

María Soledad Blanco
(dir.)

MULTIVERSO SHAKESPEARE

Lecturas críticas, recorridos de indagación y escritura



MULTIVERSO SHAKESPEARE

Lecturas críticas, recorridos de indagación y escritura

Literatura Europea I y Seminario Dramaturgia

Shakespereana y Cultura Contemporánea

MULTIVERSO SHAKESPEARE

Lecturas críticas, recorridos de indagación y escritura

**Literatura Europea I y Seminario Dramaturgia
Shakespereana y Cultura Contemporánea**

María Soledad Blanco
(dir.)

Universidad Nacional de Jujuy
2020

Prohibida la reproducción total o parcial del material contenido en esta publicación por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso expreso del Editor.

Multiverso Shakespeare : lecturas críticas, recorridos de indagación y escritura /
María Soledad Blanco... [et al.] ; dirigido por María Soledad Blanco.- 1a edición
para el alumno - San Salvador de Jujuy : Editorial de la Universidad Nacional
de
Jujuy - EDIUNJU, 2020.
Libro digital, PDF - (Libros de Cátedra)
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-721-559-9
1. Literatura Europea. I. Blanco, María Soledad, dir.
CDD 809.02



Colección: *Libros de Cátedra*

Corrección: Silvina Campo
Diseño de Colección: Matías Teruel
Ilustración de tapa: Robert Alba (vecteezy.com)

© 2020 María Soledad Blanco (dir.)
© 2020 Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy

Avda. Bolivia 1685 - CP 4600
San Salvador de Jujuy - Pcia. de Jujuy - Argentina
<http://www.editorial.unju.edu.ar>
Tel. (0388) 4221511- e-mail: ediunju@gmail.com

2020 1ra. Edición

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

PRÓLOGO

El punto de partida del presente libro es la escritura shakespereana y sus reescrituras y reelaboraciones, bajo la premisa de que la obra literaria es un objeto eminentemente intertextual. Esto quiere decir que su valor se construye sobre la relación con otros textos, con los que teje conexiones temáticas, formales, ideológicas, etc. Esta conexión puede ser pensada desde la propia instancia de producción (por parte del escritor), pero siempre se actualiza en la instancia de lectura, en la subjetividad de quien lee y recuerda otros textos o los imagina.

Las perspectivas comparatistas se asientan en esta esencia intertextual de la literatura, puesto que piensan las obras en función de la manifestación de temas “universales” (la muerte, la existencia, la relación entre individuo y sociedad) y establecen vínculos entre la literatura y otros fenómenos artísticos como el cine, el teatro, la música, el videojuego, la televisión, la pintura. Es por esto que el comparatismo pone el acento en las adaptaciones, alusiones, reescrituras y traducciones.

Pensamos, desde esta misma perspectiva, la enseñanza de la literatura en la carrera de Letras: proponemos inicialmente el análisis de cada obra literaria, para luego ponerlo en vinculación con otras interpretaciones y relecturas de las mismas. Además, reconocemos que el contexto de recepción actual añade sus propios intereses, ideas estéticas, horizontes de sentido; se trata siempre de una lectura situada, que es conducida por la ligazón entre el principio de placer estético y la reflexión.

Desde este posicionamiento epistemológico, sostenemos que ponerse en contacto con los “clásicos” de las literaturas europeas no solo implica volver sobre aquellas escrituras y producciones artísticas del pasado, sino

también permite al lector (estudiante, docente o investigador) establecer lazos de sentido y significación nuevos; formas de acercamiento a la cultura europea, en general, y artístico-literaria, en particular, que posibilitan una puesta en contacto de dos o más textos/discursos que, lejos de cerrar los caminos significantes, convocan a la creación-activación de otros nuevos.

Aunque el abordaje de las literaturas europeas está cercado a veces por cierto prejuicio descolonizador, sostenemos la necesidad de apuntalar la lectura crítica de nuestra tradición cultural, de sus continuidades y rupturas, mediante el establecimiento de un eje contrastivo-comparatista que alienta el debate, favorece la emergencia y advertencia de ecos, y reconoce la presencia de una/s literatura/s en otra/s.

Los textos que este libro de cátedra integra siguen esa pretensión: partir del análisis particular de una obra o autor para luego proponer un dispositivo didáctico que ponga en interrelación dicho análisis con otras obras y/o autores, realizando un ejercicio metacrítico. Particularmente, se presta atención a las obras de William Shakespeare que se articulan en el tiempo con otras, en una tensión permanente entre continuidad y discontinuidad. Cada aproximación analítica, y cada dispositivo didáctico, pretende ofrecer a los estudiantes un instrumental teórico-metodológico para una adecuada aproximación a las obras sin perder de vista los sucesivos discursos críticos y artísticos desde los que se las interroga y explica.

¿Y por qué Shakespeare?, podríamos preguntarnos; porque sus personajes, sus tramas, los mundos y pensamientos que expresó, siguen despertando respuestas en lectores y escritores de la actualidad. Ya Mandela, hablando de sus obras, dijo: “Shakespeare siempre parece tener algo que decirnos¹”. Esa simple respuesta refleja, quizás, el logro más sorprendente del dramaturgo inglés: cuatrocientos años después, y a pesar de la experiencia de vivir y escribir en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII, su legado es universal. Sus tramas continúan inspirando

1-Ashwin Desai, en su documental *Leer la Revolución: Shakespeare en Robben Island*, cuenta que en la prisión que llevaba ese mismo nombre, donde uno de los presos era Mandela, circulaba secretamente un ejemplar de *Julio César* de Shakespeare, en el que cada detenido elegía un pasaje. Al entrevistar a Mandela, el autor destaca esa frase del líder sudafricano, resaltando que los pasajes estaban claramente interpretados desde las vivencias y esperanzas de cada uno.

adaptaciones; sus personajes (Hamlet, la nodriza de Julieta, Macbeth, Lear, Otelo, Próspero, Romeo), quizás más reales para nosotros que cualquier otro en la literatura, vuelven a aparecer una y otra vez; sus inolvidables frases se repiten en los labios de millones de personas.

Las películas sobre Shakespeare son tan numerosas que forman su propio subgénero. Como ejemplo de la perdurable popularidad del dramaturgo inglés, en julio de 2018, la IMDb (Internet Movie Database)² contaba cerca de mil cuatrocientas películas producto de adaptaciones o reescrituras de obras shakespereanas. Por eso hemos incorporado al final de este libro una breve filmografía shakespereana, rescatando las obras que, por distintas razones, consideramos más importantes.

Con este libro invitamos a nuestros estudiantes, futuros docentes de literatura y, por lo tanto, promotores de la lectura, a reflexionar sobre el sentido de seguir leyendo a uno de los autores más significativos de lo que denominamos “tradicción literaria occidental”. Siempre en estrecha relación con el estudio de su actualización a lo largo de los siglos, pues comparatismo y Shakespeare parecen ir de la mano; ya sea desde la idea abstracta de “relación”, hasta las más concretas de “influencia” o “intertextualidad”, lo que la literatura comparada pretende es mirar a la literatura como un sistema universal de sistemas interconectados.

De allí la licencia que nos tomamos, en el título de este libro, para hablar de multiverso en relación con la obra de Shakespeare. Tenemos claro que el concepto proviene principalmente de la narrativa fantástica, para señalar la multiplicidad de universos que se ramifican en una trama, lo que significa, además, que existe un variado número de seres o personajes que poseen un *alter ego* en otros universos diferentes.

En nuestra propuesta, Shakespeare es multiversal porque la tensión de sus obras se construye, precisamente, en la confluencia de múltiples universos de sentido, en la variedad de dimensiones que la cultura

2-IMDb es una base de datos en línea de información relacionada con películas, programas de televisión, videos caseros y videojuegos, y transmisiones de Internet, que incluyen el reparto, el equipo de producción y las biografías de personalidades, los resúmenes de las tramas, las trivialidades, las críticas y calificaciones de los fanáticos. Tiene aproximadamente 5,3 millones de títulos (incluidos episodios de series) y 9,3 millones de personalidades en su base de datos, así como 83 millones de usuarios registrados.

misma presenta. Esto constituye su literatura, además, en un recurso universalmente disponible, flexible, al punto de permitir una gran cantidad de lecturas, reappropriaciones y reescrituras que probablemente generen nuevos significados y nuevos universos.

Shakespeare mismo entendía la posibilidad de interconexión universal a través de la dramaturgia: el lema del Globe, su teatro, era *Totus mundus agit histrionem* (“El mundo entero es un escenario”).

**METATEATRO Y *MISE EN ABYME* EN *HAMLET* DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

María Soledad Blanco

Introducción

En el título de este trabajo enuncio dos conceptos desde los cuales es posible analizar la obra de Shakespeare. Uno es metateatro o metateatralidad, y el otro es *mise en abyme* o puesta en abismo. Ambos conceptos requieren una explicación, pues las definiciones que han realizado de ellos distintos teóricos de la literatura y el teatro no son siempre coincidentes. Por lo tanto, comenzaré por realizar una breve introducción a estas cuestiones para luego observar cómo operan en *Hamlet*¹, de William Shakespeare.

La elección de esta obra no es casual, pues a lo largo de toda la trama, basada en una pretendida locura del protagonista, la tensión dramática se sostiene en la indefinición entre la realidad y aquello que es actuación o engaño. Incluso, hasta el final de la obra, Hamlet se mostrará atormentado por la relación “perversa” que percibe entre la actuación y la autenticidad, pues él mismo ha desempeñado tan bien su papel de doliente, que el propio acto de fingir ha involucrado algo real: él llora lágrimas reales al obligarse a asumir un papel ficticio. Y esta manifestación de emoción es señal de un desdoblamiento según el cual la verdad interior, su verdad, le es desconocida a sí mismo.

1- *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, fue representada por primera vez en 1609. Los estudiosos afirman que Shakespeare se basó en dos fuentes: por un lado, en la leyenda danesa de Amleth (leyenda que el dramaturgo inglés podía haber leído en *The Danish History* de Saxo Grammaticus [s. XII] y en *Histoires Tragiques* [1564-82], de François de Belleforest); y por otro lado, en una perdida obra isabelina conocida hoy como *Ur-Hamlet* o Hamlet original (obra de la que solo se conoce que fue anterior a la de Shakespeare, fue representada en Londres, en *The Burbages Shoreditch Playhouse*, y en uno de sus pasajes un fantasma grita: “¡Hamlet, venganza!”).

De modo que *Hamlet* pone en cuestión las distinciones entre performance y realidad, y expone así los mecanismos del teatro.

Imaginación, *theatrum mundi* y metateatralidad

La imaginación es fundamental para el drama, tanto para su composición, como para su performance y recepción. Cuando un dramaturgo transforma una idea en un texto de una pieza, y luego monta la obra, va creando mundos y personajes imaginarios. En este proceso también es crucial la imaginación de los actores (para transmitir sentidos no explicitados) y la del público (para comprender aquello que no se dice o no está en escena). Pero hay un nivel más de la imaginación: la que está en los propios personajes creados. Dice Bruce Wardropper (1968):

el mundo ficticio depende en primer lugar de la invención imaginativa del autor, y en segundo lugar de la fuerza imaginativa que dirige a sus entes de ficción. Lo que pasa en una novela o un drama -la acción- lo inicia el escritor y lo continúa el personaje. El *locus classicus* de esta situación ficticia será el Quijote. Si Cervantes se imaginó al pobre hidalgo manchego, fue el mismo hidalgo ficticio quien se imaginó el papel de caballero andante anacrónico que había de desempeñar en el teatro del mundo. Quedamos, pues, en que la imaginación es al mismo tiempo la facultad creadora de los poetas y la facultad traidora de los personajes imaginados por ellos (925).

Podríamos hablar de una meta-imaginación en toda obra literaria, ya que el autor imagina lo que los personajes (en tanto seres humanos) imaginan. Existen obras literarias donde este problema ocupa el centro mismo de la trama, como en la novela *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, en la que el personaje llega a cuestionar a su creador la orientación de su vida y hasta sus propias emociones.

La idea de **metateatro** está ligada con esta de meta-imaginación. Fue Lionel Abel, en 1963, quien utilizó este término por primera vez para definir una forma filosófica del drama, caracterizada por su naturaleza autoconsciente. En contraste con la tragedia griega, orientada a la catarsis, Abel argumenta que el héroe en la tragedia moderna (las obras de

Shakespeare, Cervantes, Calderón, y luego Pirandello, Genet o Brecht) es consciente del papel que él mismo desempeña en la construcción del drama, y por lo tanto lleva a su máxima expresión el tópico del *theatrum mundi*.

Según Irene Andres-Suárez (1997), esta metáfora del *mundo como teatro* es una forma de interpretación según la cual el mundo y la existencia son percibidos como un teatro, o más bien como una pieza teatral en la que los seres humanos no son más que personajes, actores que representan un papel de un guión que no escriben ellos mismos. Esta noción se desarrolla en la Edad Media y llega al Renacimiento con renovada fuerza, momento en que presenta, de acuerdo con la misma autora, dos vertientes:

1. la **religiosa**, para la que el mundo es un teatro contemplado por Dios, y la vida una comedia compuesta de múltiples actos, en la que el hombre representa el papel que Dios le ha asignado; y
2. la **escéptica**, para la que el mundo es un teatro en el que los seres humanos se agitan inútilmente, son actores de un juego absurdo que desemboca ineluctablemente en la muerte (cfr. Andres-Suárez, 1997).

El tópico filosófico del *theatrum mundi* se manifiesta en la obra dramática, generalmente, mediante la técnica literaria del metateatro. O mejor, el dispositivo del teatro dentro del teatro proyecta, como concepción filosófica, una interrogación sobre la percepción de la realidad y la identidad del hombre.

No obstante, el concepto de metateatro va más allá del uso de un único dispositivo específico. Richard Hornby en su libro *Drama, Metadrama, y Percepción* (1986) identifica cinco formas metateatrales: el Teatro dentro del teatro, la Ceremonia dentro del teatro, el Juego de roles, las Referencias literarias y de la vida real, y la Autorreferencialidad.

La primera de ellas, el **Teatro dentro del teatro**, consiste en la representación de una obra teatral en el marco de otra obra teatral:

se presenta un espectáculo en el que los hombres son actores y, sin dejar de serlo, se convierten en espectadores de la representación de otros actores. Todo ello bajo la mirada del público real. (...) Al estructurarse la pieza teatral en varios planos, con distintos grados de realidad subjetiva, se crea la ilusión de [que] lo que se representa

en la pieza encuadrante es más real que lo representado en la pieza encuadrada. De este modo, nuestra identidad como espectadores es puesta en situación (Andres-Suárez, 1997: 13).

En *Hamlet* se pone en escena la obra “El asesinato de Gonzago” (o “La ratonera”), aunque considero que esta representación más bien se corresponde con la quinta forma de metateatralidad que enuncia Hornby, la *myse en abime*, como veremos luego.

Otro ejemplo del Teatro dentro del teatro lo encontramos en la recitación, por parte de un actor, de un pasaje de otra obra en la que los protagonistas son Eneas y Dido². Este recitado lo realiza a pedido del propio Hamlet, quien empieza recitándolo él mismo. Aunque a primera vista parece carecer de mayor significación en el conjunto de la obra, no solo aporta a la construcción de la idea de *theatrum mundi* sino que la intertextualidad reactualiza algunos conflictos del mito.

Este breve pasaje nos ofrece algunas pistas para pensar en la estructura de la obra. Hamlet es como Eneas, ambos tienen la tarea de crear un nuevo orden, se encuentran en una situación angustiante entre un mundo que muere y otro que no termina de nacer. Y también ambos parecen estar retrasando la tarea que les fue asignada.

Pero además, Hamlet es como Pirro, porque ha sido visitado por el fantasma de su padre (así como Pirro es visitado por la sombra de Aquiles), quien le encomienda vengar su muerte, venganza que se llevará a cabo de manera engañosa a partir de la obra encomendada por Hamlet como obsequio al rey (y a través del truco del caballo de Troya, en el caso de Pirro).

2- El discurso que Hamlet quiere que los actores representen es “El cuento de Eneas a Dido”. Eneas fue el príncipe troyano que se hizo famoso en la *Eneida* de Virgilio por fundar Roma. Eneas le cuenta esta historia a Dido, la reina de Cartago, con quien se queda y se enamora mientras viaja desde la ruinosa Troya hacia la entonces infundada Roma. La historia que cuenta es de la guerra de Troya; es una historia de venganza. Pirro, hijo del asesinado Aquiles, se esconde en el caballo de Troya antes de matar a Príamo, el rey de Troya y padre de Paris, el asesino de Aquiles. Hamlet interpreta solo el primer tercio de la historia, la parte que describe a Pirro escondido en el caballo de Troya. Hamlet cesa la historia en el momento en que Pirro busca a Príamo, y el actor continúa la historia para describir el asesinato de Príamo por parte de Pirro y el dolor de la esposa de aquél, Hécuba.

Vemos, entonces, que Hamlet comparte destino con estos dos personajes: debe dedicarse a restaurar el orden político en Dinamarca y, simultáneamente, llevar a cabo la venganza por la muerte de su padre, aunque la configuración de su personalidad está más cercana a Eneas, pues atrasa ese mandato. Asimismo, para cumplir su función de fundar Roma, Eneas debe abandonar a Dido, quien se suicida, de modo que, con este recitado, Hamlet profetiza un hado similar para Ofelia.

Lo importante es que este juego de niveles pretende desestabilizar nuestra propia identidad como espectadores. Como afirma Borges en su ensayo “Magias parciales del Quijote”: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1949: 56).

La segunda forma de metateatralidad que describe Hornby es la **Ceremonia dentro del teatro**, técnica que consiste en la representación de un rito que puede tomarse como episodio propio, cerrado en sí mismo: una misa, un entierro, etc. En *Hamlet*, el entierro de Ofelia, por ejemplo. Esta ceremonia viene inmediatamente después de su suicidio, y sin interrumpir la acción dramática, funciona como un descanso, un breve respiro, antes del desencadenamiento de la catástrofe final.

La escena se abre con el diálogo entre los tumberos, que desenmascara la artificialidad de la vida social y exterioriza la igualdad de los hombres frente a la muerte. En correlación, se escenifica la relatividad de la norma, pues el diálogo comienza con la discusión sobre la justicia o no del entierro cristiano de Ofelia, ya que ella se ha suicidado. Uno de los enterradores recurre al canon de la Iglesia que prohíbe el entierro de suicidas en terreno sagrado; sin embargo, su interlocutor apela a su vez al veredicto del forense, funcionario real que debía juzgar la propiedad de los suicidios³. Pero hay una tercera mirada, la de clase: ella no tendría cristiana sepultura si no fuera por su pertenencia aristocrática.

Este diálogo puede leerse como una reformulación en clave grotesca del soliloquio “ser o no ser” de Hamlet, que indica el colapso de todo valor duradero en el juego de las incertezas y el absurdo. Esta ceremonia dentro

3- Esta referencia nos lleva a pensar, o bien que su muerte se considera accidental, o bien que se debió a su locura; y la falta de razón se considera incapaz de la culpa moral, de acuerdo con la doctrina de la Iglesia.

de la obra propone una estructura de espejo en la que el sentido se refuerza por el decir y el pensamiento de la cultura popular. La reiteración de una misma temática desde un registro filosófico o sublime y uno grotesco o coloquial no es una novedad en el teatro de Shakespeare, puesto que, como señala Margarit (2013), esta dualidad estaba consagrada a la amplia variedad social del auditorio isabelino, pero también a replicar la exposición de un mismo tópico (el paso del tiempo, la futilidad de la existencia y la muerte igualadora).

Por otra parte, el humor sombrío, la indiferencia y la falta de sentimientos que caracterizan el trabajo de los enterradores, constituyen el marco ideal para la revelación final del héroe: Hamlet ya no se entrega a los soliloquios, ni al autorreproche, ni al papel de demencia, y revela una nueva autoconciencia de poder.

El tercer dispositivo dramático que puede considerarse dentro de la técnica del metateatro es el **Juego de roles**, según el cual los personajes asumen conscientemente un rol que se relaciona con el desarrollo de la obra. Ya numerosos críticos (v.g. Madariaga, 1955) han expuesto sobre la locura de Hamlet como una representación. El protagonista asume el rol de loco de manera consciente, como él mismo afirma: “quizá en lo sucesivo juzgue oportuno afectar unas maneras estrafalarias” (Shakespeare, 1947, acto I, escena V: 119)⁴.

Esta locura fingida le permitirá decir verdades, superar las convenciones, para dedicarse a su fin: desvelar al asesino de su padre ante sí mismo y los otros, y vengar la muerte de su progenitor. La locura es entonces su arma y su excusa, como se evidencia en la explicación que da a Laertes sobre su ofensa:

Todo cuanto hice que rudamente pudiera lastimar vuestro temperamento, vuestra conciencia y vuestro pundonor, aquí mismo declaro que fue acto de locura. ¿Fue Hamlet quien ultrajó a Laertes? No. Hamlet, jamás. Pues que si Hamlet está fuera de sí y, no siendo él mismo, ofende a Laertes, no es Hamlet quien tal hace. Hamlet lo reprueba. ¿Quién lo hace, pues?: su demencia; y si ello es así, Hamlet pertenece a la parte ofendida siendo su locura el enemigo del pobre Hamlet (...) (acto V, escena II: 161).

4- En adelante, todas las citas corresponden a esta edición.

Sin embargo, no es él el único personaje que asume un rol. Justamente, la asunción de la locura como personaje se da como respuesta a otro “disfraz”, el de Claudio, a quien Hamlet considera también un actor. Siendo el asesino de su propio hermano, representa el papel de rey, esposo, padre; papeles que no le corresponden. Ante esa “actuación” de Claudio, es que Hamlet se adjudica su propio papel, pues nace de la convicción de que la mentira solo puede revelarse por una ficción. Lo que evidencia el juego de roles como técnica es que la vida en sociedad exige la asunción consciente e inconsciente de roles, los cuales desencadenan también la “actuación” por parte de otros.

Las **Referencias literarias** (menciones a obras literarias y dramáticas, análisis crítico de obras y autores de la vida real) constituyen el cuarto dispositivo metateatral en la teoría de Hornby. Hay en *Hamlet* una permanente apelación a la crítica teatral. En sus diálogos con sus amigos y servidores, se describe y comenta la situación del teatro y su evolución. Se critican posturas, se ensalzan otras, todas estas coincidentes con el contexto en el que se desarrolla la obra de Shakespeare. Uno de los pasajes más notorios es el diálogo que el protagonista mantiene con Rosencrantz y Guildenstern, en el que se hace referencia a las compañías andantes y a la necesidad de establecerse en un lugar fijo: el teatro. “Más ventajoso les fuera, tanto para su reputación como para su provecho, el tener residencia fija” (acto II, escena II: 125). Precisamente, esta realidad, la de construcción y desarrollo de los teatros como lugares fijos de representación, es la que vive y propicia Shakespeare en sus circunstancias histórico-culturales.

Por último, Richard Hornby menciona la **Autorreferencialidad** de la obra de teatro o *mise en abyme*, como quinta forma de metateatralidad, y de ella me ocuparé extensamente en el siguiente apartado.

Por ahora, me interesa concluir esta sección estableciendo que el alcance del término metateatralidad no se restringe a alguno de estos artificios teatrales en particular, sino que, desde una concepción amplia, los abarca a todos. Como mecanismo estético, suele manifestarse en más de una forma dentro de la misma obra, cuando pretende recrear el tópico filosófico del *theatrum mundi*. Podríamos definir al *metateatro* como la técnica principal de un drama, formulada mediante diversos dispositivos

dramáticos, cuya finalidad es proyectar la idea de que “la realidad es sólo una representación dramática y las personas reales son como personajes de un teatro”⁵.

En el caso de Hamlet, es posible identificar, como hemos visto, los cinco casos propuestos por Hornby, lo que no constituye una saturación sino un modo de exponer la artificiosidad de la construcción dramática y propiciar la reflexión sobre el teatro como objeto⁶.

No obstante, hay una sola de las formas propuestas en las que se produce una verdadera autorreferencia de la obra. Esta forma, que es la quinta propuesta por Hornby, ha recibido el nombre de ***mise en abyme***, y lo central en ella es que los personajes, como el Quijote, son conscientes de su propia teatralidad. Es allí donde el concepto de metateatro de Abel y Hornby se entrelaza con la “facultad traidora de los personajes” de la que habla Wardropper.

Mise en abyme y verdad

Alguna crítica aún hoy utiliza esta expresión para hablar de metateatralidad, en general, o del procedimiento de cajas chinas (teatro dentro del teatro), en particular. Sin embargo, no corresponde propiamente a ninguno de los dos, ya que su sentido original señala solo un tipo de metateatro: la **Autorreferencialidad** de la obra.

El término ***mise en abyme*** fue tomado por André Gide de la Heráldica, es decir, el arte de explicar y describir los escudos de armas de los distintos linajes, ciudades o personas⁷. En la técnica de confección y lectura del escudo existe lo que se llaman “posiciones”, o sea, los diferentes lugares que ocupan las figuras en el diseño. Entre estas divisiones figura el centro,

5- Definición de Metateatro [en línea]. En “Glosario de Literatura”, consultado el 22 de julio de 2016, en http://www.profesorenlinea.cl/castellano/Literatura_Glosario.html.

6- Puesta en escena por primera vez en 1601, *Hamlet* se produjo en un momento en que el teatro profesional era relativamente nuevo. En ese origen, el teatro del Renacimiento era particularmente consciente de su propia teatralidad, y sus escritores exploraban las posibilidades técnicas y las implicaciones éticas, para reflexionar sobre la naturaleza de ese entretenimiento y sobre la “verdad” que se podía alcanzar mediante el mismo.

7- Para ampliar, consultar “Breve Introducción a la Heráldica” [en línea]. Consultado el 03 de abril de 2016, en www.heraldicahispanica.com/IntroH.htm.

llamado también punto de honor, corazón o abismo del escudo. “Poner en abismo” significa literalmente, para la heráldica, situar en el centro de un escudo la imagen del propio escudo o uno anterior de la misma familia.

En pintura, un ejemplo sería la representación de un hombre que mira la misma pintura que nosotros estamos viendo, o un pintor que se pinta a sí mismo pintando. O sea, habría una miniatura de la obra que estamos observando, dentro de ella. De modo que ocupamos la misma posición que el personaje de la pintura, que ve el mismo trabajo que nosotros vemos. Así uno podría preguntarse si nosotros somos también los protagonistas de otra pintura que alguien está mirando.

Para que la diferenciación entre **Metateatralidad**, como recurso general, y **Mise en abyme** como una forma de ella, sea entendible, se puede recurrir a algunos casos propuestos por el propio Gide, como ejemplos de **mise en abyme**:

- *Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) de Van Eyck. Los protagonistas (Giovanni y Jean) miran de frente al espectador, y aparecen reflejados de espaldas, en un espejo minúsculo al fondo de la habitación. Gide no menciona directamente a Van Eyck, sino a Quentin Matzys, su último alumno.





- *Las Meninas* (1656) de Velásquez es un ejemplo magnífico de distorsiones que no surgen sino a medida que se analiza la obra, explicables por personajes y espacios virtuales externos al cuadro mismo (Pineda Botero, 1990: 137).



En estos cuadros no se trata de representar la totalidad, sino de denunciar su imposibilidad, multiplicando las miradas, los enfoques,

descentrando el cuadro de manera que mucho de lo que vemos o intuimos está fuera de él; y este juego de perspectivas lo que hace no es brindarnos la posibilidad de ver el otro lado, sino remitirnos al infinito de los espejos de la realidad, hasta que la verdad del pintor y nuestra propia verdad sea puesta en duda. En literatura, el equivalente sería el relato especular, en el que un personaje de un cuento o novela escribe una narración que es el cuento o novela que estamos leyendo.

Llevado a la dramaturgia, *mise en abyme* adquiere tintes más insondables derivados de aquel origen: designa una reduplicación especular propia de las estructuras metateatrales en las que se insertan representaciones dentro de otras representaciones (cfr. Villanueva, 1995). Pero no se trata de cualquier representación, sino de una forma miniaturizada dentro del drama, que refleja la obra en su totalidad, o por lo menos un episodio importante de ella.

