta que llegó Diomedes, del séquito de Cleopatra, a decirle que ella vivía y pedía que llevaran a Antonio a donde se encontraba. Éste rogó a los esclavos que lo hicieran, y lo transportaron a las puertas del sepulcro. Cleopatra, temerosa de que entraran los hombres de César, no quiso abrir ni bajar a su encuentro, y mejor pidió ayuda para subir a Antonio con sogas hasta las ventanas superiores de la construcción, donde ella estaba

encerrada con sus dos fieles esclavas, Eiras y Carmión. Aquí podemos notar que el amor de Cleopatra por Antonio no era tan fingido como se pudiera pensar, sino que también era fuerte:

Luego que le hubo recogido de esta manera, y que le puso en el lecho, rasgó sobre él sus vestiduras, se hirió y arañó el pecho con las manos, y manchándose el rostro con su sangre, le llamaba su señor, su marido y su emperador, pudiéndose decir que casi se olvidó de los propios males, compadeciendo y lamentando los de Antonio. (Plutarco, 1999, p. 400)

Antes de morir, Antonio pidió a Cleopatra que, de ser posible, buscara salvarse sin humillación y tratara de obtener el favor de Proculeyo, hombre de César. Asimismo, la animó a que en vez de llorar su derrota y muerte, se alegrara por sus victorias y por el poder que él había llegado a ostentar.

Después de que murió Antonio, llegó precisamente Proculeyo con un mensaje de César¹⁰², dado que éste le encargó esforzarse por lograr que Cleopatra no se causara a sí misma la muerte. Ella y Proculeyo conferenciaron sin que él pudiera entrar al sepulcro, quedándose en la puerta de abajo y exhortándola a confiar en César. Cleopatra, en el interior, sólo reiteraba su petición de que sus hijos conservaran Egipto. Mientras tanto, Galo, otro de los enviados para evitar que Cleopatra se suicidara, habló también con ella y la distrajo para que Proculeyo usara una escalera y, así, subir a la ventana por donde habían metido a Antonio. Entró en el edificio junto con dos hombres y, al ser advertida

¹⁰² César se enteró de que Antonio estaba por morir debido a que Darqueteo, uno de los hombres del recién fallecido, tomó la espada ensangrentada y fue a informárselo. César, al contrario de alegrarse, lloró por Antonio ya que había sido su colega y amigo. También mostró a sus compañeros las cartas que habían intercambiado, para de esta forma justificar la guerra dado que César había sido siempre conciliador mientras que Antonio respondía siempre con insolencia

de ello por sus esclavas, Cleopatra quiso darse muerte. Proculeyo la desarmó, diciéndole que insultaba la buena voluntad de César y le quitaba a éste la ocasión de mostrar benevolencia.

Al estar ya seguro de su victoria, César afirmó a los habitantes de Alejandría que no haría nada contra ellos y que respetaría a la ciudad tanto por su gran belleza como por homenaje a su fundador: Alejandro Magno. A Antulo, hijo de Antonio y Fulvia, lo mandó ejecutar. Los hijos de Cleopatra fueron puestos en custodia, a cargo de sus educadores. A Cesarión lo envió su madre a la India para protegerlo; mas su ayo Rondón, que se había puesto del lado de César, lo engañó diciendo que éste lo llamaba al reino¹⁰³.

Cleopatra enfermó a causa de que se le infectaron las llagas que se causó en el pecho y sufrió de fiebres; así que decidió aprovecharlo y dejar de alimentarse para acelerar su muerte; mas César la amenazó diciéndole que si no permitía ser alimentada y curada, él se lo cobraría en sus hijos. Ella tuvo que acceder y darle a César una lista de sus tesoros. Y como Seleuco, uno de sus mayordomos, la acusara de ocultar la existencia de otras riquezas, ella lo atacó físicamente recamándole su traición (lo que evidencia que ella tenía un carácter fuerte y que, según la situación, así como podía tratar a otros con dulzura y amabilidad, también podía ser implacable y agresiva). Acto seguido, argumentó que había guardado aquellos tesoros para obsequiar con ellos a Octavia y a Libia, esposa de César, para ganar su favor. De esta forma, convenció aun más a César de su firme intención de permanecer viva.

Daba esto gran placer a César, por creer que Cleopatra deseaba conservar la vida: diciéndole, pues, que se lo permitía, y que sería tratada en todo

¹⁰³ César lo asesinó después de la muerte de Cleopatra.

decorosamente, más de cuanto ella pudiera esperar, se retiró contento, pensando en ser engañador, cuando realmente era engañado. (Plutarco, 1999, p. 402)

Dolabela, antiguo amigo de Antonio y ya desde hacía tiempo amigo de César, tuvo simpatía por Cleopatra, así que le advirtió que César pretendía marchar por Siria y enviarlos a ella y sus hijos a Roma en tres días. Con esta información, ella pidió a César le permitiera realizar las exequias de Antonio, petición que le fue concedida. Cleopatra llevó a cabo los funerales de este último y se lamentó por su muerte. Posteriormente, tomó un baño y mandó que se le hiciera un gran banquete, lo cual también permitió César al estar aún confiado en que ella no se suicidaría. En plena comida, llegó un hombre del campo trayendo una pequeña cesta y, al ser preguntado por los guardias sobre su contenido, les mostró que se trataba de higos. Asumiendo que eran para el festín, los vigilantes le permitieron la entrada.

Al terminar el banquete, Cleopatra envió un mensaje escrito a César y después ordenó que todos, a excepción de Eiras y Carmión, la dejaran sola. Cuando César recibió el recado, leyó en él la petición de Cleopatra de ser enterrada junto a Antonio. Inmediatamente, envió a sus hombres a corroborar lo que ocurría y éstos, al ser informados por la guardia que ellos no habían notado nada raro, entraron al sepulcro y vieron a Cleopatra muerta, ricamente vestida acorde con su rango de soberana y sobre un lecho de oro. Eiras yacía muerta a sus pies y Carmión, ya trastabillando, le ponía a la reina su diadema. Al ser interpelada por uno de los guardias sobre lo ocurrido, ella respondió, justo antes de morir, que Cleopatra había hecho bien, ya que eso era lo que correspondía en una descendiente de reyes: optar por el suicidio antes de sufrir la humillación de ser exhibida en Roma como sierva de César.

Plutarco nunca asegura que ella se suicidó haciéndose morder por un áspid, mas refiere cómo fue que se llegó a esa deducción:

Dícese que el áspid fue introducido en aquellos higos, y tapado por encima con las hojas; porque así lo había mandado Cleopatra, para que sin que ella lo pensase le picase aquel reptil; pero que cuando le vio, habiendo tomado algunos higos, dijo: “¡Hola, aquí estaba esto!”, y alargó el brazo desnudo a su picadura. Otros sostienen que el áspid había estado guardado en una vasija, e irritado y enfurecido por Cleopatra con un alfiler de oro, se le había agarrado al brazo; pero nadie sabe la verdad de lo que pasó. (Plutarco, 1999, p. 403)

Otra versión referida por Plutarco es que Cleopatra metió veneno en una navaja hueca que tenía entre el cabello. Mas nunca se encontraron en su cuerpo señales de envenenamiento, ya fuera alguna mancha o coloración. Sin embargo, tampoco se vio al áspid dentro del recinto. Sólo se apreciaban huellas de la víbora a orillas del mar, hacia donde daban las ventanas del sepulcro, y dedujeron que por ahí pudo salir el animal. Además, notaron que en un brazo de Cleopatra había dos puntos pequeños, como de mordedura. César aceptó esta posibilidad y, al llegar en triunfo a Roma, llevó una estatua de la reina egipcia con la serpiente sobre su brazo; con esto, se nos sugiere que fue este último quien oficializó dicha versión acerca de la forma en que murió la soberana. A pesar del disgusto que le provocó a César el suicidio de Cleopatra, admiró su acción y ordenó que fuera sepultada junto a Antonio, con todos los honores. También dispuso un buen funeral para Eiras y Carmión. La narración refiere, además, que Cleopatra murió a los 39 años; y Antonio, según algunas versiones, a los 56, y según otras, a los 53.

El relato de Plutarco pone de manifiesto la gran incidencia del rumor en el discurso histórico, así como la relatividad del enfoque con que se pueden abordar los acontecimientos. Cleopatra nunca gozó de la simpatía de la mayor parte de los romanos; y Plutarco, al serlo, comparte esta postura y la deja ver en su narración, al decir varias veces de manera explícita que ella fue en gran medida responsable del mal fin que tuvo Antonio, a quien enloqueció de tal manera que lo despojó de su racionalidad en asuntos tan importantes como la política y la guerra. Y es sobre esta base que Shakespeare configura (re-crea) dichos sucesos en su drama *Antony and Cleopatra*, como analizaré a continuación.

5.2 Realidad 2: Configuración. Cómo recrea Shakespeare en el drama los acontecimientos históricos y legendarios

En este subcapítulo, me centraré en algunos aspectos concernientes a la configuración de *Antony and Cleopatra*. Si bien hay muchos elementos para tomar en cuenta en este rubro (técnica de versificación, estructura, sintaxis, etc., por cuestiones de extensión me centraré en la forma en que Shakespeare recrea y distribuye los hechos principales narrados por Plutarco y resumidos en el subcapítulo anterior, y en el desarrollo de algunos personajes que el biógrafo romano sólo menciona incidentalmente.

Como ya he mencionado, Shakespeare recrea los principales hechos relatados por Plutarco en la Vida de Marco Antonio, incluida en *Vidas paralelas*. La esencia de algunos acontecimientos es representada fielmente por el dramaturgo, desarrollando más extensa y poéticamente los diálogos y acciones; a otros sucesos los matiza para dar más cohesión dramática a la obra, y a otros los crea totalmente. Evidentemente, al configurar la obra, Shakespeare también refiguró el texto preexistente. Shakespeare

dividió la obra en 40 escenas, y la división de las mismas en cinco actos no fue hecha por Shakespeare sino por ediciones más recientes. Los cambios constantes de escena se deben a que la acción se mueve mucho entre distintos lugares del Imperio Romano, Grecia y Egipto.

Uno de los cambios que se aprecian en la obra es la omisión del lapso entre la primera y la segunda (y definitiva) etapas de la relación entre Cleopatra y Antonio. Dicho periodo (que duró varios años) sirvió para que éste tuviera descendencia con su esposa Octavia y consolidara su alianza con César, además de llevar la guerra a Partia y Armenia. En el drama, sólo vemos que por iniciativa de Lépido, Antonio contrae el matrimonio que reforzará su alianza política y, acto seguido, vemos esta alianza en peligro ya que él ha vuelto al lado de Cleopatra y por esto ha causado la ira de los romanos por sus concesiones hacia ella en detrimento de Octavia y de Roma. Así que entre una escena y otra hay un gran salto temporal y situacional. Esto nos indica que para Shakespeare, la prioridad no es representar la acción política y militar *per se*, sino la forma en que la pasión de Antonio por Cleopatra pone en jaque su estabilidad en ese ámbito. En la obra, el conflicto entre lo social y lo personal se inclina del lado de lo segundo, conduciendo a la tragedia. En este punto, podemos concordar con Luis Astrana Marín en la parte introductoria a la edición en español del drama:

Históricamente, se advierte la laguna; mas, teatralmente, la obra adquiere mayor flexibilidad, rapidez y justeza con estas supresiones. Ni puede ir el dramaturgo de continuo encadenado a la Historia, de modo que se llene de trabas con mengua de la belleza del conjunto teatral. [...] Los amores de Antonio y Cleopatra no serían exactamente como los presenta Shakespeare;

pero ¿hay seguridad de que lo fueran tal y como los narra Plutarco?

(Shakespeare, 1944, p. 10)

Quizá la diferencia más clara entre el relato de Plutarco y la obra de Shakespeare (aparte de la obvia distinción entre lo narrativo y lo dramático), es la forma de recrear a Cleopatra. Plutarco nos la presenta desde el inicio como manipuladora y fingidora de amor, y es hasta el momento de la muerte de Antonio que por fin nos sugiere que el amor de ella por él es auténtico, ya que antes el biógrafo no se había comprometido con esta perspectiva. Shakespeare, en cambio, a pesar de mostrar la faceta calculadora de Cleopatra, desde el principio también nos la muestra profundamente enamorada de Antonio. El amor entre ambos es fuerte y bien correspondido, como analizaremos detalladamente cuando nos ocupemos de la refiguración.

Asimismo, otra de las aportaciones del dramaturgo es el desarrollo del personaje de Domicio Enobarbo, a quien Plutarco sólo menciona de manera incidental como uno de los hombres de confianza de Antonio y que en algún momento deserta para pasarse a las filas de César. En cambio, en la obra lo vemos presente de manera constante y se nos muestra su personalidad, lo que lo acerca más afectivamente al receptor

De carácter práctico, el Enobarbo de Shakespeare tiene la templanza de la que Antonio carece. Para él, entre lo personal y lo social, lo segundo debe prevalecer:

Eno. Under a compelling occassion, let women die: it were pity to cast them away for nothing; though, between them and a great cause, they should be esteemed nothing.¹⁰⁴ (*Antony and Cleopatra*. Act I, Scene II)

¹⁰⁴ “*Eno.* En una ocasión apremiante, que las mujeres mueran: sería una pena desecharlas por nada; mas entre ellas y una gran causa, deben estimarse en nada.”

Una de las intervenciones más importantes de este personaje ocurre cuando relata a Agripa y Mecenas el primer encuentro de Antonio con Cleopatra. Plutarco lo sitúa cronológicamente, antes de referirse a cualquier otra interacción entre ellos.

Como hubiese recibido además diferentes cartas así del mismo Antonio, como de otros amigos de éste que la llamaban, le miró ya con tal desdén y desenfado que se resolvió a navegar por el río Cidno en galera con popa de oro, que llevaba velas de púrpura tendidas al viento, y era impelida de remos con palas de plata, movidos al compás de la música de flautas, obues y cítaras. Iba ella sentada bajo dosel de oro adornada como se pinta a Venus. Asistíanla a uno y otro lado para hacerle aire muchachitos parecidos a los amores que vemos pintados. (Plutarco, 1999, p. 376)

Shakespeare inserta este hecho no para que sea representado sino relatado en la narración analéptica de Enobarbo, cuando entre Antonio y Cleopatra ya hay una relación amorosa bien consolidada desde hace tiempo. Shakespeare toma como base los detalles que narra Plutarco acerca del atuendo de Cleopatra y de su viaje por el río Cidno en una barcaza que evoca la mitología romana. No obstante, Enobarbo omite la alusión al desdén de la reina egipcia hacia Antonio y se vuelca directamente sobre la descripción:

Eno. I will tell you.

The barge she sat in, like a burnish'd throne,

Burn'd on the water: the poop was beaten gold;

Purple the sails, and so perfumed that
 The winds were love-sick with them; the oars were silver,
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made
 The water which they beat to follow faster,
 As amorous of their strokes. For her own person,
 It beggar'd all description: she did lie
 In her pavilion –cloth-of-gold of tissue-
 O'er-picturing that Venus where we see
 The fancy outwork nature: on each side her
 Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
 With divers-colour'd fans, whose wind did seem
 To glow the delicate cheeks which they did cool,
 And what they undid did.¹⁰⁵

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene II)

Como podemos ver, la diferencia estilística es clara: Plutarco es más sintético y reata en prosa. El Enobarbo de Shakespeare enuncia una descripción en verso, se detiene más en los detalles y tanto la sonoridad como las imágenes poéticas son prioritarias, de tal modo que se trasluce la admiración de este personaje hacia Cleopatra, a diferencia de la percepción negativa de Plutarco acerca de ésta.

¹⁰⁵ “*Eno.* Os lo diré./La barcaza en que iba sentada, como un trono bruñido,/Ardía sobre el agua: la popa era de oro batido;/Púrpura las velas, y tan perfumadas que/Los vientos enfermaban de amor por ellas; los remos eran de plata,/Que al son de flautas mantenían su paso, y hacían/Al agua que golpeaban ir más de prisa,/Como enamorada de sus golpeteos. En cuanto a su persona,/Empobrecía toda descripción: recostada/En su pabellón -en tela tejida de oro-/Excedía a la imagen de esa Venus donde observamos/A la fantasía trabajar mejor que la naturaleza: a cada lado suyo/Había lindos niños con hoyuelos, como Cupidos sonrientes,/Con abanicos de diversos colores, cuyo viento parecía/Encender las delicadas mejillas que refrescaban,/Y lo que ellos deshacían, hacía.”

Shakespeare también introduce un cambio respecto a la versión histórica al aplazar la traición de Enobarbo hacia Antonio hasta después de la batalla de Accio, para que el personaje pueda desarrollarse mejor como su compañero fiel. De esta forma, la deslealtad causa una mayor impresión emocional; ésta no hubiera sido la misma si sólo se nos refiriera brevemente, a modo de narración, el compañerismo que hubo entre ambos en el pasado. Plutarco, al preocuparse más por la cronología y por ser lo más cercano posible a los hechos, sitúa el acontecimiento, muy brevemente, en su lugar: antes de la batalla. El biógrafo romano en realidad no encuentra mucha utilidad en dar a Enobarbo la profundidad emotiva que Shakespeare sí le otorga.

Otros desarrollos creativos de Shakespeare son los personajes de Lépido y Carmión, también incidentales en Plutarco.

Lépido aparece como el hombre que concilia las diferencias entre las partes, ya sea entre Antonio y César a causa de los problemas generados por Fulvia, o entre el Triunvirato y Sexto Pompeyo, mientras que en Plutarco no tiene ni remotamente este rol.

Lep. Noble friends,

That wich combined us was most great, and let not

A leaner action rend us. What's amiss,

May it be gently heard: when we debate

Our trivial difference loud, we do commit

Murder in healing wounds: then, noble partners,

The rather, for I earnestly beseech,

Touch you the sourest points with sweetest terms,

Nor curstness grow to the matter.¹⁰⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene II)

En la primera parte del drama, éste es una figura importante ya que refrena los conflictos y evita que éstos crezcan. Posteriormente, al sernos relatada (mas no representada) la eliminación de Lépido del Triunvirato, comprendemos mejor que el conflicto entre Antonio y César se desata sin que medie ninguna fuerza de conciliación; por tanto, es más fuerte y desastroso. A pesar de que sería muy aventurado afirmar que Lépido hubiera evitado totalmente el choque, también es cierto que sí hubiera podido ejercer una influencia positiva en la parte más racional de las dos: César.

Carmión, una de las esclavas de Cleopatra, tiene un gran peso en la obra. Si bien desde la narración de Plutarco ya observamos más importancia en ella que en Eiras y el resto del séquito, dicho texto no nos la muestra en su carácter, sino sólo en los momentos en los que es necesario mencionarla, como el suicidio de su ama y las palabras finales proferidas al guardia romano después de este hecho: que Cleopatra había actuado como convenía a su linaje y honor.

Shakespeare crea a una Carmión que tiene una cercanía mayor con Cleopatra y una influencia mayor en ésta. Pero su importancia no radica sólo en el número de veces en que se le menciona o participa, sino también en lo que muestra de su personalidad. El carácter de la Carmión shakespeariana es ingeniosa y hasta cómicamente simpática, como lo demuestra la escena en que, junto a Eiras y el eunuco Alejas, pide a un adivino

¹⁰⁶ “*Lep.* Nobles amigos,/Lo que nos ha unido ha sido muy grande, y no permitamos/Que una acción menor nos divida. Que aquello que está mal/Pueda ser oído con gentileza: cuando discutimos/Fuertemente nuestra diferencia trivial, cometemos/Asesinato para curar heridas: entonces, nobles compañeros,/Lo mejor es que, en tanto os lo suplico encarecidamente,/Toquéis los puntos más amargos en los más dulces términos,/Y que la maledicencia no se desarrolle en la discusión.”

que les diga la suerte. Su diálogo está en prosa, lo cual le resta solemnidad y aligera más la percepción que tenemos del personaje.

Char. [...] Alexas, -come, his fortune, his fortune! O, let him marry a woman that cannot go, sweet Isis, I beseech thee! and let her die too, and give him a worse! and let worse follow worse, till the worst of all follow him laughing to his grave, fifty-fold a cuckold! Good Isis, hear me this prayer, though thou deny me a matter of more weight; good Isis, I beseech thee!¹⁰⁷

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene II)

En ocasiones, Carmión excede sus funciones de sierva para convertirse en una confidente y consejera para Cleopatra. Incluso, de ella proviene la idea de que la reina se encierre en el sepulcro y ande decir a Antonio que está muerta para evitar su cólera por creerla traidora.

Cleo. Help me, my women! O, he is more mad

Than Telamon for his shield; the boar of Thessaly

Was never so emboss'd.

Char. To the monument!

There lock yourself, and send him word you are dead.

The soul and body rive not more in parting

Than greatness going off.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “*Car.* [...] Alejas, -¡vamos, su fortuna, su fortuna! ¡Oh, que se case con una mujer que no pueda soportar, dulce Isis, te lo ruego! ¡Y también que ella muera, y dale una peor! ¡Y que la peor siga a la peor, hasta que la peor de todas lo siga riéndose a su tumba, cincuenta veces cornudo! Buena Isis, escucha mi oración, aunque me niegues algo de mayor importancia; ¡buena Isis, te lo ruego!”

¹⁰⁸ “*Cleo.* ¡Ayudadme, mujeres mías! ¡Oh, está más loco/Que Talamón por su escudo; el jabalí de Tesalia/Jamás estuvo tan furioso./*Char.* ¡Al sepulcro!/Encerraos allí y enviadle a decir que estáis muerta./El alma y el cuerpo no se desgarran más al separarse/Que la grandeza al arruinarse.”

(Antony and Cleopatra, Act IV, Scene XIII)

Este diálogo convierte a Carmión en un elemento fundamental en la secuencia de los acontecimientos, ya que es ella quien, en cierto modo, detona la tragedia amorosa: Cleopatra sigue el consejo y Antonio, creyéndola muerta, se clava su propia espada. Plutarco, en cambio, adjudica la idea sólo a Cleopatra, responsabilizándola de la temprana muerte de Antonio aunque sin ignorar la actitud precipitada de éste. Y por este detalle, la Cleopatra de Shakespeare también aparece matizada: sin dejar de serlo al 100%, su carácter manipulador se aprecia más difuminado que en el relato de Plutarco. Otras variaciones que introduce Shakespeare respecto al texto histórico se abocan a ciertas situaciones narradas por éste. Por ejemplo, Plutarco nos cuenta que tras pasar un tiempo en Alejandría, Antonio recibe noticias de Roma sobre asuntos que requieren su presencia. En algún punto del viaje, le informan que su esposa Fulvia ha muerto. En el drama, Antonio se entera de este fallecimiento estando aún en Alejandría. Y es más bien este acontecimiento el que lo hace volver a Roma. Esto facilita que Cleopatra muestre, desde una etapa muy temprana de la obra, su habilidad para el chantaje sentimental ya que por medio de éste intenta manipular a Antonio, quien cae en el juego.

Cleo. O most false love!

Where be the sacred vials thou shouldst fill

With sorrowful water? Now I see, I see,

In Fulvia's death, how mine received shall be.

Ant. Quarrel no more, but be prepared to know

The purposes I bear; which are, or cease,

As you shall give the advice. By the fire
 That quickens Nilus' slime, I go from hence
 Thy soldier, servant; making peace or war
 As thou affect'st.

Cleo. Cut my lace, Charmian, come;

But let it be: I am quickly ill, and well,
 So Antony loves.