Los personajes son espectadores o actores de su propia historia. Este es el caso de la “obra dentro de la obra” que se presenta en Hamlet. En esta tragedia, la representación de “El asesinato de Gonzago”, con algunos versos agregados por el mismo Hamlet, frente a su madre y a su tío, tiene fines refractantes. No así la representación del relato de Eneas a Dido, por ejemplo.

Hamlet dice a los cómicos algo que aquí ya venimos desarrollando: la función del teatro es reflejar, presentar un espejo de la Naturaleza. Así lo hace en la pequeña obra que se representa, pues enfrenta a los culpables un espejo acusador en el que se duplican el crimen del rey y la infidelidad de la reina (cfr. Dällenbach, 2001). Esta *mise en abyme* le aporta a Hamlet, a través de los gestos del rey, la prueba definitiva de que su padre ha sido asesinado.

Precisamente, Hamlet denomina a la obra modificada *La ratonera* (o *Trampa para ratones*). El nombre es significativo porque insinúa la finalidad de atrapar a su tío provocando que exteriorice la “verdad” mediante sus gestos. La primera función de la teatralidad es, entonces, la de develar la verdad, como señala Esther Díaz (2005) “¿Cómo se accede en Shakespeare a la verdad? A través de la representación doble: el teatro dentro del teatro y el papel del loco que debe representar Hamlet como mecanismo liberador”.

Pero ¿qué tipo de verdad se puede decir a través del teatro y, particularmente, del dispositivo de *mise en abyme*? Al hacer un drama sobre el asesinato de su padre, Hamlet cree que su juego expondrá, principalmente, la culpa oculta de su tío Claudio. Tiene la idea de que las apariencias externas, así como los comportamientos, no son dignos de confianza, ya que la vida consiste en un “gran teatro”. Las personas asumen roles, son como actores. La verdad está, por lo tanto, en el interior de las personas, en sus sentimientos. La pequeña “imagen” de la obra dentro de la obra mayor espera capturar así la conciencia moral de Claudio.

Y para capturar el interior verdadero, *La ratonera* debe proyectar un exterior, unos hechos, también verdaderos, aunque Hamlet no los conoce sino a través del fantasma de su padre. O sea que la pequeña obra reproduce, en realidad, un relato que él mismo no sabe verdadero. *La ratonera* ofrece entonces una repetición de una repetición: pone en escena el relato del fantasma, y no los hechos mismos. La pregunta es: ¿puede un ente metafísico transportar una verdad ocurrida en el plano material? Al descubrir la reacción de su tío, Hamlet responderá también a esta pregunta.

“El asesinato de Gonzago” ocupa un lugar central (en el sentido estructural y de significado) en *Hamlet*. Otorga especularidad y circularidad a la obra retomando el contraste e indefinición entre mundo real e irreal, entre actor y público. De este modo, la búsqueda de la verdad a través de la ficción nos enfrenta a una aparente paradoja en la que Hamlet es espectador de *Hamlet* y, con esa técnica, nuestro papel de lectores o público es puesto en situación. Es un juego de planos que apunta al infinito, a la desestabilización del lector/espectador a través de la puesta en juicio de los niveles de existencia:

La mirada (en el caso de las artes plásticas) y la imaginación (en el momento de la lectura), son impelidos hacia planos cada vez más lejanos y de mayor abstracción, en procesos de lanzamiento al infinito, que tienen por objeto confundir al espectador y hacerlo plantearse insistentemente la pregunta de si es realidad o ilusión lo que presencia o escucha. Es el arte que se desborda, que alude a lo infinito, a lo eterno o misterioso (Pineda Botero, 1990: 138).

Esta relación contradictoria entre “máscara” y “autenticidad”, o “actuación” y “realidad”, es problematizada a lo largo de la obra, aunque la tragedia complica cualquier valoración moral simplista entre ellas. La evanescencia de lo “real” se posibilita a través de un simulacro, el de la creación artística. Al presentarse la metateatralidad, nos remite al infinito, y el infinito es la dimensión donde cesan las categorías y las oposiciones de la mente binaria: realidad e irrealidad, verdad y ficción. Como resumía alguna vez el poeta Roberto Juarroz, el “ser o no ser” de Hamlet no es una alternativa, sino una simultaneidad: ser y no ser al mismo tiempo.

Borges representó muy bien en su poema, ajedrez, esta sensación de sentirse inmersos en algo sin fin ni comienzo, y a la vez sentirse parte de una obra de teatro en la que somos actores que algún otro mira o maneja. El poema dice:

Tenue Rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada

No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino
No saben que un rigor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador y este la pieza
Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?
(...)

Esa sensación es la que expresa la ***mise en abyme***. Y no es casual que, a pesar de que su origen es otro, muchos entiendan hoy la palabra abismo en su otro sentido (en tanto inmensidad, profundidad y peligro, y también en sentido metafísico), porque si algo hace la obra teatral moderna, partiendo del genial ejemplo de Hamlet, es enfrentarnos ante el abismo de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, L. (1963). *Metateatro: una nueva forma dramática*. New York: Hilland Wang.

Andres-Suárez, I. (1997). "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro". En *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum.

Block de Behar, L. (1987). *Al margen de Borges*. México: Siglo XXI.

Borges, J. L. (2009 [1949]). "Magias parciales del 'Quijote'". En *Obras completas*, vol. II. (pp. 54-57). Buenos Aires: Emecé.

Dällenbach, L. (2001). *El relato especular*. Madrid: Visor.

Díaz, E. (2005). "Las trampas de la representación". *Funámbulos*, año 8, nº 23, (Entrevista de Federico Irazábal aparecida en Buenos Aires, junio-agosto de 2005). [en línea] En blog personal de la autora, consultado el 28 de mayo de 2016: https://www.estherdiaz.com.ar/textos/trampas_representacion.htm.

Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama y Percepción*. Londres: Associated University Press.

Madariaga, S. (1955). *El Hamlet de Shakespeare. Ensayo de interpretación*. México-Buenos Aires: Hermes.

Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.

Pineda Botero, A. (1990). "La estructura abismal". En *Del Mito a la Posmodernidad: La Novela Colombiana de Finales Del Siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.

Ricardou, J. (1967). *Problemas de la nueva novela*. París: Seuil.

Schmidhuber de la Mora, G. (2001). "Dramaturgia como proyecto de vida". *Revista Sincronía*, primavera 2001, Universidad de Guadalajara, México.

Shakespeare, W. (1947). "Hamlet". En *Obras Completas*. (pp. 1335-1399). Madrid: Aguilar.

Villanueva, D. (1995). "Glosario de narratología". En *Comentario de textos narrativos: la novela*. (pp. 181-201). Gijón: Ediciones Júcar.

Wardropper, B. (1968). "La imaginación en el metateatro calderoniano".
Actas III. AIH. Centro Virtual Cervantes.

IMÁGENES DE LAS PINTURAS

Van Eyck, Jan (1434). *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* [óleo]
[en línea] consultado el 13 de julio de 2016 en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Velázquez, Diego (1656). *Las Meninas (La familia de Felipe IV)* [óleo]
[en línea] consultado el 13 de julio de 2016 en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Las_Meninas_01.jpg

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

***HAMLET* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Alvaro Fernando Zambrano

La presente propuesta didáctica se orienta a la sistematización, indagación, puesta en vinculación y reflexión del recorrido de lectura y análisis que desarrolla el artículo anterior, “Metateatro y *mise en abyme* en *Hamlet* de William Shakespeare”, de María Soledad Blanco.

Con este afán, dividiremos nuestro diseño en cuatro ejes:

1. Lectura y organización del texto: marco teórico y plan de trabajo.
2. Sistematización de las ideas: identificación, ampliación y profundización de la terminología (ideas y conceptos) utilizada por la autora.
3. Indagación de algunos presupuestos teóricos presentes en el artículo, a través de la contrastación y vinculación con otros aportes confluente o tangenciales.
4. Planificación de un trabajo de investigación que ponga en juego la creatividad como medio de síntesis.

Así, cada una de estas partes cuenta con una mínima reflexión y, luego, una actividad en la que se apunta una sugerencia de implementación; además de esto y dependiendo del eje de trabajo, se indica referencias bibliográficas que pueden operar como marcos ampliatorios y/o de apoyatura.

Eje 1. Diseñar la lectura

Reflexiones

Para la sistematización de la lectura es necesario dar cuenta de la organización del documento, atender a las **precisiones del género discursivo** (artículo científico) en que se inscribe y a los propósitos que

persigue. Esto se encuentra expresado en los párrafos introductorios donde no solo se puntualizan los conceptos y materia de análisis, sino también el “plan”, el recorrido que habrá de seguirse en la especulación y la indagación, lo que, a su vez, señala un recorrido de la lectura. Entonces podemos reconocer:

- Conceptos clave: a) “metateatro o metateatralidad” y b) “*mise en abyme* o puesta en abismo”. Esto oficia de marco teórico puesto que sitúa y recorta el horizonte de especulación, y para ello deriva un primer objetivo:
 - “explicar” los conceptos involucrados atendiendo a varios aportes de especialistas.
- Obra literaria: *Hamlet* de W. Shakespeare; aquí se determina el objeto de análisis, esto es, el *corpus*.

Y finalmente, el objetivo general del artículo:

- “observar cómo operan” aquellos conceptos en la obra indicada.

Así, la autora organiza el documento en tres partes:

1. Introducción
2. Imaginación, *theatrum mundi* y metateatralidad
3. *Mise en abyme*

Este diseño ya anuncia un modo de organizar la información y el trabajo reflexivo: propone avanzar desde lo general (1.) a lo particular (3.), lo que hace presuponer que conforme se avance en la indagación se irá alcanzando mayor especificidad y profundidad en el pensamiento.

Actividades

1. Género discursivo: investigue qué características definen a un “artículo científico” o “artículo de divulgación”. Señale sus partes y los objetivos que persigue.

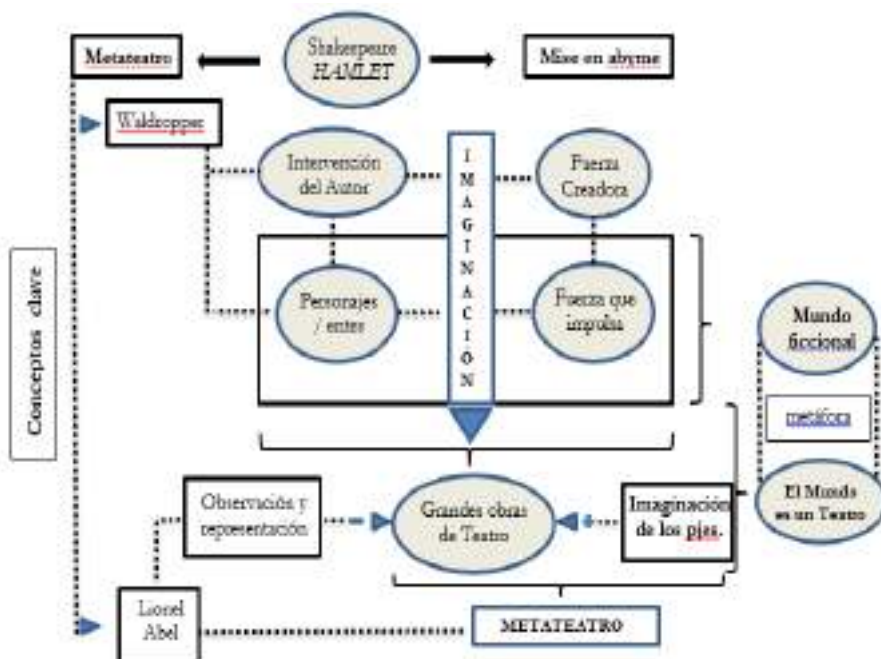
Eje 2. Una cartografía del pensamiento

Reflexiones

El artículo comienza situando un orden general de ideas que, como decíamos antes, recortan y precisan el campo teórico. Por ello es importante identificar y distinguir las ideas centrales y secundarias y, con ello, reconocer y sistematizar las vinculaciones que la autora establece entre ellas (relaciones de causa-efecto, derivaciones, ampliaciones, antecedentes, etc.).

Un ejercicio que resulta conveniente para esos propósitos es la composición de *esquemas*, pues permiten recuperar en la visualidad -esto es, gráficamente- la “totalidad” de la propuesta: vale decir, el conjunto de ideas y conceptos, las dinámicas (siempre complejas) entre ellos, y la “lógica” que la autora reconoce o postula en su planteo.

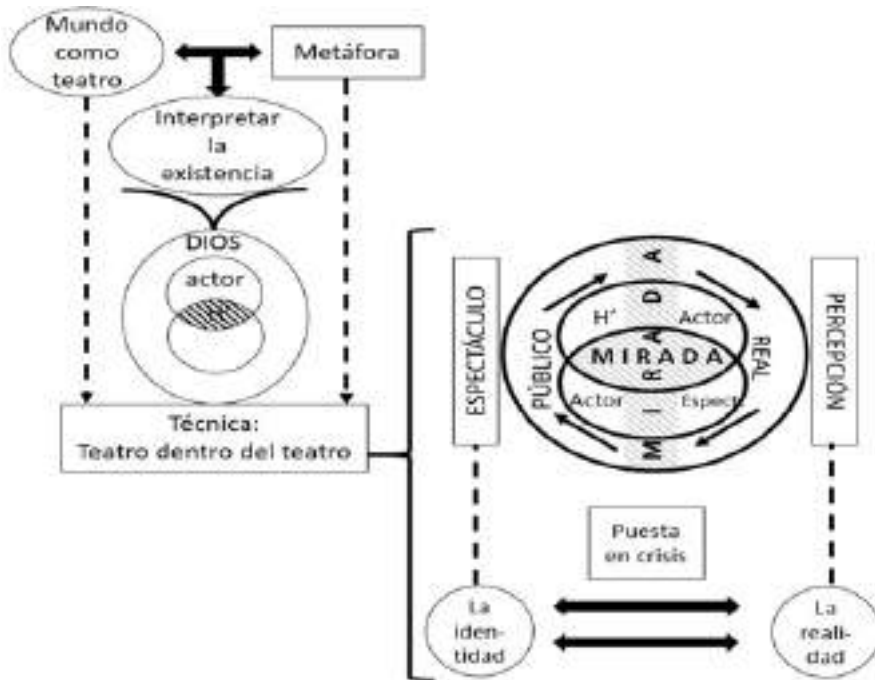
Así, podríamos esquematizar el eje 1 del artículo de la siguiente manera:



Fuente: elaboración propia.

Este esquema inicial debe ampliarse con la incorporación de nueva información. Por ejemplo, podríamos esquematizar el segundo eje y, luego, reconocer las vinculaciones que se entablan entre ambas partes, lo que contribuiría a precisar el esquema y reconocer, asimismo, los presupuestos o las implicaturas.

Desarrollamos a continuación un esquema inicial probable:



Fuente: elaboración propia.

Actividades

(Modalidad grupal)

1. Construyan esquemas que recuperen la información de todo este eje.
2. Vinculen los esquemas de cada eje para lograr un esquema global que sintetice la totalidad del planteo.

Eje 3. Los presupuestos, la (necesaria) ampliación, la investigación

Reflexiones

Llegados a este punto, estamos en condiciones de reconocer algunas ideas o conocimientos que se dan por sobreentendidos. Uno de ellos es el género literario en que se inscribe la obra: género dramático y, dentro de él, la tragedia.

Dado que la autora se enfoca simultáneamente en la composición (esto es la *poiesis*), en la recepción (los elementos contextuales o cotextuales: el teatro como espacio físico y sus convenciones, la ubicación de los espectadores respecto del espacio escénico, etc.) y en la interpretación (la construcción de la significación), resulta conveniente recuperar las características que definen la particularidad de este género literario, porque ello nos permitirá aclarar las vinculaciones o inferencias.

Sin ánimo de agotar el tema, reseñemos algunas de las más importantes (Spang, 2000: 132-134):

- *Inseparabilidad del texto y la representación*: el drama no puede dejar de pensarse sino en la representación, esto es, en la constitución de un espacio escénico donde la *acción-actuación* se desarrolla.
- *Plurimedialidad del drama*: hay en la realización dramática la participación de varios códigos; por un lado, lo verbal (el propio texto dramático) y, por otro lado, lo extraverbal: los decorados, los accesorios, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la sonorización; y también debemos incorporar aquí los gestos, las mímicas, etc.
- *Colectividad de producción y recepción*: en el acto teatral intervienen varias personas: en la representación no solo están los actores y el director, sino también los encargados de todas las partes (escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, etc.); y en la instancia de recepción, el público que vivencia el efecto dramático (la angustia, la risa, la tensión, etc.) también desde lo colectivo.
- *Autarquía del drama*: el pacto ficcional dramático se soporta en la ilusión de la autosuficiencia del drama porque presupone que a

lo que ahí asistimos se realiza “por fuera” de las figuras de autor y público. Hay la conciencia de una “barrera” situada entre el espacio escénico (espacio de la ficcionalidad) y dicho público (lo real); a ese límite suele denominárselo *cuarta pared*.

- *Doble sistema de comunicación*: la obra teatral activa: a) una comunicación escénica, es decir, la comunicación (diálogos, gestos, etc.) entre los personajes o las figuras entre sí, que se articula con, b) una comunicación extraescénica, esto es que todo lo dicho se recupera en una instancia de recepción que realiza el público.
- *Diálogo dramático*: es autónomo, exclusivo, pues se refiere al propio acto de habla. Los personajes “hablan” por sí mismos y, con ello, no necesitan de la mediación o participación de un “narrador” que oficie de introductor.
- *Carácter ficcional y la representación*: el drama compone, representa un mundo ficcional y un conflicto. Es un mundo posible. Pero hay que distinguir aquí dos dimensiones ficcionales: en primer lugar, la ficcionalidad presente en el texto-obra y, luego, la ficción del teatro y la representación escénica, la obra-*dramma*, la “puesta”.

A partir de estas características y recuperando el recorrido teórico del eje 2 esquematizado en la actividad anterior, resuelvan:

Actividades

(Modalidad grupal)

1. ¿Cuáles de las características del género dramático reseñadas se verían “afectadas” o alteradas cuando intervienen las formas metateatrales apuntadas por la autora? Justifiquen todas sus ideas.
2. Blanco apunta ejemplos de la obra *Hamlet* para cada una de las cinco formas metateatrales. Elijan una de ellas y amplíen el análisis del ejemplo que propone la autora, atendiendo a las siguientes claves:
 - Relean el fragmento, parlamento/s o escena seleccionados.

- Expliciten por qué ese fragmento se interpretaría como una forma metateatral.
- ¿Cómo contribuye la incorporación de este fragmento o escena al sentido general de la obra?
- ¿Hay en la obra otros pasajes o escenas que señalen la misma forma metateatral seleccionada? Justifiquen sus propuestas citando partes de la obra que resulten convenientes.

Reflexiones

El último eje está dedicado a una forma metateatral en particular, la *mise en abyme*. Allí se señala que, para la heráldica (campo de origen), la expresión “abismo” refiere al espacio interior o corazón del escudo. Por lo cual “[p]oner en abismo” significa literalmente, para la heráldica, situar en el centro de un escudo la imagen del propio escudo o uno anterior de la misma familia”, apunta la autora.

Luego, ejemplifica este mismo procedimiento con otras artes para volver sobre el concepto. Y dice que “designa una reduplicación especular propia de las estructuras metateatrales en las que se insertan representaciones dentro de otras representaciones”. Y aclara aún más: “no se trata de cualquier representación, sino de una forma miniaturizada dentro del drama, que refleja la obra en su totalidad, o por lo menos un episodio importante de ella”.

Citamos a continuación a Dällenbach (1991) quien también propone una explicación de este procedimiento: “Es *mise en abyme* todo espejo interno en que queda reflejada el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”. Y desagrega:

el término *mise en abyme* agrupa un conjunto de diversas realidades. Estas últimas (...) se reducen a tres figuras esenciales, que son la *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud (...), y así sucesivamente), y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluido la obra que lo incluye) (48-49).

Sumemos otro intento de precisión conceptual. Patrice Pavis (2005: 295) en su *Diccionario del Teatro*, en la entrada “mise en abyme” dice: “La reflexión de la obra en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicada o aproximada”. Y Forestier agrega más adelante: “la *mise en abyme* teatral se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático, es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada” (1981: 13).

Finalmente, es necesario recalcar en un aspecto que resulta clave y sobre el que vuelve la autora: la eficacia del procedimiento en la instancia de la recepción, es decir, la construcción del sentido a través de la puesta en crisis de la mirada¹. Blanco, citando a Pineda Botero (1990), lo dice en estos términos:

La mirada (en el caso de las artes plásticas) y la imaginación (en el momento de la lectura), son impelidos hacia planos cada vez más lejanos y de mayor abstracción, en procesos de lanzamiento al infinito, que tienen por objeto confundir al espectador y hacerlo plantearse insistentemente la pregunta de si es realidad o ilusión lo que presencia o escucha. Es el arte que se desborda, que alude a lo infinito, a lo eterno o misterioso.

Y amplía esta idea: “Esta relación contradictoria entre ‘máscara’ y ‘autenticidad’, o ‘actuación’ y ‘realidad’ (...). La evanescencia de lo ‘real’ se posibilita a través de un simulacro”.

En este mismo sentido, Dällenbach (1991: 47) indica que “la mise en abyme era lo único que podía (...) concertar la contingencia con la necesidad, el vitalismo con el simbolismo, la realidad con el ideal, la vida con el arte”.

1- En otro artículo me he dedicado con particularidad a las formas del acto perceptivo y de la mirada en el hecho teatral como una puesta en crisis. Me refiero a “Aristófanes: ¿teatro sobre el teatro?” cuyos datos consigno en la bibliografía.

Actividades

(Modalidad grupal)

Atendiendo a las definiciones postuladas por Blanco y los otros autores:

1. La autora, para dar cuenta de esta forma metateatral en *Hamlet*, se enfoca en la representación de “El asesinato de Gonzago”.
 - Relean esta escena y analícenla nuevamente, pero poniendo en juego las definiciones (y la terminología) de *mise en abyme* que proponen Dällenbach, por un lado, y Pavis, por otro.
2. Luego, a partir de los tres modos de analizar una misma escena y procedimiento, construyan un cuadro comparativo que señale similitudes y diferencias entre cada una de las definiciones propuestas.

Eje 4. Realidad/ilusión/lenguaje

Reflexiones

Si debiéramos recuperar rápidamente todo cuanto vinimos explorando en este artículo que estudia y observa en la metateatralidad (como procedimiento dramático, y su participación en la composición y significación de la obra *Hamlet*) los binomios realidad-representación, percepción-ilusión, el sentido-lo sentido, tendríamos que asumir que ellos señalan más sus costados permeables e imprecisos que sus diferencias; que crean un nuevo espacio de emergencia de la *con-fusión*, esto es, de la puesta en crisis de los estatutos que rigen el mundo, sus lógicas y sus certezas, favoreciendo así la revelación y el reconocimiento de los bordes siempre caóticos donde se dirime la existencia.

Entonces y llegados a este punto, luego de haber rastreado, analizado y reflexionado, compartimos la última actividad en que conjugaremos la investigación y la creatividad.

Teniendo en cuenta lo planteado por Julio Cortázar, quien decía que bastaría mirar con atención por un momento una cosa cualquiera para que esa cosa comenzara a (a)parecer interesante, le proponemos “mirar con atención” algunas palabras del orden del drama, del teatro, que curiosamente

-siempre hay que desconfiar del lenguaje- ya indicarían aquellos bordes de juntura, de confusión, de puesta en crisis de los que nos habla Blanco. Palabras en que comulgan, a un mismo tiempo, las formas del mundo y de la ficción dramática: mundo teatralizado/teatralidad del mundo.

Actividades

(Modalidad grupal)

A continuación, realicen una investigación sobre los siguientes términos y los modos en que fueron incorporados al arte dramático:

- Máscara
- Persona
- Teatro
- Espectador

1. Rastreen la etimología de esos términos y los usos que fueron asumiendo en el orden del drama. Contrasten más de una fuente.
2. Busquen en diccionarios especializados o en artículos referidos al tema el/los sentido/s que resulten curiosos, atractivos, extraños. Fíchenlos.
3. Construyan un esquema (mapa, red, etc.) que favorezca señalar los puntos de contacto, similitudes o proximidades de sentido que guardan los términos entre sí.
4. Recuperando ese esquema, redacten un texto breve que dé cuenta de las zonas de crisis, de ambigüedades, de frontera, entre los binomios *realidad/ficción, mundo/ilusión*.

BIBLIOGRAFÍA

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Gráficas Rogar.

Pavis, P. (2005). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós comunicaciones.

Sang, K. (2000). "Géneros dramáticos". En *Géneros Literarios*. Colección Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. España: Síntesis.

Zambrano, A. (2013). "Aristófanes: ¿Teatro sobre el teatro?". En Blanco, M. S. (comp.). *De máscaras y espejos. A propósito del metateatro europeo*. Jujuy: EDIUNJu.

MACBETH, REFLEJO DE UN MUNDO EN CAOS

Paola Andrea De Spirito

Introducción

La tragedia de *Macbeth*, de William Shakespeare, aparece por primera vez en el folio de 1623, denominado First Folio. Fue representada en 1610, pero se considera que la escritura de la misma se remonta a 1606.

Si bien la historia de *Macbeth* transcurre en Escocia durante el siglo XI, se pueden encontrar en este drama una serie de elementos que establecen relaciones con la cosmovisión de la época isabelina.

A diferencia del hombre de la Edad Media, el hombre del Renacimiento vive una época marcada por el cambio, ya no se limita a contemplar un orden dado, en la Biblia por ejemplo, sino que se observa a sí mismo como un ser con múltiples posibilidades, intérprete de su posición en el cosmos, de su conformación como individuo y, también, de su pasado.

Como postula Elton, en su trabajo *Shakespeare y el pensamiento de su era*:

Las obras de Shakespeare, formadas en el pensamiento cambiante de su era, necesitan de un reconocimiento de las convenciones intelectuales del Renacimiento [...] A pesar de un influyente modo de representación de la imagen del mundo isabelino como inalterado del medieval, sus características notables fueron la complejidad y la variedad, la inconsistencia y la fluidez (1980: 1).

En este trabajo se pretende encontrar, en la tragedia de *Macbeth*, aquellos elementos que demuestren las relaciones entre el drama y el mundo que lo rodea, entender cómo la cosmovisión de la época estructura y dota de múltiples sentidos a la obra.

Para ello se trabajará con las concepciones existentes en la época sobre predestinación y voluntad humana y con el concepto de la “Gran cadena del Ser”. Dichas concepciones mostraban los cambios que iban ocurriendo en la cosmovisión del hombre del siglo XVII.

La voluntad de Macbeth: ¿predestinación o libre albedrío?

Hablar de la época de Shakespeare implica tener en cuenta que es hablar de una época de profundos cambios, pero, a la vez, de la pervivencia -aunque sujeta a ciertas modificaciones- de algunas modalidades o convenciones intelectuales heredadas de la Edad Media.

Shakespeare, al igual que todos los hombres de su tiempo, vive una época convulsionada tanto por la Reforma protestante como por el surgimiento de saberes científicos que cuestionan la tradición y el andamiaje intelectual del hombre.

Hasta ese momento, la autoridad residía en la Iglesia católica; y su discurso sobre el ser humano, su lugar en el mundo y su misión, era ley y verdad. Con todos los cambios ideológicos que trajo aparejada la Reforma, el discurso de la Iglesia se vio alterado y, por lo tanto, también, la visión que el hombre tenía de sí mismo.

En la nueva cosmovisión que se va gestando, el tema de la voluntad tiene un rol importantísimo; la voluntad del hombre sufre una transformación.

Como postula Lucas Margarit en *Leer a Shakespeare*:

Frente a esto, se va a producir una tensión, en el período isabelino, entre el pasado inmediato y el presente, que tendrá como consecuencia la tensión entre la voluntad individual y la predestinación o gracia divina [...]. Es decir, voluntad individual y predestinación van a coexistir, lo que será uno de los temas que aparecen en el teatro de Shakespeare (2013: 28).