Ant. My precious queen, forbear;

And give true evidence to his love, which stands
 An honourable trial.¹⁰⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene III)

Otro ejemplo de cómo Shakespeare recrea los hechos narrados en Plutarco es su configuración de la escena en que los triunviros deben encontrarse con Sexto Pompeyo, quien se había adueñado de la Sicilia y asolaba Italia con naves piratas, para llegar a un arreglo político o, de lo contrario, irse a la guerra con él. Plutarco nos cuenta que sucedió lo primero y en la celebración, el pirata Mena sugirió a Pompeyo soltar los amarres del barco en que se encontraban y, de modo no especificado pero que se puede entender como un plan para asesinar a los triunviros, convertir a éste en dueño del imperio entero. Pompeyo respondió a Mena que habría sido mejor que lo hiciera sin prevenirse ya que en él no cabía ser perjuro. Shakespeare desarrolla el hecho con

¹⁰⁹ “*Cleo.* ¡Oh, el más falso amor! /¿Dónde están los sagrados vasos que debes llenar/Con agua llena de dolor? Ahora veo, veo,/En la muerte de Fulvia, cómo es que la mía será recibida./*Ant.* No riñáis más, sino preparaos a saber/Los propósitos que albergo; los cuales se ejecutan o se suspenden,/Como vos aconsejéis. Por el fuego/Que aligera el limo del Nilo, así pues parto/Siendo tu soldado, tu siervo; haciendo la paz o la guerra/Según estiméis./*Cleo.* Córtaame este lazo, Carmión, ven;/Pero déjalo; tan pronto estoy mal, y tan pronto bien./Así ama Antonio./*Ant.* Mi preciosa reina, sed indulgente/Y da confianza verdadera a este amor,/Que soporta/Un juicio honorable.”

mayor extensión y aprovechándolo para perfilar más claramente el carácter de los personajes. A continuación ejemplificaré lo dicho con citas extraídas de ambos autores: Estaban en lo mejor del convite y en la fuerza de los dichos punzantes lanzados contra Cleopatra y Antonio, cuando el pirata Mena se acercó a Pompeyo de manera que los otros no lo oyeron; y “¿quieres, le dijo, que pique los cables de la nave, y te haré señor no sólo de Sicilia y Cerdeña, sino del imperio de los romanos?”. Al oírlo Pompeyo se quedó pensativo por algún tiempo, y luego le respondió: “Valía más, Mena, que lo hubieras hecho sin prevenírmelo: ahora debo respetar el estado presente, porque no es de mi carácter ser perjuro.” (Plutarco, 1999, p. 379)

Shakespeare introduce primero la mitad de este suceso representando el convite y las bromas entre los presentes; ya que se ha creado una atmósfera festiva por medio de la interacción de los personajes, la cual también nos ha dejado ver que la amistad que los une no es auténtica sino política. En medio de la celebración, Mena ruega varias veces a Pompeyo hablar con él sin que lo escuchen los demás, y debe esperar para que aquél acceda. El diálogo está más desarrollado y también interrumpido en una ocasión por la interpelación de Antonio a Lépido, que refuerza la percepción de simultaneidad entre las conversaciones.

Pom. [*Aside to Men.*] I think thou’rt mad.

The matter? [*Rises, and walks aside.*]

Men. I have ever held my cap off to thy fortunes.

Pom. Thou hast served me with much faith.

What’s else to say?

Be jolly, lords.

Ant. These quick-sands, Lepidus,

Keep off them, for you sink.

Men. Wilt thou be lord of all the world?¹¹⁰

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene VIII)

Plutarco no refiere explícitamente la idea de Mena de asesinar a los triunviros, sólo se deja entrever la propuesta. En Shakespeare, en cambio, Mena es muy claro en lo que pretende, en un diálogo más largo. Mientras Plutarco se enfoca en lo esencial de los acontecimientos, el dramaturgo los representa, construyendo por medio de la palabra y la acción toda una atmósfera que deja ver más claramente las personalidades y ánimos de los involucrados.

Entre las escenas III y IV de lo que se considera el tercer acto, notamos un salto temporal y situacional. Se omite la representación de todo lo que ha ocasionado el conflicto entre César y Antonio: el regreso de éste a Alejandría, la reanudación de su romance con Cleopatra y las concesiones que tuvo con ella, la negativa de César a darle a Antonio su parte de las tierras que le quitó a Pompeyo y la expulsión de Lépido del Triunvirato. Sólo se introduce la escena de Ventidio venciendo a Pacoro, hijo del rey de los partos, y negándose a llevar más lejos sus hazañas para no opacar a Antonio, así como el ansia de Cleopatra por saber si Octavia la puede eclipsar en belleza y porte. De ahí se pasa inmediatamente al conflicto entre los dos triunviros, y las razones del mismo son relatadas mas no representadas. Históricamente, transcurrieron años entre la partida de Antonio a Roma tras la muerte de Fulvia y su regreso a los brazos de Cleopatra. En Shakespeare, no se especifica el tiempo transcurrido sino sólo los

¹¹⁰ “*Pom.* [Aparte a Mena] Creo que estáis loco./¿Asunto? [Se levanta y se aparta de los demás./*Mena.* Siempre me he tenido que quitar la capa ante vuestra fortuna./*Pom.* Me habéis servido con mucha fidelidad./¿Qué más hay por decir?/Alegraos, señores./*Ant.* Estas arenas movedizas, Lépido,/Manteneos fuera de ellas, pues os hundís./*Mena.* ¿Querías ser el amo del mundo entero?!

acontecimientos clave, lo que da mayor tensión dramática a la obra ya que se pasa directamente de la alianza entre Antonio y César al conflicto a muerte entre ambos, creando un contraste que no se amortigua ni se diluye con escenas intermedias.

Únicamente vemos a cada uno decir sus razones para ir a la guerra contra el otro. Una vez que inicia el conflicto en Accio y Antonio decide combatir por mar a pesar de que tendría más posibilidades en un combate por tierra, Plutarco nos relata que un soldado de infantería, estando herido, le pidió a Antonio que reconsiderara su decisión:

[...] teniendo su cuerpo pasado de heridas, [...] dijo: “¿Por qué, oh Emperador, desconfías de estas heridas y de esta espada, y pones tus esperanzas en unos malos leños? Peleen en el mar los egipcios y fenicios; pero a nosotros danos tierra, en la que estamos acostumbrados a mantenernos a pie firme hasta morir o vencer a os enemigos”. Y que a esto nada respondió Antonio, y sólo con la mano y el rostro pareció exhortarle a que tuviera buen ánimo, y pasó de largo, no estando él mismo muy confiado [...] (Plutarco, 1999, p. 394)

Shakespeare recrea esta escena muy fielmente: el diálogo del soldado está elaborado sobre la base de sus palabras referidas en Plutarco. El dramaturgo corona este diálogo con la intervención de Canidio al reafirmar que las decisiones de Antonio están influidas por Cleopatra, ya que éste la escucha más a ella que a su propia experiencia y razón. Esto, además, evidencia la opinión negativa que tenían los compañeros de Antonio con respecto a Cleopatra, así como sobre la influencia que ejercía ella sobre él.

Sold. O noble emperor, do not fight by sea;

Trust not to rotten planks do you misdoubt

This sword and these my wounds? Let the Egyptians

And the Phoenicians go a-ducking: we

Have used to conquer, standing on the earth,

And fighting foot to foot.

Ant. Well, well; away!

[Exeunt Antony, Cleopatra, and Enobarbus.]

Sold. By Hercules, I think I am i' the right.

Can. Soldier, thou art: but his whole action grows

Not in the power on 't: so our leader's led,

And we are women's men.¹¹¹

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene VII)

Lo acontecido en la batalla naval de Accio (la huida de Cleopatra y la retirada de Antonio por seguirla), así como las consecuencias de ello, tampoco es representado dado que el teatro isabelino recurría más a la imaginación del espectador que a reproducir fielmente escenarios como campos, mares, etc. Los hechos de la batalla los vemos relatados por Enobarbo y Escaro, otro de los hombres de Antonio.

Eno. Naught, naught, all naught! I can behold no longer:

The Antoniad, the Egyptian admiral,

With all their sixty, fly and turn the rudder:

To see 't mine eyes are blasted.

Enter SCARUS.

¹¹¹ “*Sold.* Oh, noble emperador, no peleéis por mar;/No confiéis en tablas carcomidas: ¿es que dudáis/De esta espada y de estas mis heridas? Dejad que los egipcios/Y los fenicios hagan de patos: nosotros/Estamos habituados a conquistar plantados sobre la tierra,/Y peleando paso a paso./*Ant.* Bueno, bueno, ¡vayamos! [*Salen Antonio, Cleopatra y Enobarbo.*]/*Sold.* Por Hércules, creo que estoy en lo correcto./*Can.* Soldado, lo estáis: pero todo su actuar ya no se basa/En el poder de lo correcto: pues nuestro dirigente es dirigido,/Y somos hombres de las mujeres.”

Scar. Gods and goddesses,

All the whole synod of them!

Eno. What's thy passion?

Scar. The greater cantle of the world is lost

With very ignorance; we have kiss'd away

Kingdoms and provinces.¹¹²

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene X)

Tras la derrota de Accio y la deserción de muchos de sus hombres, Antonio vuelve a entablar combate naval contra César. Shakespeare representa el momento en que Antonio descubre que sus naves, en vez de pelear con el enemigo, se unen a éste. Muchos de sus soldados deducen y afirman en voz alta que Cleopatra lo ha traicionado. Plutarco pasa de esta escena en que Antonio se va quedando cada vez más solo y traicionado por sus hombres, a la escena en que Cleopatra, temiendo la cólera de Antonio, planea que se le haga creer que está muerta. Shakespeare intercala entre ambos hechos la representación de la ira de Antonio, quien maldice a la reina y desea matarla por su traición. En la obra, él llega a esta conclusión sin investigar ni preguntar más, lo que evidencia que tratándose de Cleopatra, es incapaz de razonar claramente; se muestra impulsivo y de emociones extremas, que explotan sin términos medios entre el amor y el odio.

Ant. All is lost;

This foul Egyptian hath betrayed me:

¹¹² “*Eno.* ¡Perdido, perdido, todo está perdido! No puedo mirar por más tiempo:/La Antoniada, el egipcio barco almirante,/Con las sesenta naves vuela y vira el timón:/De verlo mis ojos estallan./*Entra ESCARO./Esc.* ¡Dioses y diosas,/El sínodo entero!/Eno. ¿Por qué vuestra vehemencia?/Esc. La mayor parte del mundo se ha perdido/Con tanta ignorancia; hemos dado el beso de despedida/A reinos y provincias.”

My fleet hath yielded to the foe; and yonder
 They cast their caps up and carouse together
 Like friends long lost. Triple-turn'd whore! 'tis thou
 Hast sold me to this novice; and my heart
 Makes only wars on thee. [...]¹¹³

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XII)

Plutarco nos relata que después de la muerte de Antonio, Proculeyo apareció ante Cleopatra, ya que César se enteró del suicidio de aquél gracias a Derqueteo, quien siendo hombre de Antonio, tomó la espada de éste cuando fue llevado agonizante a lado de su amada. César, al enterarse de lo ocurrido, llora por su ex compañero en vez de alegrarse:

En el momento mismo de expirar llegó Proculeyo de parte de César: porque luego que Antonio, habiéndose herido mortalmente, fue llevado adonde se hallaba Cleopatra, uno de los ministros que le asistían, llamado Derqueteo, tomó y oculto su espada, y se fue corriendo a César para ser el primero que le anunciase la muerte de Antonio, mostrándole la espada ensangrentada. César, habiéndolo oído, se retiró a lo más interior de su tienda, y lloró por un hombre que era su deudo y su colega, y con quien tanta comunidad había tenido de combates y de negocios. (Plutarco, 1999, p. 401)

¹¹³ “*Ant.* Todo está perdido;/Esta inmunda egipcia me ha traicionado:/Mi flota se ha rendido al enemigo; y allí/Arrojan sus gorras al aire y festejan juntos/Como amigos que han estado perdidos mucho tiempo. ¡Tres veces puta!, eres tú/Quien me ha vendido a este novicio; y mi corazón/Sólo a ti te hace la guerra.[...]”

El biógrafo romano pone estos hechos uno tras otro después de la muerte de Antonio, pero Shakespeare los separa: Derqueteo se apodera de la espada de su jefe tras el intento de suicidio de este último, en el acto IV. Pero César se entera de su muerte hasta dos escenas después, en el acto V. El dramaturgo ordena los hechos de modo que la trama tenga más cohesión, ya que Plutarco *relata* mientras que Shakespeare *representa*; por ello, en el drama, la escena de Derqueteo (que en la obra aparece como Dercetas) tomando la espada de Antonio debe ser insertada inmediatamente después de que éste se ha herido y antes de ser llevado al sepulcro de Cleopatra. Podría ser sólo relatada posteriormente por algún personaje; pero debe ser mostrada para que tenga conexión con el momento en que César se entere de la muerte de Antonio y se lamente por ella.

Ant. Let him that loves me strike me dead.

First Guard. Not I.

Sec. Guard. Nor I.

Third Guard. Nor any one.

[Exeunt Guard.]

Der. Thy death and fortunes bid thy followers fly,

This sword but shown to Caesar, with this tidings,

Shall enter me with him.¹¹⁴

(Antony and Cleopatra, Act IV, Scene XIV)

Cuando Derqueteo (Dercetas) muestra la espada a César, lo hace con un diálogo configurado por Shakespeare y que no aparece en Plutarco.

¹¹⁴ “*Ant.* Que aquel que me ame, me hiera a muerte./*Primer Guardia.* Yo no./*Seg. Guardia.* Ni yo./*Tercer Guardia.* Ni nadie. [*Sale la Guardia.*]/*Der.* Tu muerte y tu fortuna invitan a tus seguidores a huir./Apenas sea esta espada mostrada a César, con estas nuevas,/Me ganará su favor.”

Caes. Wherefore is that? And what art thou that darest

Appear thus to us?

Der. I am call'd Dercetas;

Mark Antony I served, who best was worthy

Best to be served: whilst he stood up and spoke,

He was my master; and I wore my life

To spend upon his haters. If thou please

To take me to thee, as I was to him

I'll be to Caesar; if thou pleasest not,

I yield thee up my life.

Caes. What is't thou say'st?

Der. I say, O Caesar, Antony is dead.

[...]

Caes. Look ye usad, friends?

The gods rebuke me, but it is tidings

To wash the eyes of kings.¹¹⁵

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene I)

Para concluir este apartado, compararé la narración de Plutarco y la representación planteada por Shakespeare sobre el suicidio de Cleopatra, punto culminante en ambas creaciones.

¹¹⁵ “*César.* ¿Qué significa esto? ¿Y sois que os atrevéis/A aparecer así ante nosotros?/*Der.* Me llaman Dercetas;/A Marco Antonio serví, quien fue el más digno de ser el mejor servido: mientras estuvo en pie y habló,/Fue mi amo; y gasté mi vida/En emplearla contra quienes le odiaban. Si os place/Tomar me a vuestro servicio, tal como fui para él/Seré para César; si no os place,/Os rindo mi vida./*César.* ¿Qué es lo que decis?/*Der.* Digo, oh, César, que Antonio está muerto./[...]/*César.* ¿Lucís tristes, amigos?/Repréndanme los dioses, pero estas son noticias/Para que lloren los ojos de los reyes.”

Plutarco sintetiza los hechos y enfatiza el diálogo entre Carmión y uno de los guardias que encontraron el cuerpo de la reina. La sierva sugiere que Cleopatra se ha suicidado para evitar la humillación de ser exhibida como esclava de César:

[...] y abriendo las puertas, vieron ya a Cleopatra muerta en un lecho de oro, regiamente adornada. De las dos criadas, la que se llamaba Eiras estaba muerta a sus pies, y Carmión, ya vacilante y torpe, le estaba poniendo la diadema que tenía en la cabeza. Díjole uno con enfado: “Bellamente, Carmión”; y ella respondió: “Bellísimamente, y como convenía a la que era de tantos reyes descendiente”; y sin hablar más palabra cayó también muerta junto al lecho. (Plutarco, 1999, p. 403)

El biógrafo no especifica que Cleopatra y sus siervas han usado el áspid para suicidarse; más bien, aclara que esta fue una deducción hecha a posteriori, al no encontrar veneno en la reina y al ver las huellas del reptil (mas no a la serpiente) en la playa cercana a la ventana de la habitación en que ocurrieron los hechos. Shakespeare, en cambio, asume que el suicidio de Cleopatra se llevó a cabo de esa forma y lo escenifica con más de una víbora.

Cleo. This proves me base:

If she first meet the curled Antony,

He'll make demand of her, and spend that kiss

Which is my heaven to have. Come, thou mortal wretch,

[*To an asp, which she applies to her breast.*

With thy sharp teeth this knot intricate

Of life at once untie: poor venomous fool,

Be angry, and dispatch. [...] ¹¹⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

Después del suicidio de la reina con un áspid al pecho y otro al brazo, se representa a Carmión quitándose la vida y, mientras agoniza, sostiene un diálogo con uno de los guardias romanos cuando éstos las encuentran:

Enter the Guard, rushing in.

First Guard. Where is the queen?

Char. Speak softly, wake her not.

First Guard. Caesar hath sent-

Char. Too slow a messenger.

[*Applies an asp.*

O, come apace, dispatch! I partly feel thee.

First Guard. Approach, ho! All's not well: Caesar's beguiled.

Sec. Guard. There's Dolabella sent from Caesar; call him.

First Guard. What work is here! Charmian, is it well done?

Char. It is well done, and fitting for a princess

Descended of so many royal kings.

Ah, soldier! [Dies. ¹¹⁷

¹¹⁶ “*Cleo.* Esto prueba que soy común:/Si ella encuentra primero a Antonio el de cabellos rizados,/Él le hará una petición, y le dará ese beso/Cuya posesión es para mí el cielo. Venid, rastrero mortal,/A un áspid, el cual se aplica al seno./Con tus dientes agudos, este intrincado nudo de la vida/Ahora mismo desata: pobre loco venenoso,/Enfúrcete y date prisa. [...]”

¹¹⁷ “*Entra la Guardia, precipitadamente./Prim. Guardia.* ¿Dónde está la reina?/*Car.* Hablad bajo, no la despertéis./*Prim. Guardia.* César ha enviado.../*Car.* Un mensajero demasiado lento. [*Se aplica un áspid.*]/¡Oh, venid aprisa, despachad!/Ya empiezo a sentirlos./*Prim. Guardia.* Aproximaos, ¡hola! No está todo bien: César ha sido engañado./*Seg. Guardia.* Allí está Dolabela enviado por César; llamadle./*Prim. Guardia.* ¿Qué habéis hecho aquí? Carmión, ¿esto es hacer bien?/*Car.* Es hacer bien, y como conviene a una princesa/Descendiente de tantos reales soberanos./¡Ah, soldado! [Muere.”

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

Como hemos podido observar al comparar algunos de los pasajes claves de una y otra creación, Shakespeare se detiene más en el detalle y desarrolla más los diálogos, a diferencia de Plutarco, quien es más sintético. Shakespeare representa, Plutarco relata. Shakespeare da a su obra mayor emotividad al desarrollar escenas y parlamentos de una manera más vívida, teniendo siempre en cuenta el propósito teatral, a diferencia de la narración de Plutarco, que tiene la finalidad de condensar los hechos más relevantes de la vida y el carácter de Antonio. Ambos autores escriben de acuerdo con un contexto específico, en un género distinto y con un propósito diferente, por lo que no sería válido tratar de juzgar si uno es mejor o peor que otro ya que cada uno, a su modo, dio a su obra un gran lucimiento y una gran belleza.

5.3 Refiguración

Remitiéndonos a lo explicado en el capítulo referente al marco teórico, el centro del análisis de los dramas es el concepto de la *refiguración*. Según Ricoeur, la refiguración es una percepción del acto configurativo, y dicha percepción estará siempre influida por el contexto histórico-social, las experiencias vividas, etc. *Estos elementos no siempre se explicitan en el análisis o la interpretación*. El receptor actualiza, re-crea y *concluye* la obra; la construcción de la trama es una labor en conjunto, realizada por el texto y por quien lo percibe (Ricoeur, 2007, p. 147).

Al igual que lo hice con *Julius Caesar*, primero dialogaré con la refiguración realizada por Harold Bloom sobre *Antony and Cleopatra* y posteriormente me enfocaré en mi percepción de esta obra a la luz de la clasificación de las tragedias

shakespearianas hecha por Northrop Frye, en su obra *Fools of Time*. En este caso, analizaré el drama como una *tragedia de pasión* o *tragedia de dilema*.

Bloom hace una crítica de *Antony and Cleopatra* que no aterriza en el dilema de Antonio entre la pasión y el deber, sino en lo completa que es la obra en términos de poesía y caracterización de sus personajes principales, sobre todo Cleopatra¹¹⁸. Para él resulta de particular interés el gran abanico de perspectivas al interior del drama, lo cual es un aspecto en el que también aterriza mi refiguración. Hace una interpretación de la obra partiendo de los puntos de vista que se manejan en el drama. En ocasiones infiere, a partir del texto y de su propia recepción, cuál es la posible refiguración del público; sin embargo, en estas oportunidades, no podemos dilucidar si se refiere a los lectores del drama o a los espectadores de la puesta en escena protagonizada por Helen Mirren, a la cual hace alusión en su crítica. No obstante, coincido plenamente con Bloom en el hecho de que al receptor se le ofrecen muchos puntos de vista, a partir de los cuales podrá hacer su propio juicio e interpretación de la obra (Bloom, 2002, p. 636).

Cleopatra y Antonio son personajes muy histriónicos al interior de la obra. Y Cleopatra es la más teatral ya que, incluso, llega a haber ocasiones en que es difícil determinar si es sincera o está fingiendo para manipular a Antonio y a otros personajes. “Cleopatra no deja nunca de hacer el papel de Cleopatra” (Bloom, 2002, p. 636). Por esta razón, es un personaje muy difícil de interpretar para cualquier actriz.

Tanto Cleopatra como Antonio saben a la perfección que no son personas comunes y corrientes; que ocupan posiciones altas y, por tanto, siempre deben mantener dignidad y porte, lo que los lleva a ser histriónicos en demasía, a disimular sus

¹¹⁸ Según Kenneth Gross, Auden también manifestó en una ocasión su gusto por esta obra, al decir que si tuviéramos que quemar todas las obras de Shakespeare a excepción de una, ésta sería *Antony and Cleopatra*. Cfr. Kenneth Gross. “Afterword: Shakespeare, Auden, and *Antony and Cleopatra*”. *Literary Imagination : The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 2000 Fall ; 2 (3) : 267-74

debilidades y acentuar sus puntos fuertes. Por supuesto, Cleopatra es más exitosa en esto ya que nunca se deja llevar completamente por sus pasiones, al contrario de Antonio, a quien su vitalidad dionisiaca domina por completo y pierde racionalidad. “Cleopatra y Antonio son tan intensos como personalidades que parecen concluir la fase principal de la preocupación de Shakespeare con la persona interior” (Bloom, 2002, p. 637).

Podemos decir junto con Bloom que en esta obra, ningún personaje es discriminado: todos, hasta el soldado que aparece incidentalmente posee una cualidad distintiva y un diálogo significativo en la trama y en el desarrollo de los acontecimientos. En el subcapítulo relativo a la Configuración, mencioné que Shakespeare desarrolla y da profundidad a personajes que para Plutarco solo tienen importancia superficial, ya que para el biógrafo, lo importante era resaltar la figura de Antonio.

Bloom enfatiza que si bien es dudosa la utilidad de asegurar si los protagonistas se destruyen el uno al otro o no, lo que sí es relevante es el hecho de que su relación es un factor importante en la destrucción de ambos, ya que su amorío se desenvuelve en un mundo de poder y traiciones.

Antonio y Cleopatra son, uno y otro, políticos carismáticos; uno y otro tienen una pasión tan grande por sí mismo y sí misma, que resulta maravilloso que capten efectivamente la realidad del otro, incluso en el grado más modesto. Uno y otro se apoderan de todo el espacio; todos los demás, incluso Octavio, quedan reducidos a parte de su público. (Bloom, 2002, p. 638)

Si bien el histrionismo de Cleopatra se manifiesta principalmente frente a Antonio en los primeros cuatro actos, en el acto V, después de la muerte de éste, despliega aun más estas dotes frente a los hombres de César, e incluso frente a este último. Y al planear su suicidio, ya su actuación tiene fines que van más allá del sometimiento de la voluntad de un amante: ella decide cómo evadir lo que le espera si vuelve con César a Roma, así como decide la forma en que desea ser recordada tras su muerte, en una gran exhibición de narcisismo.

Observa Bloom que casi no vemos a Antonio y Cleopatra cuando están solos: lo único que se muestra a nuestros ojos es la perspectiva que los demás tienen sobre ellos, y con base en ella percibimos su mundo (Bloom, 2002, p. 642). Sin embargo, yo considero que el hecho de que no los veamos mucho a solas no impide que nos percatemos de la perspectiva que ellos tienen sobre su relación, ya que los percibimos hablando de ésta con sus allegados, y en el caso de Cleopatra, la percibimos cuando está acompañada únicamente por sus servidores más cercanos, como Iras o Carmión, ante quienes no tiene necesidad de fingir o esconder su vulnerabilidad. Tanto en su caso como en el de Antonio, podemos refigurar su perspectiva a través de sus diálogos e interacciones. Es importante notar que, sin aludir explícitamente a la refiguración como concepto, Bloom reconoce que aquello que podamos percibir o no en la obra o en los personajes depende de lo que tengamos los receptores en nuestra cosmovisión: “Que contemplemos o no la chochez [de Antonio] y a una gitana lasciva depende de que haya o no en nosotros algo que nos haga o no ser muy buenos soldados romanos” (Bloom, 2002, p. 643).

Entre Cleopatra y Antonio hay una interacción que involucra tanto al amor como al poder, y su relación es tan volátil e inestable como sus alianzas políticas; tanto uno como el otro pueden sacrificar sus impulsos amorosos si la situación así lo exige. Aun

así, les es imposible estar separados por mucho tiempo. Por otra parte, el Antonio de Shakespeare ya dejó atrás la plenitud de su vida; ya ha envejecido y la intensidad de su amor obsesivo por Cleopatra ha minado notablemente su buen tino para la estrategia militar, así como su raciocinio a la hora de tomar decisiones.