En *Macbeth*, esta discusión entre predestinación y libre albedrío aparece claramente desde el principio de la obra. El primer encuentro con las brujas despierta la idea de un destino prefijado y se ve a las brujas como fuerzas externas capaces de hacer perder el control de las acciones al individuo, pero, a la vez, se puede observar en el transcurso de la obra, que Macbeth posee un control sobre sí mismo y sus propias decisiones.

Esta dialéctica que Shakespeare no resuelve invita a pensar en el tema de la voluntad de Macbeth. ¿Qué es lo que provoca que Macbeth se vuelva un criminal cruel y sanguinario?, ¿el poder del diablo o su propia ambición?

Si bien en su primer encuentro con las brujas y al escuchar su profecía, Macbeth logra controlar sus sensaciones e impulsos, al ser nombrado Señor de Cawdor y ver que comienza a cumplirse lo vaticinado por las brujas, empieza a despertarse en él la semilla de la traición y la idea del regicidio. Ahora bien, estos pensamientos y deseos oscuros ¿son producto de su propia ambición de poder o son el resultado de lo prefijado por las brujas? La designación de Señor de Cawdor, nombre asociado desde el principio de la obra a la traición, al ser transferido a Macbeth y formar parte de la profecía, puede ser interpretado como una marca de ese destino prefijado de Macbeth, en el que su rol va a ser el de traidor.

Macbeth no es un personaje completamente inocente, aunque en el primer acto aún conserva un cierto control sobre la influencia de las brujas, en el segundo acto, a partir de las demandas de Lady Macbeth, se deja llevar por la ambición de poder que alberga en su interior.

Tanto las brujas como su esposa no han hecho más que despertar la codicia y la ambición que ya estaban presentes en su naturaleza.

Los asesinatos que comete Macbeth no solo le sirven para que la profecía se cumpla (al matar a Duncan), los utiliza también para tratar de evitarla. Desafía al destino mandando a matar a Banquo y a su hijo Fleance, y eso lo muestra como un ser que cree que sus acciones pueden modificar lo prefijado y, por lo tanto, como alguien que hace uso libre y pleno de su voluntad.

Como comenta Margarit:

hay una tensión entre el individuo, con una voluntad, y el individuo que está predestinado por el movimiento de los astros [...] Los personajes van a estar sujetos, por un lado, a una predestinación y también [...] vamos a ver que los personajes tienen conciencia y voluntad para llevar adelante una serie de acciones. Estas posiciones contradictorias coexisten en el teatro de Shakespeare (2013: 38).

Desde el principio de la obra, y a lo largo de su desarrollo, vemos a Macbeth como sujeto a las fluctuaciones entre predestinación y libre

albedrío. Vemos cómo, por momentos, parece ser una víctima de lo predeterminado por las brujas, aparece como un hombre que pierde su voluntad arrastrado por fuerzas externas y oscuras, superiores a él; pero en otros, es su propia voluntad, utilizada para ayudar a que la profecía de ser rey se cumpla o para evitar la profecía dada a Banquo, la que rompe el orden establecido desde el deseo corrupto, profano y sumamente personal de ser rey a toda costa.

Esta labilidad presente en Macbeth a lo largo de la obra forma parte de esa dialéctica inconclusa, de esa ambigüedad que presenta Shakespeare y que pone al espectador en un papel totalmente activo.

Incluso en el final de la obra, en el que la idea de la predestinación aparece fuertemente marcada, la imagen de Macbeth como un ser que actúa y decide libremente se configura como un contrapunto en esta dialéctica que no encuentra la síntesis en ningún momento de la obra.

Macbeth parece sucumbir ante el designio de las brujas, designio que vaticinó su caída y que parece cumplirse totalmente al realizarse las profecías que habían anticipado las hermanas fatídicas y que a Macbeth le parecían imposibles. En este momento de la obra, cuando las profecías se cumplen y Macbeth se muestra más como un juguete del destino que como un hombre, vuelve a aparecer el juego dialéctico entre su voluntad y lo predestinado, ya que en sus palabras finales Macbeth recupera su voluntad: elige morir luchando.

No besaré el suelo ante los pies del joven Malcolm para ser acosado por la maldición de la chusma.

Aunque el Bosque de Birnam llegue a Dunsinane y vos seáis mi rival, aunque no hayáis nacido de mujer intentaré lo último, frente a mi cuerpo levanto mi guerrero escudo. Macduff, venid, luchemos, y que maldito sea quien primero intente abandonar (acto V, escena VII: 106).

En esta última decisión de Macbeth, manifestación de su voluntad ejercida no sobre los otros sino sobre sí mismo, ya no hay dudas ni vacilaciones. En el final del drama nos enfrentamos a un hombre que, a pesar de los límites que le pone el destino, ejerce su voluntad en la máxima expresión del libre albedrío: decide morir.

El pensamiento analógico y la cadena del ser: Macbeth como elemento desequilibrante

Una de las modalidades intelectuales del Renacimiento era la visión analógica del mundo, si bien no era exactamente igual a la de la Edad Media, en donde se relacionaba al hombre con Dios, el modelo de pensamiento analógico estaba sumamente presente en la cosmovisión del hombre de la época de Shakespeare y, obviamente, en este autor.

Siguiendo a Elton (1980), se puede explicar el pensamiento analógico como una estructura en la que se observa la división entre los planos material e ideal platónicos que, en la Edad Media, se presentan como una participación de lo material y terrenal en el plano de lo divino, y que en el Renacimiento, debido a la enorme influencia del Neoplatonismo, se encuentran totalmente presentes en Shakespeare y en el pensamiento de su época.

Esta estructura, en la época de Shakespeare, será presentada en la metáfora del orden del universo, que se denomina “la Gran cadena del Ser”. Esta metáfora sirve, en el período isabelino, para ubicar nuevamente la figura del hombre en el centro del esquema del universo. En este existía un orden que regulaba el cosmos, la naturaleza y la relación que el hombre mantenía con ellos y en el cual el ser humano era el centro, y su rol, el más importante.

Sobre este tema, Margarit comenta:

pese a este movimiento, hay que conservar cierta jerarquía entre los planos, un orden que establezca no solo la estructura del universo, sino también la estructura del sistema político y social que se ve reflejada en ese cosmos armónico. Shakespeare no nos muestra en su obra esa armonía, sino que expone la experiencia directa de las fluctuaciones de las estructuras jerárquicas (op. cit.: 34).

Lo que muestra Shakespeare es que, al igual que en una maquinaria compleja, si alguno de sus engranajes falla, la máquina deja de funcionar; en la jerarquía ordenada de la cadena del ser, si algo rompe ese orden preestablecido, deja de ser un orden para convertirse en un caos.

En *Macbeth* vemos, al principio de la obra, esta idea de orden y jerarquía. Macbeth es un vasallo fiel cuya función es la de proteger al rey Duncan; para mantener ese orden establecido, acaba por derrotar a Cawdor, que se había convertido en un traidor al poder del rey.

Pero, la imagen de las brujas en la primera escena trae aparejada la idea del caos, del desequilibrio del orden, no solo instalando la semilla del mal y la ambición en Macbeth, sino también anticipando en sus parlamentos la idea del desorden y de la tragedia que se aproxima.

Bruja primera –Nosotras tres ¿Cuándo nos volveremos a encontrar?
¿Cuando truene, llueva o comience a granizar?

Bruja segunda –Cuando el alboroto haya terminado, cuando la batalla se haya perdido y ganado.

Bruja tercera –Eso será antes de que el sol haya asomado (acto I, escena I: 3 y 4).

Estas palabras de las brujas introducen la atmósfera del mal en la que se va a desarrollar la historia y la caída de Macbeth; y sus alusiones a fenómenos climáticos, asociados con desórdenes de la naturaleza, y a la noche sirven como un anticipo de ese “mundo al revés”, de esa inversión de valores que muestra cómo todos los hechos ocurridos en el microcosmos inciden en el macrocosmos. Como postula Margarit:

Este esquema de relaciones entre los planos superior e inferior, se denomina “Teoría de las correspondencias”. Es decir, si hay un acontecimiento en el plano celestial, éste va a repercutir en el plano terrenal. Asimismo, se ha denominado al plano espiritual como plano supralunar y al plano material plano sublunar (op. cit.: 36).

Otra parte de la obra en donde es posible observar esta idea de las jerarquías en la cadena del ser es en el encuentro de Macbeth con los asesinos que contrata para matar a Banquo. Ante la respuesta del asesino primero que le contesta “somos hombres”, Macbeth dice:

sí, en el catálogo figuráis como hombres, igual que los sabuesos y galgos, mestizos, perdigueros y cuzcos, pelos de alambre, perros de aguas y los mezclados con lobos, pues todos se denominan perros. La lista que los compara según su valor distingue entre el veloz, el lento,

el sutil, el guardián de la casa, el cazador, a cada uno según la habilidad que la generosa naturaleza le ha prodigado, y por la cual recibe de nosotros un nombre particular de la nómina que los considera a todos iguales. Lo mismo pasa con los hombres. Ahora, si vosotros tenéis un lugar en esa lista, que no esté en la peor categoría de los hombres (acto III, escena I: 51).

Este catálogo, obviamente, remite a la jerarquía de cada elemento de la naturaleza, presente en la cadena del ser, donde cada uno ocupa un lugar determinado tanto por sus características como por la función que le toca cumplir.

Ahora bien, este listado y este orden en las jerarquías llevan a pensar cuál es el lugar que ocupa Macbeth en la cadena del ser, ya que no es lo mismo ser un fiel vasallo que un traidor, ni ser rey es igual a ser un usurpador del trono.

En esa misma conversación con los asesinos, Macbeth dice que se siente “enfermo de la vida”. Este sentimiento de cansancio puede interpretarse como consecuencia del desorden que él mismo ha causado en el equilibrio y en la armonía del cuerpo político. Erróneamente, parece creer que asesinar a Banquo y a su descendencia restaurará el orden y la tranquilidad.

Retomando el tema del macrocosmos y el microcosmos, lo supra y lo sublunar, y cómo lo que desequilibra el orden de uno influye en el otro, podemos observar que toda la obra está teñida de oscuridad. Es en la noche cuando ocurren todos los hechos terribles, y todos esos hechos van a alterar no solo el orden político, sino también el orden de la naturaleza.

Así, después del asesinato de Duncan y antes de enterarse del mismo, Lennox dice:

Ha sido una noche violenta. Donde nosotros dormimos, el viento derribó las chimeneas y, según dicen, se oyeron lamentos en el aire: extraños gritos de muerte y profecías con terribles acentos de espantosos disturbios y confusos acontecimientos, recién nacidos para estos tiempos de desgracias (acto II, escena III: 39).

La expresión más significativa de esta alteración del equilibrio y del orden natural es la conversación que mantienen, en el acto II, escena IV, Ross y un Anciano fuera del castillo:

Anciano –Puedo recordar muy bien setenta años, y en ese espacio de tiempo he visto horas espantosas y extrañas cosas, pero esta penosa noche ha hecho de todos mis recuerdos una insignificancia.

Ross –Ay, buen padre, has visto los cielos, como perturbados por la acción del hombre, amenazar su sangriento escenario: por el reloj era de día, pero la noche oscura sofocaba la lámpara viajera.

¿Era por el predominio de la noche, o la vergüenza del día que la oscuridad hacía una tumba la faz de la tierra, cuando la luz viviente debía besarla?

Anciano –Es antinatural, igual que el acto que se ha realizado. El martes pasado, un halcón, cuando había ascendido al punto más alto, fue atacado por un búho cazador de ratones, que lo mató.

Ross –Y los caballos de Duncan –algo muy extraño, pero cierto– hermosos y veloces, favoritos de su raza, salvajes, volvieron a su estado natural, rompieron sus establos a patadas y huyeron, luchando contra toda forma de control, como si hicieran la guerra contra la humanidad (44 y 45).

En esta conversación se observan muchas cosas que refieren a la alteración de los planos y al desequilibrio de la cadena del ser. Todo se vuelve noche, incluso el día. Se presenta el mundo al revés donde las jerarquías se alteran: el búho ataca al halcón, y todo aquel que está en una escala inferior, como Macbeth, ataca y da muerte al que está en la escala superior, como el rey Duncan. Todos los valores se trastocan, el universo se altera, los caballos desobedecen al hombre que es su superior en la jerarquía de la cadena del ser.

De la misma manera en que las acciones de Macbeth repercuten en el plano político, la naturaleza es un reflejo de ese equilibrio alterado. A través de las acciones de Macbeth que alteran la naturaleza, se hace alusión a las relaciones que se establecen entre macrocosmos y microcosmos y, a la vez, Shakespeare pone de manifiesto, por un lado, la imposibilidad de mantener

el orden y, por otro, que los continuos cambios a los que está sometido el hombre en el plano sublunar, en la tierra, son parte de la naturaleza humana.

Conclusión

A partir del análisis de dos de las convenciones intelectuales del Renacimiento, la tensión entre voluntad y libre albedrío y la del pensamiento analógico con la jerarquía dispuesta por la cadena del ser, se puede observar cómo la obra *Macbeth* de William Shakespeare se construye como un espejo que refleja la inestabilidad generada por esas tensiones y las transformaciones que la cosmovisión del hombre del siglo XVII estaba viviendo.

Como postula Margarit:

los intelectuales isabelinos tenían una clara conciencia de la transición [...] por un lado, podemos pensar en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento pero, sobre todo, cuando hablamos bajo estos términos, tenemos que pensar en esta nueva experiencia que el hombre isabelino tiene frente a la realidad y que, de algún modo, está exponiendo una conciencia de la fugacidad y también de la ambigüedad (op. cit.: 38).

Sin embargo, no todo es caos y transformación en la época de Shakespeare. Se intenta, de alguna manera, mantener un orden y esto se relaciona con la conservación de las jerarquías. Esto también se observa en la obra analizada.

El desequilibrio que genera *Macbeth* en el orden jerárquico pone de manifiesto que el orden y los esquemas de valores no son definitivos ni absolutos; todos los sistemas se pueden resquebrajar y esto los lleva, en algún momento, a su decadencia y caída. Más allá de esto, se puede observar el anhelo de restaurar ese orden perdido.

En *Macbeth*, vemos al final el encuentro entre Malcolm y Macduff, quien lo va a buscar a Inglaterra. Malcolm aparece como el heredero legítimo de la corona de su padre, el rey Duncan, y como el gobernante ideal que, al volver a Escocia, puede restituir la normalidad y el orden a la situación que había sido desequilibrada por las acciones de *Macbeth*.

En conclusión, *Macbeth* muestra la inestabilidad y las transformaciones que sufre el hombre del siglo XVII, su pensamiento sobre sí mismo y su cosmovisión, pero, a la vez muestra cómo, a pesar del caos y el desequilibrio, y de la labilidad que forma parte de la naturaleza humana, también está presente en su misma naturaleza el deseo del equilibrio y del restablecimiento de las jerarquías para buscar un orden que dé nuevamente sentido a su existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Elton, W. R. (1980). "Shakespeare and the thought of his age". En *A new companion to Shakespeare studies*. Edited by Kenneth Muir and S. Schoenbaum. Cambridge University Press.

Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.

Shakespeare, W. (2010). *Macbeth*. (Introducción, traducción y notas de Rolando Costa Picazo). Buenos Aires: Colihue.

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

***MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

María Belén Rojas Naser

Paola Andrea De Spirito

*Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio
Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser.*

Jorge Luis Borges

Tras cuatrocientos años, William Shakespeare sigue siendo uno de los escritores más leídos en la literatura universal. Su vigencia para muchos especialistas se debe a la universalidad de los temas que abordó en sus obras, ya que estas pueden ser leídas en cualquier lugar y tiempo y despertar la misma fascinación. Es por ello también, que han sido recreadas en diferentes lenguajes artísticos y formatos: teatro, poesía, cine, radioteatro, programas de televisión, performances musicales, videoclips, pinturas, comics, manga, memes, canciones de diferentes géneros (cumbia, pop, rock, rap), ópera, comedias musicales, dibujos animados (caricaturas), cortometrajes, largometrajes, etc.

El presente dispositivo didáctico tiene el propósito de abordar, desde una perspectiva comparatista, la obra *Macbeth* de Shakespeare, en vinculación, por un lado, con una obra argentina, *La señora Macbeth* (2003) de Griselda Gambaro, y por otro, con una reciente transposición cinematográfica anglofrancesa: *Macbeth* (2015), del director Justin Kurzel.

Eje 1: Reescritura dramática

Reflexiones

Para el abordaje de la reescritura dramática, partimos de algunas ideas de Jorge Dubatti, profesor e investigador comparatista, quien en su artículo “Reescrituras argentinas de Shakespeare (...)” (2018), realiza una extensa y rica indagación en la relación que tiene el teatro argentino con Shakespeare.

Se detiene, por ejemplo, en las experiencias teatrales basadas en obras shakespereanas que se realizan en el teatro independiente de la ciudad de La Plata, las cuales se remontan a los orígenes mismos del campo teatral platense, tanto en el marco del teatro oficial como en el del vocacional.

Dubatti (2018) aclara que establecer relaciones entre las reescrituras teatrales resulta provechoso no tanto para el conocimiento de la época isabelina, sino para la comprensión del pensamiento cultural en nuestro presente. Es decir, la re-enunciación de tópicos que superan todo tipo de fronteras se debe a que dicha idea se encuentra aún (actualizada, transformada) en nuestro imaginario colectivo, lo que hace posible su re-interpretación: “Somos nosotros, entonces, los que hacemos de Shakespeare nuestro contemporáneo. Nuestras reescrituras lo actualizan, se lo apropian, son una herramienta para potenciar la percepción del presente” (15).

Entre otras, la figura de Lady Macbeth ha sido objeto de variadas miradas y reescrituras. En el texto de Shakespeare, ella aparece como coprotagonista; es un personaje muy importante en la historia y, aunque solo aparece en algunos actos para morir en el V, su potencia se ha instalado en el imaginario colectivo como la representación de la mujer fálica, la instigadora.

Esta imagen es la que recupera Eugene Ionesco en su sátira *Macbeth*, de 1973, en la cual muestra al protagonista y a su mujer igualmente culpables de ambición. En tanto que, en la narrativa, Nikolai Heskor recupera su imagen en el texto *Lady Macbeth del distrito de Minsk* de 1865, llevado al escenario en 1934 por la ópera homónima de Dimitri Shostakovich. Esta lady Macbeth posee una pasión increíble que mueve a la acción, librándola así de la culpabilidad de la ambición.

En Argentina, *La señora Macbeth* (2003) de Griselda Gambaro es una obra centrada en las palabras más que en las acciones, pues traslada la tragedia al uso de la lengua y, así, cuestiona el poder y distribuye las culpas. Gambaro le da otra perspectiva: focaliza la mirada en Lady Macbeth, convirtiéndola en la protagonista de la historia; las tres brujas la rodean en forma de coro y la van enfrentando a sus propias acciones y a las de su marido. Desde la mirada del personaje femenino, se construye una obra sumamente compleja, que puede ser analizada a partir de temas como la

locura, la sexualidad, la esterilidad y la culpa, el poder, etc.; o también puede ser abordada a través del lenguaje, la construcción del personaje desde la voz de los otros, el teatro dentro del teatro, etc.

Actividades

1. A partir de las lecturas de la tragedia *Macbeth*, de Shakespeare, y de *La Señora Macbeth*, de Griselda Gambaro, compare la línea argumental de los dos textos y establezca la diferencia entre ambos. ¿Qué innovaciones plantea Gambaro con respecto al texto de Shakespeare?
2. Teniendo en cuenta el artículo anterior, “*Macbeth*, reflejo de un mundo en caos”, rastree los elementos de la cosmovisión del s. XVII que puedan observarse en el texto de Gambaro.
3. Lea el artículo “Metateatro y *mise en abyme* en *Hamlet* de W. Shakespeare”, de María Soledad Blanco, publicado en este mismo libro, y explique cómo aparecen ambos conceptos en el texto de Griselda Gambaro.

Eje 2: Cine y literatura

Reflexiones

Respecto a la transposición de Shakespeare al cine, se hicieron para la pantalla grande más de mil adaptaciones de sus obras, incluidos géneros como ciencia ficción, westerns, gánsters, musicales, comedias románticas, dramas y películas clase B. Toda esta producción audiovisual no resulta extraña ya que, como afirma Jean Epstein (1982), la relación entre literatura y cine es de carácter histórico y se refiere a la intervención de la primera en el nacimiento y destino del segundo.

Las obras del máximo dramaturgo inglés fueron transpuestas al cine para mostrar que se podían reelaborar relatos complejos. Al hacerlo, los creadores desarrollaron sus capacidades narrativas, al mismo tiempo que delimitaban los contornos de la disciplina y educaban al público en un nuevo tipo de lectura. De este modo, el cine empezó a ser reconocido como arte.

La literatura y el cine se encuentran estrechamente vinculados en el modo de construir un relato; es por ello que se propondrá la reflexión y el estudio sobre las potencialidades, recursos y lenguajes que utiliza cada uno para narrar una historia. Con esta finalidad, será necesario tener en cuenta nociones básicas sobre la ficción, el narrador, el tiempo del relato, el entramado de la historia, la transposición en la elaboración de un guión cinematográfico, el montaje y la edición final. En cada una de estas instancias se podrá observar el diálogo entre estas disciplinas, lo que ayudará a profundizar conceptos de la Teoría Literaria y la Narratología.

Siguiendo la propuesta de Dubatti (2018), creemos que la presencia del cine en la literatura debe analizarse desde una perspectiva supranacional que tienda hacia una poética comparada y una literatura universal. De esta manera, el análisis de la recepción de autores, obras y géneros, en cada época, lugar y cultura no puede prescindir de la proyección que sobre ellos hagan sus lectores, sea para confirmar sus expectativas de lectura o para variarlas.

Lo anterior implica proyectar un análisis que vaya más allá de lo estrictamente narratológico, para escudriñar sobre la imagología, la tematología o la fortuna de un movimiento literario fuera de sus fronteras, por ejemplo. Desde una perspectiva comparatista, el análisis narratológico por sí solo no explica suficientemente los textos, aunque es un punto de partida fundamental para cualquier estudio del impacto de la literatura en el cine, y del cine en la literatura.

Abordar esta relación desde el comparatismo tiene que ver con nuestro presente cultural, en el que las producciones audiovisuales tienen una presencia contundente en la vida de cada uno de nosotros. La relación de estas tendencias comunicacionales se presenta en las escuelas para innovar nuestras prácticas y para atender a nuestro contexto. Con esta propuesta se trata de promover la lectura de textos literarios y de productos cinematográficos de manera más crítica y especializada.

Es necesario destacar que, antes de esta clase, se deben brindar conocimientos sobre la lectura del lenguaje cinematográfico, reflexionar sobre los mismos y establecer relaciones con la literatura atendiendo a conceptos de la Teoría Literaria y la Narratología.

Actividades

1. Vea la última adaptación al cine de *Macbeth*.



Producción británica-francesa dramática del año 2015.

Director: Justin Kurzel.

Guionista: Jacob Koskoff y Todd Louiso, basado en la obra homónima de William Shakespeare.

Reparto: Michael Fassbender, Marion Cotillard, Sean Harris, Paddy Considine, Jack Reynor, Elizabeth Debicki y David Thewlis.

2. Participe del debate acerca de las técnicas empleadas para la adaptación, recortes y diferencias con el original shakespereano, y los significados diferentes que de ellos podrían emerger.
3. Realice una reseña crítica cinematográfica, teniendo en cuenta las similitudes y diferencias que encuentra con respecto a la obra original, y los aspectos desarrollados en el apunte de cátedra "*Macbeth*, reflejo de un mundo en caos", tales como la teoría de las correspondencias, la predestinación y el libre albedrío, y el rol de las brujas.

La propuesta de escribir una reseña crítica resulta importante como práctica académica ya que, para lograr la estructura argumentativa, el reseñador recurre a procesos cognitivos y metacognitivos: expone, compara, sintetiza, generaliza, infiere, amplía o añade conocimiento, aporta nueva información al tema, lo relaciona con otro, etc. Emplea un discurso más elaborado, formal y especializado (Mostacero, 2001: 5).

Además, para elaborar una reseña, el lector debe poseer y poner en juego ciertas competencias lingüísticas como, por ejemplo, el conocimiento del vocabulario cinematográfico. En la instancia de recepción, la reseña requiere de un lector que interactúe con el texto, poniendo en juego también sus conocimientos especializados (Bolívar, 1994: 12).

Por otra parte, al elaborar una reseña, el lector-escritor se somete a tres reflexiones (Escarpanter, 2001: 171):

- la primera, extraer la información según el propio interés o el del público a quien va dirigida;
- la segunda, presentar la información de manera condensada y selectiva;
- la tercera, emitir una opinión crítica del texto leído.

Por todas estas razones, esta propuesta resulta óptima para desarrollar un conocimiento crítico y productivo, mediante la elaboración de textos argumentativos que socialicen críticas y/o análisis de las situaciones que se desarrollan en la película, utilizando como disparador los temas conceptuales analizados en los textos académicos.

BIBLIOGRAFÍA

Bolívar, A. (1994). *Discurso e interacción en el texto escrito*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Dubatti, J. (2018). "Reescrituras argentinas de Shakespeare: política de la diferencia". En página de *Fundación Shakespereana Argentina* [en línea]. Consultado el 03 de mayo de 2019 en https://issuu.com/shakespeareargentina/docs/shakespeare_dubatti_para_pagweb/14

Epstein, J. (1982). *Escritos sobre cine*. (Tomo I). Madrid: Fundamentos.

Escarpanter, J. (2001). *Domine su lenguaje*. Madrid: Norma.

Mostacero, R. (2001). *El modelo de procesos metacognitivos en la construcción de la reseña*. Ponencia presentada en "Barquisimeto" 18 al 22 de junio de 2001 (Venezuela).

**ENTRE RAZÓN Y SENTIMIENTO.
INSUMISIONES DE LA ORALIDAD EN *EL REY LEAR*
DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Florencia Raquel Angulo Villán

*Se puede ver cómo va el mundo
sin tener ojos.
(acto IV, escena VI)*

Introducción

“Se puede ver cómo va el mundo sin tener ojos”, consuela el rey Lear al conde de Gloucester que ha quedado ciego, castigado por haber ido en contra de los intereses del duque de Cornualles. Así alienta y celebra también su heroísmo, con lucidez y buen sentido, en medio del caos que el propio Lear ha propiciado al dividir su reino. De este modo, la tragedia shakespereana se presta a la reflexión y tensa el discurso gobernante al poner palabras cuerdas en boca de un rey que ha enloquecido. Sus palabras de sabiduría permiten un acercamiento a modos de observar al hombre, desde una perspectiva diferente; un cristal que arroja luz sobre un tema central en el periodo humanista: el conocimiento sobre el mundo; tema que se abordará en este artículo y que asociamos a los contactos entre conocimiento oral y escrito.

Conocer sin la mediación de la vista es una estrategia eficaz. Permite sondear el momento de transición que atraviesa el hombre de principios del siglo XVII y que, como dice Elton, “funde mundos divididos y diferenciados” (1980: 1). La vista es el ámbito corporal con el que se identifica el poder, el dominio y la objetividad. Entra en crisis si es suprimida. Ver y poder quedan en suspenso. Es, sin duda, un símbolo de la época, una analogía operativa para interpretar las convenciones y categorías intelectuales en tiempos isabelinos.

Los ojos poseen un lugar privilegiado dentro del universo masculino y occidental, en tanto es el órgano que directamente se asocia a la cabeza y al corazón; tal lo advierte Marcilio Ficino en su tratado *De Amore*, en la segunda mitad del siglo XV. Los ojos son la puerta de salida de los *spirti*, sustancia a partir de la cual se puede amar, imaginar y conocer (Ciordia y Funes, 2012). Por una parte, la pérdida de los ojos trae como consecuencia la disminución de este poder, pues deja al hombre falto de su principal sentido. Por otra parte, perder los ojos prepara o dispone a los otros sentidos, habilita el conocimiento emocional y sensible frente a la visión desapasionada que denota la experiencia intelectual. Tal separación -entre emoción y razón- se sustenta a lo largo de la obra y cierra con la réplica final del drama, puesta en boca de Edgardo: “decir lo que sentimos, no lo que debiéramos decir” (acto V, escena III: 610).

La teoría feminista contemporánea aporta *in extenso* sobre estos modos diferenciales del conocer, vinculados a las estructuras del poder y al discurso de grupos dominantes. Luce Irigaray (1995) explica que el “reino del ojo” es esencialmente patriarcal y revisa críticamente este indicador corporal, pues es la forma en que los hombres materializan el deseo. En oposición, sujetos o sectores silenciados o marginales desarrollan lenguajes alternativos que privilegian otros espacios sensoriales. En este caso específico, el rey viejo que ha enloquecido o el vasallo ciego que no ha podido reconocer la fidelidad de un hijo honesto resisten los embates del poder a través del oído.

La posesión sobre las cosas o los sujetos y, en especial, la dominación sobre el espacio están trastocadas en la tragedia de Lear. El ojo engaña. Si en un principio todo parece aceptable a la vista, en realidad es apariencia. Lo que se mira se posee y, por eso, el rey Lear puede contemplar su reino impreso en un mapa. Es uno de los primeros actos de lectura que se ejecutan en la obra: “Dadme aquel mapa. Sabed que hemos dividido el reino en tres partes” (acto I, escena I: 548). Al final de la escena conocemos que esta división ya no se efectúa.

Pero, si la vista se extingue, el hombre se debilita, como le sucede al noble Gloucester. Y Lear, en un raptó de sensatez, le propone la posibilidad de conocer a través de otros sentidos. El oído ahora se vuelve imprescindible y revitaliza un planteo vigente en tiempos de Shakespeare. Se abre así

la puerta al mundo de la palabra oral, que asociamos a la esfera de las emociones y del órgano que metafóricamente las concentra: el corazón.

La letra escrita en el mapa o en la carta pertenece al nivel de lo fingido, de lo oculto y lo velado. La escritura hechiza, perturba los otros sentidos, frente al encantamiento que provoca y a una falsa certeza de realidad que la acompaña. O, como dice Martin Lienhard (1992), en otros contextos, nos pone frente a la experiencia de *fetichismo de la escritura*.

Una serie de episodios sustenta este conflicto entre la voz, como vehículo de conocimiento sensible, y la condición de la letra fetiche. Los momentos en los que la palabra escrita cobra protagonismo, porque confunde y provoca el engaño y las artimañas que precipitan la tragedia del rey Lear y de sus súbditos, son los siguientes:

1. la falsa carta que Edmundo le ofrece a Gloucester y que este lee como conspiración hacia su persona;
2. la carta que Gonerila escribe a su hermana Regania, dando instrucciones sobre el modo de proceder con Lear;
3. la carta que Regania le escribe a Edmundo declarando el deseo de ser su esposa y que luego llega a manos de Albania;
4. finalmente, el escrito que Edmundo entrega al capitán con instrucciones precisas para la ejecución del Lear y Cordelia, instrucciones que no se revelan inmediatamente.

Cada una de ellas dice algo que los demás personajes no conocen, se escatima la información, se oculta intencionalmente. Son letras con trampa, letras de sangre y poder.

Por otra parte, también hay instancias en las que la oralidad cobra protagonismo y asume la condición de experiencia sensible:

1. el momento en que Cordelia no puede hablar para explicar el afecto que siente por su padre; puesto que el silencio es un modo de la expresión oral (Guzmán, 1997);
2. el episodio en que Lear convoca rayos y centellas para acompañar la furia y el dolor que genera el haberse equivocado;
3. la voz de Edgardo que describe el misterio divino o demoníaco que ha salvado la vida de su padre;

4. la voz de Lear que imagina un mundo apacible en la futura prisión que compartirá con Cordelia.

Todos estos momentos en los que cobra predominio la palabra oral provocan la emergencia de estados de ánimo asociados a la profunda condición de las emociones humanas.

El peligroso filo de la escritura

El rol principal que desempeñan tanto la palabra pronunciada por la boca como la palabra trazada con la mano habilita una digresión. Este comentario pretende poner en evidencia situaciones que son sintomáticas en tiempos de Shakespeare: el debate entre lo que la boca pronuncia y lo que la letra fija.

En el mismo siglo y en torno a los mismos años, el cuzqueño Inca Garcilaso publica sus *Comentarios Reales*, en Lisboa, en el año 1609; esta obra es fundamental para las Letras americanas. Contemporáneo al Inca, William Shakespeare escribe *El Rey Lear* hacia el 1603, representada por primera vez en 1604. Ambas obras, escritas con intenciones diferentes, para distintos públicos, en distintos idiomas y contextos tienen un tema común: el poder de la escritura.

En el capítulo IV, el escritor nacido en tierras andinas cuenta un episodio conocido como “La carta y los melones”. Esta historia, o como el mismo autor la llama “cuento gracioso”, relata la aventura de dos indios que debían llevar diez melones como obsequio para el dueño de la hacienda. Además del jugoso cargamento, también portaban una carta en la que se advertía la cantidad de fruta transportada. Pero los indios sintieron curiosidad por saber qué sabor tenían los melones y la tentación hizo que no solo se comieran una sino dos de aquellas frutas. Por supuesto, la carta registraba la información precisa de la cantidad. Aunque los indios “la escondieron para que no los viera” y no “avisara” que había variado la cifra, el amo, una vez leída la carta, reprendió a los indios por la falta y los interrogó por ello. No nos expresamos sobre la inverosimilitud que puede tener la historia y que Lienhard ha explicado con maestría. Lo que nos interesa es poner en evidencia el poder delator de la letra, sus usos y funciones. De tal modo, el fetichismo que convoca la palabra escrita, el poder de autoridad y dominio,

y la condición testimonial que se le otorga cumplen su cometido, aún a riesgo de que los pícaros intenten ocultar el documento. El clima oscilante entre el engaño y la certeza hace sospechar si la escritura oculta los hechos o preguntar qué hechos son los que revela.

Los sentidos de lo escrito se malinterpretan sin la ayuda del contexto comunicativo que le da origen, sin la entonación adecuada, sin los gestos y movimientos que acompañan a la expresión oral y, por ello, es un arma de doble filo. Lo escrito somete a los personajes a la confusión, alejándolos del conocimiento proporcionado por el entorno directo, por el saber concreto, práctico e inmediato de las manifestaciones experienciales que los poetas de los siglos XVI y XVII encontraban en el llamado “gran libro de la naturaleza”.

En *El Rey Lear*, estas cartas sostienen el poder político, en tanto son instrumentos que no admiten réplica ni diálogo, pero sí denotan prestigio. Este idioma codificado y hermético, por ser privilegio de los que pueden manipular su contenido, es el que impone las leyes del vencedor.

Así, por la letra muere Cordelia y consecuentemente Lear; por creer en su veracidad, también Gloucester sufre la muerte; por su doble filo mueren Regania y Edmundo. La letra y el poder se vuelven cuchilla poderosa, pues son portadores de un conocimiento habilitado para unos pocos. Edmundo, un hombre de su tiempo, usa como señuelo la carta para darle carnadura a sus ambiciones. Hace gala de malabarista al jugar con lo que dice y no dice el escrito:

Edmundo. —Os suplico, señor, que me perdonéis; es una carta de mi hermano, que **no acabé de leer por entero** (...)

Gloucester. —¡Es de él!

Edmundo. —Es de su mano, señor; mas confío en que el corazón **no está en el contexto**.

Gloucester. —¡Oh, villano! ¡Villano! (...)

Edmundo. —(...) Si os place suspender la indignación contra mi hermano hasta que podáis colegir de él mismo **un testimonio mejor de sus intenciones**, seguiréis el camino más seguro; (...) (acto I, escena II: 554).

La letra, así, se contrapone a otros modos de conocimiento más prácticos y más cercanos que en tiempos de Shakespeare se asocian al cuerpo y a los fenómenos naturales. El mismo Edmundo se burla de ellos: “¡Admirable subterfugio del hombre putañero, cargar a cuenta de un astro su caprina condición! (...) Hubiera sido lo que soy, aunque la estrella más virginal hubiese parpadeado en el firmamento cuando me bastardearon (...)” (acto I, escena II: 555).

La letra cuchilla, filo sangriento, desencadena el caos. El mundo ya no es el mundo en el que vivimos sino otro, exclaman una y otra vez los personajes de Shakespeare. Las apariencias, los engaños, las farsas a las que se someten tanto personajes como público dan el tono de época. Es, como dice Elton (1980), un estado de transición, indicativo de un ambiente cuya complejidad excede el texto teatral y retorna a él en un diálogo permanente. Este mundo al revés es el que plantea las tensiones entre el universo oral y el escrito.

Los rastros de la voz

Traspasar los límites del texto teatral nos permite conectar el teatro de Shakespeare con los pre-textos de sus dramas. En el caso de *El Rey Lear*, la fuente de la que se recoge la historia es *Historia Regum Britanniae*, escrita hacia 1135 por Godofredo de Monmouth. Dichas crónicas forman parte de las lecturas del dramaturgo (Hunter, 1980).

Pero también establece el diálogo con otros textos de tradición oral, específicamente con un cuento que en la clasificación ATU (Aarne-Thompson-Uther) lleva el número 823: “El amor como la sal” y que, José Manuel Pedrosa traduce al español de este modo:

El amor como la sal: un rey (o un hombre rico) pregunta a sus tres hijas cuánto le aman. Las dos mayores comparan su amor con cosas muy preciosas (o dulces), como el oro, las piedras preciosas, el azúcar, la miel, los vestidos más valiosos. Pero la menor dice que ella le ama igual que a la sal. El padre se siente ofendido por la respuesta de la hija más joven, y la destierra (o bien decreta su muerte), mientras que recompensa a las hijas mayores de modo proporcional al valor de sus aseveraciones. La hija más joven se pone a trabajar entonces como

servienta en un país lejano, con cuyo rey acaba casándose. Ella invita a su padre al banquete de bodas, y le sirve platos que no tienen sal. De ese modo el padre se da cuenta de que la sal es indispensable. La hija entonces revela su identidad (2015: 275).

Este cuento de larga tradición¹, y que se conocería en tiempos de Shakespeare, tiene como protagonista a la pareja más importante de la tragedia: Lear y Cordelia, pero especialmente, según registra Pedrosa, interesa detenerse en lo que él llama la insumisión verbal. Esta condición subversiva de la palabra oral, que reconocemos como materia narrativa en la obra de Shakespeare, plantea un dilema discursivo que atraviesa el contenido temático y la arquitectura de la obra: la historia de la joven hija que confirma el amor hacia el padre, la experiencia sensible de los sabores, la demostración práctica del afecto, la honestidad y la lealtad son componentes que alteran el valor de lo dicho o escrito en espacios o momentos solemnes.

En *El Rey Lear*, Cordelia no recurre a la demostración a través del gusto, pues son otros los sentidos que predominan. Cordelia es el corazón (de cor, corazón, cordial) y no puede poner palabras a sus sentimientos. Esta imposibilidad de expresar con la boca lo que siente su corazón (Hoystad, 2007: 95) nos hace inferir que los espectadores conocían la historia (ya escrita por Monmouth; ya relatada oralmente por algún buen juglar) y habilita que sea Lear una caja de resonancia para expresar sentimientos y emociones. Este es el papel de Lear en la última escena, cuando busca evadir y proteger a Cordelia del dolor que depara la prisión, imaginando un lugar apacible, el *locus amoenus*. Dice Lear: “Pasaremos el tiempo orando, cantando y refiriéndonos antiguas leyendas; reiremos contemplando las doradas mariposas (...) y tomaremos sobre nosotros el misterio de las cosas como si fuésemos espías de los dioses” (acto V, escena III: 604).

Si la letra entrapa, si la vista vuelve a los hombres ciegos de poder, entonces será el mundo vital, el mundo de la naturaleza, de los sentimientos y los afectos, el que restituirá el orden. Dice Gloucester: “Lo veo, sintiéndolo”. Mientras que Lear ordena “[m]ira con las orejas. Presta el oído. Cámbialos

1- Recomiendo el excelente estudio filológico comparatístico realizado por José Manuel Pedrosa: El ejemplo 51 de El Conde Lucanor (ATU 757), Mio Cid y King Lear: soberbia, ira, y el noble al que cierran las puertas de su casa.

de sitio por arte de birlibirloque” (acto IV, escena VI: 593). Nueva expresión del amor filial es la que se entabla entre Gloucester y su hijo Edgardo cuando aquel ya no ve e intenta suicidarse. En este momento, Edgardo construye un mundo de imágenes maravillosas para evitar la humillación del padre y echa la culpa a un ser demoníaco que ha confundido y evitado la muerte al noble ciego:

Desde aquí me parecieron sus ojos dos lunas llenas; tenía un millar de narices y unos cuernos retorcidos y ondulados como la mar rizada. Era algún demonio. Por eso, afortunado anciano, piensa que los clarísimos dioses, cuyas glorias consisten en realizar lo imposible, han preservado tus días milagrosamente (acto IV, escena VI: 595).

Este trocar la vista por los demás sentidos tiene su expresión más lograda en la tempestad que arremete al iniciar el Acto III. El marco de la tormenta es consustancial al uso creativo y al manejo de las múltiples fuentes a las que acude el dramaturgo. Hunter (1980) destaca esta incorporación como parte de la originalidad de la creación literaria de Shakespeare. Más allá de las lecturas de las crónicas históricas, del conocimiento de los libros destacados en el periodo como la *Biblia* y las homilias oficiales, aun haciendo acopio de historias, frases e ideas, siempre disponibles, lo que se afirma es la elección de marcos situacionales que van más allá de un mero efecto climático. *El Rey Lear* se asemeja a sus fuentes escritas solo en la escena de apertura y se distancia creativamente en los episodios de la tormenta, entre otros momentos de interés (ídem, 1980).

Lo veo sintiéndolo

Naturaleza y corazón también cumplen con un proceso analógico. Sus parecidos hacen que las cosas sean percibidas como ciertas y las emociones, como verdaderas y profundas. Conocer por el corazón y también por la naturaleza son experiencias complementarias.

Nos enfocaremos en los episodios en los que las manifestaciones de la naturaleza proporcionan ese conocimiento diferente que no pasa por la vista y tampoco por la letra, sino por el cuerpo, la oralidad y otros estados sensoriales.

Estos modos de conocimiento se alejan de la posición determinista de Edmundo (Elton, 1980). Este hijo bastardo es el personaje discordante, el que se aleja del conocimiento natural, el primero que tiene trato con la escritura y observa que “la estupidez del mundo” es hacer “culpables de nuestras desgracias al sol, a la luna y a las estrellas” (acto I, escena II: 555). Y, sin embargo, son estos elementos los que permiten un acercamiento profundo a la naturaleza humana a través de los sentimientos asociados a ellos.

Por eso es tan significativa la didascalía que indica la tempestad en la escena con la que comienza el acto tercero: “Un descampado. Tormenta, con truenos y relámpagos”, pues hacen vibrar emocionalmente a los personajes en cada expresión de la naturaleza.

Esto pone nuevamente en tensión la voz y la letra, en tanto la voz, como dice Dorra, puede ser encontrada en la escritura, pues ella es imagen de la voz (2008: 93). De este modo se conoce la experiencia turbulenta del espíritu, el desgarramiento del ánimo, el derrumbe de los sentimientos a partir de la presencia de la tempestad. No hay otra forma de conocer el corazón de Lear y el de sus súbditos fieles y la angustia que invade al soberano, sino a través del sonido de la tormenta:

¡Bufad, vientos, y haced que estallen vuestras mejillas! ¡Rugid de rabia! ¡Vosotros, relámpagos sulfúreos, raudos como el pensamiento, precursores de las centellas que hienden las encinas, achicharrad mi cabeza blanca! ¡Desbórdate, lluvia! (acto III, escena II: 577).

La naturaleza expresa los pensamientos y las emociones de los personajes. Esta condición sensible y oral se adapta al modo en que la obra era sentida en tiempos de Shakespeare. Allí los espectadores conocían el mundo representado a partir de las palabras que escuchaban, no por las cosas que veían, según refiere Hunter (1980). De modo que la excitación, la intensidad y el vigor, representados en escena son los mismos que se imprimen en el conocimiento de las personas que asisten a la obra.

La oralidad, así entendida, supone un modo de sensibilidad, una forma de relación con el mundo, diferente a la escritura. Además del aspecto sensible, como aporta Dorra (2008: 94), la voz representa el aspecto subjetivo de la comunicación verbal ya que nos constituye como sujetos

frente al otro. Como señala Mirande, es voz expansiva en tanto “es aliento y sonido pulsados en y ex-pulsados fuera del cuerpo para ser lanzados al encuentro del cuerpo del otro e inscribirse en su escucha” (2005: 107).

Los ritmos de la voz cambian cuando lo hacen las emociones. A la impresión inclemente desatada por la tormenta, le sigue la calma que trae consigo el saberse amado. La relación entre Lear y Cordelia retorna al equilibrio como la calma que antecede a la catástrofe final. El ritmo descende. La naturaleza se vuelve apacible en el instante en que Cordelia y Lear son apresados: “Los dos solos cantaremos como pajarillos en su jaula. (...) Reiremos contemplando las doradas mariposas” (Acto V, Escena III: 604), dice Lear antes del derrumbe trágico. Es el momento en que se activa el segundo motivo oral, aquel que se relaciona con el amor como la sal, el amor como conocimiento a través del oído, del gusto, de las experiencias de lo táctil.

A modo de cierre

El recorrido de lectura que proponemos da cuenta de la importancia que Shakespeare otorga a la experiencia oral, vital, natural y práctica. El conocimiento de los estados anímicos, de las emociones y sensaciones corporales está íntimamente asociado al saber práctico del mundo, a las creencias mágicas como forma de interpretar un estado del mundo en crisis. Dice Elton que: “La astrología natural (útil, por ejemplo, para las cosechas) tenía un enorme reconocimiento (...) El mundo isabelino era animista y vitalista, incluso panpsíquico, orientado a la magia” (op. cit.: 4-5).

Las tensiones representadas a través de la palabra oral y la palabra escrita son un tópico que recorre otras obras del dramaturgo; las analogías entre naturaleza y sentimientos echan luz sobre los modos de conocer el mundo en tiempos de Shakespeare. Este entramado, oralidad-experiencia-sentimientos-mundo natural, se teje tanto en las obras del dramaturgo inglés como en las obras de otros escritores contemporáneos. Dejamos al lector la exploración de estos hilos que lo llevarán a interpretaciones aún más profundas.

BIBLIOGRAFÍA

Giordia, M. J. y Funes, L. (comp.) (2012). *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. Buenos Aires: Colihue.

Dorra, R. (2008). “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Notas para un estudio de la oralidad)”. En *Sobre Palabras*. Córdoba, Argentina: Alción Editora.

Elton, W. R. (1980). “Shakespeare and the thought of his age”. En Kenneth Muir and S. Schoenbaum (comps.). *A new companion to Shakespeare studies*. (Traducción de Diana Arbiser, para la cátedra de Literatura Inglesa, FFy L, UBA, 2001). Cambridge University Press.

Guzmán, F. (1997). “Callar para decir”. *El lenguaje es memoria*. San Salvador de Jujuy: UILL/UNJu.

Hoystad, O. M. (2007). *Una historia del corazón*. Buenos Aires: Manantial.

Hunter, G. K. (1980). “Las lecturas de Shakespeare”. En Kenneth Muir and S. Schoenbaum (comps.). *A new companion to Shakespeare studies*. (Traducción de Elina R. Montes, para la cátedra de Literatura Inglesa, FFy L, UBA, 1996). Cambridge University Press.

Inca Garcilaso (1998). *Comentarios Reales*. México: Porrúa.

Irigaray, L. (1995). “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: Las manos de mamá”. En López González, A. (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.

Lienhard, M. (1992). *Entre la voz y su huella*. Lima: Horizonte.

Mirande, M. E. (2005). “Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas”. *Revista Cuadernos FHYCS, N° 27*. San Salvador de Jujuy: FHyCS-UNJu.

Pedrosa, J. M. (2015). “El ejemplo 51 de El Conde Lucanor (ATU 757), Mío Cid y King Lear: soberbia, ira, y el noble al que cierran las puertas de su casa”. *Revista de poética medieval*, 29, 263-290 [en línea]. Consultado el 07 de noviembre de 2018 en <https://ebuah.uah.es/dspace/>

bitstream/handle/10017/28159/exemplo_pedrosa_RPM%2029_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Shakespeare, W. (1974). "El rey Lear". En *Obras Completas*. (Tomo II). Madrid, España: Aguilar.

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

EL REY LEAR DE WILLIAM SHAKESPEARE

María Soledad Blanco

Eje 1: Sensatez y sentimiento

Reflexiones

El ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina. Distancia y mantiene la distancia. Y en nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído, ha provocado el empobrecimiento de las relaciones corporales [...] en el tacto, se rememoran y se difuminan los límites entre quienes se tocan (Irigaray, 1995: 81).

Expresiones como “ver para creer”, “conocer es ver” o “ver es creer” constituyen una metáfora muy poderosa de nuestro mundo occidental para el que sólo existe lo que se puede ver, lo aparente o lo evidente (...) En este caso esta metáfora tiene una influencia decisiva en la forma en que percibimos y estructuramos nuestro entorno, implicando una gran dependencia de la vista como medio para alcanzar la verdad. Howes incluso afirma que la preeminencia de lo visual en nuestra experiencia perceptual constituye **“una tiranía de la visión”**, “un despótico reino del ojo” (2003: XXI). Sin pretender en absoluto negar la importancia de la visión en nuestra manera de estar en el mundo, también es justo defender el papel, no sólo sensitivo, de los demás sentidos, sino también como fuente fundamental de conocimiento sensible para el ser humano (Cano Suñen, 2008: 137).

En una cultura oral o predominantemente oral, la memoria colectiva da fe de los comportamientos pasados de los individuos. Desde la Edad Media, con el prestigio creciente de la escritura y el desarrollo de un verdadero “**fetichismo de la escritura**”, el testimonio oral deja de tener valor, a menos de aparecer consignado en el papel y certificado por un notario (Lienhard, 1992: 51).

Actividades

1. Explique cómo se relacionan en *El Rey Lear* los siguientes pares dicotómicos, de acuerdo con el análisis que propone Florencia Angulo:
 - razón – sentimiento
 - ojos – sentidos
 - escritura – oralidad
2. ¿Podría establecerse alguna relación entre el concepto de “tiranía de la visión” de Howes (1991) y el de “fetichismo de la escritura” de Martin Lienhard (1992)¹? ¿Cómo puede ponerse en operatividad esta relación en *El Rey Lear*?
3. ¿Cómo se relaciona la locura (de Lear, de Tom, del bufón) con las dicotomías antes aludidas?

Eje 2: Paisaje y naturaleza

Reflexiones

Lear habita un mundo determinado por una plena soberanía de la naturaleza; naturaleza implacable, mezcla de orden y caos (Tellenbach, 1992: 43).

Se ha denominado a *El Rey Lear* como una obra antipastoril, es decir una pieza que recoge y presenta todo el lado demoníaco y movilizador de la naturaleza en contraposición con la idea de naturaleza idealizada y estática que presenta el Renacimiento (Rebolledo González, 2010).

1- Aunque referido a otro contexto (el de la Conquista de América), el concepto de Lienhard sirve para asomarse a la sociedad en transición de la que Shakespeare es parte y que este expresa en su obra.

Actividades

1. ¿Cómo se relaciona la cita de Tellenbach con la obra de Shakespeare? Explique.
2. ¿Puede decirse que, en *El Rey Lear*, la Naturaleza adquiere calidad de personaje? Explique y ejemplifique.
3. En ese marco, ¿cuál es la importancia de la escena de la tormenta?, ¿existen discursos de otros personajes que puedan relacionarse con ella?
4. ¿Podría establecer una relación entre la tormenta, la locura, la desnudez y el despojo?
5. Dice Florencia Angulo que el rey “en la última escena, cuando busca evadir y proteger a Cordelia del dolor que depara la prisión, imagina un lugar apacible, el *locus amoenus*”. Describa, de qué se trata este tópico literario, y cómo se relaciona con la construcción de la naturaleza y del paisaje que realiza Shakespeare en su obra.
6. La película *Ran* es una adaptación de *El Rey Lear*, realizada en 1985 por Akira Kurosawa, en la que los hijos de un guerrero japonés del siglo XVI luchan violentamente por su trono. Observe la película y luego responda:
 - ¿Cómo representa el paisaje el director japonés? ¿Qué similitudes y diferencias puede marcar con la representación shakespereana?
 - ¿Podría decirse que el paisaje en *Ran* evoluciona partiendo desde el *locus amoenus* hacia su desequilibrio? ¿Cómo? ¿Por qué?



Eje 3: Locura, disfraz y verdad

Reflexiones

La locura es un tópico de interés central en el Renacimiento. Valga como prueba no solo la obra de Shakespeare, sino también el *Quijote* de Cervantes o el *Elogio de la locura* de Erasmo de Róterdam.

¿Qué otra cosa es la vida humana sino una comedia como otra cualquiera, en la que cada uno sale cubierto con su máscara a representar su papel respectivo, hasta que el director de escena les manda retirarse de las tablas? Frecuentemente, éste hace representar al mismo actor diversos papeles, y así, el que acaba de aparecer bajo la púrpura de un rey, reaparece luego bajo los andrajos de un esclavo (Erasmo de Róterdam).

Habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales (Miguel de Cervantes Saavedra).

En el Renacimiento (Cervantes, Shakespeare, Erasmo, etc.), la locura era un fenómeno específico del espíritu humano que pertenecía a la serie de profetas, visionarios poseídos, obsesionados por demonios, santos, comediantes, etc. Era un fenómeno significativo con una verdad propia. Incluso si los locos eran vilipendiados, eran tratados con asombro, como mensajeros del horror sagrado (Slavov Zizek).

El rey Lear escenifica una ruptura total con la civilización. Esta es una tragedia en la que todos los valores que consideramos que protegen nuestro sentido de humanidad son atacados: los hijos se vuelven contra sus padres, los ancianos son torturados, los hermanos se cazan entre sí, las hermanas asesinan a sus hermanas. A medida que se rompen los vínculos sociales, éticos y familiares entre las personas, los

individuos pierden el sentido de sí mismos y se vuelven locos. (...) La locura era un tema familiar en el teatro del Renacimiento, aunque en muchas otras obras los personajes simplemente pretenden volverse locos (pensemos en Hamlet) o se consideran erróneamente como locos (La comedia de los errores). En el escenario y en la sociedad, la “locura” definió una amplia gama de conductas “inapropiadas” que no necesariamente fueron causadas por la locura clínica como lo entenderíamos hoy. La ropa desordenada, los gestos socialmente inaceptables y los discursos confusos pueden calificar a una persona de “loca”. El rey Lear explora diferentes formas de semejante “locura” en sus representaciones del envejecido Lear, su bufón y el disfraz del “pobre Tom”. Cuestionar la naturaleza de la locura es parte de la investigación que la tragedia se permite hacer sobre lo que constituye la humanidad (Gillian Woods).

Actividades

1. A partir de los pasajes antes citados, explique qué tipos de locura presentan Lear, el bufón y Tom. Explique en cada caso, o en cada personaje, cómo se relaciona la locura con la verdad.
2. ¿Qué vinculaciones pueden establecerse con la locura en el personaje de Hamlet, también de Shakespeare, tal como se ha visto en un capítulo anterior?
3. ¿Por qué Edgar decide disfrazarse como un mendigo loco? ¿Qué implica esto en lo que se refiere a la identidad?
4. Al ser la locura asumida como rol o disfraz, ¿puede hablarse de teatralización, o de la asunción de un rol dentro del rol? ¿Cómo se liga esta idea con la de *theatrum mundi*?
5. Observe la siguiente pintura (*El rey Lear y el bufón en la tormenta* de William Dyce, Escocia, 1851) y responda.



- ¿Qué elementos en la postura y la mirada de los dos hombres sugieren que Lear es tan tonto (o loco) como su bufón?
- ¿Por qué es significativo que el artista haya elegido esta escena, durante una tormenta, para representar la locura? ¿Qué otros elementos pictóricos confluyen en la construcción de sentido?

Eje 4: La cuarta pared

Reflexiones

La última adaptación, hasta el momento, de *King Lear* al cine, la realizó en 2018 la BBC, con Anthony Hopkins protagonizando al rey loco.