Astuto antes en política (como en el *Julio César* del propio Shakespeare), Antonio se ha convertido en un chapucero que no puede recibir ni dar un buen consejo. [...] Fascinado como está por ella, y hastiado de Octavia, Antonio no lo perderá todo por amor (o por lujuria), sino por unos cambios en él mismo que apenas espera llegar a entender. (Bloom, 2002, p. 646)

Sin embargo, la construcción que hace Shakespeare de este Antonio, quien ya sólo es la sombra del Antonio de antaño e incluso del Antonio que vemos en *Julius Caesar*, es magistral: vemos a un héroe que aun en su ruina, muestra magnificencia y dignidad, lo que provoca que su caída nos parezca estrepitosa, catastrófica y conmovedora. Esta caída, no obstante, ha venido anunciándose a lo largo de cuatro actos, lo cual contradiría la idea aristotélica de la tragedia como un cambio repentino en la fortuna del protagonista. Esta característica deja clara en la obra una distinta versión de lo trágico, que no obedece al capricho de los dioses sino a los propios errores y debilidades del protagonista, y en donde el resultado funesto se deja sentir por este último desde mucho antes del final. En este punto, Bloom afirma que la vulnerabilidad que muestra Antonio desde el primer acto diluye en el receptor cualquier percepción trágica (Bloom, 2002, p. 649). Difiero de su postura ya que mi visión es que, más bien, la percepción trágica es anticipada y constante, dosificada a lo largo de las escenas, mas no por eso ausente. Y esto es una prueba más de que nuestra refiguración podrá coincidir en algunos aspectos

con las refiguraciones de otros; pero no podemos asegurar que nuestra percepción se repetirá en todos aquellos que se encuentren con la obra. No podemos refigurar por los demás. Esto, además, contradiría la idea plasmada por el propio Bloom acerca de las múltiples perspectivas presentes en la obra, que influirán en las percepciones de los receptores de la misma (Bloom, 2002, p. 643).

Si bien hay aspectos de la refiguración de Bloom con los cuales estoy de acuerdo, hay otros en los que difiero completamente; uno de ellos es su apreciación de la obra como extravagantemente cómica: “de manera extraordinaria, esta tragedia es más divertida que cualquiera de las grandes comedias de Shakespeare” (Bloom, 2002, p. 650).

Al hacer referencia a la escena en que Antonio, moribundo, desea reunirse con Cleopatra y ésta duda en bajar a su encuentro pues teme que, al salir del monumento, la aprehendan los hombres de César, Bloom menciona la “extraña hilaridad de la obra” (2002, p. 664):

Cleopatra no es nunca más escandalosamente divertida, o más vulnerable a una perspectiva moralizante que la distorsiona más allá de toda medida. El pobre Antonio quiere un beso final, pero tiene miedo de bajar, lo cual es bastante comprensible, sólo que el buen gusto y la oportunidad de ella son más que dudosos cuando trae a colación a Octavia en este momento grotesco y terrible. (Bloom, 2002, p. 664)

Me inclino más a apoyar la segunda opción: esta escena hace ver a Cleopatra como más susceptible de ser juzgada moralmente, ya que su imagen de mujer enamorada se deforma para evidenciar (de nuevo) que en ella pesan más su razón y el temor por su

The world's great snare uncaught?¹¹⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Sc. VIII)

De manera que no sólo el hombre es actor ante el mundo como escenario, sino que el mundo es teatro y representación en sí mismo, ya que se nos manifiesta siempre cambiante e inestable, y el ser humano debe sortearlo de manera permanente.

Bloom afirma que Antonio y Cleopatra son personajes a quienes nunca llegamos a conocer del todo (Bloom, 2002, p. 656). Yo diría que no llegamos nunca a conocer del todo a ningún personaje. Tanto Shakespeare como otros autores siempre dejan en sus obras lineamientos que nos permiten interpretar, pero también espacios de indeterminación que dan pie a una variedad de refiguraciones, dejando entrar al receptor y a su mundo interno, al encontrarse con la obra.

Hay ocasiones en que Bloom piensa por Shakespeare, lo cual es peligroso. Asume las intenciones del dramaturgo al escribir las escenas, tomando su refiguración como una verdad inamovible en cuanto al proceso prefigurativo y configurativo. Como ejemplo, podemos tomar esta cita:

No puedo creer que ningún otro personaje masculino de Shakespeare haya fascinado así a su dramaturgo, ni siquiera Hamlet o Falstaff. Antonio es el deseo de Shakespeare de ser diferente, su anhelo de estar en otro sitio: [...]"
(Bloom, 2002, p. 650)

¹¹⁹ “*Cleo*. ¡Señor de señores!/Oh, virtud infinita, ¿venís sonriendo,/ sin dejarnos atrapar por la gran trampa del mundo?”

Otras veces, reafirma la postura de que Shakespeare es el canon, ya que duda que haya existido algún autor que lo supere. “No puedo pensar en ninguna obra, de ningún autor, que se acerque al alcance y vigor de Antonio y Cleopatra” (Bloom, 2002, p. 651). Desde mi punto de vista, esto es precisamente en lo que no debemos caer como receptores. El admirar profundamente a un autor no debe hacernos resbalar por la pendiente de la sobreinterpretación, ni por la del absolutismo miope de dar por sentado que toda la literatura anterior, e incluso la posterior, jamás podrá igualarlo o superarlo. Ello cancelaría *a priori* todo propósito de la nueva producción, así como toda posibilidad de nuevos juicios de valor. Si un autor ya acaparó todas las vetas disponibles de la creatividad y el arte, ¿qué sentido tienen los objetos culturales que se siguen produciendo? Debemos tener claro que, a pesar de haber autores que gustan a muchos receptores (como es el caso de Shakespeare), nuestra refiguración de su obra es sólo eso: una refiguración más, y habrá quien discrepe de ella. El canon es inestable porque las cosmovisiones, las refiguraciones y los juicios de valor son igualmente inestables.

A continuación, mi análisis de las obras muestra la diversidad de percepciones de los personajes principales en esta *tragedia de dilema*, y cómo éstas interactúan para desembocar en el desenlace trágico. Por supuesto, mi refiguración es influida por mi cosmovisión y estará apoyada por la literatura dramática.

Siguiendo dicha clasificación, de la que ya hablamos anteriormente, *Antony and Cleopatra* es una *tragedia de pasión* o *tragedia de dilema*: el conflicto se centra en el choque entre los intereses personales y sociales, o en la separación de los enamorados. En el caso de esta obra, ocurren ambas cosas.

Para Frye, esta tragedia es definitivamente *la* tragedia de pasión: en ella, el tema de la dualidad entre el mundo diurno de la historia y el mundo nocturno de la pasión se convierten en fuerzas naturales de proporciones cosmológicas (Frye, 1967, p. 70). En

este tipo de tragedias, los personajes trágicos hacen de sus lealtades algo personal, a diferencia de héroes trágicos como Brutus en *Julius Caesar*, quien dirige su lealtad hacia Roma y la República. En la tragedia de pasión, el orden se encuentra dividido. En el caso de Antonio en *Antony and Cleopatra*, él se encuentra en una encrucijada entre dos mundos: el romano y el egipcio, y su afecto y lealtad no va hacia la comunidad sino hacia lo familiar o a lo pasional. La vitalidad del héroe depende de su pasión, la cual se topa con un mundo que funciona de otro modo: el poder soberano o la presión social terminan por aplastar la fuerza del afecto. “Esta vitalidad es Dionisiaca, es la energía de la naturaleza física; pero debido a que es aplastada, el héroe se asemeja más bien a Dionisio en su rol de dios agonizante y sufriente”¹²⁰ (Frye, 1967, p. 48, mi traducción). A pesar de que Antonio ya no es joven (como lo es el héroe de otras tragedias de pasión), posee un ímpetu pasional que lo convierte en dionisiaco, sin dejar de lado el hecho de que él siempre se identificó con Baco, quien era el equivalente romano de dicha deidad.

Para Frye (1967, págs. 48-49), la poesía isabelina que gira alrededor de los temas amorosos hereda una característica importante de los mitos clásicos relativos al ciclo de vida y muerte. Los mitos dionisiacos entran en esta categoría. El dios masculino se relaciona con una figura femenina que simboliza a la Madre Tierra, quien es la base de dicho ciclo. El dios-héroe ama y se subordina a la diosa en cuestión, quien es a la vez amorosa y traicionera; por causa de ella, él es sacrificado y encuentra la muerte. En la poesía isabelina, la figura femenina, que ya no es necesariamente una

¹²⁰ "This vitality is Dionysian, the energy of physical nature, but because it is crushed, the hero resembles Dionysus rather in his role as a dying or suffering god." (Frye, 1967, p. 48)

diosa, conserva el elemento de peligro y, en algunos casos, ocasiona la muerte o la locura de quien la ama¹²¹.

Cleopatra, por tanto, encaja perfectamente en esta descripción: es una mujer que despierta la tentación que jamás se satisface del todo. Además de ella, encajan en esta categoría Cresida, Helena y la misma Julieta. Estas mujeres de la obra shakespeariana se caracterizan por su fuerza de carácter, por el hecho de ser ellas quienes eligen a sus amantes e incluso ejercer el rol dominante en la relación. Al hacerlo, no encajan en las sociedades diseñadas para ser regidas por el hombre; esto las convierte en un blanco para el repudio de quienes las rodean: Cleopatra siempre fue mal vista por los romanos a causa de ser quien privara a Antonio de su virilidad, convirtiéndolo, según esta perspectiva, en un títere. En un momento de la obra, Enobarbo describe la llegada de Cleopatra en su barcaza real, para encontrarse con Antonio (Acto II, Escena II)¹²². La señorialidad de esta imagen encierra simbólicamente el poderío de la reina sobre él, y es quizá con esa intención que ella se hace presente de esa manera. El sentido de fatalidad en Cleopatra hace que, según Frye (1967, p. 60), ella se asemeje a un monstruo sexual, a un súcubo que por medio de su seducción conduce al héroe a su fin.

Una metáfora de la posición dominante que ocupan estas féminas es el hecho de hallarse frecuentemente en las partes altas del escenario teatral:

Algo de la esquividad de estas figuras se introduce al llevarlas al escenario superior –Julieta en el balcón, Cleopatra en el monumento funerario, Cresida

¹²¹ El amor de la mujer puede ser fatal; pero dicha mujer no necesariamente funge como pareja sentimental del héroe: en el caso de *Coriolanus*, quien empuja al protagonista a su perdición es su propia madre.

¹²² La cita textual de esta descripción se encuentra en el apartado 5.2 de la tesis, relativo a la Configuración de *Antony and Cleopatra*.

en las murallas de Troya-, lo cual es una característica recurrente de este grupo de obras.¹²³ (Frye 1967, p. 49, mi traducción)

La visión trágica atañe al ciclo de la Naturaleza y la Fortuna; y en la tragedia de pasión, se da de forma diferente a como se da en la tragedia de orden. En ésta, la continuidad quebrantada (personal y social) debe ser restablecida por una figura némesis.

En la tragedia de pasión, en cambio, el conflicto se da entre las lealtades personales y las lealtades sociales, así como la unión entre lo heroico y lo erótico. Esto se relaciona con las nociones fundamentales de la visión trágica, a decir de Frye, que son el ser y el tiempo.

Estas dos concepciones, como se presentan, son, respectivamente, los mundos de Tántalo y Sísifo. Sólo hay un mundo en proceso continuo: nada existe en el tiempo perfecto, y nada está nunca realmente o permanentemente hecho. Las más grandes hazañas de los héroes deben ser repetidas continuamente si los héroes han de ser reconocidos.¹²⁴ (Frye, 1967, p. 66, mi traducción)

El mundo de Tántalo (la tentación imposible de satisfacer) es, como ya mencionamos, una característica presente en varios de los personajes femeninos de estas obras.

Cleopatra sabe que el ser tantálicamente elusiva sin dejar de ser amorosa, es la mejor forma de tener el amor incondicional de Antonio. El mundo de Sísifo (el sinsentido

¹²³ "Something of the elusiveness of these figures comes into the raising of them to the upper stage –Juliet on the balcony, Cleopatra on the monument, Cressida on the walls of Troy- which is a recurrent feature of this group of plays." (Frye, 1967, p. 49)

¹²⁴ "These two conceptions as presented are, respectively, the worlds of Tantalus and of Sisyphus. There is only a world of continuing process: nothing exists in the perfect tense, and nothing is ever really or permanently done. The greatest deeds of heroes must be continually repeated if the heroes are to be recognized." (Frye, 1967, p. 66)

constante) se encuentra en la decisión de éste de prolongar una situación desfavorable para él, tanto política como socialmente, en aras de su amor por Cleopatra. Lo irracional tiene aquí un papel importantísimo. Para el héroe trágico es prácticamente imposible controlar su voluntad por medio del razonamiento, tanto en el aspecto de pareja como en el militar. Es un mundo en el que la acción está unida inevitablemente a la pasión.

El mundo de la tragedia de pasión está dividido: lo dionisiaco vs. lo apolíneo, lo pasional vs. lo racional, el romance vs. el sentido común; y en este mundo dividido, el lado dionisiaco es derrotado.

La existencia del héroe trágico, en este caso Antonio, tiene momentos verdaderamente placenteros y apasionados, aunque al final es destruida por la tragedia. A pesar de que tanto el mundo pasional como el mundo racional forman parte de la vida y naturaleza del ser humano, socialmente se le da más peso al aspecto de la razón y el deber. Antonio, como todos, debe ejercer un rol específico y cumplir obligaciones; esto lo confronta con sus deseos íntimos y sus pasiones. Al dar preponderancia a esto último, el desenlace para él no puede ser sino desafortunado, lo que pone en tela de juicio la conveniencia de dejarse llevar por el corazón. “El mundo que resulta victorioso en las comedias no sólo pierde aquí, sino que tanto sus valores como sus estándares son cuestionados”¹²⁵ (Frye, 1967, p. 69, mi traducción).

Octavio César es el representante del orden político: es quien rige el Imperio Romano, a quien está supeditado Egipto. Como figura de poder, posee, además de dureza en sus decisiones, motivos de sobra para destruir a Antonio. En esta obra, Roma representa al mundo de lo apolíneo, de la razón y el deber. Incluso el conquistar el

¹²⁵ "The world that wins out in the comedies not only loses here, but has its values and standards called into question" (Frye, 1967, p. 69)

mundo es una obligación para los romanos. César es racional y contenido, al contrario de Antonio, quien da preponderancia a su aspecto pasional y dionisiaco.

El Oriente, y propiamente Egipto, es gobernado y representado por Cleopatra. Alejandría encierra un mundo dionisiaco, en el que Antonio se ve irremediamente inmerso dada su personalidad tendiente a la búsqueda del placer. Cleopatra se convierte en la encarnación de este mundo pasional y brinda constantemente a Antonio festines embriagantes, orgías y placer¹²⁶.

Aunque relacionados políticamente, ambos espacios se ven el uno al otro como diferentes y distantes. Antonio, siendo romano, es engullido por el mundo egipcio, lo cual le origina dificultades para renunciar al placer que encuentra en ese exotismo y en Cleopatra dados los conflictos de interés en los que entra políticamente; este “servir a dos amos” le acarrea también las críticas de sus compatriotas. “Para los romanos, Antonio “no es Antonio” en Egipto: para Cleopatra, si se queda allí, “será él mismo”. Antonio, por supuesto, tiende a encontrar su identidad en su contexto inmediato, y fluctuar desastrosamente entre ambos”¹²⁷ (Frye, 1967, p. 71, mi traducción).

Cleopatra distrae a Antonio de sus deberes como político y militar. En el mundo romano, la mujer está supeditada al hombre, por lo que es inaceptable que él sea una especie de títere de la reina, ya que el *deber ser* se ha invertido. Este mundo de pasión y de búsqueda del placer le da a Antonio más vitalidad que ninguna otra cosa que haya experimentado anteriormente, o que haya experimentado en Roma; pero esa vitalidad es la que, paradójicamente, lo termina destruyendo.

¹²⁶ Sabemos que históricamente, tanto Roma como Egipto contenían ambos aspectos: la razón y el placer; así como César y Cleopatra eran racionales y pasionales, políticos y humanos. Pero en la obra de Shakespeare, se da preponderancia, en cada caso, a una u otra faceta para convertir lugares y personajes en metáforas de estados de conciencia, así como resaltar el conflicto de Antonio al hallarse entre ambos mundos.

¹²⁷ "To the Romans, Antony is "not Antony" in Egypt: to Cleopatra, if he stays there, he "will be himself." Antony himself, of course, tends to find his identity in his immediate context, and to waver disastrously between the two." (Frye, 1967, p. 71)

En los siguientes subcapítulos, analizaré las refiguraciones de los personajes principales (Antonio, Cleopatra y César), así como la refiguración de Enobarbo, quien, como hemos dicho, en Shakespeare cobra una importancia mayor que en relato de Plutarco: es Enobarbo quien trata de salvar a Antonio de sí mismo, aunque sus esfuerzos por que el protagonista no se deje llevar por sus pasiones resultan ser en vano. Posteriormente, hablaremos de cómo interactúan estas percepciones para desencadenar el final trágico.

5.3.1 La percepción (refiguración) de Antonio

Antonio, al debatirse entre Roma y Egipto, entre su deber para con César y su pasión por Cleopatra, es toda una metáfora del ser humano: se debate entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la razón y la pasión. Al dar prioridad a la energía dionisiaca, obtiene el amor desenfrenado, la vitalidad y el placer, pero también se dirige sin remedio a su propia aniquilación.

Desde el inicio, Antonio se confiesa enamorado de Cleopatra, y ella le cuestiona hasta dónde llega ese amor. Por lo que la situación entre ambos se perfila desde el primer acto: ella tiene la voz cantante y él está dispuesto a todo por ella.

Cleo. If it be love indeed, tell me how much.

Ant. There's beggary in the love that can be reckon'd.

Cleo. I'll set a bourn how far to be beloved.

Ant. Then must thou needs find out new heaven, new earth.¹²⁸

¹²⁸ “*Cleo.* Si es amor en verdad, dime cuánto me amas./*Ant.* Hay pobreza en el amor que puede ser contado./*Cleo.* Pondré una marca para señalar hasta dónde soy amada./*Ant.* Entonces debes encontrar un nuevo cielo, una nueva tierra.”

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene I)

Cuando Antonio está con Cleopatra, pierde todo sentido práctico, mismo que ella conserva. A pesar de que él reconoce que ella no es perfecta, que es manipuladora y voluble, él la encuentra fascinante incluso en esos defectos:

Ant. Fie, wrangling queen!

Whom every thing becomes, to chide, to laugh,

To weep; whose every passion fully strives

To make itself, in thee, fair and admired!¹²⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene I)

Él acepta que es “puesto en movimiento por Cleopatra” (“stirr’d by Cleopatra”: Act I, Scene I), lo que implica que su sujeción con respecto a ella no es sólo una impresión de los demás sino que él mismo lo concientiza. Comprende también que su amor es excesivo y, por tanto, peligroso; por ello es que, al inicio del drama, decide atender el llamado de Roma y alejarse de la reina, pensando que así amortiguará el poder de ésta sobre él, un poder que incluso pondría a Cleopatra a la altura de una hechicera:

Ant. [...]

I must from this enchanting queen break off.¹³⁰

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene II)

¹²⁹ “*Ant.* ¡Quita, reina pendenciera!/¡Para quien todo se vuelve reprimir, reír,/Llorar; en quien cada pasión se esfuerza grandemente/Por aparecer, en ti, bella y admirable!”

¹³⁰ “*Ant.* [...] Debo romper con esta reina hechicera”

El protagonista vive en una eterna paradoja: entre el amor y el deber, entre la dignidad y la sumisión. Esta paradoja le genera sentimientos encontrados, mas quien gana en su ser es siempre Egipto, el mundo dionisiaco que esa tierra y Cleopatra le ofrecen. Antonio se ve en gran medida llamado por el placer. Esta característica de su personalidad lo predispone para que prospere la seducción de la reina. A pesar de ello, cuando se aleja de Egipto es capaz de acostumbrarse nuevamente a la contención de su vida militar y a actuar de acuerdo con la lógica en función de las buenas decisiones políticas. Lejos de Cleopatra, escucha la proposición de Agripa sobre formar una alianza con César casándose con Octavia, la hermana de éste. Lejos de Egipto, de los terrenos de lo dionisiaco y pasional, se encuentra en los terrenos romanos de la razón y la lógica, por lo que le es mucho más sencillo pensar con claridad.

Ant. May I never

To this good purpose, that so fairly shows,

Dream of impediment! Let me have thy hand:

Further this act of grace; and from this hour

The heart of brothers govern in our loves

And sway our great designs!¹³¹

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene II)

Cuando Antonio se encuentra con Cleopatra después del asesinato de Julio César (lo cual no vemos escenificado sino relatado por Enobarbo, ya que sucedió en un momento anterior al inicio de la obra), ella se le presenta como toda una encarnación del exotismo

¹³¹ “*Ant.* ¡Que yo nunca/Para este buen propósito, que tan propiciamente se presenta,/Sueñe un impedimento! ¡Dadme vuestra mano:/Fomentad este acto de gracia; y a partir de esta hora/Que el corazón fraterno gobierne nuestros afectos/Y guíe nuestros grandes designios!”

oriental y le muestra un mundo de placer interminable. Enobarbo refiere la impresión que causa en Antonio el presenciar el espectáculo que ella le brinda¹³². Como buen guerrero y conquistador de mujeres y territorios, se ve subyugado ante una fémina que no cae rendida a sus pies de inmediato, que muestra que es tan fuerte como él (o más aún) y que constantemente le da a entender que no importa cuánto lo ame o cuánto placer le brinde: en ella siempre hay algo más por conquistar. Esto lo atrapa definitivamente en sus redes. Enobarbo sabe que aunque estar de nuevo en Roma puede adormecer un poco la pasión de Antonio por ella, ésta nunca va a desaparecer del todo, permaneciendo latente.

Mec. Now Antony must leave her utterly.

Eno. Never; he will not:

Age cannot wither her, nor custom stale

Her infinite variety: other women cloy

The appetites they feed; but she makes hungry

Where most she satisfies: [...] ¹³³

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene III)

Al estar lejos de Cleopatra y pendiente de la política, Antonio puede cumplir su promesa de ser fiel a Octavia y mantener su alianza con César. Aun así, él reconoce que en Egipto está lo que más lo apasiona y le da placer. Sigue bajo el influjo de lo dionisiaco, a pesar de saber que esto le ocasionará problemas ya que la Fortuna siempre

¹³² Ver la nota al pie número 105, contenida en el subcapítulo referente a la Configuración.

¹³³ “*Mecenas*. Ahora Antonio debe dejarla definitivamente./*Eno*. Nunca; no lo hará:/La edad no puede marchitarla, ni la costumbre desgastar/La variedad infinita que hay en ella: otras mujeres empalagan/Los apetitos a los que alimentan; pero ella despierta más el hambre/Cuanto más la sacia.”

ha favorecido a César más que a él. Sin embargo, no puede resistirse al imán que representa para él Egipto aunque eso lo lleve a su perdición.

Ant. [...]

[...] if we draw lots, he speeds;

His cocks do win the battle still of mine,

When it is all to nought; and his quails ever

Beat mine, in hoop'd, at odds. I will to Egypt:

And though I make this marriage for my peace,

I' the east my pleasure lies.¹³⁴

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene III)

A diferencia del carácter de César, el cual es contenido y racional, Antonio muestra, en esta obra, su faceta impulsiva y apasionada. Esto hace que al enfrentarse militarmente, éste se encuentre en una clara desventaja en cuanto a su efectividad para tomar decisiones. Esa impulsividad y visceralidad es la que lo mantiene girando alrededor de Cleopatra y lo que lo hace menospreciar a su esposa, quien es prudente, virtuosa y fría. Para un hombre con el carácter de Antonio, Octavia no es la mujer que puede encender sus pasiones, a pesar de que para un romano promedio podría ser la esposa ideal. El protagonista se ha dejado seducir por Egipto y por Cleopatra al grado de trastocar la naturaleza que siempre ha mostrado: ya no actúa ni piensa como un romano más, sino que ahora su interior se inclina hacia el dionisiaco oriente. No obstante, su origen

¹³⁴“*Ant.* [...] [...] si echamos suertes, él me aventaja;/Sus gallos ganan tranquilamente la batalla contra los míos,/Cuando es todo o nada; y sus codornices siempre/Aporrean a las mías, contra toda eventualidad. Iré a Egipto:/Y aunque contraigo este matrimonio por tener paz,/En el oriente está mi placer.”

romano y su responsabilidad para con César, Octavia y Roma, lo sitúan en una encrucijada de la que resulta prácticamente imposible que salga ileso.