Por un lado, la película mantiene los diálogos originales de la obra de Shakespeare, pero en una ambientación actual y castrense; por otro, introduce una novedad, la conservación de los “apartes”, los comentarios que hace un personaje delante de otro u otros personajes pero que se supone aquellos no escuchan. Los “apartes” son una forma de borramiento

de la “cuarta pared”², mediante la cual el personaje le informa al público de pensamientos o intenciones con la suposición de que el resto de los personajes los desconocen.



Actividades

1. Reflexione:

- ¿Qué efecto logra la película al conservar los diálogos originales en un contexto actual?
- ¿Los “apartes” son necesarios en la película? ¿Consiguen algún efecto particular?
- A partir de ambas consideraciones, piense: ¿puede un público no acostumbrado a la obra shakespereana, disfrutar de esta película?

2. Con esas reflexiones, elabore una reseña crítica en la que argumente a favor o en contra de la puesta en escena que realiza esta película de *El Rey Lear*.

2- Cuarta pared: La cuarta pared es la pared invisible imaginaria que está al frente del escenario de un teatro, en una serie de televisión, en una película de cine, o en un videojuego, a través de la cual la audiencia ve la actuación. Mejor dicho, es lo que separa entre la vida de los personajes con cualquier espectador, ya sea en cualquier medio. Se utiliza el término “romper la cuarta pared” para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador. “Cuarta Pared” [en línea]. Consultado el 02 de mayo de 2016, en *Wikipedia*: https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_pared.

BIBLIOGRAFÍA

Cano Suñen, N. (2008). "Más allá de la vista: paisajes con otros sentidos". *Revista de Desarrollo Rural y Cooperativismo Agrario*, 12, 133-146.

De Cervantes Saavedra, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Verbum.

De Rotterdam, E. (2011). *Elogio de la locura*. Madrid: JG.

Irigaray, L. (1995). "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: Las manos de mamá". En López González, A. (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

Parra, N. (2004). *Lear. Rey & Mendigo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Rebolledo González, C. (2010). "La naturaleza y el paisaje en 'El Rey Lear' de William Shakespeare". *35 Milímetros*, revista online sobre Cine + Arquitectura, Espacio Escénico y Cine Latinoamericano, Santiago de Chile, 25 de septiembre de 2010. Consultado el 13 de junio de 2016 en: <http://www.35milímetros.org/la-naturaleza-y-el-paisaje-en-%E2%80%99Cel-rey-lear%E2%80%9D-de-william-shakespeare/>.

Tellenbach, H. (1992). "La destrucción del hombre natural por la locura en *El Rey Lear* de Shakespeare". *Revista Apuntes*, nº 103. Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago de Chile.

Woods, G. (2013). "*El Rey Lear*: la locura, el bufón y el pobre Tom". *Shakespeare's Unreformed Fictions*, (pp. 133-168). Oxford: Oxford University Press.

Žižek, S. (2015). *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal.

**AMOR Y TRAGEDIA: TENSIONES ENTRE LO
PRIVADO Y LO PÚBLICO EN *ROMEO Y JULIETA* DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

María Soledad Blanco

Introducción

Aunque tiene claros y conocidos antecedentes¹, *Romeo y Julieta* de Williams Shakespeare fue popularmente proclamada como una de las más célebres historias de amor, por lo menos de la cultura occidental. La materia de su relato es reconocida incluso por quienes nunca han leído la obra, la que ha sido reversionada una innumerable cantidad de veces. Sin embargo, no siempre es evidente cuál es su concepción del amor, y cómo este amor es responsable o no de la tragedia que se cierne sobre los amantes.

En este trabajo, con la ayuda de diferentes teóricos que han abordado el tema desde distintas ópticas, pretendo desentrañar los múltiples sentidos del amor y cómo cada uno de ellos se relaciona con el destino funesto de la pareja. Atenderé para estas interpretaciones al contexto cultural y filosófico de la época isabelina, en general, y particularmente a los imaginarios del amor socialmente vigentes, que el público de Shakespeare pudiera reconocer en la obra.

Sabemos que no existe un único significado de “amor” sino múltiples, heterogéneos, contradictorios y superpuestos, de los que el autor echa mano para construir una relación compleja de manera tal que la responsabilidad de la muerte se traslada desde los amantes a la sociedad, según su interpretación.

1- Principalmente *La trágica historia de Romeo y Julieta* (1562) de Arthur Brooke, basado a su vez en la novela corta de Masuccio Salernitano llamada *Mariotto y Giannozza* (1476). De todos modos, el motivo del amor apasionado y prohibido era sobradamente conocido en Europa en la Edad Media. Está, además, como fuente literaria la mención que hace Dante Alighieri a las dos familias en la *Divina Comedia*, en la que refiere a una disputa política aparentemente identificable con gibelinos y güelfos.

En el prólogo, se señala que la pareja se profesa “ardiente amor”, y al parecer sus muertes serían el producto de las disputas entre las familias Montesco y Capuleto, lo que operaría como expiación y forma final de llegar a la paz social en Verona. La tragedia, así planteada, es consecuencia de la contienda familiar, de las circunstancias y, por lo tanto, la obra tendría un fin moralizante. Al finalizar el último acto, el Príncipe incluye una mención a la justicia divina:

¡Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios! ¡Los cielos han hallado modo de destruir vuestras alegrías por medio del amor! ¡Y yo, por haber tolerado vuestras discordias, perdí también a dos de mis parientes! ¡Todos hemos sido castigados! (Shakespeare, 1951, acto V, escena III: 312)².

Sin embargo, la disputa familiar es solo la causa externa de la muerte de los amantes, ya que esta tendría origen también en condiciones “intrínsecas”: la propia cualidad del amor pasional. En el interior de la obra se revela esta interpretación en diferentes pasajes, como el de Fray Lorenzo, quien apela a la necesidad de un *aurea mediocritas*³ amoroso: “La virtud misma conviértese en vicio, mal aplicada” (acto II, escena III: 279). Y más adelante añade: “Esos transportes violentos tienen un fin igualmente violento y mueren en pleno triunfo, como el fuego y la pólvora, que, al besarse, se consumen” (acto III, escena VI: 283).

¿Cómo entendía el público esta antítesis entre lo privado (la pasión amorosa) y lo público (la prohibición familiar) en el marco del pensamiento de la Inglaterra de fines del siglo XVI y principios del XVII? ¿El autor resuelve una postura a favor de los amantes o los condena? ¿Esta resolución se explica en los límites de lo pensable en el marco del teatro isabelino? Son estas algunas de las preguntas, disparadas por el prólogo, cuyas respuestas me propongo recorrer en el presente trabajo.

2- Shakespeare, W. (1951). “La tragedia de Romeo y Julieta”. *Obras Completas*. En adelante, todas las citas son de esta edición.

3- Justo medio, dorada moderación.

Teología de Amor: neoplatonismo y amor cortés

Antes de que conozca a Julieta, y de que él mismo entre en escena, la obra nos proporciona la imagen de un Romeo trastornado por el amor, a Rosalina, en esta instancia. Su padre lo describe así:

Allí le han visto más de una mañana, aumentando con sus lágrimas el fresco rocío de la aurora y añadiendo a las nubes nuevas nubes con sus hondos suspiros; pero apenas el sol, que a todo alegra y anima, allá en los confines del Oriente comienza a descorrer las densas cortinas del lecho del alba, mi triste hijo vuelve al hogar, huyendo de la luz, y se aprisiona en su estancia, cierra las ventanas, echa cerrojos a la hermosa luz del día y se forja a sí mismo una noche artificial. Deplorable y fatal será este humor extraño, a menos que un buen consejo pueda remediar la causa (acto I, escena I: 264).

Se equiparan naturaleza y estados de ánimo, se trazan analogías entre lágrimas/rocío, suspiros/nubes, tristeza/oscuridad. Bajo esta concepción, incluso la pena de amor debe cultivarse, resguardarse asimilando el exterior con el sentimiento interior: la pena de amor exige encierro y oscuridad, penitencia.

El amor se presenta, principalmente, como una religión, y como tal, se compone de los dos elementos capitales de toda religión: la creencia en el “dios” Amor y un conjunto de normas de comportamiento, prácticas y ceremonias de oración o sacrificio. El encierro voluntario de Romeo se inscribe dentro de estas últimas, configurando el sentimiento amoroso no solo como un impulso externo propiciado por Amor, sino como una predisposición interna, un estado receptivo del alma hacia ese mandato.

En cuanto al dios, este aparece ligado a la concepción grecolatina de la divinidad: se trata de un dios caprichoso y arbitrario: “¡Ay!, ¡Que el amor, tan gentil en la apariencia, haya de ser tan cruel y tirano en la prueba! (...) ¡Ay! ¡Que el amor, que lleva siempre vendada la vista, halle sin ojos camino franco a su voluntad!” (acto I, escena I: 265).

Es, además, un dios poderoso, al que es imposible resistir:

¡Demasiado cruelmente herido estoy por su flecha para que pueda remontarme con sus leves alas; y tan postrado me tiene, que no puedo

elevarme más allá de la negra pesadumbre! ¡Caigo agobiado bajo la carga abrumadora del amor (...) ¿Tierno ser el amor? ¡Demasiado áspero, demasiado rudo, demasiado violento y pincha como el abrojo! (acto I, escena IV: 270).

La tiranía de Amor consiste en inocular el sentimiento amoroso en un individuo y no necesariamente en la contraparte, el ser amado. Y, sin embargo, el sujeto se somete a este capricho y cultiva el amor que le ha sido introducido, aunque no sea correspondido. De esa actitud surge la contradicción del sentimiento amoroso: feliz por su carácter celestial, porque eleva a la persona humana hacia la divinidad, pero triste porque causa dolor e infelicidad al amante:

Mucho da que hacer aquí el odio, pero más el amor. Por tanto, pues, ¡oh amor pendenciero!, ¡Oh odio amoroso! ¡Oh suma de todo, primer engendro de la nada! ¡Oh pesada ligereza, grave frivolidad! ¡Informe caos de seductores formas! ¡Pluma de plomo, humo resplandeciente! ¡Fuego helado, robustez enferma, sueño en perpetua vigilia, que no es lo que es! Tal es el amor que siento, sin sentir en tal amor, amor alguno (acto I, escena I: 265).

Y como religión, el amor es una predisposición a estar enamorado. Quien sea el destinatario o destinataria de ese amor ocupa un lugar de menor importancia frente a la pasión misma, de tal manera que el sentimiento, los rituales, las palabras amorosas, pueden dirigirse tanto a uno como a otro, tanto a Rosalina como a Julieta, indistintamente. La predisposición de Romeo para amar encontrará en ambas un recipiente igualmente válido al inicio. Así se pronuncia el coro:

Ahora yace el antiguo deseo en su lecho de muerte, y una nueva pasión aspira a ser heredera. La hermosura por quien suspiraba el amante y quería morir ha perdido su encanto, comparada con la tierna Julieta. Ahora Romeo es amado, y ama a su vez, igualmente embrujado por el hechizo de las miradas. Pero él debe expresar sus querellas a su supuesta enemiga, y ella preservar de terribles anzuelos el cebo del amor (acto II, Prólogo: 274).

Ambas comparten dos características que explicaremos desde una visión platónica: la belleza exterior y la dificultad en concretar el amor (en el caso de Rosalina, por haber elegido mantenerse casta, y en el de Julieta, por la enemistad entre las familias Montesco y Capuleto). En ambos casos, el desencadenante del sentimiento es la belleza. Esto nos llevará a reflexionar sobre algunos puntos sustanciales para entender la concepción del amor como religión e instancia de ascensión hacia un estado superior del hombre, hacia la divinidad:

¿Ha hecho, entonces, voto de perpetua castidad? Lo ha hecho, y esa avaricia de su belleza implica un copioso derroche, pues su hermosura, marchitada a tal extremo, priva de hermosura a toda la posteridad. Es demasiado hermosa, demasiado discreta, demasiado discretamente hermosa, para merecer la felicidad a cambio de mi desesperación. (...) Preséntame una dama de extremada belleza. ¿De qué me servirá su belleza sino de escrito en que pueda leer quién aventajó a esa aventajada belleza? (acto I, escena I: 265-266).

Y dirá luego de conocer a Julieta:

¡Oh!... ¡De ella debe aprender a brillar la luz de las antorchas! ¡Su hermosura parece que pende del rostro de la noche como una joya inestimable en la oreja de un etíope! ¡Belleza demasiado rica para gozarla, demasiado preciosa para la tierra! ¡Como nívea paloma entre cuervos se distingue esa dama entre sus compañeros! (...) ¿Por ventura amó hasta ahora mi corazón? ¡Ojos, desmentirlo! ¡Porque hasta la noche presente jamás conocí la verdadera hermosura! (acto I, escena V: 272).

Tal como señala Platón en *El simposio*, el camino ascendente que representa el amor tiene como punto de partida el aspecto exterior, la belleza. Al describir la compleja jerarquía de diferentes niveles de amor y amantes, Sócrates ubica en la etapa más baja la atracción por la belleza del cuerpo humano; sin embargo, Eros es uno solo, aunque adquiera distintas formas. Y, por eso, el amor por la belleza física es condición necesaria para ascender a los otros tipos de amor (por el alma, por la sabiduría, por las leyes e instituciones, etc.), es decir, es el precedente en la estima de todo lo demás en el mundo.

Es la belleza de Rosalina y de su prima Julieta la que enamora a Romeo. Ante ella, el sujeto resulta sojuzgado, como lo hace el protagonista, porque es la expresión terrenal de lo divino y porque al amar la belleza ajena el sujeto abandona el amor a sí mismo, iniciando el camino de la verdad, el camino para elevarse hacia otras esferas:

El hombre -así dice Platón- ha perdido la perfección original concebida para él. Ahora busca perennemente la forma primigenia que le sane. Recuerdo y nostalgia lo inducen a la búsqueda, y la belleza lo arranca del acomodamiento cotidiano. Le hace sufrir. Podríamos decir, en sentido platónico, que el dardo de la nostalgia lo hiere y justamente de este modo le da alas y lo atrae hacia lo alto (Orozco, 2009).

La belleza sacude al hombre en su comodidad y cotidianeidad, y de esa manera le recuerda su destino superior. Este encuentro permite al hombre salir de sí mismo, atraerlo hacia un otro distinto de él. Es la necesidad de contemplar la hermosura de Rosalina una vez más la que lleva a Romeo a abandonar su encierro, su “caverna”: “Iré; no para presenciar el espectáculo de tales hermosuras, sino para recrearme en el esplendor de la mía” (acto I, escena II: 267). Porque es disparadora de su búsqueda de completud, la contemplación de la belleza va acompañada de una sublimación, una idealización de la mujer amada como la que manifiesta Romeo. Se trata de un mecanismo retomado del amor cortés que proyecta la figura de la mujer con idolatría.

En la escena del baile, Julieta se le aparece a Romeo como una idea, una abstracción, que no tiene nada en común con lo terrenal. Como una “paloma blanca”, ella es un símbolo de castidad, una criatura divina que es ideal de belleza, su más pura forma. Mientras que eleva a su amada, el sujeto se degrada y se reduce a una condición de sumisión al punto tal de perder su individualidad, su nombre, su familia y su historia personal.

La imagen más recurrente que ilustra esta actitud es la del amante arrodillado a los pies de la mujer amada: es en su propia sumisión, en su propia humillación, que Romeo logra expresar su amor y veneración por el ser amado. Es la elevación del objeto de deseo propia de la tradición del amor platónico, es la distancia que separa a la divinidad y al profesante

en cualquier religión, porque la adoración de la mujer destaca el carácter divino de la amada:

Porque esta noche apareces tan esplendorosa sobre mi cabeza como un alado mensajero celeste ante los ojos extáticos y maravillados de los mortales, que se inclinan hacia atrás para verle, cuando él cabalga sobre las tardas perezosas nubes y navega en el seno del aire (acto II, escena II: 276).

El amor es salir de sí para ser con y en el otro. Ser un otro distinto hasta rebautizarse, pues la esencia no está en el nombre sino en el alma:

Romeo, rechaza tu nombre y, a cambio de ese nombre, que no forma parte de ti, tómame a mí toda entera! (...) Te cojo tu palabra. Llámame sólo "amor mío", y seré nuevamente bautizado. ¡Desde ahora mismo dejaré de ser Romeo! (acto II, escena II: 276).

Este atributo divino de la mujer, caracterizada como ángel, símbolo de pureza radiante e inmaterial, la convierte en una puerta hacia lo Absoluto: según las ideas platónicas del amor, los seres humanos están incompletos, faltando la mitad de su naturaleza. La otra no es simplemente otro ser, sino una entrada a un reino superior del ser. Este sentido se evidencia con la idea de "almas gemelas", que piensa que el amor junta, reúne, lo que alguna vez fue uno solo y luego separado. De modo que al juntarse se eleva a ambos participantes al estado divino, de plenitud, que reemplaza una carencia.

Esto explicaría el repentino cambio del objeto-amor Rosalina hacia Julieta de parte de Romeo. Él encuentra, en su predisposición al amor, su otra mitad, el alma que lo completa y complementa, que lo guía y lo atrae como un imán: "¿Puedo ir más lejos, cuando mi corazón está aquí? ¡Vuelve atrás, tocosco barro, y halla tu centro!" (acto II, escena I: 275).

Su matrimonio inaplazable y oculto se entiende así como parte de esta concepción místico-platónica del amor que, como hemos visto, incluye los siguientes elementos:

1. la visión de que los seres humanos alcanzan un estado divino cuando se unen a sus contrapartes angélicas;

2. la belleza exterior que desencadena la búsqueda de esa otra mitad, aunque no necesariamente la apreciación de la belleza coincide con el encuentro del “alma gemela”, como sucede con Rosalina;
3. el Amor como religión que adora y busca ese carácter divino.

Dichas características, retomadas de los trovadores cortesanos, están presentes en la escritura de Shakespeare. Pero no es este el único rasgo que Shakespeare retoma del amor cortés (también idealizado, platónico y místico). Al menos discursivamente, Romeo se define como sujeto sin voluntad, guiado por Amor: “¡Amor! que fue el primero que me incitó a indagar; él me prestó consejo y yo le presté mis ojos” (acto II, escena II: 277), no obstante, como ya he señalado, el amor a la vez se sufre y se alimenta. Romeo plantea también su carácter potencialmente heroico en la superación de las pruebas, las hazañas que como caballero realizaría de ser necesario, como ofrendas brindadas para ganarse el favor de su dama: “No soy piloto; sin embargo, aunque te hallaras tan lejos como la más extensa ribera que baña el más lejano mar, me aventuraría por mercancía semejante” (acto II, escena II: 277).

Esta ofrenda caballeresca está simbolizada en el salto del muro que sí realiza Romeo, y que lo enfrenta directamente a la muerte dadas las disputas familiares:

Con ligeras alas de amor franqueé estos muros, pues no hay cerca de piedra capaz de atajar el amor, y lo que el amor puede hacer, aquello el amor se atreve a intentar. Por tanto, tus parientes no me importan (acto II, escena II: 277).

Julieta reconoce el papel de vasallaje asumido por Romeo en el marco de la norma cortesana, y por eso sabe que sus palabras, pronunciadas anteriormente, creyéndose en soledad pero escuchadas por su amado, representan un salto insalvable en las normas de cortesía⁴:

4- Son cuatro los pasos que se reconocen en el progreso del caballero enamorado hacia su dama: 1) cuando él no ha manifestado sus sentimientos; 2) cuando los ha manifestado, pero no ha recibido respuesta positiva de la dama; 3) cuando ella le responde positivamente a sus requerimientos mediante alguna prenda o gesto; y 4) la culminación de la relación con un contacto íntimo que podía significar pasar la noche juntos, contemplando a la dama dormida.

Tú sabes que el velo de la noche cubre mi rostro; si así lo fuera, un rubor virginal verías teñir mis mejillas por lo que me oíste pronunciar esta noche. Gustosa quisiera guardar las formas, gustosa y gustosa negar cuanto he hablado (acto II, escena II: 277).

Este arrepentimiento no hace más que exponer la artificialidad del ritual amoroso en el marco del amor místico-platónico cortesano; artificialidad necesaria, pues se trata del ceremonial propio de una religión, de una teología. Por el contrario, los amantes se han salteado sin quererlo (o por la torpeza y el arrebató de Romeo, en realidad) varios pasos, y ya no hay secreto ni necesidad de súplica, puesto que Julieta ha expresado su pretensión de entregarse “toda entera”. Tal vez allí comienza su tragedia, en el mismo instante en que el ímpetu del amor ha llevado a los amantes a romper ese vínculo idealizado.

Si bien el amor de los protagonistas se presenta con algunas características del amor cortesano en el comportamiento y el lenguaje de los amantes, incluyendo un sentimiento sublime comparable al amor divino del neoplatonismo, no deja de observarse en la obra que su pasión y voluntad de unión sexual superan los comportamientos normados por esta “teologización” del amor.

Amor apasionado

Hemos visto entonces que el amor de los jóvenes se presenta en varios pasajes como una pasión superficial, fuertemente guiada por los ojos y la belleza física. Es por eso que Denis de Rougemont (1945) desliga la historia de Romeo y Julieta del *fin amour* y la inscribe en la tradición del amor apasionado, o el mito del amor-pasión: se trata de una línea de concepción erótica en la que no priman los romances felices, sino aquellos amores problemáticos, imposibles de concretar favorablemente. Rougemont sostiene que esta tradición coincide temporalmente y se intercepta con el amor cortés, puesto que su nacimiento data del siglo XII, en torno a la historia de Abelardo y Eloísa⁵, continuada luego en la historia de Tristán

5- La historia conocida narra que un monje sabio y famoso, Abelardo, se enamora perdidamente de su joven alumna, Eloísa. Ella queda embarazada y se ven obligados a casarse en secreto, para no poner en peligro la fama eclesiástica de Abelardo. Pero el tío de

e Iseo (siglo XIII) y en la tragedia de *Romeo y Julieta*, tal como la plantea Shakespeare (fines de siglo XVI).

En las tres historias, el punto en común es el carácter ardiente de la pasión, el amor es impulso indomable, es imposible deshacerse de él o siquiera dominarlo. Los amantes son como golpeados por una fuerza externa, como fulminados por un rayo, son incapaces de resistir su atracción mutua, y abandonan la moderación y el decoro que la norma de galanteo exige. Esta falta de mesura tendrá, en todos los casos, irremediables consecuencias.

La pasión amorosa de Tristán e Iseo, por ejemplo, incluye un nuevo elemento: el filtro de amor. Aquí la inoculación del amor adquiere una explicación mágico-medicinal: una poción bebida por error crea esa pasión ardiente que devora a los protagonistas, que no pueden resistirse.

Se trata de una pasión irrefrenable nacida entre dos sujetos que, por alguna circunstancia externa, no debían enamorarse: en la primera, por ser Abelardo un sacerdote; en la segunda, porque Iseo está comprometida con el tío de Tristán; y en *Romeo y Julieta*, por la rivalidad entre familias.

En el caso de los jóvenes sobre los que venimos reflexionando, el amor entre ellos, surgido en el baile organizado por Capuleto, es inmediato. Pero su primer contacto está plagado de referencias al galanteo propio del amor cortesano, en el que la dama se equipara a la virgen y el amante a un peregrino:

ROMEO: Si con mi mano, por demás indigna, profano este santo relicario, he aquí la gentil expiación: mis labios, como dos ruborosos peregrinos están prontos a suavizar con un tierno beso tan rudo contacto.

JULIETA: Buen peregrino, injusto hasta el exceso sois con vuestra mano, que en esto sólo muestra respetuosa devoción; pues los santos

la joven, enterado, decide vengar el insulto y revela la existencia del matrimonio. Además, hace castrar al monje en la plaza pública, para mostrarlo indigno de ejercer cualquier enseñanza de nuevo. Abelardo se retirará a la abadía de St. Denis, mientras que Eloísa tomará el velo en la abadía de Argenteuil. Esta historia se conoce por el relato que el propio Abelardo hace de ella, en el que confiesa su amor apasionado. Además, los dos amantes continuarán su romance a través de poemas corteses y el intercambio de una rica correspondencia.

tienen manos a las que tocan, y enlazar palma con palma es el ósculo de los piadosos palmeros (acto I, escena V: 273).

Sin embargo, la chispa del galanteo ha encendido el fuego del amor apasionado ya en esa primera conversación. A Romeo lo había enamorado la belleza de Julieta, pero ella se enamora de la audacia del joven, pues él asiste al baile con máscara. Como entre ambos no hay más contacto que en esa primera escena, podemos deducir que el amor nace en Julieta a partir del comportamiento del amado, del respeto por las formas, y no por su aspecto físico. Aunque no deja de reconocer que se trata de un amor caprichoso e irracional: “¡Demasiado pronto le vi, sin conocerle, y demasiado tarde le he conocido! ¡Prodigioso principio de amor que tenga que amar a un aborrecido adversario!” (acto I, escena V: 274).

La propia condición del amor ya es trazada como funesta, filiación entre Eros y Thanatos que se mantendrá a lo largo de toda la obra y aparecerá repetidas veces en los coloquios de los amantes, como veremos más adelante.

Lo que empieza dentro de las reglas del amor cortés pronto vira hacia el amor apasionado, por el atrevimiento de Romeo al cruzar el muro (simbólicamente, los límites de lo permitido) y escuchar la declaración que Julieta hace suponiéndose sola.

Precisamente a Julieta le preocupa que su comportamiento sea tomado como falto a los cánones de la decencia establecidos, como extraño a las normas de la cortesía. Esto da lugar a un largo discurso justificativo:

Si de veras me quieres, decláralo con sinceridad; o, si piensas que soy demasiado ligera, me pondré desdeñosa y esquiva, y tanto mayor será tu empeño en galantearme; pero, de otro modo, ni por todo el mundo. En verdad, arrogante Montesco, soy demasiado apasionada, y por ello tal vez tildes de liviana mi conducta; pero créeme, hidalgo, daré pruebas de ser más sincera que las que tienen más destreza en disimular. Yo hubiera sido más reservada, lo confieso, de no haber tú sorprendido, sin que yo me apercibiese, mi verdadera pasión amorosa. ¡Perdóname, por tanto, y no atribuyas a liviano amor esta flaqueza mía, que de tal modo ha descubierto la oscura noche! (acto II, escena II: 277).

El tema de *Romeo y Julieta* es justamente la prisa con que todo se desarrolla. La temeridad de Romeo ha arruinado la formalidad necesaria, ha salteado los pasos corteses de pretendiente, suplicante, aceptado y el *assai* (Paz, 1993), para constituirse directamente en amante. La urgencia del matrimonio se debe a que Romeo no podrá entrar en la habitación de Julieta y ella entregarse dentro de los márgenes de la honra, sino es a través del ritual del sacramento.

El apremio provocado por las pasiones inflamadas lleva al desastre, ya que conduce a los jóvenes a cometer acciones precipitadas. Y la prisa, en la obra, conduce invariablemente a la catástrofe, como mencionara el propio Fray Lorenzo y como los mismos amantes intuyen una y otra vez, aunque hacen caso omiso a sus presentimientos.

FRAY LORENZO: Esos transportes violentos tienen un fin igualmente violento y mueren en pleno triunfo, como el fuego y la pólvora, que, al besarse, se consumen. La miel más dulce empalaga por su mismo excesivo dulzor, y, al gustarla, embota el paladar. Ama, pues, con mesura, que así se conduce el verdadero amor. Tan tarde llega el que va demasiado aprisa como el que va demasiado despacio (acto II, escena VI: 283).

JULIETA: Aunque eres mi alegría, no me alegra el pacto de esta noche; es demasiado brusco, demasiado temerario, demasiado repentino, demasiado semejante al relámpago, que se extingue antes de que podamos decir: "¡El relámpago!" (acto II, escena II: 277).

De principio a fin, el amor entre Romeo y Julieta está repleto de ansiedad y temor a la vez; deseo de acelerar el encuentro y miedo de que ese deseo termine por convocar a la muerte. Inclusive la noche de consumación sexual de su matrimonio es incapaz de aliviar la angustia de saberse fuera de toda norma y de todo decoro: "¡Oh, Dios! ¡Qué negros presentimientos abraza mi alma! ¡Se me figura verte ahora, que estás abajo, semejante a un cadáver en el fondo de una tumba!" (acto III, escena V: 295).