La batalla de Accio constituye el parteaguas de la obra y donde mejor se aprecia lo avasalladora que es su pasión por Cleopatra. Aun sabiendo que la fuerza de su ejército es el combate por tierra, Antonio decide combatir por mar ya que es por ese medio que César lo desafía. Éste es consciente de su ventaja sobre el océano y, por tanto, decide razonando los aspectos en los que es militarmente superior. A pesar de los intentos de Enobarbo por hacerlo cambiar de parecer, el protagonista se empeña en ir por mar, dejando en gran medida el resultado a la suerte. Sabiendo que Cleopatra cuenta con sesenta buenos veleros, Antonio es temerario en sus resoluciones y deja su punto fuerte como plan B.

Ant. Our overplus of shipping will we burn;

And, with the rest full-mann'd, from the head of Actium

Beat the approaching Caesar. But if we fail,

We then can do't at land.¹³⁵

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene VII)

Al estar en plena batalla y Cleopatra abandonar el combate, Antonio va tras ella sin importarle el dejar a sus hombres a su suerte y sin dirección, lo que no sólo le acarrea la deserción de muchos de sus soldados, quienes huyen o se pasan del lado de César, sino que además le provoca remordimiento y vergüenza por haber sucumbido a la pasión antes que al deber. Dado que su apasionamiento por Cleopatra lo hizo dejar la batalla, reacciona rechazándola y culpándola por la debilidad de él.

¹³⁵ “*Ant.* El sobrante de nuestra flota quemaremos;/Y, con el resto bien equipado, desde las alturas de Accio/Combatiremos a César conforme se acerque. Pero si fallamos,/Podremos pelear en tierra.”

Ant. I have fled myself; and have instructed cowards
 To run and show their shoulders. Friends, be gone;
 I have myself resolved upon a course
 Which has no need of you; be gone;
 My treasure's in the harbour, take it. O,
 I follow'd that I blush to look upon.¹³⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene XI)

Al sentir que ha faltado a su rol de líder, se resiste a seguir mostrando autoridad frente a sus hombres y entra en desesperación, dejándose llevar de nuevo por las emociones. Y está consciente del daño que esto ha hecho a su reputación, ya que no responsabiliza a su voluntad por ello, sino a la reina por haberse apoderado de esa misma voluntad. Es de notar que Antonio no llama a Cleopatra por su nombre. Frecuentemente la llama “Egipto”, como si todo Egipto estuviera contenido en ella; y Egipto, a su vez, es el símbolo del mundo dionisiaco, por lo cual las palabras de Antonio metaforizan, al mismo tiempo, al lugar y a la persona como encarnación del placer, al amor y la pasión.

Ant. O, whither hast thou led me, Egypt? See,
 How I convey my shame out of thine eyes
 By looking back what I have left behind
 ‘Stroy’d in dishonour.

Cleo. O my lord, my lord,
 Forgive my fearful sails! I little thought

¹³⁶ “*Ant.* He huido yo mismo; y he instruido a los cobardes/A correr y mostrar las espaldas. Amigos, partid;/Y he resuelto sobre una derrota/Que no os necesita; partid:/Mi tesoro está en el albergue, tomadlo./He seguido lo que me avergüenzo de mirar.”

You would have follow'd.

Ant. Egypt, thou knew'st too well

My heart was to thy rudder tied by the strings.

And thou shouldst tow me after: o'er my spirit

Thy full supremacy thou knew'st, and that

Thy beck might from the bidding of the gods

Command me.¹³⁷

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene XI)

Sin embargo, está de tal modo apasionado por Cleopatra, que su rechazo hacia ella no dura mucho tiempo: le basta con verla llorar para caer de nuevo a sus pies, lo que confirma una vez más el poder de ella sobre Antonio, quien sabe que la Fortuna lo ha abandonado y que ahora su destino depende, en buen grado, de César. Aquí Antonio alude a la cosmovisión isabelina, que sostenía que el desastre estelar corresponde y equivale siempre al desastre terrenal.

Ant. [...]

When my good stars, that were my former guides,

Have empty left their orbs, and shot their fires

Into the abysm of hell. [...]

[...]

[...] Alack, our terrene moon

¹³⁷ “*Ant.* Oh, ¿adónde me has llevado, Egipto? Ve/Cómo desvíó mi vergüenza de tus ojos/Volviéndome a mirar lo que he dejado atrás/Destruído en el deshonor./*Cleo.* ¡Oh, mi señor, mi señor,/Perdona a mis velas temerosas!/Apenas si pensé/Que me seguirías./*Ant.* Egipto, sabías demasiado bien/Que mi corazón estaba a tu timón atado por cuerdas,/Y que me arrastrarías tras de ti: sobre mi espíritu/Tu plena supremacía conocías, y que/Una señal tuya podía del mandato de los dioses desviarme.”

Is now eclipsed; and it portends alone

The fall of Antony! ¹³⁸

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene XII)

Aun así, y como ya hemos visto, Antonio está consciente de que él mismo ha contribuido grandemente a su propio desastre.

El estado de ánimo del protagonista, así como su disposición a continuar en la lucha, dependen al cien por ciento de la forma en que lo trata Cleopatra; de saber si ella lo ama y está dispuesta a seguir a su lado. El saber que ella no está dispuesta a traicionarlo, como se lo ha propuesto César a cambio de perdonarla, lo anima a combatir de nuevo.

Ant. [...]

Where hast thou been, my heart? Dost thou hear, lady?

If from the field I shall return once more

To kiss these lips, I will appear in blood;

I and my sword will earn our chronicle:

There's hope in in't yet. ¹³⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene XIII)

Estos nuevos bríos lo llevan a recobrar su sentido de la honorabilidad; sin embargo, no ha dejado de estar movido por sus pasiones y su temperamento impulsivo, por lo que

¹³⁸ “*Ant.* [...]/Cuando mis buenas estrellas, que fueron mis antiguas guías,/Han dejado vacíos sus orbes, y arrojado sus fuegos/Al interior del abismo del infierno. [...]/[...] ¡Ay, nuestra luna terrestre/Está ahora eclipsada; y presagia sola/La caída de Antonio?”

¹³⁹ “*Ant.* [...]/¿Dónde habéis estado, corazón mío? ¿Escucháis, señora?/Si del campo de batalla regreso una vez más/Para besar estos labios,/Apareceré ensangrentado;/Yo y mi espada nos ganaremos nuestra crónica./Hay esperanza en ello aún.”

sigue en desventaja con respecto al frío y lógico César. Aun así, sus ganas de combatir no opacan el conocimiento de que va a perder contra éste, por lo que convierte esa actitud bélica en una cuestión de honor: morirá peleando y, antes de ello, disfrutará una vez más de un banquete con Cleopatra y los pocos soldados que aún le son fieles. Al ver que su flota se pasa del lado de César, Antonio, sin tener pruebas reales, salta de inmediato a la conclusión de que la reina lo ha traicionado, entregándolo al enemigo. En esos momentos, su pasión va de un extremo a otro: su amor se transforma en odio y deseos de vengarse, deseando incluso matarla por considerarla responsable de su perdición, no sólo en ese momento sino también en sus anteriores decisiones erradas. En medio de su furia, llega a llamarla *hechicera*, lo cual implica la creencia arrebatada de que fue gracias a la brujería que ella logró someter su voluntad.

Ant. [...]

Ah, thou spell! Avaunt!

Cleo. Why is my lord enraged against his love?

Ant. Vanish, or I shall give thee thy deserving,

And blemish Caesar's triumph. [...]

[...]

[...] The witch shall die:

To the young Roman boy she hath sold me, and I fall

Under this plot; she diez for't. Eros, ho!¹⁴⁰

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XII)

¹⁴⁰ “*Ant.* [...] ¡Ah, tú, hechizo! ¡Fuera!/ *Cleo.* ¿Por qué está mi señor enloquecido de ira contra su amor?/ *Ant.* Esfúmate, o te daré tu merecido,/ Y empañaré el triunfo de César. [...] [...] / La bruja morirá:/ Al jovenzuelo romano me ha vendido, y caigo/ En esta conspiración; ella muere por esto. ¡Eros, hola!”

En ese momento, reconoce que la Fortuna lo ha abandonado definitivamente; pero no se da cuenta de que tal vez él está provocando su caída con su impulsividad y poco dominio de sus emociones.

Ant. [...]

O sun, thy uprise shall I see no more:

Fortune and Antony part here; even here

Do we shake hands. All come to this?¹⁴¹

(Antony and Cleopatra, Act IV, Scene XII)

Quizá al pronunciar que la Fortuna y él se separan a partir de ese momento, está *decretándolo* y no sólo reconociéndolo, como podría parecer en una primera lectura. Él mismo reconoce que ha tenido mucha responsabilidad en el resultado de las cosas; que en algún momento dejó de ser romano para pelear por Egipto y por Cleopatra. Pero al estar aún obligado con Roma, no podría salir bien librado de ese conflicto de interés, lo que confirma que esta es una *tragedia de dilema*, siguiendo la terminología de Frye.

Al recibir la noticia falsa de la muerte de Cleopatra, y al escuchar por el mensajero que ella nunca lo traicionó, vuelve a inclinarse al otro extremo de sus pasiones: vuelve a sentir que la ama y entra en desesperación por el dolor de perderla, lo que unido a su vergüenza por haber dudado de ella, lo precipita al suicidio:

Ant. [...] I will o'ertake thee, Cleopatra, and

¹⁴¹ “*Ant.* [...] /Oh, sol, vuestra salida no veré más:/La Fortuna y Antonio se separan aquí; igual, aquí/Nos damos la mano. ¿Es que todo desemboca en esto?”

Weep for my pardon. So it must be, for now

All length is torture: [...] ¹⁴²

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XIV)

Al enterarse de que su amada continúa con vida, pide que lo lleven a su lado, mientras se lamenta de que el destino ha provocado su situación dolorosa, mas sostiene una actitud digna al enfrentarlo.

Ant. Nay, good my fellows, do not please sharp fate

To grace it with your sorrows: bid that welcome

Which comes to punish us, and we punish it

Seeming to bear it lightly. [...] ¹⁴³

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XIV)

Aquí cabe hacernos la pregunta de hasta qué punto actúa el destino y hasta qué punto la situación es provocada por el mismo protagonista: si bien es cierto que no es culpa de ningún personaje el hecho de que Antonio se enterara demasiado tarde de que la reina seguía viva, también es cierto que el suicidio del héroe fue una más de sus decisiones precipitadas, ya que casi siempre se ha dejado llevar por su emotividad. La actitud honrosa con que Antonio asume su derrota y muerte (actitud con la que se reconcilia plenamente con su ser romano, sin dejar de ser pasional) lo engrandece en medio de su caída. Antes de morir, dice a Cleopatra:

¹⁴²“*Ant.* [...] / Os alcanzaré, Cleopatra, y / Lloraré por mi perdón. Así debe ser, pues ahora / Toda postergación es una tortura: [...]”

¹⁴³“*Ant.* Vamos, mis buenos compañeros, no complazcáis al violento destino / Favoreciéndolo con vuestro dolor: ofreced la bienvenida / A quien viene a castigarnos, nosotros lo castigaremos / Pareciendo soportarlo alegremente.”

Ant. The miserable change now at my end

Lament nor sorrow at; but please your thoughts

In feeding them with those my former fortunes

Wherein I lived, the greatest prince o' the world,

The noblest; and do now not basely die,

Not cowardly put off my helmet to

My countryman,- a Roman by a Roman

Valiantly vanquish'd. [...] ¹⁴⁴

(Antony and Cleopatra, Act IV, Scene V)

Antonio, al asumir nuevamente el honor de ser un romano, así como su dignidad al haber decidido darse él mismo la muerte, reconoce que fue un gran militar antes de que su pasión lo trastornara al punto de malograr su éxito como guerrero. Sin embargo, no por eso se arrepiente de haber vivido esa pasión hasta las últimas consecuencias, por muy funestas que éstas sean. Sólo a través de esa pasión dionisiaca es que Antonio ha podido trascender la naturaleza de romano racional que había mostrado antes de conocer a Cleopatra. Es esa fuerza descomunal la que eleva al hombre por encima de sus semejantes y lo hace descubrir sus propios límites, aunque en el camino se tope con su propia destrucción.

¹⁴⁴ “*Ant.* Por el miserable cambio de suerte en este mi final/No te lamentes, ni sufras; sino complace tus pensamientos/Alimentándolos con aquellas antiguas fortunas mías/En las cuales viví como el más grande príncipe del mundo,/El más noble; y piensa que ahora no muero vilmente,/Ni como un cobarde cedo mi yelmo a/Mi compatriota,- un Romano por un Romano/Valientemente vencido. [...]”

5.3.2 La percepción (refiguración) de Cleopatra

Aunque para Antonio, Cleopatra es todo un mundo dionisiaco que le brinda pasión y placer, y que le hace perder toda racionalidad, en realidad ella dista mucho de ser toda Dioniso. Es apasionada y seductora, pero en ella hay mucho raciocinio y cálculo, lo cual le permite manipular a su amante, quien a pesar de reconocer que ella es astuta, simplemente no puede alejarse de ella.

Cleopatra, al saber que cuenta con la devoción de Antonio, sabe cómo manejarlo para mantenerlo pendiente de ella. Cuando teme que él se aleje emocionalmente al volver a Roma, planea el modo de llamar su atención, sirviéndose a veces de su sierva de más confianza.

Cleo. See where he is, who's with him, what he does:

I did not send you: if you find him sad,

Say I am dancing; if in mirth, report

That I am sudden sick: quick, and return.¹⁴⁵

(Antony and Cleopatra, Act I, Scene III)

Cleopatra sabe que Antonio es inclinado a las pasiones intensas, por lo que sabe atizar su afecto por medio de altibajos emocionales. El chantaje sentimental es una de sus armas para esclavizarlo cada vez más, y él cae invariablemente en sus juegos. Sin embargo, no todo en la relación de Cleopatra con Antonio es frialdad: aunque lo manipula, desde el inicio de la obra queda claro para el receptor que ella en verdad está

¹⁴⁵ “*Cleo.* Averigua dónde está, quién está con él, qué es lo que hace:/No digas que te envié: si lo encuentras triste,/Di que estoy bailando; si está alegre, infórmale/Que enfermé de pronto: apresúrate, y vuelve.”

enamorada de él. Incluso, reconoce que su amor por él es mayor que el amor que sintió alguna vez por Julio César.

Cleo. Who's born that day

When I forget to send to Antony,

Shall die a beggar. Ink and paper, Charmien.

Welcome, my good Alexas. Did I, Charmian,

Ever love Caesar so?¹⁴⁶

(Antony and Cleopatra, Act I, Scene V)

De este modo, se nos sugiere que si Cleopatra desea tener a Antonio a sus pies, no es sólo por la positiva influencia política que su relación puede ofrecerle para mantener el control de Egipto, sino también por razones amorosas. Aun así, la refiguración de Cleopatra se da sobre una base más racional que la de Antonio. Aunque enamorada, nunca pierde completamente la cabeza. Cleopatra se percibe a sí misma como una mujer para quien el amor no sólo acompaña a la política, sino que además va incluido en las negociaciones.

Cleo. Give me some music; music, moody food

Of us that trade in love.¹⁴⁷

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene V)

¹⁴⁶ "*Cleo.* Quien haya nacido el día/En que yo olvide enviar un mensaje a Antonio,/Morirá siendo un pordiosero. Tinta y papel, Carmión./Bienvenido, mi buen Alejas. ¿Alguna vez, Carmión,/Amé tanto a César?"

¹⁴⁷ "*Cleo.* Dadme algo de música; música, alimento melancólico/De los que, enamorados, negociamos con el amor." La última frase del texto en inglés, "Of us that trade in love", se puede entender de dos formas: "trade in" significa "negociar con", lo que traduciría la frase como "de nosotros que negociamos con el amor"; mientras que "in love" significa "estar enamorado", lo que la traduciría como "de los que negociamos estando enamorados". En mi traducción preferí incluir ambos sentidos a fin de reafirmar la idea de que la relación entre Cleopatra y Antonio es a la par política y amorosa.

Esta es otra de las razones por las que ella es cambiante en sus decisiones y en su forma de tratar a Antonio, ya que desea mantener las cosas favorables tanto para ella como para Egipto. Incluso, sugiere que podría llegar a la traición, a pesar de que en la obra no es explícito que efectivamente lo haga. Su afán de dominio sobre su amante se expresa en diálogos como este.

Cleo. [...]

Give me mine angle; we'll to the river: there,
 My music playing far off, I will betray
 Tawny-finn'd fishes; my bended hook shall pierce
 Their slim jaws; and, as I draw them up,
 I'll think them every one an Antony,
 And say 'Ah, ha! you're caught.'¹⁴⁸

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene V)

A pesar de su dominio sobre Antonio y de ser capaz de mantener su cabeza más fría, también es insegura respecto a su poder femenino, y así se muestra al enterarse de que él se ha casado con Octavia. Además de su reacción violenta, de inmediato interroga al mensajero para que le describa a la nueva esposa de su amante, con el propósito de evaluar si ésta es o no una posible rival para ella.

Cleo. Is she as tall as me?

Mess. She is not, madam.

¹⁴⁸ “*Cleo. [...]*/Dame mi caña de pescar; iremos al río: allí/Con mi música sonando a lo lejos, traicionaré/A peces de aleta leonada; mi curvo anzuelo traspasará/Sus débiles mandíbulas: y, cuando los jale,/Pensaré que cada uno de ellos es un Antonio,/Y diré: “¡Ajá!, estás atrapado.”

Cleo. Didst hear her speak? Is she shrill-tongued or low?

Mess. Madam, I heard her speak; she is low-voiced.

Cleo. That's not so good: he cannot like her long.

Char. Like her! O Isis! 'tis imposible.

Cleo. I think so, Charmian: dull of tongue, and dwarfish!

What majesty is in her gait? Remember,

If e'er thou look'dst on majesty.

Mess. She creeps:

[...]

Cleo. Bear'st thou her face in mind? is't long or round?

Mess. Round even to faultiness.

Cleo. For the most part, too, they are foolish that are so.

Her hair, what colour?

Mess. Brown, madam: and her forehead

As low as she would wish it.¹⁴⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene III)

Su percepción, y por tanto su opinión, acerca de Octavia se da indirectamente, a través del mensajero. Debe fiarse de la descripción de éste, sin tener la certeza de su exactitud y sin tomar en cuenta que el hombre puede exagerar los defectos de la hermana de César para complacer a su interlocutora o por temor a su castigo. Y es sobre esa refiguración

¹⁴⁹ “*Cleo.* ¿Es tan alta como yo?/*Mess.* No lo es, señora./*Cleo.* ¿La oíste hablar?, ¿es su voz aguda o grave?/*Mess.* Señora, la he oído hablar; es de voz grave./*Cleo.* Eso no es tan bueno: a él no le puede gustar ella por mucho tiempo./*Car.* ¡Gustarle! ¡Oh, Isis!, eso es imposible./*Cleo.* Eso creo, Carmión: ¡tediosa de voz, y enana!/*¿Cuánta majestuosidad hay en su andar? Recuerda,/Si es que alguna vez has contemplado la majestad./Mens.* Va a rastras:[...]/*Cleo.* ¿Llevas su rostro en la memoria?, ¿es alargado o redondo?/*Mens.* Redondo hasta el defecto./*Cleo.* En su mayor parte, también, son idiotas quienes así lo tienen./Su cabello, ¿de qué color?/*Mens.* Oscuro, señora; y su frente tan baja como si lo hubiera deseado./*Cleo.* Aquí hay oro para ti.”

Aun en una situación límite como la inevitable muerte del hombre que ama, no pierde el control para no ponerse en riesgo. Su razón puede más que su pasión, al contrario de lo que ocurre con Antonio.

Ant. I am dying, Egypt, dying; only
 I here importune death awhile, until
 Of many thousand kisses the poor last
 I lay upon thy lips.

Cleo. I dare not, dear,-
 Dear my lord, pardon,-I dare not,
 Lest I be taken: not the imperious show
 Of the full-fortuned Caesar ever shall
 Be brooch'd with me; [...]¹⁵²

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XV)

Cleopatra, como Antonio, menciona a la Fortuna en repetidas ocasiones, atribuyéndole mucha injerencia en los acontecimientos. No obstante, vemos que Cleopatra habla de *provocar* a la Fortuna, lo que también sugiere que las acciones humanas pueden hacer cambios, pequeños o grandes, en el devenir de la suerte, lo que deja al ser humano un margen de libertad.

Ant. I am dying, Egypt, dying:

¹⁵² “*Ant.* Estoy muriendo, Egipto, muriendo; sólo/Aquí importuno a la muerte un rato, hasta que/De tantos miles de besos, el mísero último/Deje sobre tus labios./*Cleo.* No me atrevo, querido.../Mi señor querido, perdón... no me atrevo/Por miedo a ser apresada: el espectáculo imperial/Del afortunado César no será/Adornado conmigo; [...]

Give me some wine, and let me speak a Little.

Cleo. No, let me speak; and let me rail so high,

That the false housewife Fortune break her Wheel,

Provoked by my offence.¹⁵³

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XV)

Cleopatra es más aterrizada que Antonio respecto a las circunstancias y es menos impulsiva que él. Pero también es pasional y a la muerte de Antonio, reconoce que es una mujer que, como cualquier otra, está sujeta a las vicisitudes de lo emotivo. Además, recalca la noción isabelina de que el mundo terreno se corresponde con el celestial: la idea imperante en aquel entonces respecto a “como es arriba es abajo” se cumple con el reflejo de lo cósmico en lo terrestre y viceversa, así como en el hecho de que ella, estando en la parte más alta de la jerarquía social egipcia, siente con la misma intensidad que una mujer de la clase más baja.

Iras. Royal Egypt, Empress!

Char. Peace, peace, Iras!

Cleo. No more, but e'en a woman, and commanded

By such por passion as the maid that milks

And does the meanest chares. It were for me

To throw my sceptre at the injurious gods;

To tell them that this world did equal theirs

¹⁵³ “*Ant.* Estoy muriendo, Egipto, muriendo./*Dame un poco de vino, y déjame hablar un poco./Cleo.* No, déjame hablar a mí; y déjame imprecara tan alto, que esa falsa ama de llaves, la Fortuna, rompa su rueda/Provocada por mi ofensa.”

Till they had stol'n our jewel. All's but naught,¹⁵⁴

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XV)

Después de la muerte de su amante, ella no duda en fingir ante César que se ha rendido ante él para, de esa forma, ganar su confianza y poder suicidarse, manteniendo su orgullo intacto. Para Cleopatra, César es un instrumento de la Fortuna, quien se vale de él para arruinarles la vida a ella y a Antonio. A pesar de ello, ve en el suicidio una forma de tener aún cierto control sobre la situación y, de alguna manera, frustrarle a César, y aun a la misma Fortuna, la intención de derrotarla.

Cleo. My desolation does begin to make

A better life. 'Tis paltry to be Caesar;

Not being Fortune, he's but Fortune's knave,

A minister of her will: and it is great

To do that thing that ends all other deeds;

Which shackles accidents and bolts up change;

Which sleeps, and never palates more the dug,

The beggar's nurse and Caesar's.¹⁵⁵

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

¹⁵⁴ “*Iras.* ¡Reina de Egipto, Emperatriz!/Car. ¡Silencio, silencio, Iras!/Cleo. No más reina, sino simplemente mujer, y gobernada/Por la misma pobre pasión que la moza que ordeña/Y hace los quehaceres más humildes. Tendría derecho/A arrojar mi cetro a los dioses insultantes;/A decirles que este mundo igualaba al suyo/Hasta que robaron nuestra joya. Todo es nada;”

¹⁵⁵ “*Cleo.* Mi desolación comienza a labrarme/Una mejor vida. Es una lástima ser César;/Al no ser la Fortuna, no es sino sirviente de la Fortuna,/Un ministro de su voluntad: y es grande/Hacer aquello que pone fin a todas las hazañas;/Lo que encadena a los accidentes y cierra la puerta a los cambios;/Lo que duerme y nunca más saborea la teta del mundo,/Nodriz del mendigo y de César.”

Al ganarse la simpatía de Dolabella, hombre de César, Cleopatra da rienda suelta a su amor por Antonio, idealizándolo (dice que lo ha soñado) y recreándolo en su descripción como si él fuera un microcosmos en el que está contenido el todo.

Cleo. His face was as the heaven; and therein stuck

A sun and moon, which kept their course, and lighted

The Little O, the earth.¹⁵⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

A través de su retrospectiva, la percepción que tiene de Antonio se matiza haciendo de él un ser imaginario en su mente. Imaginado, mas no inventado o irreal, ya que parte de una realidad tangible. Al perderlo físicamente, la idealización aumenta: lo real (el Antonio físico, al que ella conoció y percibió de cierta forma cuando él estaba con vida) se transfigura. Si antes era para ella un hombre valiente, aunque no por ello menos amado, ahora se convierte, en la refiguración de Cleopatra, en un ser equiparable al Universo mismo, hecho de una sustancia que trasciende al mundo físico.