Lo que los presentimientos van indicando a ambos es que la desmesura pasional se paga con la vida. Detrás del engaño del verdadero amor y del alma gemela encontrada, aparece el deseo erótico como impulsor de sus

actos. Cuando Romeo afirma que Rosalina “ha renunciado a amar”, se refiere a su voto de castidad, de modo que sexo y amor aparecen indisolublemente ligados. E inmediatamente dirigirá su atención a otra, a Julieta, aunque sin declararlo. Sus acciones guiadas por la pasión adolescente contradicen el amor decoroso que sostienen en palabra: cuanto más exaltan el amor verdadero en sus discursos, menos lo respetan en la práctica.

Si tomamos una óptica voluntarista, podríamos decir que Romeo y Julieta no pueden hacer nada ante la voluntad de amor que se les impone como fuerza vital sexual desde su interior. Pero esa pulsión se enmascara en algún tipo de idealización del amor, ya sea por su divinidad platónica o por su convencionalidad cortesana.

La idealización del otro sería también una necesidad subjetiva de encubrir la mera pulsión erótica y, por lo tanto, es engañosa. Aunque puede parecer que funciona conscientemente como parte del mismo cortejo, el propósito psicológico de la idealización es conducir al amante hacia el encuentro con su enamorada o enamorado. Se trata de una sublimación del amor y del depositario del mismo necesaria para llevar adelante la pulsión y la elevación de lo sexual a un plano superior:

El amor no es exclusivo al hombre, pero su impulso sexual obtiene así el carácter más elevado cuando el objeto amado debe ser un individuo concreto en base a sus características de belleza o de cualidades psíquicas. El amor alcanza un estatus elevado con respecto al primitivo impulso sexual de los animales (Fernández Iglesias, 2012: 68).

Es a través de los otros personajes que nos enteramos sobre la artificialidad de esta idealización, como, por ejemplo, a través de Mercucio, quien se burla de Romeo mediante la parodia y la exageración:

Ahora está por la lira del Petrarca. Laura, ante su dama, no era sino una ninfa fregatriz, aunque, por cierto, tuvo un amante más hábil para cantarla en sus rimas; Dido, una destrozona; Cleopatra, una gitana; Helena y Hero, busconas y meretrices; Tisbe, una muchacha de ojos garzos o cosa así, pero sin nada de particular. ¡*Signior* Romeo, *bonjour*! Ahí va un saludo en francés para los gregüescos a la francesa (acto II, escena IV: 281).

También la Nodrizza tiene la intención de despabilar a Julieta de su amor idealizado, haciendo objeciones tanto al aspecto físico como al comportamiento de Romeo, aunque, temerosa, no termina nunca de enunciar sus críticas:

¡Vaya, que habéis hecho una desacertada elección! ¡No sabéis escoger marido! ¡Romeo! ¡Ahí nada! Aunque tenga mejor rostro que los demás, su pierna aventaja a la de todos. Y en cuanto a su mano, su pie y su postura, por más que no valga la pena decirlo, exceden a toda comparación. No es la flor de la cortesía; pero segura estoy de que es tierno como un cordero (acto II, escena V: 284).

Pero los enamorados no están para escuchar críticas ni dejarse amedrentar por consejos de otros, ya sea que provengan de los padres, amigos, la nodrizza o el propio Fray Lorenzo. Siguen empecinados en continuar con su arrebato, también a pesar de todos los presagios. Schopenhauer, en su *Metafísica del Amor Sexual* (1818), señala que el amor prevalece, por su fuerza, sobre todo tipo de pasiones y razones, y lleva al individuo a superar cualquier obstáculo, arriesgar la vida, e incluso sacrificarse a sí mismo. El amor manda más personas al manicomio y al suicidio que cualquier otra pasión, resume Schopenhauer.

Ángeles y demonios a la vez, los enamorados son pintados por Shakespeare como entidades duales: criaturas celestiales, santos, inocentes, por un lado; demonios, apasionados y soberbios, por otro. En ellos se expresa la dualidad del amor, la que se conforma de Eros y Thanatos como arquetipo ancestral. La muerte es el destino de la pasión suprema, como ya señalara Bataille: los amores de parejas como Tristán e Isolda, Eneas y Dido, Calisto y Melibea, Dante y Beatriz, Petrarca y Laura, apuntan en esta dirección. Y el propio Fray declara que el amor encierra, en el hombre, esas dos potencias (vida y muerte) que se relacionan con amor divino y amor terrenal, respectivamente, pero también con un ciclo natural de la tierra:

La tierra, que es madre de la Naturaleza, es también su tumba. Lo que es su fosa sepulcral, es su materno seno; y nacidos de él y criados a sus pechos naturales, hallamos seres de especies diversas, excelentes muchos por sus muchas virtudes, ninguno sin alguno, y todos, no obstante, distintos. ¡Oh! (...) De igual modo acampan siempre en el

hombre y en las plantas dos potencias enemigas: la benignidad y la malignidad; y cuando predomina la peor, muy pronto la gangrena de la muerte devora aquella planta (acto II, escena III: 279).

Eros y Thanatos simbolizan la ambivalencia de los impulsos y deseos humanos. Desde esta mirada, Eros es voluntad (o pulsión) de vida que nace de saberse irremediadamente perseguido por Thanatos (la muerte). Se trata de un amor “vulgar”, desde la perspectiva de Platón, quien distinguía entre *Amor Divinus*, el hijo de Venus Caelestis, y Amor Vulgaris. Es un amor terrenal que no aspira a alcanzar la divinidad: se lo representaba como ciego, porque era guiado por la sensualidad ilícita. Pero para Schopenhauer (op. cit.) el amor sexual, en tanto biológicamente orientado a la procreación, es la más enérgica afirmación de la voluntad de vivir. Tenemos así una oposición de concepciones del amor entre lo divino y lo terrenal, lo espiritual y lo material, lo puro y lo vulgar en constante pugna en la conciencia de los protagonistas. Ellos sufren doblemente estas contradicciones por su carácter adolescente, ya que la pasión amorosa se relaciona con la juventud, como momento de la vida en que la pulsión de la sexualidad, como energía vital, se desencadena. Ya lo advierte Capuleto, al recordar sus años de juventud: “En mis buenos tiempos también yo gastaba antifaz y sabía susurrar algún cuentecillo en los oídos de una bella dama, que solía deleitarme (...) Todo pasó, todo pasó, todo pasó (...)” (acto I, escena V: 272).

La pulsión erótica es inherente e inseparable de la juventud, una juventud que es a la vez sancionada por irresponsable y envidiada por su vitalidad. La autoconciencia juvenil de Romeo y Julieta y la estrecha relación entre esta edad y la urgencia erótica con la que actúan se exponen en varios pasajes, pero más claramente cuando él rechaza los juicios de Fray Lorenzo, y ella reclama celeridad a la Nodriza:

ROMEO: No es posible que puedas hablar de lo que no sientes. **Si fueses joven como yo**, (...) estarías loco como lo estoy yo (acto III, escena III: 292).

JULIETA: ¡Ah! **Si tuviese afecciones y ardiente sangre juvenil**, se hubiera puesto rápidamente en movimiento (acto II, escena V: 283)⁶.

6- Las negritas son propias.

Es desde la perspectiva de Schopenhauer que se explicaría el rápido olvido de Rosalina que se produce en Romeo: el amor es inconstante si no es correspondido, y esto incluye ser sexualmente retribuido. Por lo que, ante el voto de castidad, Cupido “levanta sus alas” y libera a Romeo de su antiguo anhelo, para involucrarlo pronto en una nueva y más auspiciosa pasión amorosa. “La vida quiere más vida”, dice el filósofo polaco. El amor no está satisfecho con un sentimiento recíproco; requiere placer físico como su objetivo final. Es por eso que después de la boda, la Nodriza le proporciona a Romeo una cuerda para que pueda subir a la habitación de Julieta y celebrar su noche de bodas. Esto ocurre solo la noche siguiente luego de haberse conocido.

Los jóvenes se proponen entonces como víctimas indefensas ante esa pulsión, al tiempo que las constricciones sociales no comprenden esta etapa y pretenden regular su vida social. Especialmente en el caso de Julieta, la velocidad con que acepta el amor de Romeo es directamente proporcional a los avances de su nodriza, su madre y su padre para casarla. Ciertamente, los conflictos comienzan con la propuesta de Paris, ante lo cual toda la familia comienza a discutir su matrimonio, proponiendo otro modelo de juventud sujeta a las normas sociales:

NODRIZA: Si pudiera vivir por verte un día desposada, se habrían cumplido mis deseos (...)

Sra. CAPULETO: Bien; tiempo es ya de pensar en el matrimonio. Otras más jóvenes que vos hay aquí, en Verona, damas de gran estimación, que ya son madres. Si no recuerdo mal, yo misma era vuestra madre mucho antes de esa edad en que vos sois todavía una doncella (acto I, escena III: 268-269).

Julieta no oculta su rechazo sobre esta posibilidad futura. Para ella no es suficiente un buen arreglo, un buen matrimonio, necesita de la pasión, de la galantería, aunque más no sea como convención que anticipa el acercamiento erótico. Las necesidades amorosas no son compatibles con las convenciones sociales. Y, como ella, Romeo también ha sido atrapado por la pulsión de vida, el despertar sexual que se eleva a través del erotismo a metáforas trascendentales, superando las cosas terrenales.

Para resumir, en *Romeo y Julieta*, el amor pasional, o pulsión sexual, es una fuerza violenta, extática y abrumadora que reemplaza a todos los demás valores, lealtades y emociones, y que lleva a los protagonistas a desafiar todo su mundo social: sus familias, sus amigos, y hasta a su gobernante (Romeo regresa a Verona por el amor de Julieta después de ser exiliado por el príncipe bajo pena de muerte).

Amor prohibido

En su libro *Historias de Amor* (1987), Julia Kristeva analiza *Romeo y Julieta* desde el psicoanálisis como un enfrentamiento entre los sujetos amantes y la sociedad. A través de este enfoque, podría entenderse por qué, desde el mismo prólogo y la primera escena hasta la escena final, el odio mutuo entre Montescos y Capuletos juega un papel central. También ocuparía un rol importante el matrimonio convenido con Paris, interpretado como una restricción a la pulsión de vida y la realización individual de la mujer.

Esposa y madre es el destino que se prevé para ella, en el marco de un sistema patriarcal que pide de la mujer sumisión al hombre y que mantenga su “virtud” hasta el matrimonio. La presión de estas expectativas proferidas por su padre, su madre y la nodriza podría mostrar a una Julieta débil y vulnerable. Sin embargo, la realidad es que ella se opone a estas condiciones, mediante dobles sentidos que aquellos otros no llegan a interpretar, y toma las riendas de su destino al enamorarse de Romeo, saltar los pasos de la cortesía y propiciar el matrimonio y la concreción sexual en un plazo de dos días.

Esta cualidad de mostrar a una mujer que asume su sexualidad frente a los condicionamientos de la época es uno de los grandes logros de Shakespeare, señala Kristeva. La imagen complementaria es Rosalina, quien tampoco se somete a las exigencias de casamiento y maternidad, pero para esto decide permanecer casta.

La fuerza irresistible de la pasión amorosa se propone entonces como contraria al *status quo*, caracterizado por la “moderación” (palabra que aparece decenas de veces en la obra), y llena de valor a los amantes para enfrentar los peligros y obstáculos que pone el orden social imperante a la

realización de su amor. Lo que se enfrenta es el individuo y su deseo (el Yo) contra la cultura, las circunstancias sociales (el Súper yo) que, relegando su voluntad, le piden obediencia y sumisión. Dice Bataille:

El ser humano no se conforma con la realidad vulgar y busca el éxtasis, la violencia de un goce desmesurado, para transgredir los límites de una realidad mediocre. (...) intenta destruir los cimientos de la sociedad, cuyo poder emana de la represión del deseo. A través de una relación violenta con el ser del “otro”, el sujeto erótico accede a la interioridad de su propio cuerpo, en donde se revela el vacío del ser; el “no-ser” del sujeto erótico, la muerte (citado en Urzainki, 2010: 195).

La joven pareja está condenada a la muerte, porque el amor apasionado no surge “a pesar” de las prohibiciones, sino “por” ellas. El desafío a la ley es condición *sine qua non*, consustancial, para el nacimiento del amor-pasión. El arrebató amoroso es directamente proporcional al secreto con que este debe mantenerse. Todas las prácticas que rodean al amor pasional incentivan esta exaltación: miradas intercambiadas en secreto, mensajeros evasivos, palabras susurradas, mensajes encriptados en una conversación aparentemente inocua, etc. Lo que intensifica el fuego en los amantes es estar siempre al borde del castigo, como en la escena del balcón en el jardín de los Capuleto.

De esta manera, el desafío a la ley que presupone todo amor apasionado admite también la oposición de un tercero, posiblemente familiar de alguno de los amantes, o de la sociedad en su conjunto. Es esa presencia potencial, la que atiza la pasión. Eliminemos este tercero, dice Kristeva (op. cit.), y todo el amor se derrumbará, mermará el deseo ante la falta de prohibición.

En las formas de amor cortés, lo que animaba el deseo era la duda sobre los deseos de la dama y la esperanza de ser aceptado como suplicante; en cambio, en *Romeo y Julieta*, como hemos visto, no hay suspenso: ella ya ha dejado en claro que acepta a Romeo no solo como suplicante al pie de su balcón, sino también como amante en el dormitorio. Él lo sabe y lo sabemos los espectadores. Así que el suspenso no es intrínseco a la relación, sino externo: está en el temor a que Romeo sea descubierto y ajusticiado por los parientes de Julieta.

Para Kristeva, la originalidad renacentista de la obra está en poner el centro de atención en la psicología de los amantes y, especialmente, en el conflicto de esta con las reglas sociales: el amor de la pareja como un desafío a una ley senil y tribal que rechaza el disfrute de los cuerpos. Sin embargo, aunque con este desafío a la ley los amantes secretos se acercan a la locura, como advierte Fray Lorenzo, en realidad la pareja se mantiene también dentro de los márgenes de lo permitido; es decir, aunque es ajena y transgrede las leyes de obediencia familiar (a las que reclama libertad de elección) y de decoro social (a las que reclama mayor apertura hacia la carnalidad), la pareja se consagra a través del matrimonio, y así se somete a otra autoridad: la de la iglesia que bendice la unión. Si el amor sexual está prohibido, no lo está en el marco de la legalidad “ideal” que da el amor místico, representado en la autoridad que bendice el enlace.

Todas estas formas del “amor” (el matrimonio arreglado, el amor místico, el platónico, las normas de cortesía, la pulsión sexual) se entretajan complejizando la psicología de los amantes, que ya responden tanto a uno como a otro. Esa compleja red de significados ambiguos (Margarit, 2013) del amor es lo que los llevará a la muerte. *Romeo y Julieta* pone en escena la vieja verdad de que el auténtico gran amor es siempre un amor imposible: no hay posibilidad, en la cultura occidental, de conjugar el amor apasionado con el matrimonio a largo plazo, porque ambos se contraponen en esencia; en consecuencia, la muerte es la única forma de conservar esos primeros instantes en que ambas modalidades de Eros conviven en una misma pareja. Incluso cuando realizan el enlace (secreto) y se concreta la unión sexual, los amantes tienen una felicidad efímera, pues él debe partir al exilio.

Hasta el tiempo lineal del amor medido es ajeno al tiempo del deseo y la pasión. Esta es la dualidad que pone Shakespeare en escena, al hacer transcurrir toda la historia en cinco días, desde que Romeo está apenado por la falta de correspondencia de Rosalina hasta su muerte y la de Julieta, pasando por el baile en el que se conocen, la escena del balcón, el matrimonio secreto y el exilio. El amor pasional instaaura un tiempo distinto en el que gobierna la vorágine y lo incontrolable, una aceleración hacia la muerte, como se preanuncia en reiteradas ocasiones. De allí el apuro, la urgencia de los amantes, frente a lo que ellos interpretan como falta de celeridad de los otros personajes y de las acciones en general.

Por esta duplicidad es también que, a pesar de la presencia de muerte en todo el texto y la velocidad con que se desencadena su aparente triunfo final, la impresión es de haber asistido a un amor lleno de vida, de vitalidad, como pocos: el amor pasional se asocia con Eros y Thanatos, indefectiblemente. Kristeva realiza el ejercicio de imaginarse a la pareja, si sus planes hubieran salido bien, en una existencia normal como cualquier pareja casada, y concluye que el tiempo (el del amor asentado) hubiera metamorfoseado la pasión prohibida criminal y los amantes secretos en algo banal, diario y aburrido. Shakespeare, al matarlos, salva a la pareja en su estado más vital, preservando la idea del matrimonio. Porque si Julieta y Romeo hubieran sido contrarios a toda ley, no generarían ninguna empatía. Al mantenerse fuera de los límites familiares y sociales, pero dentro de los divinos, su drama se comprende y comparte: el odio proviene de los otros, no de ellos, aunque ellos, en el marco de esos odios, conduzcan a la muerte.

Conclusiones

Como hemos visto, los apellidos de los amantes, Montesco y Capuleto, no son indiferentes sino que, al contrario, desencadenan la pasión común, la determinan porque el amor pasional se enfrenta a las restricciones sociales y se alimenta de la prohibición. Ambos protagonistas están equivocados: si se cambian el nombre, si pertenecieran a otras familias, el fuego podría extinguirse.

Pero la ambivalencia, la ambigüedad de la obra está precisamente en la complejidad de conceptos de amor que se entrecruzan en la propia subjetividad de los personajes, reflejando la época renacentista de transición a la que pertenece el autor (Kettle, 1966; Margarit, 2013). La tragedia “más excelente y lamentable” de Romeo y Julieta es un texto profundamente ambiguo, ya que es ambigua la concepción del amor que en él se representa.

Recuperando las tradiciones del amor místico-platónico, y su convencionalización en el amor cortés o *fin amour*, Shakespeare las entreteje con la tradición del amor-pasión y los procesos de liberación e individualización del Renacimiento. Consigue con esto aglutinar toda la variedad de las relaciones amorosas, especialmente en la juventud, cuando el carácter se enfrenta a las imposiciones sociales.

De tal complejidad surge la “necesidad” de la muerte de la pareja, para salvaguardarla de una decadencia que se manifieste en la aceptación de los roles y la rutina matrimoniales, único camino posible después del amor pasional, a excepción de la muerte.

Eros y Thanatos forman parte intrínseca de las relaciones: este es el tema, la demostración de un amor frustrado por las reglas sociales, la pareja destruida por las normas que sofocan la pasión, la carnalidad, el amor sexual.

La idealización romántica no es más que un mecanismo para justificar la pulsión del encuentro sexual, como luego diría Schopenhauer (1818), parece ser lo que intuye la lucidez de conocimiento de esta pareja. Es una mujer, Julieta, quien tiene la consciencia más clara de su sed de amor, y el desafío que implica calmarla. El riesgo que corre al aceptar la poción que le ofrece Fray Lorenzo simboliza el juego con la muerte que lleva implícita la satisfacción erótica de los deseos, pero que vale la pena. Así ve Kristeva (1987) esta tragedia shakesperea, como una meditación sobre el amor que deja en su público un sueño reparador, el del amor, que reemplaza el miedo a la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Auden, W. (1999). *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bataille, G. (2009 [1957]). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.

De Rougemont, D. (1945). *Amor y occidente*. México: Leyenda.

Elton, W. R. (1980). "Shakespeare and the thought of his age" (Shakespeare y el pensamiento de su era). En *A new companion to Shakespeare studies* (Traducido por Diana Asbiser para la cátedra de Literatura Inglesa, FFyL, UBA, 2001). Cambridge University Press.

Fernández Iglesias, M. (2012). *Metafísica del amor sexual. De la verdad de Schopenhauer y la mentira del amor platónico*. Tesis de Doctorado en Historia, Estética y Antropología, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía.

Hunter, G. K. (1980). "Las lecturas de Shakespeare". En *A new companion to Shakespeare studies* (Traducido por Elina Montes para la cátedra de Literatura Inglesa, FFyL, UBA, 1996). Cambridge University Press.

Kettle, A. (comp.) (1966). *Shakespeare en un mundo cambiante*. Buenos Aires: Sílabas.

Kristeva, J. (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.

Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.

Orozco, A. (2009). *Estética de sentido común. Teoría del arte y la belleza*. Universidad Santo Tomás, Colombia.

Paz, O. (1997). "La Dama y la Santa". En *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Shakespeare, W. (1951). "La tragedia de Romeo y Julieta". En *Obras Completas* (Traducción de Luis Astrana Marín) (pp. 259-312). Madrid: Aguilar.

Schopenhauer, A. (1818). "Metafísica del Amor Sexual". *Complementos a El Mundo como Voluntad y Representación* (capítulo 44) (pp. 608-651).

Urzainki, M. (2010). "Deseo y transgresión: el erotismo en Georges Bataille". *Revista Lectora: revista de dones i textualitat*. N° 16, Universitat Autònoma de Barcelona.

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

***ROMEO Y JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

María Soledad Blanco
Paola Andrea De Spirito

El clásico de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, ha generado una cantidad innumerable de puestas en escena a lo largo de los siglos, y también un sinnúmero de adaptaciones, versiones y reescrituras que van desde el teatro al cine, pasando por la comedia musical y la ópera.

Estas reescrituras invitan, una y otra vez, a redescubrir la obra original y, al mismo tiempo, están adaptadas a distintas épocas y lectores o espectadores, poniendo de manifiesto la trascendencia de Shakespeare y amplificando su alcance y vigencia.

Muchas de ellas ponen el acento en la historia de amor en medio del enfrentamiento de dos bandos. Se repiten, una y otra vez, escenas memorables como la del baile, el balcón y la muerte de los jóvenes.

A continuación trabajaremos con la obra *De cómo Romeo se transó a Julieta* (2015) de María Inés Falconi. Como su subtítulo lo indica, es una versión libre de la obra de Shakespeare, a la que utiliza como hipotexto para crear un argumento original dirigido a un público joven, al que le permite percibir los enfrentamientos que acontecen en su propia realidad.

Eje 1: Concepciones de amor

Reflexiones

En el artículo anterior, “Amor y tragedia: Tensiones entre lo privado y lo público en *Romeo y Julieta* de William Shakespeare”, se desarrollan los diversos sentidos del amor que pueden encontrarse en la obra de Shakespeare.

En la versión libre de María Inés Falconi, *De cómo Romeo se transó a Julieta*, podemos observar varias de estas formas de amor entre los adolescentes que ensayan la obra *Romeo y Julieta*. De la misma manera que ocurre en la tragedia de Shakespeare, antes de conocer a Mechi (Julieta), Diego (Romeo) aparece como alguien trastornado por el amor a Carolina, quien lo rechaza. Diego, al igual que Romeo, cultiva la pena de amor viviéndola en soledad y tristeza, casi como una religión:

LUCÍA: Gonzalo ¿lo viste a Diego?
GONZALO: No, no lo vi. Pero seguro está en el patio de atrás.
LUCÍA: ¿En el patio de atrás? ¿Qué va a estar haciendo en el patio de atrás?
GONZALO: Qué se yo. Esta mañana cuando llegué lo vi sentado abajo del árbol ése del patio.
LEO: El ceibo [...]
LUCÍA: ¿Solo?
GONZALO: Solo. El pelotudo miraba al cielo y suspiraba y hacía pajaritos con las flores que estaban en el piso. Ese pibe está de la nuca (31-32).

Actividades

Como se postula en el ensayo ya mencionado, el **amor como religión** es una predisposición a estar enamorado. Quien sea el destinatario de ese amor ocupa un lugar menor frente a la pasión misma, y eso explica el cambio abrupto de sentimientos de Diego al conocer a Mechi.

1. Explique cuáles son los desencadenantes en los dos enamoramientos que tiene Diego (de Caro y de Mechi). Desarrolle en función de la lectura y ejemplifique.
2. ¿En qué otro personaje se puede observar esta misma concepción **platónica** y **cortés** del amor?

El primer encuentro entre Diego y Mechi reproduce los diálogos entre Romeo y Julieta, y el uso de metáforas religiosas lo acerca al amor cortés. Pero, al atravesar Diego los muros de la casa de Mechi y escuchar a

escondidas su declaración de amor, pensando que está sola, el amor de estos jóvenes comienza a convertirse en un **amor apasionado**:

1. Busque en la obra ejemplos de este **amor-pasión** entre los adolescentes y extráigalos (tenga en cuenta: ansiedad o urgencia por encontrarse, pulsión sexual, miedo a ser descubiertos, etc.).
2. Al igual que en *Romeo y Julieta*, Diego y Mechi viven un **amor prohibido**: ¿por qué?, ¿de qué manera estos adolescentes enamorados infringen las reglas de los grupos a los que pertenecen y las de la escuela? Ejemplifique.

Eje 2: Amor cortés

Reflexiones

El amor cortés implica servicio de vasallaje. Así, el amante siempre se encuentra en una posición “inferior”, y la amada, en una “superior” o “más elevada”. Por lo tanto, el amor será una forma de elevación, de ascenso a un estadio superior de pureza.

Actividades

1. Explique qué relación puede establecerse entre esta característica del amor cortés y la famosa escena del balcón de *Romeo y Julieta*. (Tenga en cuenta, para ello, que la representación de la amada en una torre o balcón y del amante ascendiendo era común ya en la Edad Media, como lo muestran estas figuras del *Códex Manese*, que reúne canciones de amor medievales en alto alemán medio y está decorado con 138 miniaturas que muestran escenas caballerescas).



2. La escena 12 del texto de Falconi recrea la icónica escena en el balcón. ¿Qué efectos logra la autora en esta escena? Explíquelos y ejemplifíquelos. ¿Podría decir si mantiene esta idea de distancia entre la “dama” y su “vasallo”?
3. El texto de Octavio Paz (1997), “La dama y la santa”, sostiene que hay tres etapas del amor cortés: pretendiente, suplicante y aceptado. Investigue en qué consiste cada una y diga si se cumplen en *De cómo Romeo se transó a Julieta*.
4. En el siguiente enlace, puede acceder a la recreación de la escena del balcón que realiza el comediante mexicano Cantinflas: <https://www.youtube.com/watch?v=pouqnfjLZXc1>
¿Cuáles son los constituyentes del amor cortés de los que se ríe esta parodia? ¿Cómo lo hace?



1- Fragmento de la película *Romeo y Julieta* (1943), comedia satírica mexicana dirigida por Miguel M. Delgado y protagonizada por Cantinflas, María Elena Marqués y Ángel Garasa. Consultado el 08 de noviembre de 2016.

Eje 3: Metateatralidad

Reflexiones

Antes de realizar las actividades, lea el artículo que integra el presente libro: “Metateatro y Mise en Abyme en *Hamlet* de William Shakespeare” de Soledad Blanco.

La obra *De cómo Romeo se transó a Julieta* cuenta la historia de amor entre dos adolescentes, Diego y Mechi, que pertenecen a dos divisiones de 5to año enfrentadas y que deben representar la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare con su profesor de teatro. Si bien es fácilmente identificable la estrategia del teatro dentro del teatro en los ensayos que los alumnos hacen de la obra de Shakespeare y en la representación final, la historia de amor de Diego y Mechi es, en sí misma, una nueva representación del drama del escritor inglés.

Así, la obra presenta varias particularidades metateatrales de las que es testigo el lector-espectador que ve cómo los personajes recrean la historia de Romeo y Julieta a la vez que, dentro de la historia, representan en teatro la propia obra.

Actividades

Como ocurre en la escena 12, donde se recrea la escena del balcón entre Romeo y Julieta, a lo largo de la obra aparecen estrategias metateatrales que hacen referencia al drama original de Shakespeare.

1. Explique cómo funcionan las acotaciones o didascalias en la obra de Falconi. Ejemplifique.
2. Extraiga de la obra ejemplos de los distintos tipos de metateatralidad que aparecen y explíquelos.
3. ¿Puede decirse que los niveles entre lo que los personajes consideran real y la ficción que representan se van confundiendo? Desarrolle con ejemplos del texto.
4. Esta reduplicación especular de la obra de Shakespeare a la que asistimos como lectores-espectadores, ¿puede considerarse como *mise en abyme* de acuerdo con el ensayo leído? ¿Por qué?