Cleo. Think you there was, or might be, such a man

As this I dream'd of?

Dol. Gentle madam, no.

Cleo. You lie, up to the hearing of the gods.

But, if there be, or ever were, one such,

It's past the size of dreaming: nature wants stuff

¹⁵⁶ “*Cleo.* Su cara era como los cielos; y en ella tachonados/Un sol y una luna, que mantenían su curso, e iluminaban/La pequeña O, la tierra.”

To vie strange forms with fancy; yet, to imagine
 An Antony, were nature's piece 'gainst fancy,
 Condemning shadows quite.¹⁵⁷

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

Ante el inminente triunfo de César, Cleopatra decide suicidarse y, en una conversación con Iras, refiere lo que ocurrirá después si no proceden a darse muerte. En ese diálogo, se concentran alusiones al teatro clásico y al teatro isabelino, en el cual los papeles femeninos eran representados por hombres. Esta referencia metateatral es un recurso que Shakespeare utiliza para que su Cleopatra se mueva a la vez en dos épocas: la antigua (en la que se desarrollan los acontecimientos) y la renacentista (en la que el drama se escribe y se estrena la obra)¹⁵⁸.

Cleo. Nay, 'tis most certain, Iras: saucy lictors
 Will catch at us, like strumpets; and scald rhymers
 Ballad us out o'tune: the quick comedians,
 Extemporally will stage us, and present
 Our Alexandrian revels; Antony
 Shall be brought drunken forth, and I shall see
 Some squeaking Cleopatra boy my greatness
 I' the posture of a whore.¹⁵⁹

¹⁵⁷ "*Cleo.* ¿Piensas que hubo, o puede haber, un hombre tal/Como este que he soñado?/*Dol.* Gentil señora, no./*Cleo.* Mientes en los oídos de los dioses./Pero si hubiera, o alguna vez hubo, uno así,/Rebasa el tamaño de los sueños:/La naturaleza necesita materia/Para rivalizar con la fantasía en cuanto a formas extrañas; aun así, imaginar/Un Antonio, era una obra en que la naturaleza aventajaba a la fantasía,/Condenando por mucho a las sombras de lo irreal."

¹⁵⁸ Esto nos remite también al concepto de *drama histórico*, en que la obra concentra dos tiempos a la vez (el representado y el de la creación) y resalta los aspectos del primero que pueden reactualizarse en el segundo, para lograr una identificación por parte de los receptores.

¹⁵⁹ "*Cleo.* Es muy cierto, Iras: lictores insolentes/Nos tomarán como a ramerás; y descarados rimadores/Nos cantarán desafinadamente: los ingeniosos comediantes/Nos teatralizarán

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene II)

Cleopatra se mantiene soberbia y teatral cuando pide a sus siervas que la adornen regiamente para morir gracias al veneno de los áspides. Sin embargo, sabe que gracias a esa muerte alcanzará la inmortalidad y la aprobación de su amante por haber burlado a César. Al hacerse morder por las víboras, se refiere al efecto de su picadura en términos metafóricos, ya que pueden aplicarse también al amor de Antonio, a quien desea tener para ella en la vida posterior; esto hará a ambos ir más allá de la esfera de lo terreno a través de una pasión que si bien inició en el mundo terrenal, trasciende dicho mundo y los eleva a una esfera superior.

Cleo. As sweet as balm, as soft as air, as gente.-

O Antony!- Nay, I will take thee too:

[Applying another asp to her arm.

What should I stay-

[Dies.

Char. In this vile world? So, fare thee well.¹⁶⁰

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene II)

Los protagonistas se distinguen entre sí en un aspecto importante: Antonio, a pesar de su irracionalidad, acepta sus errores; mientras Cleopatra, al ser aun más soberbia que él, culpa más a la Fortuna que a la falible naturaleza humana. Y es precisamente esa misma

extemporáneamente, y presentarán/Nuestras fiestas en Alejandría; Antonio/Será en adelante representado como ebrio, y yo veré/A algún chico de voz chillona hacer de Cleopatra, poniendo mi grandeza/En la actitud de una prostituta.”

¹⁶⁰ “*Cleo.* Tan dulce como bálsamo, tan suave como aire, tan gentil.../¡Oh, Antonio!... Sí, te tomaré a ti también:/[Aplicándose otro áspid en el brazo./¿Por qué me habría de quedar...? [*Muere./Car.* ¿En este mundo vil? Luego entonces, adiós.”

soberbia una de las varias debilidades que dan forma a los imperfectos personajes shakespearianos.

A diferencia de Antonio, quien se mueve siempre en el mundo de lo dionisiaco, Cleopatra participa de ambos mundos, aunque le concede más peso al apolíneo. Sin embargo, esto no le es suficiente para librarse de la tragedia pues no todo en ella es raciocinio. También participa en buena medida del temperamento dionisiaco que, si bien no es por sí mismo indeseable, ya que lo ideal es el equilibrio entre ambos, sí aparece cuando no es lo más oportuno: en el ámbito militar y político. Cleopatra es precipitada al dejarse llevar por el temor y escapar de Accio, así como al seguir el consejo de Carmión al mentirle a Antonio respecto a su muerte para escapar de su ira. Estas dos decisiones impulsivas provocan decisiones aún más precipitadas en su amante, atrayendo sobre ambos el desenlace trágico. Una vez más, el *fatal flaw* shakespeariano es el principal causante de la desgracia, convirtiéndose junto con César, quien representa a la razón y al orden, en la mano derecha de la Fortuna para restaurar el balance en el cosmos.

5.3.3 La percepción (refiguración) de César

A ojos de Cleopatra y de Antonio, César es un joven imberbe que, a pesar de estar al frente de Roma, es inexperto y prepotente, además de que gran parte de la expansión del imperio se ha logrado gracias a Antonio y no a él. En el primer acto, cuando el protagonista se niega a escuchar a los mensajeros de Roma, Cleopatra le replica:

Cleo. Nay, hear them, Antony:

Fulvia percance is angry; or, who knows

If the scarce-bearded Caesar have not sent

His powerful mandate to you, 'Do this, or this;
 Take in that kingdom, and enfranchise that;
 Perform't, or else we damn thee.¹⁶¹

(*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene I)

Sin embargo, a lo largo de la obra vemos a un César que si bien es joven, no por ello es un incompetente. Al contrario de Antonio, él se encuentra del lado de lo apolíneo: es lógico, racional y contenido en sus reacciones. El mantener la cabeza fría es lo que le permite planear bien sus maniobras militares y conservar el poder. Para él, la prioridad es mantener estable al imperio, y mejor aun si es bajo su mando; por tanto, no es el hecho de que Antonio esté con Cleopatra lo que le irrita, sino que por ello los perjudica a él y a Roma.

Caes. You are too indulgent. Le tus grant, it is not
 Amiss to tumble on the bed of Ptolemy;
 To give a kingdom for a mirth; to sit
 And keep the turn of tippling with a slave;
 [...]
 [...] –yet must Antony
 No way excuse his soils, when we doo bear
 So great weight in his lightness. [...] ¹⁶²

¹⁶¹ “*Cleo.* Vamos, escúchalos, Antonio:/Fulvia quizá está enojada; o, quién sabe/Si el imberbe César no ha enviado/A ti su poderoso mandato: “Haz esto, o aquello;/Toma ese reino, libera aquél;/Ejecútalo, o te condenamos”.”

¹⁶² “*César.* Eres demasiado indulgente. Concedamos que no es/Una falta revolcarse en el lecho de Ptolomeo;/Dar un reino a cambio de una alegría; sentarse/Y alternar emborrachándose con un esclavo;/[...]/[...] ...pero Antonio no debe/De ningún modo excusar sus vicios, cuando nosotros llevamos a cuestras/Un peso tan enorme por su ligereza.”

What was't to you?

Caes. No more tan my residing here at Rome

Might be to you in Egypt; yet, if you there

Did practise on my state, your being in Egypt

Might be my question.¹⁶⁴

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene II)

Al contrario de Antonio, quien se equipara con Baco por su estilo desenfrenado en las fiestas y borracheras, César es mesurado, sobrio y no muy dado a salirse de control, lo que será clave para el desarrollo de los acontecimientos cuando surja la enemistad entre ambos. El siguiente diálogo evidencia, en pocas palabras, este contraste entre las personalidades de ambos, condensando una diferencia que hará completamente verosímil el desenlace.

Ant. [...] Strike the vessels, ho!

Here is to Caesar!

Caes. I could well forbear't.

It's monstrous labour, when I wash my brain,

And it grows fouler.

Ant. Be a child o' the time.

Caes. Possess it, I'll make answer:

But I had rather fast from all four days

¹⁶⁴ *“Ant.* Mi estancia en Egipto, César,/Qué te interesaba?/*César.* No más de lo que mi residencia aquí en Roma/Podía interesarte a ti en Egipto; pero, si allá/Has interferido con mi poder, tu estancia en Egipto/Podría interesarme.”

Than drink so much in one.¹⁶⁵

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene VII)

El hecho de que posteriormente César se vuelva contra Antonio no es algo inesperado para éste, ya que al aceptar el matrimonio con Octavia, queda entendido que al faltar a dicho pacto, ambos se enfrentarán. Incluso, César le advierte claramente que el traicionar o maltratar a su nueva esposa podría causar un enfrentamiento entre ellos, como efectivamente ocurre.

Caes. [...]

[...] Most noble Antony,

Let not the piece of virtue, which is set

Betwixt us as the cement of our love,

To keep it builded, be the ram to batter

The fortress of it; for better might we

Have loved without this mean, if on both parts

This be not cherish'd.¹⁶⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene II)

Al César expresar ante Agripa sus razones para enemistarse con Antonio, deja ver no sólo el descontento por la traición de éste hacia Octavia, sino también el enojo por la cesión a Egipto de territorios ganados por hombres romanos, así como el

¹⁶⁵ “*Ant.* ¡Chocad los vasos, venga!/¡Por César!/César. Podría abstenerme de ello./Es una labor monstruosa cuando lavo mi cerebro/Y se vuelve más turbio./*Ant.* Vive el presente./César. Haz el brindis, yo corresponderé./Pero preferiría ayunar cuatro días/Que beber tanto en uno.”

¹⁶⁶ “César. [...] [...] Muy noble Antonio,/Que este modelo de virtud, que es asentado/Entre nosotros como el cimiento de nuestro afecto/Para mantenerlo en pie,/No sea el ariete para vencer/Su fortaleza; pues mejor fuera que/Nos hubiéramos querido sin este vínculo/Si por ambas partes/No fuera apreciado.”

reconocimiento público, en Alejandría, de Cesarión, lo que ofende y preocupa a César.¹⁶⁷ Tanto éste como Antonio tienen mutuas quejas políticas, y las del protagonista se refieren a lo que considera injusticias por parte de su ahora enemigo, como la destitución de Lépido del Triunvirato y el no haber recibido su parte de la isla que le quitaron a Pompeyo. Aquí, César se muestra como un hombre manipulador, ya que justifica el asunto de Lépido acusándolo de abuso de poder.

Caes. [...]

I have told him, Lepidus was grown too cruel;

That he his high authority abused,

And did deserve his change: [...]¹⁶⁸

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene VI)

Conviene aquí hacer notar que en la narración de Plutarco, la destitución de Lépido se argumenta con causas muy similares; pero al ser éste un político que sólo se menciona incidentalmente, es difícil saber si había fundamento real para las acusaciones de César. Sin embargo, y como ya explicamos en el subcapítulo 5.2, relativo a la Configuración, Shakespeare desarrolla en esta obra al personaje de Lépido, dotándolo de un temperamento conciliador y afable. Para el receptor, esta impresión positiva (siempre matizada en cada lector/espectador) que tiene sobre el personaje contrasta enormemente con la referencia que el emperador brinda sobre su crueldad y abuso de poder. Sobre este fondo contextual, César se delinea como un personaje mentiroso y calculador, a

¹⁶⁷ El hecho de que se reconociera en Egipto que Julio César era el padre de Cesarión, el hijo mayor de Cleopatra, podría convertirse en el germen de una amenaza para Octaviano César con respecto a la sucesión del poder en el Imperio.

¹⁶⁸ “*César.* [...] /Le he dicho que Lépido se había vuelto demasiado cruel; /Que abusó de su alta autoridad, /Y merecía su destitución: [...]”

diferencia de Antonio, quien siempre se muestra espontáneo y auténtico... a veces demasiado.

Cuando se rompe la amistad entre Antonio y César, éste percibe la conducta del primero como insultante e insolente. Ve la deferencia de Antonio hacia Cleopatra como una traición a Octavia y, por consiguiente, a él; mientras que la cesión de territorios ganados por los romanos para que los gocen la reina y los egipcios, constituye una traición al Imperio. En una escena, César dice a su hermana:

Caes. [...]

Where is he now?

Oct. My lord, in Athens.

Caes. No, my most wronged sister; Cleopatra

Hath nodded him to her. He hath given his empire

Up to a whore; who now are levying

The kings o' the earth for war: [...]¹⁶⁹

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene VI)

Por otra parte, se presenta a sí mismo como una figura némesis a quien los dioses, o la Fortuna, apoyan para restituir el orden. A diferencia de Cleopatra, quien ve a César como sólo un sirviente de la Fortuna, éste lo percibe exactamente a la inversa: los dioses o el destino están a su servicio para hacer justicia por el ultraje a Octavia. No obstante, si recordamos sus quejas políticas, los territorios que ha reclamado a Antonio y la arbitraria expulsión de Lépido del Triunvirato, inferimos que si bien el asunto de

¹⁶⁹ “*César.* [...]¿Dónde está ahora?/*Octavia.* Mi señor, en Atenas./*César.* No, mi agraviadísima hermana; Cleopatra/Le ha indicado con una inclinación de cabeza que vaya hacia ella. Él ha cedido su imperio/A una puta; y ahora están reclutando/A los reyes de la tierra para una guerra: [...]

Octavia ha sido el detonante para la guerra contra Egipto, también es para César el pretexto perfecto para quitar de en medio a Antonio, recuperar esas tierras para Roma y quedarse él con el poder absoluto.

Si el protagonista le apuesta impulsivamente a la suerte para ganar la batalla de Accio, César usa la cabeza y calcula sus ventajas al tomar decisiones. Es tan manipulador como Cleopatra, sólo que emplea sus juegos en la política mientras que ella los usa mayormente (aunque no exclusivamente) en lo personal.

Caes. [...]

From Antony win Cleopatra: promise,

And in our name, what she requires; add more,

From thine invention, offers: women are not

In their best fortunes strong; but want will perjure

The ne'er-touched vestal: try thy cunning, Thyreus;¹⁷⁰

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene XII)

Además, su percepción respecto a Antonio se enriquece con lo dicho por los hombres que han abandonado a éste para unirse a César. Estos soldados conocen al protagonista y le dan al emperador una visión más amplia, que le es muy útil en la guerra. Al conservar intacto su buen sentido de la estrategia (que conservaría también Antonio de no estar obnubilado por sus pasiones), incluso utiliza militarmente a esos hombres que acaban de sumársele.

¹⁷⁰ “*César. [...]*/De Antonio separa a Cleopatra; promete,/Y en nuestro nombre, lo que ella requiera; añade más/Ofertas de tu invención: las mujeres no son/Fuertes en su mejor fortuna; pero la necesidad hará perjurar/A la vestal inmaculada: pon a prueba tu habilidad, Tíreo”

The pauses that he makes.¹⁷²

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene I)

Aun así, hay en él un reconocimiento a la grandeza de la carrera militar y política de Antonio; mas no sólo reconoce su valía como individuo, sino como jefe y representante (literal y simbólico) de medio mundo conocido. Cuando se entera de la muerte de su enemigo, expresa:

Caes. The breaking of so great a thing should make

A greater crack: ¹⁷³the round world

Should have shook lions into civil streets,

And citizens to their dens: the death of Antony

Is not a single doom; in the name lay

A moiety of the world.¹⁷⁴

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene I)

Incluso, sugiere que deberían haberse presentado señales o portentos en la Naturaleza, anunciando la muerte de alguien tan grande e importante para el mundo. Al pensar en sí mismo como un coloso al igual que su enemigo, César piensa que uno de los dos debía

¹⁷² “*César*. Ve a verlo, Dolabella, ordénale que se rinda;/Estando él tan derrotado,dile que se burla de nosotros/Con esa tardanza suya.”

¹⁷³ Aquí las versiones del texto varían. Según la edición de Goerge Clark y Aldis Wright (1864, p. 1393), puede ser “crack tan this: the ruin’d world” (“estrépito que esto: el mundo arruinado”), “crack: the round world convulsive” (“estrépito: el redondo mundo se convulsiona”), “crack: the round world in rending” (“estrépito: el redondo mundo desgarrándose”), “crack in the round world” (“estrépito en el redondo mundo”). Todas estas versiones apuntan a un mundo convulsionado o arruinado por la muerte de Antonio.

¹⁷⁴ “*César*. El derrumbamiento de algo tan grande debió hacer/Un mayor estrépito: el redondo mundo/Debió haber perturbado a los leones, arrojándolos a las calles civiles,/Y a los ciudadanos a sus fosas: la muerte de Antonio/No es una pérdida individual; en su nombre está asentada/Una mitad del mundo.”

quitarse del camino ya que no podía haber simultáneamente dos figuras tan enormes. Sin embargo, deplora la desaparición de Antonio y reconoce (ya en la victoria y sin la amenaza presente) el equilibrio entre méritos y faltas que había en su otrora compañero y rival. Se refiere a él como amigo y hermano, aunque en el pasado, al estar ambos con vida, los afectos personales (si es que efectivamente los hubo) estuvieron siempre anulados ante las prioridades políticas.

Caes. [...]

[...] I must perforce
 Have shown to thee such a declining day,
 Or look on thine: we could not stall together
 In the whole world: but yet let me lament,
 With tears as sovereign as the blood of hearts,
 That thou, my brother, my competitor
 In top of all design, my mate in empire,
 Friend and companion in the front of war,
 The arm of mine own body, and the heart
 Where mine his thoughts did kindle,-that our stars,
 Unreconcilable, should divide
 Our equalness to this. [...] ¹⁷⁵

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene I)

¹⁷⁵ “*César. [...] [...] Yo debía, por fuerza, /Mostrarte un día de declinación, /O contemplar el tuyo; no podíamos permanecer juntos /En el mundo indivisible: aun así, déjame lamentar, /Con lágrimas tan soberanas como la sangre de los corazones, /Que tú, mi hermano, mi competidor /Al frente de todo designio, mi compañero en el imperio, /Amigo y comparsa al frente de la guerra, /El brazo de mi propio cuerpo, y el corazón /Donde el mío encendía sus pensamientos, ...que nuestras estrellas, /Irreconciliables, deban dividir /Nuestra igualdad hasta este punto. [...]*”

Pero casi inmediatamente, César se da cuenta de que al quedar Cleopatra viva, ella es su única oportunidad para exhibir su triunfo en Roma. Al ver que su labor no está terminada, deja de lamentarse por Antonio y se vuelve a enfocar en lograr su objetivo: evitar que ella se suicide y le frustre el espectáculo, para lo cual no duda en engañarla prometiéndole ser magnánimo con ella.

Caes. Come hither, Proculeius. Go and say,

We purpose her no shame: give her what comforts

The quality of her passion shall require,

Lest, in her greatness, by some mortal stroke

She do defeat us ; for her life in Rome

Would be eternal in our triumph: [...]¹⁷⁶

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene I)

A pesar de su ventaja sobre Antonio en términos de estrategia, César no cuenta con que Cleopatra, aun en la derrota, es menos arrebatada que su amante, y que aun en medio de su dolor por la muerte de éste, conserva sus cabales en lo que concierne a su autoconservación. No prevé que, con el carácter manipulador que ella tiene y *que ya ha demostrado*, puede fingir tan bien como él y prometer falsamente lo que no hará. César le cree ciegamente cuando ella le asegura que no va a suicidarse, y no toma en cuenta que, siendo tan soberbia, preferirá mil veces preservar su honor antes que su vida.

Mientras César finge perdonarla, le envía a Cleopatra un mensaje entre líneas: no olvida

¹⁷⁶ “*César*. Ven acá, Proculeyo. Ve y di/Que no nos proponemos avergonzarla: dale los consuelos/Que la naturaleza de su dolor requiera./No sea que, en su grandeza, por algún golpe mortal/Ella nos derrote; pues mostrarla viva en Roma/Hará eterno nuestro triunfo.”

las ofensas y en algún momento se las cobrará. La reina, por su parte, lo adula y finge reconocerse como culpable para tratar de ablandarlo.

Caes. Take to you no hard thoughts:

The record of what injuries you did us,
Though written in our flesh, we shall remember
As things but done by chance.

Cleo. Sole sir o' the world,

I cannot project mine own cause so well
To make it clear ; but do confess I have
Been laden with like frailties which before

Have often shamed our sex.¹⁷⁷

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II)

César tampoco sospecha que uno de sus hombres (Dolabella) va a simpatizar con Cleopatra y a anticiparle a ésta los planes que aquél tiene para ella y sus hijos, ni que debe reforzar la vigilancia en cuanto a la comida que se le envía. Y confía tanto en su victoria que, aun sabiendo por el médico que la reina había hecho averiguaciones sobre las maneras más cómodas de morir, no insiste a sus generales que por ningún motivo la dejen sola con sus esclavas. Ése es el error de César. No obstante, no podemos considerarlo como ejemplo de *fatal flaw* ya que, a pesar de malograr el espectáculo

¹⁷⁷ “*César*. No tengas para ti duros pensamientos:/La memoria de las injurias que nos hiciste,/Aunque escritas en nuestra carne, las recordaremos/Como algo hecho por casualidad./*Cleo*. Único señor del mundo,/No puedo exponer mi causa tan bien/Como para aparecer inocente; pero confieso/Que he cargado con esas fragilidades que con anterioridad/Han avergonzado frecuentemente a nuestro sexo.”

triunfal que tiene planeado, su pérdida no es tan grande ya que a fin de cuentas ha ganado la batalla y ha quedado como emperador único en Roma. No hay caída para él.

Las palabras finales de César hacen una prolepsis sobre lo famosa que será la pareja formada por Cleopatra y Antonio; además, él emite una opinión sobre los acontecimientos: los compara con hechos similares en el devenir humano y habla de sí mismo en tercera persona, aunque sin dejar de favorecerse tendenciosamente: al reconocer la grandeza de Antonio y Cleopatra, se autoengrandece ya que él los ha derrotado; no obstante, su victoria no es completa ya que su deseo de exhibirlos en Roma ha sido frustrado. En esta última intervención, parece dejar entrever la perspectiva de un receptor que percibe los sucesos a través de la obra y de la Historia misma, desde distintas épocas.

Caes. [...]

She shall be buried by her Antony:

No grave upon the earth shall clip in it

A pair so famous. High events as these

Strike those that make them ; and their story is

No less in pity than his glory which

Brought them to be lamented. [...]¹⁷⁸

(Antony and Cleopatra, Act V, Scene II)

La refiguración de César es la que cierra la obra, y no sólo por ser el único que permanece vivo. Shakespeare era un dramaturgo hábil y pudo haber estructurado las

¹⁷⁸ “*César. [...]/Será sepultada junto a su Antonio:/Ninguna tumba sobre la tierra contendrá/A una pareja tan famosa. Acontecimientos grandes como estos/Golpean a aquellos que los cometen; y su historia/No causa una compasión menor que la gloria de quien/Los llevó a ser lamentados.*”

escenas de modo que quien hablara al final fuera Cleopatra en su suicidio, o cualquier otro personaje, dando al drama otra dinámica y otro centro de gravedad. Pero es la refiguración de César la que concluye, y lo hace de un modo en que da la impresión de alejarse un poco de los hechos en los que acaba de tener una participación primordial, hablando de ellos desde una cierta distancia y, por tanto, desde una perspectiva que ya está más allá de los acontecimientos mismos. La Historia la hacen los que ganan, y lo último que nosotros percibimos (refiguramos) es la perspectiva de quien ha prevalecido en la lucha, quien prácticamente oficializará lo que se ha repetido en los siglos posteriores acerca de la seductora Cleopatra y del manipulado Antonio, así como del siempre medido César. Y quien ha prevalecido en el mundo terreno es justamente quien representa a ese equilibrio tan importante en la época de Shakespeare: ese orden físico que representa y refleja al Orden superior. De este modo, el mundo romano y el mundo isabelino se entrelazan en un perfecto ejemplo de *drama histórico*, en que los hechos representados apelan tanto a la época en que se desarrollan como a la época en que se recrean y representan.

5.3.4 La percepción (refiguración) de Enobarbo

Como mencioné anteriormente, la personalidad de Enobarbo es prácticamente creada por Shakespeare, ya que su mención en Plutarco es meramente incidental. Pero su importancia no sólo radica sólo en la profundización de su personaje, sino en que dicha profundización, lejos de ser gratuita, enriquece a la obra. Una de las formas en que el personaje de Enobarbo contribuye a redondear este drama, es el hecho de que a través de su refiguración, podemos conocer aún más de las percepciones de Cleopatra y Antonio. Obviamente, esto implica que algunos matices de las refiguraciones de los protagonistas no los conocemos directamente, sino *a través de la perspectiva de*

Enobarbo, quien describe a uno y otro, así como interpreta las acciones de ella (a las que atribuye la intención de seducir) y sus efectos en Antonio. Un ejemplo de ello es cuando narra la llegada de la reina en su barcaza de oro, y el primer encuentro de ésta con el héroe:

Eno. Upon her landing, Antony sent to her,
 Invited her to supper: she replied,
 It should be better he became her guest;
 Which she entreated: our courteous Antony,
 Whom ne'er the Word of 'No' woman heard speak,
 Being barber'd ten times o'er, goes to the feast,
 And for his ordinary pays his heart
 For what his eyes eat only.¹⁷⁹

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene II)

Si tuviéramos que describir en pocas palabras al *Enobarbo* shakespeariano, podríamos decir que es un hombre de sentido práctico y racional. Otra de sus características es su franqueza y su discurso directo al interactuar con otros; por ejemplo, dice a Sexto Pompeyo en su cara que nunca ha sido objeto de su afecto, aunque reconociendo su valía.

Pom. Let me shake thy hand;

¹⁷⁹ “*Eno.* Al ella desembarcar, Antonio le envió mensaje/Y la invitó a cenar: ella respondió/Que sería mejor si él fuera su huésped,/Lo cual ella suplicó: nuestro cortés Antonio,/A quien nunca la palabra “No” ninguna mujer oyó decir,/Habiéndose hecho afeitado diez veces, va al festín,/Y da su corazón en pago/Sólo por lo que se comen sus ojos.”

I never hated thee: I have seen thee fight,
When I have envied thy behaviour.

Eno. Sir,

I never loved you much; but I ha' praised ye,
When you have well deserved ten times as much
As I have said you did.¹⁸⁰

(Antony and Cleopatra, Act II, Scene VI)

Otra de las cosas que observamos en él es que, a pesar de que en ocasiones aboga por que Antonio se quede al lado de Cleopatra, tampoco le agrada que él se deje dominar totalmente por ella, ni que un hombre se muestre vulnerable emocionalmente. Es un romano que piensa que un varón debe estar siempre en control de sí mismo; exceptuando, por supuesto, las ocasiones en que está de por medio la pérdida de una figura de poder (como la muerte de Julio César) o un suicidio por honor (como el de Bruto). Y también es de la opinión de que en cuestiones de guerra, un militar debe siempre dejarse guiar por la experiencia y el razonamiento, no por las pasiones. Como podemos comprobar, en esta obra Enobarbo y Antonio son las dos caras de la moneda, sin ser personajes antagónicos. El primero podría ser un contrapeso necesario para el segundo; un equilibrio, desafortunadamente, no logrado ya que, como hemos visto, para el protagonista pesará más su pasión por Cleopatra que cualquier consejo que emerja desde la medida y el raciocinio.

Enobarbo se debate entre la lealtad y la conveniencia, y por mucho tiempo se resiste a abandonar a Antonio después del desastre de la batalla de Accio, que ha

¹⁸⁰ “*Pom.* Dejadme estrechar vuestra mano;/Nunca os odié; os he visto pelear/Y he envidiado vuestra conducta./*Eno.* Señor,/Nunca os quise mucho; pero os he alabado,/Cuando habéis bien merecido diez veces más/De lo que yo decía de vos.”

ocasionado que muchos deserten, ya que está unido a él por la amistad y el compañerismo.

Eno. I'll yet follow

The wounded chance of Antony, though my reason

Sits in the wind against me.¹⁸¹

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene X)

Es sólo hasta el final del acto III que decide abandonarlo, ya que, como hemos dicho, a un hombre como él le resulta insoportable la insensatez. Por tanto, al ver que el pensamiento racional de Antonio ha desaparecido por completo y que se dirige sin frenos hacia su autodestrucción (ya que teniendo las posibilidades en contra, se atreve a desafiar a César), Enobarbo sacrifica su lealtad.

Eno. Now he'll outstare the lightning. To be furious,

Is to be frightened out of fear; and in that mood

The dove will peck the estridge; and I see still,

A diminution in our captain's brain

Restores his heart: when valor preys on reason,

It eats the sword it fights with. I will seek

Some way to leave him.¹⁸²

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene XIII)

¹⁸¹ “*Eno.* Aun seguiré/La herida suerte de Antonio, aunque mi razón/Sople en el viento contra mí.”

¹⁸² *Eno.* Ahora querrá intimidar con su mirada al relámpago. Estar furioso/Es estar sobrecogido de miedo; y en ese ánimo/La paloma picoteará al halcón; y veo/Que una disminución en el seso de nuestro capitán/Restaura su corazón: cuando el valor hace de la razón su presa,/Devora la espada con que pelea. Buscaré/Alguna forma de abandonarlo.”

Pero al ver que Antonio lo trata con miramientos tras su deserción devolviéndole sus pertenencias, además de saber que cada vez más hombres y reyes abandonan a su antiguo capitán, se arrepiente y recuerda que los desertores no merecen honor, por lo que él no merece el ser recordado con gloria. La generosidad de Antonio, aun en medio de la traición y la desgracia, lo hace lamentarse por su deslealtad y, debido al pesar, muere entre autorrecriminaciones¹⁸³. Enobarbo, de esta forma, es destruido por las fuerzas dispares (lo social y lo personal, la razón y la pasión) que chocan entre sí.

Eno. I am alone the villain of the earth,
 And I feel I am so most. O Antony,
 Thou mine of bounty, how wouldst thou have paid
 My better service, when my turpitude
 Thou dost so crown with gold! This blows my heart:
 If swift thought break it not, a swifter mean
 Shall outstrike thought: but thought will do't,
 I feel.
 I fight against thee! No: I will go seek
 Some ditch wherein to die; the foul'st best fits
 My latter part of life.¹⁸⁴

(Antony and Cleopatra, Act IV, Scene VI)

¹⁸³ Véase el artículo de David Read “Disappearing Act: The Role of Enobarbus in *Antony and Cleopatra*”. *Studies in Philology*; 2013 Summer; 110 (3): 562-583. Read menciona que Enobarbo se alinea con Cleopatra en buscar una muerte fácil, que le permita evadir la catástrofe que se avecina y con la que culmina un drama trágico.

¹⁸⁴ “*Eno.* Yo solo soy el villano de la tierra/Y siento que lo soy tanto. Oh, Antonio,/ Tú, mina de generosidad, ¡cómo habrías pagado/Mi mejor servicio, cuando a mi bajeza/Así la coronas con oro! Esto hace estallar mi corazón:/Si rápido pensamiento no lo destroza, un medio más rápido/Se adelantará al pensamiento: pero el pensamiento lo hará, puedo sentirlo./¡Pelear yo contra ti! No: iré a buscar/Alguna fosa en la cual morir; la más nauseabunda es la que mejor le sienta/A la última parte de mi vida.”

La visión de Enobarbo es la de un hombre con larga y amplia experiencia militar, que ha luchado, ganado y perdido al lado de Antonio a través de los años. Al no estar cegado por una pasión amorosa, conserva la cordura y pese a sus esfuerzos por salvar a su capitán de sí mismo, sólo puede ver cómo éste parece olvidar todo lo aprendido y dirigirse a su propia ruina... a causa de una mujer.

5.3.5 Cómo interactúan las distintas refiguraciones para desembocar en el final trágico

En *Antony and Cleopatra* tenemos una obra trágica que, en realidad, comprende dos tragedias:

- a) La tragedia militar o social: la derrota inminente de Antonio y Cleopatra frente a las fuerzas de César
- b) La tragedia amorosa o personal: el malentendido sobre la supuesta muerte de Cleopatra, que causa el suicidio de Antonio

Tanto la tragedia militar como la amorosa son causadas por decisiones erradas y precipitadas, movidas por las pasiones más que por la razón.

La tragedia de pasión “es menos espectacular que la tragedia de orden, y es más íntima en su uso de la retórica”¹⁸⁵ (Frye, 1967, p. 61, mi traducción). En la tragedia de orden, la retórica se maneja en términos más políticos: se pinta con palabras una sociedad en la que apariencia y realidad se presentan como una misma cosa; por ejemplo, el discurso de Antonio en *Julius Caesar* tras el asesinato del dictador. Es una retórica teatral que puede ser tanto motivadora como manipuladora. El pueblo no se

¹⁸⁵ "[...] it is less spectacular than the tragedy of order, and is more intimate in its use of rhetoric." (Frye, 1967, p. 61)

inclinará hacia quienes, como Coriolano o como Bruto, no echan mano de lo ilusorio de los hechos, que pueden ser narrados con un gran elemento de falsedad. Esta es una retórica que finge no ser retórica, ya que lo ilusorio es presentado como real. En las tragedias de pasión, la retórica es distinta, más enfocada en la introspección y en un *pathos* marcado por los sentimientos que rodean a la desgracia; un ejemplo claro de esto es el discurso final de Enobarbo, al que nos referimos anteriormente.

Como ya pudimos ver, el personaje de Enobarbo desarrollado por Shakespeare constituye también una especie de *Coro* que encarna y da voz a los razonamientos de un receptor que se percata de los errores que comete el protagonista en su apasionamiento. Sin embargo, no es esta su única función. Shakespeare no era un dramaturgo novato que desarrollara toda una personalidad sólo para expresar lo que un receptor puede inferir por sí mismo. Más bien, se erige en la contraparte de Antonio, todo pasión y visceralidad. Enobarbo es la contención y el razonamiento que obran a favor del protagonista haciendo lo posible para frenar su camino al desastre, a diferencia de César, quien es la contención antagónica, el proceder razonado para destruirle.

La presencia y la fuerza de Enobarbo como personaje hace más sobrecogedora aún la caída de Antonio: éste no se precipitó al desastre por falta de experiencia (era ya un militar veterano que había sabido usar la estrategia y la razón para obtener victorias) ni por falta de consejo, ya que Enobarbo siempre está a su lado como una especie de *conciencia*. Sin embargo, ante la pasión avasalladora del protagonista, de nada sirve lo antes mencionado. En una tragedia de pasión, la lógica racional desentona con los sentimientos preponderantes de los protagonistas, quienes dan prioridad a lo emotivo atrayendo sobre sí un funesto desenlace.

Enobarbo se da cuenta de la enorme pasión de Antonio por Cleopatra y prevé que la alianza que forma con César al casarse con Octavia se volverá en su contra, ya

que la obsesión del protagonista por la reina egipcia lo hará traicionar dicho pacto político. Este diálogo de Enobarbo es un ejemplo de prolepsis sobre el trágico porvenir:

Eno. [...] He will to his Egyptian dish again: then shall the sighs of Octavia blow the fire up in Ceasar; and, as I said before, that which is the strength of their amity shall prove the immediate autor of their variance. Antony will use his affection where it is: he married but his occasion here.¹⁸⁶

(*Antony and Cleopatra*, Act II, Scene VI)

Tanto Antonio como César encuentran justos sus reclamos políticos mutuos, así como su derecho a tener lo que consideran les pertenece. Antonio se siente desairado y hecho a un lado por César; éste se siente traicionado por el asunto de los territorios cedidos a Egipto y por la infidelidad hacia Octavia. El emperador actúa contra Antonio para vengar a su hermana y a Roma; aunque en realidad su motivación más importante es conseguir y mantener el gobierno absoluto del Imperio. Cuando él habla con Agripa y Mecenas sobre las cartas que intercambió con Antonio y que desembocaron en el conflicto, enfatiza la mesura que manejó en ellas intentando ser conciliador.

Caes. [...]

Go with me to my tent; where you shall see

How hardly I was drawn into this war;

How calm and gentle I proceeded still

In all my writings: go with me, and see

¹⁸⁶ “*Eno.* [...] Volverá a su platillo egipcio: entonces los suspiros de Octavia atizarán el fuego en César; y, como dije antes, lo que es la fuerza de su amistad probará ser el autor inmediato de su desavenencia. Antonio persistirá en su afecto: no se ha casado aquí sino por interés.”

What I can show in this.¹⁸⁷

(*Antony and Cleopatra*, Act V, Scene I)

Aunque no es explícito, al afirmar esto sugiere que Antonio actuó de la forma contraria, lo cual es perfectamente verosímil: a lo largo del drama, hemos visto la impulsividad y actitud arrebatada del protagonista, así como la medida de César. Sin embargo, este último utiliza estas evidencias para justificar sus acciones contra su enemigo. En realidad, aunque César nunca pierde el control, eso no significa que haya tenido la intención de evitar la guerra; al igual que Antonio, está firme en sus reclamos, los cuales defiende y considera legítimos. Ninguno de los dos cede ni se pone en el lugar del otro, lo que trae como consecuencia la inevitabilidad del conflicto entre ambos, que llega a convertirse en una guerra militar.

En dicho combate, el temor de Cleopatra al huir de Accio desencadena las malas decisiones de Antonio, quien la sigue y deja atrás a sus hombres en una batalla que podría haberse ganado, ya que las fuerzas de los bandos estaban balanceadas y, a decir de Escaro, incluso las fuerzas de Antonio parecían tener la superioridad.

Scar. [...]

When vantage like a pair of twins appear'd,

Both as the same, or rather ours the elder,¹⁸⁸

(*Antony and Cleopatra*, Act III, Scene X)

¹⁸⁷ “*César.* [...] Venid conmigo a mi tienda, donde veréis/Cuán difícilmente fui arrastrado a esta guerra;/Cuán calmo y gentil procedí siempre/En todas mis cartas; venid conmigo, y ved/Lo que puedo mostraros sobre esto.”

¹⁸⁸ “*Escaro.* [...] Cuando la ventaja, como un par de gemelos, apareció,/Igual para ambos, o más bien mayor para nosotros,”

Por tanto, la caída del héroe (y de los protagonistas) no es sólo responsabilidad del destino sino también de las malas decisiones de los personajes, quienes teniendo todo a su favor, cometen errores que contribuyen a arruinarlo todo.

Can. Our fortune on the sea is aout f breath,
 And sinks most lamentably. Had our general
 Been what he knew himself, it had gone well:¹⁸⁹

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene X)

Como vimos anteriormente, Antonio reconoce que el amor apasionado que siente por Cleopatra ha sido el causante de que no piense con claridad, y que eso afecta sus decisiones militares así como el resultado de la guerra contra César. También vemos que Enobarbo expresa que Antonio es el responsable del mal final de la batalla de Accio, por poner a sus pasiones antes que a su razón.

Cleo. Is Antony or we in fault for this?
Eno. Antony only, that would make his will
 Lord of his reason. [...] ¹⁹⁰

(Antony and Cleopatra, Act III, Scene XIII)

A pesar de sus errores, los personajes conceden una gran importancia a la acción de la Fortuna y a su intervención para llevar a los héroes a la tragedia. Al acercarse la última

¹⁸⁹ *Canidio.* Nuestra fortuna en el mar ha quedado sin aliento/Y la mayor parte se hunde en forma lamentable./Si nuestro general/Hubiera sido lo que él conocía de sí mismo, todo habría ido bien."

¹⁹⁰ "*Cleo.* ¿Es en Antonio o en nosotros que recae la culpa de esto?/*Eno.* Sólo en Antonio, quien hizo a su deseo/Señor de su razón. [...]"

batalla de Antonio y César, los augurios son inciertos. Esto puede ser un signo de que el primero aún tiene la posibilidad de interpretarlos en más de una forma, así como de inferir en el resultado de la situación.

Scar. [...]

[...] Antony

Is valiant, and dejected; and, by starts,

His fretted fortunes give him hope, and fear,

Of what he has, and has not.¹⁹¹

(*Antony and Cleopatra*, Act IV, Scene XII)

Sin embargo, siempre hay un poder de autodeterminación en el héroe: éste no sólo hace lo que las fuerzas cósmicas le impelen a hacer, de manera automática; siempre tiene opciones sobre las cuales decidir. Y es esta elección lo que hace de su caída algo más terrible ya que es él mismo, y no sólo a causa de la Fortuna, quien se precipita a su destrucción. Más bien, la Fortuna usa los errores humanos para que se cumpla la tragedia en la vida del héroe. El *fatal flaw*, entonces, se convierte en el centro de la tragedia shakespeariana. Pero la Fortuna no sólo aprovecha los errores de los protagonistas sino también a las figuras antagónicas para que todo confluya hacia el final trágico. De acuerdo con la cosmovisión isabelina, el exceso de pasiones es un desbalance, por lo que es necesario que de alguna forma se recupere el equilibrio, aunque las cosas no terminen bien para los héroes. En este caso, el templado César representa esa contención de fuerzas que nivelará la balanza.

¹⁹¹ “*Escaro.* [...] [...] Antonio/Es valiente, y está abatido; y, a sobresaltos,/Su agitada fortuna le da esperanza, y temor,/De lo que tiene, y lo que no.”

La simpatía del receptor se inclina, la mayor parte de las veces, hacia la parte perdedora del conflicto: el héroe trágico. Antonio se muestra como un hombre más sincero que César al mostrar y expresar lo que siente y piensa, sin disimulos ni manipulaciones. Y en un mundo perfecto, ese tipo de hombre es quien merecería ganar la batalla. Pero es la figura de poder, César, la que resulta victoriosa. Antonio, aunque honesto, es excesivo en sus pasiones, lo que constituye un desbalance que el Orden, tan importante para los isabelinos, no puede permitir. De este modo, la vitalidad o pasión heroica es destruida, mientras el personaje que prevalece es más frío y más racional.

En este drama, el mundo ordenado de Roma vence al mundo dionisiaco de Egipto. Aun así, observa Frye que existe una parte de la naturaleza que no puede ser nunca sometida al orden (1967, p. 73), ya que consiste en una exuberancia de ciertas fuerzas, a las que Enobarbo llama “los sastres de la tierra”¹⁹²: esos poderes supremos de la Naturaleza, que tejen y destejen lo que conforma la vida humana. Antonio, al vivir esas pasiones desbordadas, pierde control sobre el mundo ordenado para cedérselo a César; pero ello lo acerca a esas fuerzas naturales que escapan al orden estricto. “Decimos, en términos romanos, que Antonio ha perdido “el mundo” por amor. Pero esta desaparición de ese mundo es también, en un giro final de la paradoja trágica, la aparición de otro mundo que no tolera a ningún amo”¹⁹³ (Frye, 1967, p. 74, mi traducción).

Lo apolíneo (las exigencias de César y Roma) y lo dionisiaco (lo que ofrecen Cleopatra y Egipto) están en lucha constante, atrapando a Antonio entre ambas fuerzas¹⁹⁴. Al inclinarse hacia lo dionisiaco, que simboliza esos poderes que no pueden

¹⁹² “The tailors of the earth” (*Antony and Cleopatra*, Act I, Scene II)

¹⁹³ “We say, in Roman terms, that Antony has lost “the world” for love. But his disappearance from that world is also, in a final twist of the tragic paradox, the appearance of another world that endures no master. (Frye, 1967, p. 74)

¹⁹⁴ Crane analiza más extensamente el contraste entre Egipto y Roma, y afirma que, en realidad, Roma sólo parece romana vista a través de los ojos de Egipto. Véase: Mary Thomas Crane. “Roman Wrld,

ser constreñidos, el héroe trágico se acerca a ellos aun a costa de autodestruirse, ya que en el ámbito de lo terreno, todo debe tender hacia el orden; y aun si esto no ocurre, tarde o temprano éste se impondrá.

Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera pensarse desde una lectura superficial, no hay ganadores ni perdedores absolutos en esta historia. César gana la batalla y mantiene para él solo el poder en el Imperio; pero pierde la oportunidad de lucir su triunfo ante la multitud romana de la forma gloriosa en que él lo hubiera deseado. Antonio y Cleopatra no ganan la guerra ni salvan sus vidas; mas logran salvar su dignidad, elegir sus propias muertes y trascender su amor más allá de la esfera de lo terreno.

Podemos ver así que *Antony and Cleopatra* va más allá del hecho histórico que le sirve de pre-texto: alude metafóricamente a dos fuerzas cósmicas en pugna (el orden vs. el desorden; lo apolíneo vs. lo dionisiaco; la razón vs. la pasión) que se manifiestan en la Tierra en constante lucha, con los consiguientes choques. La voluntad dionisiaca autodestructiva que posee Antonio (y que posee el ser humano) le permite salir de los límites de lo terrenal... sólo que al más alto precio.

CAPÍTULO 6. REFLEXIONES SOBRE LA REFIGURACIÓN Y SUS IMPLICACIONES EN EL CANON, A PARTIR DE LOS ANÁLISIS REALIZADOS

La refiguración como concepto central de este trabajo nos lleva a analizar sus implicaciones a nivel *extrínseco* e *intrínseco*:

- a) La refiguración *extrínseca* corresponde a los análisis de las obras, a partir de la clasificación que realiza Northrop Frye de las tragedias de Shakespeare. También incluye el recorrido hecho por las distintas recepciones y puestas en escena de sus obras a lo largo de los siglos.
- b) La refiguración *intrínseca* corresponde a las percepciones de los personajes principales de *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*. Por supuesto, esta refiguración intrínseca estará guiada por la extrínseca ya que es imposible extraer las refiguraciones de los personajes sin matizarlas con la propia: recibimos la obra desde una cosmovisión y a partir de una teoría específica.

A lo largo del análisis de los dramas, hemos visto, a través de las refiguraciones de los personajes, cómo un mismo hecho o situación es percibido de distinta forma por cada uno acorde con su posición, su punto de vista, su carácter, etc. Ello relativiza la problemática, complejiza la trama y dificulta grandemente la posibilidad de discernir a los que tienen razón de los que no la tienen; en realidad, pone en tela de juicio la misma posibilidad de hacer esa distinción: ¿hay realmente alguien con la verdad absoluta sobre lo refigurado? Porque si bien hay personajes que salen mejor librados que los héroes trágicos, esto no necesariamente obedece al hecho de estar en lo correcto o ser mejores personas, sino más bien a una restauración del equilibrio de las fuerzas.

En una y otra obra, tenemos una interacción de puntos de vista, de refiguraciones que, en su afinidad o contraposición, desencadenan cierto desarrollo y desenlace. Cada refiguración encuentra sustento en lo que acontece: ninguna viene de la nada ni es falseada por completo; sin embargo, por parte de algunos personajes sí existe una manipulación de los hechos, o de las palabras de otros, para influir en la interpretación de los mismos. El discurso de Antonio en *Julius Caesar* maneja tanto hechos como objetos tangibles (la toga ensangrentada) como *pruebas* de la traición de Bruto y los conspiradores, consiguiendo una percepción y, por ende, una reacción determinada en el pueblo. En *Antony and Cleopatra*, Octavio César usa las cartas que se escribieron él y Antonio para comprobar su supuesta intención de evitar la guerra así como para justificar su actitud y acciones contra su ex compañero. También Cleopatra manipula acontecimientos y discurso para que Antonio gire siempre alrededor de ella, y al igual que César, maneja todo de la forma que más conviene a sus intereses.

Ahora apliquemos esto a la refiguración de una obra artística, es decir, a la refiguración extrínseca: al igual que para cada personaje, su refiguración es válida y sustentada con pruebas, para cada lector o crítico es también válida su interpretación. Mas en uno y otro caso, dichas refiguraciones no dejan de ser parciales y relativas. Incluso, es posible que haya críticos o analistas que manipulen citas textuales de la obra a fin de justificar sus exposiciones sobre la misma. Aquí debemos recordar algo importante: en cualquier análisis ocurre, en mayor o menor grado, esta manipulación de la cita a fin de sustentar nuestra refiguración; el problema viene cuando se *fuereza* al texto a decir lo que se pretende mostrar.

Como afirma Jauss¹⁹⁵ (2002: 15), la interpretación no debe ser arbitraria sino respaldarse por medio de la comprobación intersubjetiva. Si otros analizan la obra en la dirección a la que apunta el autor del análisis y encuentran válida la interpretación, se va por buen camino. Aun así, hay que recordar que el respaldarla o no también dependerá de las ideas imperantes en cierto contexto histórico-social, como vimos al recorrer las recepciones de la obra shakespeariana a lo largo de los siglos, y, por otra parte, la recepción estará matizada acorde al individuo, como comprobamos al comparar mi refiguración con la de Harold Bloom.