5. En el caso de la *mise en abyme*, explique a qué actos y escenas de la obra original hacen referencia.

Eje 4: Guerra entre bandos y amores prohibidos

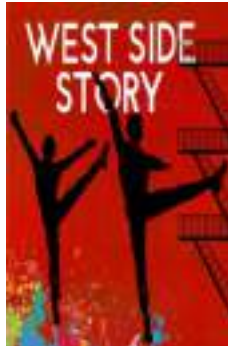
Reflexiones

En su novela, Falconi reubica el conflicto del amor prohibido entre los jóvenes en un contexto de enfrentamiento entre cursos de un mismo colegio secundario. La mayoría de las adaptaciones hacen lo mismo, reubicar el amor prohibido en diferentes contextos. Por ejemplo²:



La película *Romeo, Juli a tma* de 1960, del director checo Jirí Weiss, es traducida al español como *Romeo y Julieta y las tinieblas*. La historia transcurre en Praga, en 1942, durante la ocupación nazi. Pavel, un estudiante, oculta en el ático de su edificio a una chica judía, de la que pronto se enamora. Cuando su madre se entera, surgen las dudas acerca de cómo actuar. Los temas de fondo son el racismo y el miedo.

2- Las imágenes y reseñas pertenecen a las páginas Web “*Romeo y Julieta y el cine*” (<http://dinora-lu.blogspot.com/2013/10/romeo-y-julieta-y-el-cine.html>) y “Las 10 mejores adaptaciones de *Romeo y Julieta*” (<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g507113/las-10-mejores-adaptaciones-de-romeo-y-julieta/>), ambas consultadas el 25 de junio de 2017.



West Side Story de Robert Wise y Jerome Robbins (1961) es uno de los mayores musicales de la historia del cine. Convirtió a los Montesco y a los Capuleto en dos bandas callejeras rivales de Nueva York: los Sharks de origen puertorriqueño, y los Jets, de procedencia irlandesa. Cuando Maria (Natalie Wood), hermana del líder de los Sharks Bernardo (George Chakiris), se enamora del exmiembro de los Jets Tony (Richard Beymer), se iniciará una violenta y trágica guerra de bandas.



Kebab Connection de Anno Saul (2005). Ibo es un joven inmigrante turco cuyo mayor sueño es ser director de cine, pero deja embarazada a su novia alemana (Nora Tschirner), desoyendo las instrucciones de su padre: “Sal con quien quieras, pero nunca dejen preñada a una alemana”. El conflicto entre las dos familias no tardará en estallar.



Alacrán enamorado (2013). Julián es un boxeador que pertenece a una banda de neonazis. Alyssa es una joven inmigrante que le robará el corazón y lo meterá en un buen lío con sus peligrosos amigos. La raza y el racismo serán las barreras que intentarán separar su unión en “Alacrán enamorado”, tercer largometraje del barcelonés Santiago Zannou.

Actividades

1. Elija una de estas adaptaciones e investigue sobre el contexto en el que se sitúa la historia de Romeo y Julieta. A partir de ello, redacte un breve ensayo sobre cómo se actualiza en cada caso la obra de Shakespeare en función de la división entre bandos y de las distintas concepciones de amor ponderadas.
2. Muchos críticos señalan que Shakespeare basó su historia en el mito griego de Píramo y Tisbe. Investigue en qué consiste el mito y cuáles son los principales puntos de unión con la tragedia de Romeo y Julieta. ¿Podría decirse que la tragedia del amor prohibido en el marco de un enfrentamiento entre bandos parece un tópico universal?
3. Piense en circunstancias contemporáneas y coetáneas en las que podría darse una situación similar. Redacte una síntesis como si se tratara de una película cinematográfica.
4. De todos los conflictos planteados (incluyendo el original de Shakespeare, el de las películas y el tuyo propio) elige uno y reescribe algunas de las escenas que permitan modificar el curso de los acontecimientos (como en la versión de Falconi) para que la pareja tenga un final diferente.

5. Observe la pintura de Marc Chagall, titulada “Romeo et Juliette” (1964) y responda:



- ¿Cuáles son los colores predominantes en la pintura? ¿Cuál es la intensidad del color (por ejemplo, brillante, silenciado u oscuro)?
- ¿Qué símbolos puede identificar en la pintura?
- ¿Cómo parecen sentirse Romeo y Julieta?
- ¿Se trata de figuras humanas realistas o cómo las categorizaría?
- ¿Dónde están Romeo y Julieta en relación a la ciudad? ¿Qué puede inferir de su posición en la pintura?
- ¿Qué cosas de la historia original ha elegido Chagall no representar en este cuadro?

En base a esas observaciones, y teniendo en cuenta que la ciudad representada se trataría de París, y no de Verona (por la presencia del Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia), escriba una reseña interpretativa de la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

Falconi, M. I. (2015). *De cómo Romeo se transó a Julieta*. Buenos Aires: Quipu.

Paz, O. (1997). "La dama y la santa". En *La llama doble. Amor y erotismo*. (pp. 75-98). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

**TENSIONES DE LA MIRADA EN SONETOS DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

Mariel Silvina Quintana

Con tus ojos el mudo se hizo vate.

William Shakespeare

La mirada *sobre* el mundo

El accionar de la mirada puede pensarse como un modo de conocer y significar el mundo que nos rodea, de habitarlo (cfr. Merleau Ponty, 1993). Percibimos la realidad a través de los sentidos y entre estos el de la vista es fundamental.

Como hemos referido en otra ocasión (Quintana, 2016), Raúl Dorra en su artículo “El soplo y el sentido”, basándose en los aportes de Greimas y Fontanille, sostiene que lo sensible se transforma en sentido a través del cuerpo que “provee al hombre de la inmediata certeza de sí y del mundo, mejor, de su existencia en el mundo” (1997: 65). Si en las indagaciones de Dorra, el paso de lo sensible al sentido se da en la palabra, en tanto soplo, convertido primero en sonido mediante la expulsión de la voz, podemos pensar también en la mirada que se instala con y en ese cuerpo, en los ojos como el umbral que permite dotar de sentido al mundo; es decir, una mirada semiótica y vital, responsable del conocimiento -y del advenimiento- de la belleza en la poesía de Shakespeare, y cuyo poder transforma el silencio en poesía, como reza el verso que anticipa nuestras reflexiones.

The Sonnets de William Shakespeare, publicado por primera vez en 1609, conforma un ciclo de 154 poemas de amor, situado entre las herencias de la tradición lírica provenzal, la petrarquista y una tradición sonetística inglesa de cuño reciente. En esta oportunidad, nos proponemos rastrear y analizar algunas figuraciones de la mirada en esos poemas.

En su célebre ensayo *Modos de ver*, John Berger nos dice acerca de las novedades del arte pictórico en el Renacimiento que:

la perspectiva estaba sometida a una convención (...) que lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, sólo que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban realidad a estas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. (...) El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios (2010: 9-10).

Este revolucionario modo de mirar da cuenta de un rasgo central de ese momento histórico: el individualismo. Nunca el hombre había sentido tanta fe en sí mismo, en sus cualidades y capacidades. El surgimiento de la autobiografía y el retrato es un ejemplo que da cuenta de este fenómeno. En ese universo ordenado a la medida del hombre, transcurren la vida y la escritura de William Shakespeare, sin embargo, como veremos, ya se vislumbra en sus textos el devenir del Renacimiento en Barroco, sus continuidades y contrastes¹.

Figuraciones de la mirada en *The Sonnets*

En la organización del ciclo de sonetos pueden distinguirse dos grandes bloques según el destinatario de las reflexiones y declaraciones del sujeto lírico, y que se corresponden también con distintas formas de mirar, de contemplar al ser amado, en función de su inscripción, o no, en una tradición literaria.

Lucas Margarit señala la importancia del retrato en *The Sonnets*:

es clara la posibilidad de leer el ciclo como la constitución de retratos de cada uno de los protagonistas incluso de sí mismo. Como un gran retrato plural y narrativo que se va construyendo a través de cada uno de los sonetos (2017: 27).

1- Hausser (1998) sitúa a Cervantes y Shakespeare como representantes del Manierismo, momento y estilo de transición entre Renacimiento y Barroco.

Justamente, en la configuración del retrato que recrea los modelos pictóricos de la época se perfila una mirada semiótica, que construye su objeto: la imagen del joven amado, a quien están dedicados los primeros 126 poemas del ciclo; una imagen poética que daría cuenta de lo real, del conocimiento del sujeto lírico a partir de los sentidos: una pintura. La cuestión del retrato puede verse claramente en el soneto XXIV², donde la mirada, “el ojo”, es el artista que plasma en la interioridad del sujeto lírico la imagen del amado, una “copia fiel”. La unión de los cuerpos es posible en esta representación, pues la imagen construida se aloja en el pecho del sujeto quien ahora mira por los ojos del amado: sus ventanas abiertas al sol. Así, la mirada del poeta esboza otra mirada que la refleja y su cuerpo se convierte en habitáculo, el marco amoroso de ese retrato. Sin embargo, este mirar, que ya tematiza la cuestión de la representación en la obra de arte y su veracidad -reflexiones que aparecerán a lo largo del ciclo encarnadas en lo pictórico- y en referencia a los mismos versos, en una clara alusión autorreferencial-, denuncia una primera limitación del arte y de la mirada: solo se puede percibir lo que está a la vista, solo lo que el otro quiere mostrar. En el soneto LIII, la copia “será una pobre copia de tu imagen”, pues la representación del lenguaje no alcanza para describir la belleza.

En los sonetos de Shakespeare las miradas se multiplican, no es solo la del poeta enamorado que contempla y recrea el mundo por el tamiz de sus ojos, también está presente la mirada del otro al que interpela, al que mira mirar(lo): “En mí, tú ves” insiste el poema LXXIII, y el yo se proyecta -su deseo- en una especie de autorretrato, en un espejo que deja recaer la responsabilidad de la mirada en el otro. El poema LXXVII remite abiertamente a la imagen del espejo que devuelve la propia mirada: “Tu espejo, te hará ver cómo te eclipsas”, y permite tomar consciencia del paso inexorable del tiempo y sus estragos; imagen que a su vez convoca otras, pertenecientes al territorio de la memoria. Este soneto es uno en los que, claramente, se plasma la preocupación por la perduración a través de la escritura: el verso como reducto salvador frente a los estragos del tiempo y de la muerte.

2- Todos los sonetos abordados se encuentran citados en el apéndice, y pertenecen a la edición de Debolsillo consignada en la bibliografía.

Es interesante observar que el sujeto, en el ciclo de poemas, se posiciona en un presente; una voz que se funda desde un tiempo efímero al que intenta retener en la escritura, y se proyecta a un futuro; presente que crea la ilusión de simultaneidad con el momento de la lectura y da cuenta de cierta espectacularidad que pone al lector frente a una escena en la que se debaten distintos personajes. Así, el *tempus fugit* es un tópico central en los sonetos, que se corresponde con las preocupaciones literarias y vitales de la época, y remite a la nueva experiencia de mundo y la influencia de los poetas latinos, sobre todo Horacio, Virgilio y Ovidio.

Tensiones I: De lo sensible al sentido

En un mundo complejo y descentrado, signado por la tensión entre las fuerzas optimistas heredadas del Renacimiento y el desengaño propio del Barroco, los sonetos exploran la configuración de una mirada de naturaleza subjetiva, vinculada al alma y al corazón: un mirar hacia adentro, que contrasta con una mirada de índole sensorial (no por ello menos subjetiva que la primera) asociada a la vivencia de la exterioridad, de lo empírico. El poema XXVII se adentra en esta mirada interior: "(...) mis pensamientos/ obligan a mis párpados caídos/ a hurgar la oscuridad". Una paradoja estructura estas ideas, pues la ceguera conlleva una visión, un saber conjetural, incompleto, de sombras, pero que sin embargo es vital. El soneto XLIII retoma esta caracterización y el sujeto ahonda en la reflexión sobre la mirada y se interroga sobre sus alcances, pues "Mis ojos ven mejor si están cerrados"; es decir, ven cuando no pueden ver, porque así es posible la absoluta atención sobre el amado. En medio de esta oscuridad, los sueños que traen la presencia del amado son estelas de luz; él mismo es una sombra que alumbrá, tan poderosa que anula la ceguera: juego de opuestos, de oxímoros, de claroscuros que convocan el lenguaje pictórico barroco. Paradójicamente, los ojos, símbolos de la luz y la comprensión (cfr. Cirlot, 2011: 345), encuentran su máxima realización en la oscuridad. A pesar de esta sentencia sobre la mirada hacia el interior, en el primer cuarteto, la reflexión se amplía en el segundo con la pregunta acerca de esa mirada que hemos caracterizado como asociada a la percepción de lo exterior: "¿podrá lucir aún más tu dulce forma/ en plena claridad y a pleno campo?". El sujeto

solo manifiesta certezas en relación al poder que le permite alcanzar al amado en su interioridad. La pregunta es, paradójicamente, sobre el plano sensorial que colocaría al poeta frente a la realidad: “¿podrán embelesarse más mis ojos/ al verte a la luz viva de los días? Así, la mirada se tensiona entre la contemplación al interior y al exterior, lo certero y lo dudoso, la noche y el día, la luz y la oscuridad. El poeta problematiza sus límites, así como los del lenguaje, y concluye con una paradoja: “El día es noche cuando no te veo/ y días son las noches que te sueño”. De esta manera, el ver y el soñar se presentan como formas antagónicas y a su vez complementarias de la mirada y, con ella, del deseo.

Los sonetos XLIV y XLV se articulan como dos movimientos de una misma unidad y continúan la línea reflexiva del anterior: se pasa de la tensión entre la percepción interior del mundo de los sueños y la de la realidad, que sacude al cuerpo hastiado, para explayarse en la pura interioridad, en lo incorpóreo. Así, el poeta explora otras formas posibles de percibir y sentir al amado. El pensamiento crea imágenes: “con solo imaginar” consigue lo que busca, sin embargo se queda en la esfera del deseo pues es imposible alcanzar al amado, solo queda la resignación ante el dios del tiempo. Los ojos no aparecen esbozados en este poema, pero sí sus lágrimas que anulan el sentido de la visión y significan el vacío, la ausencia. El cuerpo negado del sujeto encuentra finalmente su asidero en consonancia con el universo, se corresponde con el agua y la tierra, elementos constitutivos que se complementan con los del cuerpo amado. A esto se refiere el soneto XLV: “Los otros dos están -aire ligero, y fuego purgador- siempre contigo”. Los cuerpos se diluyen, se borran y, complementándose, siendo uno, participan de la naturaleza del universo, sin embargo ese ir y venir de lo incorpóreo solo existe en el plano del deseo.

Los sonetos siguientes también se presentan en par, la estructura reflexiva del género pareciera agotarse y reclama su continuidad, aparecen como ante un espejo que reproduce y, a la vez, invierte su imagen. El ojo y el corazón son el anclaje que visibiliza corporal y espiritualmente al sujeto “Mi corazón y mi ojo están en guerra” dice el primer verso del XLVI, mientras que en el XLVII: “Mi corazón y mi ojo están en paz”. Podemos observar una tensión entre estos elementos constitutivos del cuerpo que simbólicamente convocan la comprensión y el conocimiento, por un lado, y por el otro, el

amor, lo subjetivo; y que en ambos poemas cumplen la función semiótica de la mirada: dotar de sentido lo percibido; tensión que se corresponde con las formas de la mirada interior y la exterior que hemos referido. Sin embargo tanto el corazón como el ojo, aquí personificados, ven. Pugnan “por cómo reparten tu apariencia”, representan enfoques diferentes acerca del objeto contemplado y re-creado: el amado, a los que se agregan las múltiples miradas a las que se expone el corazón que guarda su imagen. Esta idea de la exposición frente a otros se refuerza en los términos “vitrina” y “estampa”. La apelación al discurso legal (litigante, tribunal, veredicto, fuero, son algunos de los términos que remiten a ese campo de sentido) da cuenta de la seriedad del asunto llevado al terreno alegórico. En el soneto XLVI, la diatriba se resuelve recuperando las funciones de una mirada interior subjetiva y otra exterior empírica: “y si compete a mi ojo tu exterior,/ tu amor es fuero de mi corazón”. Sin embargo ambas partes del cuerpo percibiente solo pueden captar apariencias. El siguiente soneto intensifica la tensión entre los opuestos: guerra y paz son las caras de una misma realidad: la del amor -propiedad del corazón- y la belleza -competencia de los ojos-. Se trata de una subjetividad que instala un cuerpo y una mirada: el paso de lo sensible al sentido. El lenguaje insiste en esta imposibilidad de la mirada objetiva en el poema XLVII, donde los roles del ojo y el corazón se intercambian, no hay distinción; la mirada exterior y la interior son apariencias, son derivas del deseo de un sujeto al igual que la memoria o el pensamiento y las imágenes que guarda.

Estos poemas son claramente barrocos, tanto las ideas que exponen como su tratamiento: el tema de la realidad-apariencia, la tensión entre lo interior y lo exterior, el juego de los opuestos, problematizan la relatividad de los puntos de vista y la (im)posibilidad de acceder a la belleza y a lo real empírico, pues lo que percibimos son conjeturas, opiniones en un mundo -el teatro del mundo- que se debaten entre la angustia de la variabilidad y el desengaño, y el vitalismo renacentista. Otra modalidad de la mirada es en la que el ojo se engaña ante el paso del tiempo (CIV), o aquella en la que su capacidad perceptiva está cooptada por el amor: “Ya sea horrible o bello lo que mira,/ (...) todo es tu retrato./ Sin otra opción, repleta de ti solo,/ mi mente sí es veraz, la engaña el ojo” (CXIII).

Tensiones II: Objetividad y subjetividad en la mirada

“Todo ojo lleva consigo su mancha” dice Georges Didi-Hubermann (2011: 47) y Shakespeare juega y problematiza el poder del ojo, se aparta de los cánones vigentes y experimenta con un nuevo modo de mirar a la manera de los pintores barrocos, descentra el punto de vista y crea puntos de fuga, nuevas miradas y nuevos objetos de contemplación. La mirada idealizada que había cambiado el modelo petrarquista de la dama divinizada y ausente, por el joven varón como sujeto evocado e interpelado en la escena de la primera parte del ciclo de sonetos, deviene a partir del soneto CXXVII en un cambio de perspectiva, en una mirada distinta, de índole realista y que canta a una mujer morena y humanizada: nuevo quiebre respecto de la noción de belleza imperante en la época, que reemplaza a la amada pálida y perfecta.

Así, el primer soneto de este segundo bloque problematiza la cuestión de relatividad de lo bello, y puntualiza las connotaciones de sentido del color negro que será el que signe a la amada, sus ojos “negros como cuervos”.

El poema CXXX subvierte, tópico a tópico, la imagen literaria característica del arte renacentista, objeto de otra mirada. Este sujeto mira y significa una mujer atada a la realidad -ni divina ni etérea- y cuya imagen puede sintetizarse en este verso: “mi amada pisa el suelo al caminar”. Así, la tensión realidad-apariencia adquiere un nuevo matiz: realidad-apariencia de los modelos literarios, ya que el poeta impone una nueva mirada frente a lo que llama la “belleza falsa”.

El soneto CXLI retoma la reflexión sobre la dupla ojos-corazón y su correspondencia con la mirada exterior e interior; pero, en este caso, a diferencia de los poemas anteriormente referidos, ambos modos de acceso al mundo se diferencian: la visión se constituye en uno más de los sentidos y su accionar no idealiza, “no te amo con mis ojos”, mientras que sí lo hace el “corazón loco” que reniega de los sentidos y por acción del amor “prefiere ser esclavo y ruin vasallo” del corazón de la amada, a tono con la tradición literaria vigente. Sin embargo, nuevamente resulta imposible captar la realidad, los “ojos falsos” del enamorado están enceguecidos por las lágrimas: “(...) ¿Puede ser veraz/ un ojo que ahoga en llanto sus visiones?” (CXLVIII). Esta pregunta por lo verdadero también aparece una y otra vez en relación al verso, en los poemas autorreferenciales que problematizan

la capacidad del lenguaje, de la poesía para significar al mundo y guardar en su memoria la verdad y la belleza. Es el caso del soneto XXI, donde el poeta se expresa en contra de la musa del código petrarquista -anticipando a la ruptura del modelo de la dama morena- que “a fuerza de encontrar en cada gracia/ un símil de lo bello, lo empareja/ (...) a toda flor de abril y a mil rarezas” y pide “Dejadme ser veraz, ame o escriba”.

En los numerosos poemas que presentan una reflexión sobre la escritura se patentiza el rol crucial del lector (cfr. Margarit, 2017: 31). Shakespeare no solo multiplica las miradas y las espeja, sino que también hace partícipe a la mirada activa de un lector que sobrevive a su letra; mirada extratextual contemporánea y futura cuya valoración le preocupa -así como a su par español que multiplica narradores y pareceres en el *Quijote*-.

“Dar a ver es siempre inquietar el ver” (Didi-Hubermann, 2011: 47) y Shakespeare, en su innegable modernidad, experimenta con distintos puntos de vista, diferentes modos de enfocar una realidad plurívoca que da cuenta de las tensiones entre apariencia y verdad, literatura y vida, tradición y ruptura, tradición y originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos lo que no mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dorra, R. (1997). "El soplo y el sentido". En *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. (Tomo I). Madrid: Debate.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.
- Margarit, L. (2017). "La memoria y la escritura: hacia una poética de la perduración en *The Sonnets* de William Shakespeare". *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. FHyCS-UNJU.
- Merleau Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Jem Cabanes). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Quintana, M. (2016). "El ojo y la lente: la mirada en la poética de Francisco Brines". *Hispanismos del Mundo*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Shakespeare, W. (2013). *Poesías. Obra completa* (Traducción de Andreu Jaume). Barcelona: Debolsillo.

APÉNDICE

XX

Un rostro de mujer, pintado a mano,
te dio natura, mi señor, mi dueña;
y es de mujer tu corazón tan manso,
sin falsas veleidades mujeriegas:
tus ojos brillan más y son más fieles,
y tiñen de dorado lo que miran;
hombre afinado, a ti te admiran huestes
de ojos viriles y almas femeninas.
Natura, que te había concebido
mujer, quedó prendada de tal forma
que me dejó, en la suma, sustraído
al aumentar tu nada en una cosa.
Pues bien, si te dotó para su goce,
tu amor es mío y de ellas, tu derroche.

XXI

No haré como esa musa que, en sus versos,
le canta a una belleza aderezada,
se atreve a usar el cielo de ornamento
y, a fuerza de encontrar en cada gracia
un símil de lo bello, lo empareja
al sol, la luna, a gemas de los mares,
a toda flor de abril y a mil rarezas
que habitan las esferas celestiales.
Dejadme ser veraz, ame o escriba,
y creedme que mi amor no es más hermoso

que el hijo de cualquier mujer ni brilla
cual en el éter los candiles de oro.
Si han de hacer alharaca, por mí, bien;
yo no lo haré, pues nada he de vender.

XXIV

Jugando, mi ojo, a ser pintor,
pintó sobre mí corazón tu hermosa imagen;
mi cuerpo puso el marco y el pintor,
al darle perspectiva, puso el arte.
Si miras a través de su talento,
verás tu copia fiel representada
por siempre en el altillo de mi pecho,
que ha hecho de tus ojos sus ventanas.
Los ojos se regalan mutuamente;
los míos te esbozaron y los tuyos,
ventanas de mi pecho, dejan que entre
el sol a deleitarse en tu dibujo.
Mas a pesar de su arte, mi ojo es torpe:
dibuja lo que ve, no lo que escondes.

XXVI

Señor de mi pasión, a cuyo encanto
se debe que te deba vasallaje,
recibe este recado que te mando
en muestra del deber; no por jactarme;
deber tan grande que mi pobre ingenio,
queriendo engalanarlo, lo desviste,
si bien confío en que podrás, con tiento,

cubrir sus desnudeces con tu psique.
Pues hasta que la estrella que me guía
señale que mi aspecto es favorable
y arrope mi pasión desguarecida,
no lograré que quieras respetarme.
Entonces vocearé cuánto te quiero;
en tanto, agacho el lomo y me reservo.

XXVII

Cansado del trajín del viaje, busco
alivio de mis huesos en la cama;
mas cuando el cuerpo ha dado ya lo suyo,
se inicia en mi cabeza otra jornada.
Vagando en pos de ti, cual peregrinos
celosos de su andar, mis pensamientos
obligan a mis párpados caídos
a hurgar la oscuridad, como los ciegos.
Mas mi alma, cuya vista conjetura tu sombra,
se la muestra a mi ceguera:
es una alhaja que a la noche espuria
y vieja la convierte en bella y nueva.
Así, por ti, mi cuerpo por el día,
mi mente por las noches, no se alivian.

XLIII

Mis ojos ven mejor si están cerrados,
así no se distraen con simplezas;
mas al dormir, te ven en sueños claros
y brillan en lo oscuro como estelas.

Y tú, sombra que alumbras a otras sombras,
si a ojos que no ven reluces tanto,
¿podrá lucir aún más tu dulce forma
en plena claridad y a pleno campo?
Pues si en la noche inerte tus borrosos
contornos engalanan mi pupila,
¿podrán embelesarse más mis ojos
al verte a la luz viva de los días?
El día es noche cuando no te veo
y días son las noches que te sueño.

XLIV

Si en vez de carne yo estuviera hecho
de grácil pensamiento, volaría
allí donde estuvieras al momento
sin que la lejanía me lo impida.
No importaría nada que plantara
mi pie en lo más remoto de la Tierra
pues salta el pensamiento tierra y agua
con solo imaginar cuál es su meta.
Es cruel no ser, ay, solo pensamiento
y devorar las leguas hasta hallarte,
mas de agua y tierra soy también,
y debo ir con mi ruego al tiempo y resignarme.
Tan lentos elementos solo ofrendan
las lágrimas que sellan nuestra ausencia.

XLV

Los otros dos están -aire ligero
y fuego purgador- siempre contigo,
pues son mi pensamiento y mi deseo,
que vienen y se van como han venido.
Cuando estos dos, más ágiles, se van,
en cálida embajada, tras de ti,
mi vida, reducida a un solo par,
se hunde, desolada, en el nadir;
mas vuelve a componerse y sumar cuatro
ni bien los dos intrépidos regresan,
con óptimas noticias, de tu lado:
rebasas de salud, según me cuentan;
lo cual me alegra un rato pero luego
vuelvo a mandártelos y me entristezco.

XLVI

Mi corazón y mi ojo están en guerra
por ver cómo reparten tu apariencia;
mi ojo a mi corazón no le tolera
que vea lo que este a aquel le niega.
Mi corazón alega que en él vives
(una vitrina a prueba de miradas),
pero su litigante no lo admite
y afirma ser el dueño de tu estampa.
Para dilucidarlo se ha reunido
un tribunal de nobles pensamientos
que determinan con su veredicto
la parte de uno y otro por consenso:

y si compete a mi ojo tu exterior,
tu amor es fuero de mi corazón.

XLVII

Mi corazón y mi ojo están en paz
y ambos a dos se cubren de favores:
si el ojo tiene antojo de mirar
o el corazón suspira por tus dones,
con tu retrato mi ojo se regala
e invita al corazón a ese banquete;
o bien el invitado es mi ojo y cata
las ansias que mi corazón le ofrece.
Y así, ya por tu estampa o por mi afecto,
aun cuando estás ausente estás conmigo,
pues vas adonde van mis pensamientos
y ellos y yo seguimos tu camino.
Luego, al dormir, tu huella en mi mirada
despierta al corazón, y al ojo agrada.

LIII

¿De qué estás hecho tú, de qué sustancia,
que puedes conformar mil y una sombras?
Cada uno es de una forma que no cambia;
en cambio tú eres de una y de mil formas.
Al describir a Adonis, su retrato
será una pobre copia de tu imagen;
si a Helena y sus mejillas esbozamos,
a ti de joven griego hay que pintarte.
Hablemos de cosecha y primavera:

la una recompensa tu derroche,
la otra plasma el don de tu belleza
y en toda forma se te reconoce.
Si en toda gracia externa tienes parte,
no hay una con tu corazón constante.