Esto nos remite a la constitución del *canon*: una interpretación puede influir en éste o verse influida por él. Cada refiguración es una recontextualización de la obra, una resignificación de la misma como hecho cultural. Cada época y lugar ha visto y sigue viendo determinados rasgos en la obra de Shakespeare que han permitido que se erija en canon artístico, y que lo siga siendo, aunque las bondades que se aprecian en la época actual pueden ser muy distintas de las valoradas en la época isabelina; por ejemplo, en el siglo XVI resaltó el hecho de que Shakespeare individualizara a sus personajes en vez de generalizarlos como en las tradiciones teatrales precedentes (como las *morality plays*). Un ejemplo en que se nota aun más esta característica es la configuración del personaje de Marco Antonio en los dramas que analizamos, ya que en cada uno de ellos tiene características de personalidad diferentes. En *Antony and Cleopatra*, Antonio, como militar, conserva rasgos del Antonio de *Julius Caesar*: su elocuencia y soberbia, así como algunas referencias a que fue él quien vengó la muerte del dictador; pero pierde mucho de su personalidad fría y maquiavélica. En *Julius Caesar*, Antonio es todo cálculo y estrategia manipuladora; en *Antony and Cleopatra*, al haber sido seducido por

¹⁹⁵ Tanto las referencias a Jauss como a Ricoeur se remiten a lo ya explicado con más profundidad en el Capítulo 3: Fundamento teórico.

la egipcia, es mucho más visceral que racional, y pierde su capacidad de mover a las masas a su conveniencia: a pesar de sus esfuerzos, se queda cada vez con menos hombres leales a su servicio, y esto ocurre gracias a que siguiendo sus impulsos, abandona a sus hombres en Accio por seguir a Cleopatra.

Recordemos también que en la época de Shakespeare, no estaba mal tomar argumentos ya existentes así como las obras de otros autores para recrearlas. No existían los derechos de autor. Esto nos lleva a preguntar si en esta época se le hubiera exigido a Shakespeare dar crédito al autor de la obra original, o si incluso hubiera sido vilipendiado por no tener mucha originalidad en sus contenidos. Todo lo anterior nos habla de la diferencia en la refiguración y apreciación de las obras según el contexto. Yendo aún más lejos, podemos afirmar que la recreación que Shakespeare realiza de los argumentos ya existentes, así como de hechos históricos, no son únicamente configuraciones con su propia técnica sino también indicios de su refiguración, ya que plasma en los dramas lo que le parece digno de resaltar, de acuerdo con su propia recepción de los pre-textos.

Si bien en su momento no era considerado canónico, Shakespeare era reconocido por su talento como dramaturgo. Y al convertirse en el canon mismo en el siglo XX y continuar siéndolo hasta la fecha, lo cierto es que las razones actuales de su entronización (como la universalidad de sus temas y el metateatro) difieren de las razones que lo encumbraron en otras épocas, del mismo modo que han variado la forma e intencionalidad de sus representaciones y adaptaciones.

En las obras que analizamos en esta tesis, Shakespeare recrea miméticamente las historias narradas por los historiógrafos romanos, a través de diálogos y acciones representables sugeridas en el texto y/o creadas por quienes las llevan físicamente a la escena. Siguiendo la terminología de Paul Ricoeur respecto a la *triple mimesis*,

podemos decir que Shakespeare recurre a los textos históricos precedentes y a su propia cosmovisión acorde con su contexto (*prefiguración*); recrea los hechos, resignificándolos por medio de la estructuración de las escenas, del verso y el manejo del lenguaje de los personajes (*configuración*). En dicho proceso, se inmiscuye su *refiguración* de los hechos relatados en la narrativa histórica, así como su percepción de las posibilidades dramáticas que encierran los acontecimientos que ahora reactualiza. Ello se trasluce en las características que destaca en cada personaje, así como en el desarrollo y desenlace de los acontecimientos. La refiguración de Shakespeare estuvo influida por su propio contexto y, por lo tanto, relacionó los sucesos de la Antigua Roma con su propia situación histórica para configurar los dramas. Por otra parte, una vez recibida la obra por un lector/espectador, éste hará su propia refiguración de la misma, la cual puede influir también en su refiguración de la Historia representada.

Toda la interacción que tienen los personajes de las obras que analizamos pertenece a lo que Ricoeur llama “la *red conceptual*” (2007, p. 117). Las acciones obedecen a ciertos fines y motivos, los cuales son distintos para cada personaje (o agente). Éstos actúan libremente aunque también padecen de ciertas circunstancias que escapan a su voluntad y control. La interacción que se da entre ellos puede ser por afinidad o contraposición; en cooperación o lucha.

Las acciones son simbolizadas, lo que en términos ricoeurianos significa que no son éticamente neutras: pueden ser consideradas buenas, malas, justificables o no, lo cual depende del contexto. Hemos visto cómo lo que a nuestros ojos podría parecer negativo (la hipocresía de Marco Antonio en *Julius Caesar* o la persecución encarnizada de César hacia la reina en *Antony and Cleopatra*, con el fin de humillarla exhibiéndola en Roma), en sus respectivos contextos históricos y políticos pueden ser comprensibles. En la Antigua Roma, la política y la guerra lo ameritaban. En la época isabelina, su

legitimación, además de la cuestión política, se debía a su pertinencia en la restauración de un Orden. Los actos de un personaje siempre ocasionarán un juicio ético por parte de otros personajes, los cuales juzgarán de acuerdo con su perspectiva, que no sólo incluye su presente sino también su pasado y sus expectativas de futuro. Es sobre esta intra-temporalidad que se construye la trama de las obras, lo que Ricoeur llama *rasgos temporales* de la configuración artística. En las obras (y desde la Prefiguración, como ya hemos analizado) se discierne y se trata de comprender el obrar humano desde lo temporal, simbólico y semántico.

La configuración de las obras elaborada por Shakespeare muestra las características mediadoras (entre Mimesis I y Mimesis III) de las que habla Ricoeur:

- a) Los acontecimientos se refuerzan mutuamente, dando cohesión y unidad dramática, lo cual hace verosímiles al desarrollo y al desenlace. Un suceso da pie al siguiente y los saltos temporales se llenan con narración dialogada. Esto nos habla de un autor plenamente consciente de lo que está haciendo.
- b) Los agentes, fines, circunstancias, diálogos, etc., se integran de manera eficaz y armónica. La obra es un organismo viviente en que los hechos que constituyen los clímax (en *Julius Caesar*, el asesinato del dictador y los discursos de Bruto y Marco Antonio; en *Antony and Cleopatra*, la enemistad entre Antonio y Octavio César, y la batalla de Accio), se dan aproximadamente a la mitad del drama.
- c) La configuración de la trama es dinámica. La totalidad temporal que Shakespeare da a estas obras consiste en elegir los acontecimientos históricos que serán incluidos en la dramatización, y cuáles se narrarán o mencionarán incidentalmente. De este modo, la tragedia se centra sólo en

cierto periodo, elegido de entre todo lo comprendido por los historiadores, para que el papel de héroe trágico y el de figura némesis caiga en determinado agente. Por ejemplo, si *Julius Caesar* hubiera tratado más sobre la trayectoria del dictador y culminado con su asesinato, la figura némesis habría sido Bruto; sin embargo, la configuración de la obra va por un camino distinto, erigiendo a dicho personaje en héroe trágico. Si *Antony and Cleopatra* hubiese terminado con acontecimientos muy posteriores a los representados, habríamos visto a un César opacado por la fama de los protagonistas, lo cual lo hubiera hecho ver menos afortunado. Y así, ni *Julius Caesar* sería una tragedia de orden como tal, ni *Antony and Cleopatra* sería una tragedia de dilema si el protagonista no expresara tal sufrimiento dado su conflicto de interés entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Como bien plantea Ricoeur, en la refiguración se da la intersección entre nuestro mundo real y el mundo ficticio configurado por la obra. Y al hacer nuestro análisis de estos dramas históricos, nos remitimos nuevamente a Mimesis I al investigar sobre los elementos prefigurativos que las generaron. Asimismo, a través de la lectura recomprendemos el mundo; y al tener una comprensión de la obra después de enfrentarnos a ella por primera vez, cada relectura es distinta y resignifica nuevamente lo refigurado. De este modo, se lleva a cabo la *espiral hermenéutica* (Ricoeur 2007, p. 141).

A pesar de recibir las obras a siglos de distancia, podemos encontrar en ellas hechos, acciones y sentimientos identificables gracias a nuestra propia experiencia; el obrar y sentir humanos encuentran puntos que persisten a través de los tiempos: el dolor, la venganza, el poder, etc., aunque en cada época y para cada individuo se vivan

con matices diferentes. Y son precisamente estos matices, así como la técnica y los rasgos enigmáticos o sólo sugeridos en los dramas, los que potencian la actividad hermenéutica. Con ello, se logra que cada lector encuentre en lo representado distintas cargas simbólicas y haga de ello una refiguración distinta. Sin embargo, aunque presenten matices diferentes, encuentran esta resonancia en lo arquetípico, en esas pulsiones que siempre han estado y están presentes en el devenir humano y que por lo mismo, son susceptibles de reactualizarse con cada lectura, en contextos distintos. Por otra parte, esta diferencia contextual unida a la calidad configurativa del autor, es lo que hace de cada refiguración toda una *resignificación* de la obra creativa; y es lo que provoca que se encuentren siempre cualidades en las obras shakespearianas, aunque las cualidades que son valoradas varíen acorde con los distintos enfoques con que son abordadas.

No obstante la importancia que se le da al *efecto* producido por la obra en el receptor¹⁹⁶, el cual *rellena* los espacios que el texto sólo sugiere, la refiguración jamás debe dejar de anclarse en la configuración técnica. Esto nos lleva a recordar la importancia de partir, en la medida de lo posible, del texto en su lengua original ya que una traducción siempre planteará una desviación semántica. En el caso de Shakespeare, también es importante estar consciente de que la distancia temporal puede marcar ciertas diferencias en cuanto al significado de ciertas expresiones o vocablos; en este aspecto, es muy útil que el lector sea un *lector informado*, usando la terminología de Wolfgang Iser, cuando habla de los diferentes tipos de lector en *El acto de leer*¹⁹⁷. Ahora: cuando nos enfrentamos a representaciones o adaptaciones, debemos recordar que no estamos teniendo un encuentro directo con la obra sino con la *interpretación* del

¹⁹⁶ Por *receptor* nos referimos tanto al *lector* de la literatura dramática, como al *director* y al *espectador* de la puesta en escena.

¹⁹⁷ En el capítulo 3, explicamos las ideas de Wolfgang Iser sobre los distintos tipos de lector.

director y de los actores, por lo que *nuestra refiguración se dará a partir de otras refiguraciones*, lo cual complejizará aún más la espiral hermenéutica.

Anteriormente hablamos de que una recepción puede ser validada por otros lectores, y esta validación es uno de los factores que pueden contribuir a convertir una obra en canónica. Iser habla de este tipo de lectura y le da el nombre de *archilector*: el grupo de lectores encuentra elementos de valor en el texto, determinando su calidad por medio de la coincidencia. Si bien no tiene nada de condenable el apoyar o reforzar una interpretación literaria (todos lo hemos hecho), debemos plantear una problemática: cada quien refigura la obra desde un determinado contexto y bajo una *idea de arte* ya construida culturalmente, aunque dicha idea se encuentra en constante cambio y nunca permanece estática. La idea que se tiene en una época y lugar sobre lo que es artístico, obedece a convenciones y ha estado de un modo u otro ligado a instituciones de poder y mercado. Por ello, la razón de que una obra sea incluida o expulsada del canon no está en la obra en sí misma, sino en sus distintas recepciones y en los distintos criterios de valor; aunque deviene del *objeto* artístico, su valoración no aterriza tanto en él sino principalmente en el receptor, es decir, en el *sujeto*. Por ello, el problema del canon se torna aún más complejo.

A lo largo de nuestro recorrido, y sobre todo en el capítulo 1 de este trabajo, hemos estado en contacto con los *lectores de la época* de los que también habla Iser: nos hemos aproximado a los diferentes contextos temporales desde los que se ha abordado la obra shakespeariana, así como hemos apreciado los paradigmas vigentes en cada uno de ellos, lo cual nos ha permitido comprobar la inestabilidad del canon.

Shakespeare dota a sus obras con distintos centros de orientación, que son las diferentes perspectivas en la trama: ello es lo que constituye al *lector implícito*. Iser usa dicho término para referirse a las condiciones que permiten al receptor constituir, en su

recepción, el sentido del texto (Iser, 1987, p. 64). El lector, al participar activamente en la refiguración de la obra, se convierte en un *lector implicado*. Esto se aplica no sólo para lectores sino también para el espectador de una puesta en escena. El implicarse en la recepción es una experiencia que reestructura la visión del mundo, no sólo una experiencia que suma la lectura a lo ya vivido o percibido antes.

Uno de los aspectos que suscitan más polémica cuando se trata de obras escritas hace más de un siglo, es el lingüístico relacionado con el cronológico: la lengua, como sistema que está vivo y en movimiento, se transforma constantemente. Por tanto, la estructura gramatical puede no ser ya la misma, y ciertos vocablos o expresiones pueden haber mudado de significado. Hay quien afirma que es lícito interpretar un texto de esta naturaleza acorde con la semántica de la época del lector, ignorando o soslayando que varios de sus elementos adquieran un sentido distinto, a veces radicalmente, al ser recibidos de esta forma. Yo, en particular, no estoy de acuerdo. Si bien estoy consciente de que el receptor siempre va a interpretar una obra desde su contexto, experiencia, conocimientos y cosmovisión, también considero que debe siempre tener presente (en la medida que su saber y las fuentes disponibles se lo permitan) el contexto histórico y lingüístico que la vio nacer¹⁹⁸. No creo que sea indispensable saber la biografía del autor, pero sí es necesario conocer no sólo el contexto interno de la obra, sino también el contexto externo de la misma. Darle un significado actual a un vocablo que en el momento de creado el texto significaba algo distinto, es caer en un anacronismo; y los anacronismos no son muy saludables para la refiguración y, sobre todo, para la evaluación artística, ya que se da preponderancia al lector sobre el texto, cuando la dinámica debe ser la inversa. Aceptar esto sería como aceptar que un crítico asegure que

¹⁹⁸ Esto sólo es fundamental para el lector académico y la comunidad crítica, no para el receptor que no se dedica formalmente al estudio de la Literatura como disciplina.

Shakespeare escribió *Julius Caesar* como una alusión premonitrice sobre el asesinato de John F. Kennedy a manos de sus compañeros políticos.

En el capítulo 1 hicimos referencia a lo que Herbert Lindenberger concibe como *drama histórico*: el dramaturgo toma hechos de la Historia y los recrea, rescatando lo que hay en ellas que puede identificarse con su época. En gran medida, lo que el autor plasma en la obra es la forma en que percibe (refigura) los acontecimientos históricos en los que centra su drama. Pero en el caso de un escritor como Shakespeare, de quien nos separan cuatro siglos, no podemos acceder tan fácilmente a los elementos de su contexto que interseccionan con los de la Antigua Roma. Para desentrañarlos, el receptor que se dedica al estudio e investigación del discurso literario y teatral debe tener al menos un conocimiento básico acerca de la cosmovisión isabelina. Ya hemos explicado, a lo largo de los análisis, de qué modo la importancia del Orden para los contemporáneos de Shakespeare ha permeado los dramas en los que se centra esta tesis. Y en lo concerniente a las actuales puestas en escena, debemos considerar otra perspectiva: qué dice la obra de Shakespeare sobre los acontecimientos representados, que puede hacer eco en nuestra realidad.

En el caso de *Julius Caesar*, el Orden cósmico se altera por el asesinato de la figura de poder (Julio César) a manos de varias figuras usurpadoras (Bruto, Casio y demás conspiradores); por ello, es necesario que una figura némesis (Marco Antonio) vengara la muerte del dictador y, de esa forma, se restaurara el Equilibrio. Por tanto, la figura restauradora sale victoriosa sin importar que moralmente sea inferior a Bruto, quien a pesar de participar en el asesinato, posee una virtud y un patriotismo a toda prueba. De este modo, se relacionan los hechos históricos en el Imperio Romano con la importancia del Orden en la época isabelina, lográndose la identificación de la época de Shakespeare con los acontecimientos representados.

Ahora: ¿qué puntos de identificación podríamos encontrar con nuestro contexto?

En este caso, más que ir al texto de Shakespeare como tal (ya que el dramaturgo no escribió *Julius Caesar* pensando en el México del siglo XXI), podemos remitirnos a las adaptaciones de la obra que se han hecho recientemente y que han surgido de releer el drama a la luz de la época contemporánea. Mientras el crítico de la literatura dramática se debe enfocar principalmente en lo que la obra pudo significar para sus contemporáneos, el director de escena se centra con especial interés en lo que puede identificar al drama con la cosmovisión de su propio contexto.

En la puesta en escena de 2013 (de la que hablamos en el primer capítulo de este trabajo), notamos que dicha obra tiene resonancias en nuestra realidad. El situarla en el México de los años sesenta nos facilita aún más reconocer los puntos de la tragedia que tocarán las fibras del contexto propio, a pesar de que dada su fidelidad al texto shakespeariano, los nombres y lugares mencionados siguen remitiéndonos a la Roma Antigua, así como las menciones de la alquimia nos trasladan también al contexto isabelino.

En la representación, se destacó una vez más el choque entre la virtud y la ambición, así como la manipulación de la opinión pública en tanto método de obtención y conservación del poder. Los elementos que aluden a los juegos de la política, así como a la naturaleza humana en este rubro, son en gran medida los que mantienen la vigencia de la obra. En la política mexicana, podemos reconocer al personaje de Marco Antonio en una institución gubernamental que se alía con los medios de comunicación para tratar de convencer a las masas de ponerse de su lado. Asimismo, nos vemos tocados ante la representación de una masa popular voluble, sin ningún sentido crítico y que, por lo tanto, es fácilmente impresionable ante el teatro que se maneja frente a ella. La atención, por ende, ya no se enfoca en el Orden cósmico sino en la alusión a las

elecciones presidenciales en México, en la manipulación de la opinión pública y en poner en tela de juicio a los engranajes del poder que, desafortunadamente, sigue poseyendo figuras intocables, ya no protegidas por las fuerzas universales sino por su propio sistema político.

En *Antony and Cleopatra* encontramos, aunque de otro modo, el tópico del Orden que necesita restaurarse. Lo que domina la obra es el dilema de Antonio: por un lado, su obligación patriótica y militar hacia Roma y, por otro, su pasión por Cleopatra. Su lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco acaparan el reflector de la tragedia; pero aunque velada, podemos percibir la alteración del Equilibrio en el apasionamiento extremo por parte de los protagonistas. La pasión excesiva, la que nubla el razonamiento, también es un atentado a dicho Balance universal. Y a pesar de que en la *tragedia de pasión* no distinguimos figuras usurpadoras del poder ni figuras que vengarán al gobernante asesinado o depuesto, sí vemos la intervención equilibradora por parte de la Fortuna, por medio de César y de las malas decisiones del protagonista. Por otra parte, la descripción que hace Cleopatra de Antonio, equiparándolo con el Universo mismo, es otro elemento que nos permite relacionar a la perfección el contexto histórico romano-egipcio con la mentalidad isabelina.

No ha habido en México representaciones recientes de esta obra; pero al leer el drama, podemos vernos reflejados en él. Por supuesto, está la cuestión política y se deja ver el juego manipulador de César para ganar la guerra y conservar el poder absoluto. Pero este aspecto comparte su importancia con el dilema emocional. *Antony and Cleopatra* plasma la incompatibilidad entre lo sentimental y lo político, entre la pasión excesiva y la malicia necesaria en la batalla y en la conservación del poder. Y aunque en el México del siglo XXI ya no le adjudiquemos a la Fortuna la derrota que pueda sufrir una persona en el ámbito social o profesional a causa de sus pasiones, ni mucho menos

hablemos de ello como una restauración del Orden cósmico, sí podemos reconocer en el dilema de Antonio las encrucijadas a las que el ser humano se enfrenta, en cualquier época y lugar, cuando surge un conflicto de interés entre sus sentimientos y sus responsabilidades. La lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, aunque no tomemos conciencia de ella con esos términos, sigue presente en nuestra realidad y en nuestra experiencia de vida como componentes de la condición humana. Esto hace de *Antony and Cleopatra* una obra siempre vigente; y en cada recepción que tenemos de ella, reactualizamos una vez más el eterno mito de la lucha interna, de la batalla que libra el ser humano consigo mismo y que es simultánea a su batalla con el mundo; batalla que será siempre titánica y que puede conducir al hombre a su perdición total.

En mi opinión, conocer el contexto que rodeó la creación de una obra artística es verdaderamente útil: no sólo evita los anacronismos al refigurar el texto sino que, lejos de limitar o encajonar la interpretación, la enriquece de manera importante. Si después de haberla situado e interpretado más cerca de su contexto (aunque sabemos que no podemos desactivar el nuestro al 100%), la obra sigue diciéndonos algo significativo, entonces podemos decir que, efectivamente, contiene elementos universales sin tratar de encontrarlos por medio de la desviación anacrónica, que argumenta que la obra sigue siendo *actual* porque le adjudica a su lenguaje significados contemporáneos. Esto es especialmente importante en las obras de tema histórico, como las analizadas en esta tesis.

Esto no sólo aplica a la cuestión lingüística, sino también a la temática de una obra. Por ejemplo, si nos familiarizamos con la idea que reinaba en la época isabelina acerca de que el Orden cósmico estaba no sólo representado sino, por así decir, encarnado en la persona física del gobernante, nuestra percepción de las tragedias y portentos desencadenados a raíz del asesinato de un rey o emperador será mucho más

rica que si nos limitamos a reconocer que en las obras shakespearianas se manifiestan los mecanismos del poder de todas las épocas; incluso, puede salvarnos de caer en interpretaciones (más bien, manipulaciones) puramente sociológicas o políticas (o peor, panfletarias) sobre dichas obras.

Hemos dicho que toda labor interpretativa parte de la idea de que el texto literario es ambiguo, por lo que no tiene un sentido unívoco y puede haber tantas interpretaciones como lectores. El concepto de *refiguración* se sustenta en el hecho de que nuestra percepción de un acontecimiento, discurso u objeto cultural, depende en gran medida de nuestro contexto, competencia, perspectiva, formación, personalidad y situación en el espacio-tiempo. No podemos hablar de la existencia de un solo punto de vista ni de una valoración unívoca. La *aprehensión* única de la realidad es un límite ilusorio, por lo que es necesario reconocer la importancia de la diversidad, de la *otredad*. La visión del mundo, así como el concepto de lo que es una obra de arte, está lejos de ser un todo unívoco. Aunque desde la Antigüedad han existido criterios para discernir lo que es artísticamente valioso de lo que no lo es, así como diferencias de gusto, a partir del siglo XX se han diversificado de manera mucho más evidente tanto las producciones como las recepciones de las obras. Las acaloradas discusiones y debates en la comunidad lectora y académica acerca del valor literario de ciertos productos (podemos poner como ejemplo la saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling) demuestran que ya no existe un solo centro de gravedad en cuanto al concepto de lo que es una obra maestra y lo que no lo es. Aun así, el texto es una directriz para comprobar la hipótesis del lector. Pero, ¿hasta qué punto y con qué criterios podemos estar seguros de encontrar en el texto dichas pruebas?, ¿cómo saber si lo estamos respetando o violentando con anacronismos, o forzándolo a que diga lo que deseamos o, peor aún, lo que nos conviene?

La configuración proporciona el horizonte que hace factible la refiguración y, por ende, la comprensión. Pero también facilita la intersubjetividad, ya que las distintas interpretaciones encuentran puntos convergentes; por tanto, no son arbitrarias: parten de una misma estructura textual y a ella deben anclarse. El texto provee un panorama que permite una pluralidad de actualizaciones. No obstante, aunque no tengamos una respuesta definitiva a estas interrogantes, debemos planteárnoslas al continuar con nuestra labor crítica, porque no por estos cuestionamientos debemos renunciar al placer de la lectura y de la interpretación. Pero sí debemos tener presente que, si bien no podemos anular nuestro contexto y cosmovisión al momento de leer, también es importante que como estudiosos del discurso literario, o del discurso teatral, conozcamos los contextos interno y externo de las obras. De esta forma, podemos contenernos un poco más y evitar, en la mayor medida posible, refigurar y valorar paranoicamente estas creaciones.

Como ya he explicado, considero que sería incompleto tanto prescindir del contexto que dio origen a la obra, como centrarnos exclusivamente en este último e ignorar las actualizaciones o interpretaciones posteriores sobre ella. Como ya hemos dicho, al hacer lo primero podríamos caer en anacronismos e incluso transgredir el horizonte configurativo: por ejemplo, se podría decir que *Julius Caesar* sólo habla sobre la injusticia al mérito y buena intención de Bruto mientras que Antonio sale vencedor por saber manipular los demás, y que por tanto, en esta vida hay que ser astuto y maquiavélico para tener éxito; dicha interpretación pierde de vista que si las cosas ocurren de ese modo en la obra, no es sólo para enfatizar que la ingenuidad en la política no siempre es lo mejor, sino porque el mundo, antes que justo o injusto, es un mundo tendiente a la reestructuración del equilibrio y, en este caso, el exceso de virtud del héroe trágico es también una falta de balance. Y por lo contrario, al centrarnos

solamente en lo que la obra dice de su propio contexto, dejamos de reconocer lo que nos muestra sobre la naturaleza humana y dejamos de identificarnos con ella. Es por ello que en los análisis nos enfocamos en tener presentes siempre a los contextos romano e isabelino, mientras que la aplicación de la perspectiva de Northrop Frye nos permite acercarnos las obras desde una mirada posterior, que si bien toma en cuenta el contexto que les dio origen, al mismo tiempo nos permite hacer una relectura de las mismas, teniendo también en cuenta el contexto en que las obras se desarrollan. Pero además, en esta relectura, reconocemos asimismo lo que los dramas nos dicen sobre nuestra propia realidad en cuanto a los mecanismos del poder (*Julius Caesar*) y la lucha del hombre que se debate entre su razón y sus pasiones (*Antony and Cleopatra*), lo cual es perfectamente identificable en cualquier época y lugar. Los matices generados por las diferencias contextuales, así como las vivencias de cada receptor, abren un abanico de posibilidades interpretativas, por lo que la reactualización es diferente en cada caso. De este modo, se realiza el encuentro entre el mundo que generó la obra (la Inglaterra isabelina), el mundo en que la obra se desarrolla (la Antigua Roma) y el mundo de quien la refigura.

En cuanto a la obra de Shakespeare en conjunto, considero que gran parte de su virtud consiste en que tanto su poder verbal como su tratamiento simbólico de temas anteriormente tratados, facilitan que cada nueva recepción de sus dramas sea positiva: no sólo ha logrado sobrevivir a la inestabilidad del canon, sino que para muchos sigue siendo el canon mismo. Cada época, espacio y código de valor estético, encuentra en su obra algo valioso; la llamada *movilidad shakespeariana* no consiste en que el texto sea eterno porque siempre se hayan apreciado en él las mismas cualidades. Más bien, cada contexto encuentra en ella ciertos valores que le dicen algo de su propia realidad. Por otra parte, tanto la musicalidad como la carga simbólica de su lenguaje siguen siendo

muy valoradas aunque el pentámetro yámbico haya dejado de utilizarse en la poesía. Y a pesar de que no debemos olvidar que el lenguaje shakespeariano también puede ser transgredido por la interpretación posterior y el anacronismo, lo cierto es que sigue siendo la puerta de entrada a los rasgos identificables y reactualizables. Su obra es *móvil* no en el sentido de que, estando fija, se mueva intacta por todos los tiempos y espacios, sino que su movilidad es *literal* gracias a las reactualizaciones que se han hecho a lo largo del tiempo. Si bien su valor deviene de la técnica presente en los dramas, dicho valor no aterriza en los textos en sí mismos sino en las reinterpretaciones acorde a los distintos contextos por los que han transitado. Por técnica me refiero a los rasgos que emanan del aspecto configurativo: la sonoridad de los versos, la estructura y tensión dramáticas, la complejidad psicológica de los personajes, el poder verbal capaz de condensar simultáneamente ritmo poético y revelaciones sobre la naturaleza humana, son elementos que siguen siendo altamente valorados entre los estudiosos del arte de la palabra, independientemente de la gran diversificación que existe en cuanto a las ideas de lo que es artístico. Estos rasgos de la obra shakespeariana son lo que prevalece del canon, ya que si bien no podemos hablar de valoraciones unívocas, tampoco podemos prescindir completamente de un criterio de calidad ya que, en ese caso, cualquier producto puede ser arte, lo cual implica que, paradójicamente, nada es arte. El hecho de que la obra shakespeariana haya brindado puntos de identificación y goce estético a varios criterios, así como a varias exigencias artísticas y estéticas a lo largo de cuatro siglos, ha contribuido a que, pese a no tener ya criterios únicos sobre lo que es valioso, Shakespeare siga siendo para muchos un mito icónico en el mundo de las Letras y del Teatro, al cual muy pocos se atreven a cuestionar como el máximo autor en lengua inglesa y uno de los más importantes en la literatura occidental.

Como hemos visto, la teoría hermenéutica, así como el alto valor que ella les da a la refiguración y al lector, nos lleva al planteamiento de una compleja problemática para los estudiosos de la Literatura: ¿hasta dónde podemos llevar nuestra actividad interpretativa?, ¿será apropiado validar cuanta adaptación aparezca de la obra shakespeariana en aras de encontrar los puntos de identificación, aunque esto nos haga transgredir al drama isabelino?¹⁹⁹, o por lo contrario, ¿será mejor seguir aterrizados en los cánones clásicos, centrados en la obra, aun a sabiendas de que es imposible desprendernos de nuestra cosmovisión al momento de leer o de observar una puesta en escena?, ¿es posible encontrar un término medio entre estos dos extremos?, y si es así, ¿cómo podría esto llevarse a cabo?

Es posible que aún no haya respuestas para estas y otras preguntas que han surgido en el presente trabajo; sin embargo, es importante abrir el camino a la reflexión sobre la teoría y la crítica, ya que en ellas se fundamenta nuestro quehacer como estudiosos del objeto artístico, ya sea que nos enfoquemos en lo literario, en lo teatral, o en ambos.

¹⁹⁹ ¿Qué pensaría Shakespeare si viera la adaptación de *Romeo and Juliet* dirigida por Baz Luhrmann en 1996 (*Romeo+Juliet*), ambientada en Verona Beach en el siglo XX?, ¿qué opinaría de ver a su *Richard III* en los años 30, como en la versión de Richard Loncraine, de 1995?, ¿o *As You Like It* ambientada en el Japón del siglo XIX, en la adaptación de Kenneth Brannagh de 2006?, entre otros muchos ejemplos,

7. PARA CONCLUIR: CUESTIONAMIENTO DEL CANON LITERARIO Y TEATRAL A PARTIR DE LAS CONSIDERACIONES EXPUESTAS

A lo largo de este trabajo, hemos visto que es plausible, al realizar una relectura de ambas obras, identificar elementos derivados de los conceptos de la refiguración:

a) En lo que concierne a obras artísticas de tema histórico, el creador toma y comprende el hecho histórico (*prefiguración*) y lo re-crea *configurándolo* como una entidad autónoma con sus propias reglas y modos de funcionamiento. En Shakespeare, esta característica se muestra principalmente, aunque no exclusivamente, en el personaje de Antony (Marco Antonio) en cada una de las piezas: en *Julius Caesar* encontramos a un hombre manipulador, vengativo y astuto, mientras que en *Antony and Cleopatra* vemos a un amante que llega a convertirse en el héroe trágico del drama. Este personaje y su interacción con los demás elementos de cada una de las obras muestra el funcionamiento de las reglas propias de cada una de las piezas.

b) La re-contextualización de los hechos históricos oficiales (los cuales están matizados por la leyenda y por las re-ficcionalizaciones realizadas a lo largo del tiempo) al servicio de la obra artística y, en este caso, de la tensión dramática.

c) La relativización del hecho histórico. En los desarrollos de los dramas, se sugiere que la Historia adquiere matices diversos según la perspectiva y los intereses de quien la reconstruye y narrativiza (*configuración* y *refiguración*).

d) La importancia del poder de la palabra como creadora y/o destructora de mundos y realidades (ya que el eje de la *triple mimesis* está en la *configuración* del discurso-Mimesis II), así como su utilización con fines irónicos y paródicos para manipular los acontecimientos y configurar-refigurar la Historia.

Al considerar todos estos elementos, así como el hecho de que interactuamos con las obras a cuatrocientos años de distancia de su producción, no podemos evitar plantearnos la siguiente pregunta, que constituyó uno de los aspectos más importantes de mi trabajo: al refigurarlas desde nuestro contexto (México, siglo XXI), el cual tiene muy poco (por no decir nada) que ver con la realidad de la Inglaterra isabelina, ¿valoramos realmente las piezas de Shakespeare, o nos las apropiamos, interpretamos y valoramos desde una cosmovisión muy distinta de la que les dio origen? ¿Qué estamos valorando: el objeto artístico en sí, o la descontextualización evocadora? ¿Dónde queda la originalidad –en cuanto origen- de la obra de arte? Lo que aprobaron los críticos isabelinos de estos dramas es muy distinto de lo que apreciaron los críticos del siglo XVIII, o los del siglo XIX, lo que, a su vez, tiene gran diferencia con lo que valoramos hoy en día. A partir del siglo XX, se agregó una variante de suma importancia que transformó radicalmente la recepción de sus obras: el cine y, posteriormente, la televisión. Los personajes femeninos ya eran interpretados totalmente por mujeres, con la consiguiente pérdida del juego de perspectivas relativas a la cuestión de género tan bien explotado por Shakespeare; además de la inclusión de escenarios y vestuarios elaborados, así como de locaciones reales (campos de batalla, castillos, etc.) que dejaron de apelar a la imaginación de quien presenciaba la obra, ya que no era necesario llenar mentalmente los huecos dejados por las condiciones austeras de la representación. Y a fines del siglo XX hubo otro salto que ha continuado en lo que va del siglo XXI: las adaptaciones (tanto en teatro como en cine, televisión y multimedia) que han trasladado la acción de los dramas a contextos históricos y culturales contemporáneos, o que al menos nada tienen que ver con la época isabelina o la Edad Media o la Antigua Roma, en aras de acercar la temática a los problemas que afectan actualmente a la sociedad en términos de política, economía, etc.

En vista de todo lo anterior, cabe hacer la siguiente pregunta: ¿en qué radica realmente el valor de la obra shakesperiana? Y siguiendo esta línea, la aportación de mi tesis es la siguiente: abrir a la reflexión sobre nuestra labor como conocedores de la literatura: ¿qué es realmente lo que valoramos?, ¿en qué basamos nuestro saber y nuestra enseñanza a las nuevas generaciones? Porque, aunque en mi trabajo yo me centro en Shakespeare, la realidad es que esto ocurre con la generalidad de las obras literarias.

La *refiguración*, en efecto, depende mayoritariamente del receptor. En los análisis que realicé en este trabajo, releí las obras desde la literatura dramática y no desde una adaptación para ser representada. A la luz de la clasificación de Northrop Frye sobre las tragedias de Shakespeare, me centré en algunos aspectos humanos, históricos y técnicos, y no sólo en los políticos o sociales. Como afirmé anteriormente, es importante que un estudioso de la Literatura, a diferencia del lector que se encuentra lejos de lo académico, conozca la cosmovisión del contexto histórico que dio origen a la obra, no únicamente lo que ésta le dice de su propio momento. Esto reducirá el riesgo de caer en anacronismos que afecten la interpretación, la recepción y la valoración artística. En el caso de los dramas con tema histórico, tales como *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra*, esto se complejiza más aún ya que también es fundamental conocer el contexto en el cual se desarrolla la trama así como su relación con el contexto del autor, ya que no coinciden ni espacial ni temporalmente: entre ambos hay miles de kilómetros y mil quinientos años de diferencia. Por ello es que, en mis análisis, tuve en cuenta el contexto histórico en que se desarrollan los dos dramas (Roma antigua) así como el contexto isabelino, con el fin de no enfocarme en lo que podía extraer de las obras para traerlo a mi época. Aun así, es importante reconocer que es inevitable que mi propia cosmovisión y gusto se filtren en mi refiguración. Si bien reconozco que Shakespeare

no tiene por qué ser considerado por todos, y por siempre, como *el canon*, ya que éste es inestable y no existe en la actualidad un parámetro unívoco, eso no cambia el hecho de que hasta la fecha sea mi escritor favorito. Mi gusto por su obra no se ve afectado en absoluto por las consideraciones expuestas en mi trabajo.

Por otro lado, también es innegable que mi percepción de los dramas se vio influida por lo aprendido en mi formación académica, la cual también ha estado íntimamente relacionada con lo canónico. Por tanto, aunque problematicemos la cuestión del establecimiento y la existencia del canon, no podemos desprendernos de él al cien por ciento. Más que negar su importancia, es importante matizar la percepción que tradicionalmente se ha tenido de él, es decir, la percepción del canon como una estructura que una vez forjada, es inamovible y eterna; que los autores que están en él siempre lo estarán, y que quienes constituyen sus cimientos desde hace siglos, como el caso de Shakespeare, siempre serán el centro de gravedad alrededor del cual girará siempre el arte literario o teatral. Si bien no podemos prescindir de un parámetro para discernir una obra de arte de un producto que no lo es, lo cierto es que ya no hay un parámetro unívoco, sino una multiplicidad de perspectivas; aun así, existen todavía elementos en común a los diversos puntos de vista, que impiden que obras como *Fifty Shades of Grey* de E. L. James, o la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, o los libros de Paulo Coelho sean consideradas obras de arte, al menos por ahora. Entre dichos elementos se encuentran, por ejemplo, la necesidad de complejizar psicológicamente a los personajes, la simbolización, la sonoridad del lenguaje y la coherencia entre el *qué* y el *cómo* presentes en la obra, cuyas partes interactúan haciendo de ella un todo orgánico. Y en el momento que afirmamos que un producto tiene rasgos de valor, lo hacemos acorde con uno de los muchos criterios establecidos por alguna autoridad o sistema, que se interrelaciona con la teoría y la crítica en una entrañable interdependencia.

Así pues, la teoría hermenéutica, si bien reconoce la gran importancia de la prefiguración y la configuración, da siempre una mayor preponderancia a la recepción, lo cual nos lleva a la siguiente conclusión: aunque el valor de un producto cultural deviene de éste, no aterriza en él; deriva del objeto, mas culmina en el sujeto. Por tanto, cabe abrirnos al cuestionamiento de varios factores que constituyen la base de nuestro quehacer como estudiosos e investigadores del arte literario. Mi trabajo, lejos de encaminarse a contestar definitivamente las distintas preguntas que pueden surgir (y de hecho, estoy convencida de que en estos terrenos es imposible cerrar con respuestas absolutas), pretende estimular a los académicos y críticos de la Literatura a continuar en el camino de la problematización acerca de cómo valoramos las obras, dónde queda la figura del autor como generador de lo que percibimos, a qué le damos mayor importancia al momento de analizar e interpretar un producto cultural, a dónde nos llevará la gran diversificación que ha habido últimamente en producciones y recepciones, así como la bifurcación rizomática de lo que se conoce como canon, entre muchas otras inquisiciones que siguen y seguirán poblando el territorio de la historia, la teoría y la crítica de las obras artísticas.

FUENTES CONSULTADAS

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York : Hill and Wang, 1963
- Amaro Bautista, José. “Retratan política mexicana en puesta en escena. Presentan nueva versión de *Julio César*, de William Shakespeare”. 24 de mayo de 2013. Agencia Especializada de Noticias NotieSe. Consultado en línea.
http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=6628
- Anderson Imbert, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y sus problemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984
- Arias Sandi, Marcelino. *La universalidad de la hermenéutica: ¿pretensión o rasgo fundamental?* México: Fontamara/Universidad de Veracruz, 2010
- Arcas Espejo, Ana. “Influencias de la Poética de Aristóteles en los tratadistas del Renacimiento italiano”. *Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, 2011. Dialnet. BIBLID [2254-2108 (2011), 4; 17-28]. Consultado en línea.
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4026031.pdf>
- Aristóteles. *Poética*. Versión de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 2ª. edición, 1989.
- Artiles, Gustavo. *Un enigma llamado Shakespeare*; prólogo de Fernando del Paso. México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- Astrana Marín, Luis. “Introducción” a *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944, págs. 9-10
- Baty, Gaston y René Chavance. *El arte teatral*. Traducción de Juan José Arreola. México: Fondo de Cultura Económica, 1992
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995
- . *Shakespeare: la invención de lo humano*. Traducción de Tomas Segovia. Barcelona: Anagrama, 2002
- Brook, Peter. “Primera Parte. El teatro mortal”. *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*. 1973. Págs. 1-21. Consultado en línea.
<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>
- Canfora, Luciano. *Julio César: un dictador democrático*. Barcelona: Ariel, 2000

- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: national formations, postcolonial appropriations* [recurso electrónico]. London/New York: Routledge, 2001
- Cartmell, Deborah and Michael Scott (ed.). *Talking Shakespeare: Shakespeare into the millennium* [recurso electrónico]. Basingstoke: Palgrave, 2001
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (dir.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2011
- Conaway, Charles. "Shakespeare, Molly House Culture, and the Eighteenth-Century Stage". *Comparative Drama*. Winter 2004/2005, Vol. 38 Issue 4, pp. 401-423
- Crane, Mary Thomas. "Roman Wrld, Egyptian Earth: Cognitive Difference and Empire in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*". *Comparative Drama*, 2009 Spring; 43 (1): 1-17
- Delaney, Bill. "Shakespeare's *Julius Caesar*". *Explicator*, 2002 Spring; 60 (3): 122-24
- Delgado, Miguel M. *Romeo y Julieta*. 1943. Basada en la obra *Romeo and Juliet* de William Shakespeare. Guionista: Jaime Salvador. Actores: Mario Moreno "Cantinflas", María Elena Marqués, Ángel Garasa. 100 minutos.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado en línea. <http://lema.rae.es/drae>
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen, 12a. ed., 1999
- Frye, Northrop, *Fools of time. Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1967
- García Bulle Goyri, Sergio Alejandro. *Conceptos de interpretación y traducción del texto dramático desde una perspectiva hermenéutica* [Archivo de computadora], 2006
- Geist, Ingrid. *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México: Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, 1996
- George, Margaret. *Memorias de Cleopatra. I. La reina del Nilo*. Barcelona: Ediciones B-Histórica Zeta, núm. 235, 2010
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986
- . *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995
- Granville-Barker, Harley Granville. *Prefaces to Shakespeare*. Princeton, N.J.: Princeton University, 1946-1947
- Green, Andre. *Sortilegios de la seducción: lecturas críticas de Shakespeare*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires; México: Paidós, 2006

- Gross, Kenneth. "Afterword: Shakespeare, Auden, and *Antony and Cleopatra*". *Literary Imagination : The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 2000 Fall ; 2 (3) : 267-74
- Harbage, Alfred (ed.). *Shakespeare. The Tragedies. A Collection of Critical Essays*. United States of America: Prentice-Hall, Inc., 1964
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J.A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987
- , *Rutas de la interpretación*. Traducción de Ricardo Rubio Ruiz. México: FCE, 2005
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1986
- , *Pequeña apología de la experiencia estética*. Traducción e introducción de Daniel Innerarity. Barcelona/Buenos Aires: Paidós Ibérica/Paidós SAICF, 2002
- Julio César. *La Guerra de las Galias*. Traducción directa y literal del latín por Vicente López Soto. Barcelona: Juventud, 1987
- Kinney, Arthur F., *Shakespeare's webs: networks of meaning in Renaissance drama*. New York: Routledge, 2004
- Knight, George Wilson. *The wheel of fire: interpretations of Shakespearian tragedy* [recurso electrónico]; with an introduction by T.S. Eliot. London; New York: Routledge, 2001
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975
- Massie, Allan. *César*. México: Planeta, 1999
- McGregor, Graham and R.S. White (ed.). *Reception and response: hearer creativity and the analysis of spoken and written texts*. London/New York: Routledge, c1990
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios de crítica histórica y literaria*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Argentina, c1944
- Michel Modenessi, Manuel Alfredo. "...itself/But by reflection...": *conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable*. Tesis. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 1996-1998

- Novitz, David. *Knowledge, fiction & imagination*. Philadelphia, Pa.: Temple University, c1987
- Oliva, Salvador. *Introducción a Shakespeare*. Barcelona: Península, 2001
- Palau, Juan. *Vida de Julio César*. Madrid: Mainar, 2001
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998
- Peraza, Miguel y Josu Iturbe. *El arte del mercado en arte*. 3ª. edición. México: Miguel Ángel Porrúa, 2008
- Plutarco. "Antonio". *Vidas paralelas*. México: Porrúa, 1999. Sepan Cuantos... Núm. 26, pp. 365-404
- "Cayo Julio César". *Vidas paralelas*. México: Porrúa, 1999. Sepan Cuantos... Núm. 26, pp. 256-290
- "Bruto". *Vidas paralelas*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1951, pp. 73-138
- Read, David. "Disappearing Act: The Role of Enobarbus in *Antony and Cleopatra*". *Studies in Philology*; 2013 Summer; 110 (3): 562-583
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. 1: Configuración del tiempo en el relato histórico*; traducción de Agustín Neira. México, D.F.: Siglo XXI, 2007
- *Tiempo y narración. 2: Configuración del tiempo en el relato de ficción*; traducción de Agustín Neira. México, D.F.: Siglo XXI, 2004
- *Tiempo y narración. 3: El tiempo narrado*; traducción de Agustín Neira. México, D.F.: Siglo XXI, 2006
- Rimmasch, Meghan. "Rebel Scum v. Rebel Saviors: Rebellion in Shakespeare's *Julius Caesar* and *Richard II*". *Journal of the Wooden o Symposium*, 2010; 10: 90-98
- Saval, Peter Kishore. "Shakespeare and Leibniz: *Julius Caesar* and the Baroque". *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 2011; 46 (1): 136-148
- Selva, Salomón de la. *Julio César y Alejandro Hamilton; dos ensayos*. León: Universidad Nacional de Nicaragua, 1971
- Shakespeare. Original Pronunciation*. The Open University. Free open learning. Video subido el 17 de octubre de 2011 <open.edu/youtube> Visto en línea.
<http://www.youtube.com/watch?v=gPlpphT7n9s>
- Shakespeare, William. *Antonio y Cleopatra*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944

- , *Antony and Cleopatra* [1606-1607] en George Clark, William and William Aldis Wright (ed.). *The Complete Works of William Shakespeare. With the Complete Temple Notes by Israel Gollancz.* New York: Grosset & Dunlap, 1864
- , *Julius Caesar.* [1599] en George Clark, William and William Aldis Wright (ed.). *The Complete Works of William Shakespeare. With the Complete Temple Notes by Israel Gollancz.* New York: Grosset & Dunlap, 1864, pp. 949-978
- Shattuck, Charles Harlen. *The Shakespeare promptbooks: a descriptive catalogue.* Urbana: University of Illinois, 1965
- Shaughnessy, Robert. *Shakespeare Effect: A History of Twentieth-Century Performance.* U.S.: Palgrave Macmillan. 2002.
- Sierra, Carlos Antonio de la. *La última tempestad. Shakespeare y América Latina.* México: Instituto de Cultura de Morelos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000
- Solomon, Alisa. “Much virtue in if. Shakespeare’s cross-dressed boy actresses and the non-ilusory stage”. *Re-Dressing the Canon. Essays on theater and gender.* London and New York: Routledge, 1997
- Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man.* New York: The Macmillan Company [1942], 2a. edición, 1955
- Stirling, Brents. ““Or else were this a savage spectacle” [Ritual in *Julius Caesar*]” en Harbage, Alfred (ed.). *Shakespeare. The tragedies.* USA: Prentice-Hall, 1964, pp. 34-43
- Suetonio. “Cayo Julio César”. *Los doce césares.* México: SEP Cultura, 1985, pp. 9-58
- The Complete Works of William Shakespeare. With the Complete Temple Notes by Israel Gollancz.* George Clark, William and William Aldis Wright (ed.). New York: Grosset & Dunlap, 1864
- Taymor, Julie. *Titus.* 1999. Basada en la obra *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Guión: Julie Taymor. Actores: Anthony Hopkins, Jessica Lange, Osheen Jones. 162 minutos
- Tillyard, E.M.W. *La cosmovisión isabelina.* Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Breviarios 375

- . *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto & Windus, 1944
- Vázquez de Knauth, Josefina. 1973. "II. Historiografía romana". *Historia de la historiografía*. 2ª ed. México: SEP/SETENTAS: 30-41.
- Veenstra, Jan R. "The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare". *History & Theory*. Oct. 1995. Vol. 34, Issue 3, págs. 174-198
- Vela, Richard. "Shakespeare, Hollywood, and Mexico: The Cantinflas *Romeo y Julieta*". *Literature Film Quarterly*. 2002. Vol. 30, Issue 3, pp. 231-238
- Weigall, Arthur Edward Pearse Brome. *The life and times of Cleopatra, Queen of Egypt: a study in the origin of the Roman Empire*. New York: Greenwood, 1968, c1924.
- Wertheimer, Oskar von. *Cleopatra*. Versión española de M. Rodríguez Rubí. México: Diana, 1950
- Wilder, Thornton Niven. *The ides of March*. New York: Grosset & Dunlap, c1950
- Wilson, Douglas L. "His Hour Upon the Stage. As a lifelong reader of Shakespeare's plays, Lincoln had reservations about how they were presented". *American Scholar*. Winter 2012. Vol. 81 Issue 1. pp. 60-69