LXXIII

En mí, tú ves esa época del año
en que las ramas trémulas, desnudas,
no albergan coros de aves con sus cantos
sino tres hojas secas, dos, ninguna.
En mí ves el crepúsculo del día
que, cuando el sol se apaga en el poniente,
se sume en el descanso a que lo invita
la negra noche, hermana de la muerte.
Y ves que aún arde un poco de ese fuego
en las cenizas del pasado, lumbre
que acabará expirando en ese lecho
pues lo que la avivaba la consume.
Que entiendas esto es lo que te dará
la fuerza para amar lo que se va.

LXXVII

Tu espejo, te hará ver cómo te eclipsas
y tu reloj, que los minutos vuelan;
pon tu impresión en páginas vacías
y aprenderás del libro esas certezas.
Al ver en el espejo tus arrugas
recordarás las tumbas desdentadas

y en tu reloj, la sombra que lo surca
te hará saber que el tiempo siempre avanza.
Lo que desborde tu memoria ponlo
en estas hojas huera y tu mente
verá volver un día a los retoños,
ya grandes, que salieron de su vientre.
Aplicáte y verás que el ejercicio
te hará mejor a ti y, contigo, al libro.

LXXVIII

Yo tanto te invoqué como mi musa
y fuiste en mis poemas tan benigno
que al fin cogió mi juego cualquier pluma
y se valió de ti para esparcirlo.
Con tus ojos el mudo se hizo vate
y la ignorancia plúmbea cobró vuelo,
en las alas del sabio hay más plumaje
y la gracia redobla su abolengo;
mas no hay mayor orgullo que haber sido
padre y señor de la obra que yo acopio.
A otros mejorarás en el estilo
y harás que su arte sea digno de encomio:
tú en cambio representas todo mi arte;
ilustra con tu encanto a este ignorante.

CIV

Tú para mí jamás podrás ser viejo
pues en tus ojos hay, ay, aires dulces
e intacta es tu belleza. Tres inviernos

dejaron al verano sin sus bucles,
tiñeron su raudal tres primaveras
de ocre otoñal y en tres junios ardientes
quemaron tres abriles sus esencias
desde que te encontré, y aún estás verde.
Mas la belleza huye, imperceptible,
igual que en el reloj la sombra horaria;
así, tu hermosa huella no es tan firme
y avanza ajena a mi ojo, que se engaña.
Cuidado, juventud: ¿cuántos veranos
agonizaron antes de tu parto?

CXIII

El ojo, que me guía para andar,
está en mi mente desde que me fui:
parece ver, mas de hecho viene y va
y, a medias ciego, se ha de repartir;
no ofrece al corazón ninguna forma
de flor o de ave, cuando las atrapa,
ni deja en mente rastro de las cosas
veloces, ni retiene lo que caza.
Ya sea horrible o bello lo que mira,
un ser deforme o el más agraciado,
el mar o la montaña, noche o día,
paloma o cuervo, todo es tu retrato.
Sin otra opción, repleta de ti solo,
mi mente sí es veraz, la engaña el ojo.

CXXVII

Antaño no era límpido lo negro
o al menos no invocaba la belleza;
ahora el color negro es su heredero
y cubre a la belleza de vergüenza.
Y puesto que le es dado a cualquier mano
embellecer lo feo con barnices,
se queda la belleza sin santuario,
sin nombre, profanada, sola y triste.
Por eso los dos ojos de mi amada
son negros como cuervos que parecen
dolerse porque la belleza falsa
se impone sobre todo lo que crece,
y es tan genuino el luto de esos ojos
que encarnan la belleza para todos.

CXXX

Los ojos de mi amada no parecen
dos soles, ni sus labios son corales;
sus pechos pardos no son blanca nieve,
su pelo es negro y recio como alambre.
Si he visto rosas rojas, blancas, rosas,
ninguna rosa veo en sus mejillas,
y hay mil olores con mejor aroma
que el hálito de hiél que ella destila.
Me encanta oírla hablar, pero sé bien
que su rumor no es nada musical.
¿Cómo andará una diosa? No lo sé;
mi amada pisa el suelo al caminar.

Y aun así mi amor es, por el cielo,
tan rara como las de falso arreo.

CXXXI

Tú puedes ser tirana tal cual eres,
como esas que, por bellas, son tiranas,
pues sabes que mi corazón ferviente
te tiene por la joya más preciada.
Algunos dicen de tu rostro, al verlo,
que nunca haría gemir de amor a nadie;
yo juro, estando a solas, que no es cierto
mas callo y no me atrevo a contestarles.
Sé que no juro en vano pues tu rostro
me arranca no un gemido sino miles,
y así van demostrando, uno tras otro,
que tu negrura me es irresistible.
No hay nada negro en ti salvo tus actos
y es justa la calumnia en ese caso.

CXLI

Doy fe de que no te amo con mis ojos
pues ellos ven en ti mil y una lacras;
no así mi corazón, que ignora todo
lo que ellos miran mal, y te idolatra.
Tu voz tampoco arrulla mis oídos
ni me estremecerás con tus mohines,
ni tienen sed mi olfato o mi apetito
de disfrutar contigo de un convite.
Pero un corazón loco no hace caso

de sus cinco sentidos y saberes;
prefiere ser esclavo y ruin vasallo
del orgulloso corazón que tienes.
Lo poco que he ganado es esta plaga:
por ella peco y con dolor me paga.

CXLVIII

Ay, ¿qué ojos puso amor en mi cabeza.
que ven lo que no es cierto cuando miran?
Si lo es, ¿qué juicio tengo que falsea
aquello que ha acertado a ver mi vista?
Y si algo grato ven mis ojos falsos,
¿por qué se empeña el mundo en rebatirlo?
Lo sea o no, mi amor lo deja claro:
el ojo del amor no es fidedigno.
¿Cómo iba a serlo? ¿Puede ser veraz
un ojo que ahoga en llanto sus visiones?
No es raro que se nuble mi mirar:
ni el sol ve cuando hay nubes que lo esconden.
¡Astuto amor! Cegándome con lloros,
jamás veré tus faltas con mis ojos.

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

LOS SONETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Mariel Silvina Quintana

Octavio Paz afirma -a partir de una imagen que apela a lo pictórico- que “la literatura retrata los cambios de la sociedad. También los prepara y los profetiza” (1993: 136). Podríamos agregar que este rasgo es también aplicable al arte, o en sentido amplio y desde una mirada semiótica, a los textos artísticos en general.

De allí, a partir de la problematización de la mirada que significa y organiza el mundo, que da cuenta de una sociedad y de una época en la que se acentúa el punto de vista del artista y la experiencia personal del espectador, y cuyas obras -literarias o pictóricas- tienen que ser interpretadas constantemente (cfr. Hauser, 1998: 426-461), ofrecemos dos recorridos posibles para abordar los sonetos de William Shakespeare:

1. en un plano interdiscursivo, proponemos vincular la poesía con otros discursos artísticos: la pintura de los retratistas en la Inglaterra del siglo XVI y la pintura barroca de Diego Velázquez;
2. en un plano intertextual, proponemos establecer relaciones entre los sonetos y la tradición petrarquista, encarnada en poemas del propio Petrarca y recreada y subvertida -como en Shakespeare- por el poeta español Luis de Góngora y Argote. Para finalizar, como una actividad “extra”, proponemos ver una película que tematiza los lenguajes artísticos de la palabra y la pintura, ambientada en la actualidad.

Eje 1: Poesía y pintura. Retratos

Reflexiones

El ciclo de Sonetos de William Shakespeare nace en un momento histórico donde se produce la eclosión y la conformación del individuo en tanto sujeto que es consciente de su propia capacidad de descubrir y crear como también de poder interpretar el libro de la Naturaleza. La importancia de la noción de individuo como un ser particular incitará también al surgimiento de la biografía y del retrato que serán géneros que tendrán un lugar preponderante en el contexto del Renacimiento. (...)

Shakespeare constituye en su ciclo de sonetos una serie de retratos que desde la mirada del yo poético (como autorretrato) pide al espectador una complicidad para que su obra se proyecte más allá del papel en el que está impreso (Margarit, 2017: 38).

Actividades

1. Observe las siguientes obras de Hans Holbein, el joven, y de Nicholas Hilliard, exponentes del arte del retrato en Inglaterra durante los reinados de Enrique VIII e Isabel I, respectivamente.



Fuente: Holbein,Hans. 1530
Retrato de Thomas Cronwell
Museo Victoria y Alberto. Londres



Fuente: Holbein, Hans. 1528
Retrato de Nikolaus Kratzer
Museo Nacional del Louvre. París



Fuente: Holbein, Hans. 1534-1535
Retrato de Charles de Solier, seigneur de Morette
Galería de pinturas de los maestros antiguos. Dresden



Fuente: Hilliard, Nicolás. 1572
Retrato masculino.
Museo Victoria y Alberto. Londres



Fuente: Hilliard, Nicholas. 1587
Hombre joven entre rosas
Museo Victoria y Alberto. Londres

2. A partir de la “lectura” de los retratos, los sonetos y las ideas planteadas por Margarit:

- Reflexione sobre los puntos de contacto entre el ciclo de sonetos shakespereanos y de los retratos.
- Establezca relaciones entre ambas formas artísticas, teniendo presente el espíritu de la época (siglos XVI y XVII) y el tratamiento de estos aspectos: el individualismo, la fama y la memoria, la trascendencia del retratado y del artista, la mirada realista/idealista, lo especular, etc.
- Responda, ¿por qué motivos puede leerse el ciclo de sonetos como un ciclo de retratos, según Margarit? Atienda a las referencias pictóricas presentes en los poemas.

Eje 2: Perspectivismo

Reflexiones

Hemos mencionado que el ciclo de sonetos de Shakespeare se divide en dos partes según el destinatario de las composiciones: el joven amado y la dama morena, y que se corresponden con dos formas particulares de la mirada. Los sonetos XX, XXVI, CXXVII, CXXX y CXXXI, entre otros, son emblemáticos de estas figuraciones.

El contraste entre estas perspectivas, entre realismo e idealismo -recurso característico del Barroco-, también puede evidenciarse en el arte pictórico en “Los borrachos, o El triunfo de Baco” del pintor español Diego Velázquez. Asimismo, “Las meninas” -del mismo autor- da cuenta de múltiples planos, de una realidad compleja, plurívoca, descentrada e inabarcable, propia de la cosmovisión manierista y barroca; rasgos que también caracterizan el universo dramático y lírico de Shakespeare y del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

Actividades

1. Observe con atención las pinturas:



Fuente: Velázquez, Diego. 1628-1629.
Los borrachos, o El triunfo de Baco
Museo del Prado. Madrid



Fuente: Velázquez, Diego. 1656.
Las meninas
Museo del Prado. Madrid

2. Mediante el siguiente enlace, acceda a un video que analiza en detalle “Las meninas”: <https://www.artehistoria.com/es/video/las-meninas>



3. Reflexione y establezca relaciones entre el contraste dado por los destinatarios del ciclo de sonetos y las imágenes de “Los borrachos” de Velázquez, los distintos modos de mirar a esos personajes y las tradiciones que los sustentan.
4. Establezca relaciones entre “Las meninas” y el ciclo de sonetos. Tenga en cuenta los siguientes aspectos: perspectivismo, autorreferencialidad, imagen de lector/espectador, autor y obra de arte, límites de la representación-límites del arte.

Eje 3: Shakespeare y la tradición petrarquista

Reflexiones

Dice Octavio Paz acerca de Francesco Petrarca:

Casi toda poesía europea del amor puede verse como una serie de glosas, variaciones y transgresiones del *Canzoniere* (...). La historia del “amor cortés”, sus cambios y metamorfosis, no sólo es la de nuestro arte y de nuestra literatura: es la historia de nuestra sensibilidad y de los mitos que han encendido muchas imaginaciones desde el siglo XII hasta nuestros días (1993: 100-101).

Luis de Góngora recrea y subvierte esa tradición, Francisco de Quevedo la imita al punto de erigirse en heredero directo de la misma, aunque también

va a parodiarla. En lo que respecta al ciclo de sonetos shakespereanos, se destaca una original reacción frente a la herencia petrarquista, que no se da en los poetas españoles.

Actividades

1. Lea con atención los siguientes sonetos de Petrarca (siglo XIV).

Soneto CLXV

Cuando el cándido pie en el fresco prado
el dulce paso honestamente mueve,
virtud que yema y flor abra y renueve
parece de su planta haber brotado.

Amor, que al cortés pecho tiene atado,
sin que su fuerza en otro sitio pruebe,
de esos ojos placer tan dulce llueve
que de otro bien no quiero ser cebado.

Y con el modo de ir va armonizando
el dulce hablar y la mirada suave,
y el porte lento, decoroso y blando.

Con estas cuatro llamas^{1*} prender sabe
el fuego en el que yo me voy quemando,
que al sol estoy igual que nocturna ave.

1-Nota del traductor: Esas llamas son el andar, la mirada, las palabras y el porte o actitud.

Soneto CLXXXV

Esta ave fénix de dorada pluma
con tan bello collar lleva adornado
sin artificio el cuello delicado
que hace a mi corazón que se consuma;

con su diadema natural abruma
de luz al aire: el eslabón celado
de Amor le saca un fuego tan sobrado
que me hace arder entre la helada bruma.

Con borde azul, de rosas adornadas,
roja prenda sus bellos hombros vela:
belleza impar y novedoso velo.

Se dice que la falda perfumada
de los montes arábigos la cela
– y no es verdad, que vuela en nuestro cielo.

2. Lea con atención los siguientes sonetos de Góngora (siglo XVII).

Soneto XXIV

Al tramontar del Sol, la ninfa mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas troncaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía.

Ondeábale el viento que corría
el oro fino con error galano,
cual verde hoja del álamo lozano
se mueve al rojo despuntar del día;

mas luego que ciñó sus sienas bellas
de los varios despojos de su falda
(término puesto al oro y a la nieve),

juraré que lució más su guirnalda
con ser de flores, la otra ser de estrellas,
que la que ilustra el cielo en luces nueve.

Soneto XLI

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro Sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.

3. Confronte los modos de mirar y construir la figura del amado, la amada y el amor en los sonetos de Shakespeare, con los de Petrarca y Góngora. Elabore conclusiones.

4. Establezca relaciones con lo analizado respecto de “Los borrachos” de Velázquez.
5. Lea el soneto XXI de Shakespeare -de naturaleza autorreferencial- y reflexione sobre sus planteos acerca de la escritura, la tradición literaria y la representación. Establezca relaciones con lo analizado en los sonetos de Petrarca y Góngora.

Eje 4: Los límites de la representación

Reflexiones

Lucas Margarit expresa respecto a *The Sonnets*:

Podemos suponer que nos encontramos ante una poética en la que el poeta es consciente de que las palabras no podrán dar cuenta de la mirada. Este es uno de los motivos de la reflexión de los artistas plásticos: de qué manera el modelo que se observa puede ser llevado a la imagen del retrato y conservar su presencia a través de la imagen representada (2017: 33).

De esta manera, el poeta es consciente de los límites de la representación artística, de la insuficiencia de la palabra para expresar la realidad; preocupación -tan moderna- por la naturaleza del arte, los límites entre arte y vida, que también marcó a Cervantes.

Actividad

La propuesta es que vea la película *Words and Pictures (Palabras e Imágenes)* (2013) del director Fred Schepisi, protagonizada por Clive Owen y Juliette Binoche. Si bien, la misma tiene todos los ingredientes típicos de una comedia romántica, tematiza la reflexión sobre el poder y los alcances de la palabra y de la imagen a la hora de significar el mundo y como medio de expresión. En el marco de una “guerra” entre los docentes de Literatura y de Arte, se observa que el planteo shakespereano acerca de los límites de la representación de lo real sigue vigente.

BIBLIOGRAFÍA

Góngora y Argote, L. (2004). *Sonetos / Luis de Góngora y Argote; edición de Ramón García González*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]. Consultado el 1 de septiembre de 2018, en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk1p5>

Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte* (Tomo I). Madrid: Debate.

Margarit, L. (2017). “La memoria y la escritura: hacia una poética de la perduración en *The Sonnets* de William Shakespeare”. *Jornaler@s*. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos. FHyCS-UNJU.

Navarrete, I. (1997). *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.

Paz, O. (1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.

Petrarca, F. (1984). *Sonetos y canciones*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Referencias de las imágenes de las pinturas

Hilliard, N. (1572). *Retrato masculino* [Acuarela y guache sobre vitela] [en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2018. URL: <http://colecciondeminiaturas.blogspot.com/2009/10/la-miniatura-inglesa-en-la-coleccion-1.html>

----- (1577). *Hombre joven entre rosas* [Acuarela] [en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2018. URL: <https://aristo.hypotheses.org/373>

Holbein, H. (1528). *Retrato de Nikolaus Kratzer* [Óleo sobre tela] [en línea]. Consultado el 15 de agosto de 2018. URL: <https://www.artehistoria.com/es/obra/nikolaus-kratzer>

----- (1530). *Retrato de Thomas Cronwell* [Acuarela sobre vitela] [en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2018. URL: <http://colecciondeminiaturas.blogspot.com/2009/10/la-miniatura-inglesa-en-la-coleccion-1.html>

----- (1534-1535). *Retrato de Charles de Solier, señor de Morette* [Óleo sobre tabla] [en línea]. Consultado el 15 de agosto de 2018. URL: <https://www.artehistoria.com/es/obra/charles-de-solier-se%C3%B1or-de-morette>

Velázquez, D. (1628-1629). *Los borrachos, o El triunfo de Baco* [Óleo sobre lienzo] [en línea] Consultado el 15 de agosto de 2018. URL: <https://www.artehistoria.com/es/obra/el-triunfo-de-baco>

----- (1656). *Las meninas* [Óleo sobre lienzo] [en línea]. Consultado el 15 de agosto de 2018. URL: <http://verdadyverdades.blogspot.com/2011/02/las-meninas-velazquez.html>

**UNA MÁQUINA DEL TIEMPO (Y DEL ESPACIO):
ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN HAN MUERTO,
DE TOM STOPPARD**

María Fernanda Escudero

Introducción

En este trabajo nos propusimos realizar una lectura de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*¹, guión teatral-cinematográfico de Tom Stoppard que narra los sucesos de *Hamlet* desde el punto de vista de los dos personajes menores que menciona el título. Buscamos analizar los mecanismos o elementos que nos presentan a esta obra como una verdadera máquina para viajar a través de las coordenadas del tiempo y del espacio.

Este recorrido lector (o viaje hacia adentro y hacia afuera del texto) nos permite indagar sobre diversas categorías de análisis: la intertextualidad o presencia de un texto base en otro, la puesta en abismo, el carácter hipertextual, la metaliteratura, la crítica social, etc. Y todo ello enmarcado en el multiperspectivismo shakespereano que ya contiene la obra original.

En el texto de Stoppard, la historia de Hamlet es contada a partir de la mirada desde abajo de los dos cortesanos, Rosencrantz y Guildenstern, sus compañeros de estudios y amigos de la infancia, que creen llevarlo a la muerte por mandato de su tío y, en realidad, van hacia la suya.

La obra trata de seguir la trama de la tragedia de Shakespeare, pero con la acción tal como la ven ambos. Presenta una estructura diferente, donde se cambia el punto de vista, se invierten los roles de representación, se cita la pieza que es la que da estructura a la de Stoppard, se aportan nuevos ángulos, además de la inclusión de diálogos lúcidos, paradójicos (muchos estudiosos de la obra se centran en las matemáticas y las paradojas) y

¹-Todas las citas referidas al objeto de estudio de este trabajo pertenecen a esta edición: Stoppard, T. (1984). *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (Trad. Álvaro del Amo). Universidad de Puerto Rico, Departamento de Drama. Cabe aclarar que la obra consta de 3 actos, que no están divididos en escenas.

tragicómicos (la tragedia satirizada) que funcionan como transportes que nos hacen viajar hacia el tema del teatro, una y otra vez:

Guildenstern: (...) Libre para moverse, hablar, improvisar y, sin embargo, no hemos sido liberados. Nuestro ausentismo escolar está definido por una estrella fija, y nuestra deriva representa simplemente un ligero cambio de ángulo: podemos aprovechar el momento, sacudirlo mientras pasan los momentos, una breve carrera aquí, una exploración allí, pero somos llevados alrededor del círculo completo para enfrentar de nuevo el único hecho inmutable (acto III: 41).

Subidos a esta máquina teatral, Rosencrantz y Guildenstern emprenden esa suerte de viaje en el que se encontrarán, no casualmente, con una compañía de actores caída en desgracia, dirigida por un primer actor, soberbio, trágico, con gran manejo de la retórica y la dialéctica. Ellos “montarán” a estos cortesanos su propia historia:

Guildenstern: (...) La verdad es que valoramos tu compañía, por falta de cualquier otra. Nos han dejado tanto a nuestros propios recursos; después de un tiempo, uno se alegra de la incertidumbre de quedarse a manos ajenas.

Actor: la incertidumbre es el estado normal. No eres nadie especial. [Él hace que se vaya de nuevo. Guil pierde la calma].

Guildenstern: ¡Pero, por el amor de Dios, qué se supone que hagamos!

Actor: Relájate. Responder. Eso es lo que hace la gente. No puede pasar por la vida cuestionando su situación en todo momento.

Guildenstern: Pero no sabemos qué está pasando, o qué hacer con nosotros mismos. No sabemos cómo actuar.

Actor: actuar de forma natural. Ya sabes por qué estás aquí al menos.

Guildenstern: sólo sabemos lo que nos dicen, y eso es poco. Y por lo que sabemos, ni siquiera es verdad.

Actor: por lo que todos saben, nada es así. Todo tiene que ser tomado en confianza; la verdad es solo eso que se toma como verdad. Es la moneda de la vida. Puede que no haya nada detrás, pero no hace ninguna diferencia siempre que se respete (acto II: 26-27).

Como lectores/espectadores de esta obra de Stoppard, debemos ser capaces de viajar hacia atrás, en reversa de nuestras lecturas, y recordar toda esta historia para poder continuar. Misión nuestra será retomar el hilo del texto dramático *Hamlet*, saber que el dúo danés busca ganarse la confianza del príncipe por orden del rey Claudio y este hace que escolten a Hamlet hasta Inglaterra, y el resto es historia; o próxima parada en este caótico viaje.

Mientras escribía para teatro, cine y televisión, en 1984, Tom Stoppard² es tentado para adaptar a televisión su ya legendaria *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, pero luego acaba convirtiéndose en una película³ que, además, dirige personalmente.

En ella, Rosencrantz y Guildenstern aparecen también como dos viejos amigos de Hamlet, que, después de la oscura muerte del rey, son convocados a la corte de Dinamarca para tratar de averiguar el origen de su reciente locura. En este viaje, estos personajes secundarios, creados por Shakespeare para su obra *Hamlet*, se convierten en protagonistas de la de Tom Stoppard. Así opinan de la incipiente locura de su investigado amigo:

Guildenstern: Esta [la locura de Hamlet] realmente se reduce a los síntomas. Respuestas embarazadas, alusiones místicas, identidades erróneas, argumentando que su padre es su madre, ese tipo de cosas; indicios de suicidio, renuncia al ejercicio, pérdida de alegría, indicios de claustrofobia, por no decir delirios de encarcelamiento; invocaciones de camellos, camaleones, capones, ballenas, comadreas, halcones, sierras de mano, acertijos, objeciones y evasiones; amnesia, paranoia, miopía; soñar despierto, alucinaciones; apuñalando a sus mayores, abusando de sus padres, insultando a su amante y apareciendo sin sombrero en público -con las rodillas caídas, los pantalones bajos y suspirando como un colegial enfermo de amor, que a su edad se está volviendo un poco fuerte.

2- Como reputado guionista, Stoppard adapta a Vladímir Nabokov para Fassbinder en *Desesperación* (1978), a Graham Greene para Otto Pre minger en *El factor humano* (1979), a J. G. Ballard para Steven Spielberg en *El imperio del sol* (1987), a John Le Carré para Fred Schepisi en *La casa Rusia* (1990).

3- Veinticinco años después su primer éxito teatral llega a ser su primera película como director, con la que además gana el León de Oro de la Mostra de Venecia.

Rosencrantz: Y hablando solo.

Guildenstern: Y hablando solo (acto III: 49).

Esta inversión, este salto al vacío dentro del texto base, le permite a Stoppard introducir una nueva visión de la tragedia de Shakespeare al incluir un punto de vista diferente, dado a partir de la mezcla de su texto con los fragmentos del clásico, así como por el uso del grupo de cómicos y su carromato viajero, en torno al cual gira buena parte de la acción, como un doble juego de espejos.

El carromato de actores o, como decidimos llamarlo, la máquina teatral observada en la escena anterior ahora oficia como un portal dimensional para que Rosencrantz y Guildenstern ingresen hacia el interior de la tragedia *Hamlet*. Este es el primer viaje de los héroes porque funciona como puntapié en esta reescritura. La desorientación de los personajes es mayor cuando caen literalmente al suelo del salón donde están Ofelia y Hamlet en sus amoríos. A través de un ardid de efecto especial se genera un halo sobrenatural y unos vestidos los cubren y siguen en escena sin ser percibidos. Luego, ya en acción, en ese tiempo y espacio de la obra, aparecen los reyes solicitando de su colaboración en el asunto de Hamlet, es decir, son invitados a la corte para officiar de espías de Hamlet.

Encontramos que los principales elementos que sostienen la obra de Stoppard y que marcan las relaciones entre Rosencrantz y Guildenstern podrían sintetizarse en:

a. Los juegos de palabras. Partimos de la base de que en esta obra todo se encuentra invertido: por ejemplo, el papel de Hamlet en el tiempo; y si nos detenemos en el tono de la obra, pensemos, entonces, por qué los personajes pasan el tiempo haciendo juegos de palabras, especulando sobre su situación, debatiendo sobre la esencia del ser, sin objetivos, tal como lo ponen en evidencia las siguientes líneas de la obra:

Rosencrantz: Déjame entenderlo. Tu padre era el rey. Tú eras su único hijo. Tu padre muere. Eres mayor de edad. Tu tío se convierte en rey.

Guildenstern: Sí.

Rosencrantz: Poco ortodoxo (acto I: 19).

b. El humor e ironía. En el caso de esta obra de Stoppard, la ironía es situacional porque los personajes interpretan la realidad de un modo inverso a como lo hace el espectador o a como es en realidad; se habla entonces de ironía dramática y el ejemplo típico sería cuando un personaje persigue decididamente una meta que, al final, se demuestra o bien inalcanzable, o bien nociva. Tal es el caso de estos dos personajes que, no sabiéndose muertos, se mofan de la muerte próxima:

Guildestern: ¡Actores! ¡La mecánica del melodrama barato! ¡Eso no es muerte! Gritas, te ahogas y te hundes de rodillas, pero no le devuelve la muerte a nadie: no los sorprende por sorpresa y comienza a susurrar en sus calaveras: “Algún día vas a morir” (acto II: 34).

c. El equívoco entre sus personalidades. Si pensamos en la obra de Beckett o en la de Tom Stoppard como dramas modernos, tal vez podamos interpretar que ambas representan una predisposición hacia la deconstrucción tanto de la personalidad como también de la ilusión o bien la fatalidad tradicional. Así lo demuestran estas palabras:

Guildestern: Siempre olvidan quién es quién, o se intercambian los nombres como si ello no provocara consecuencia alguna.

Siempre vives tan cerca de la verdad que se vuelve un contorno borroso en el raballo del ojo (acto I: 14).

El cotejo de la versión cinematográfica con la teatral pone en evidencia los veinticinco años que hay de distancia entre ellas. Este trayecto también se prefigura como un viaje, porque el guión definitivo para la película seguramente no es el mismo, sino una versión modificada en el tiempo, como si el mismo Stoppard tomara la máquina del tiempo y volviera atrás, a 1966, y luego trajera de regreso toda una nueva sabiduría basada en todos los años que han pasado desde su creación y puestas teatrales hasta su estreno en cine.

Un juego metaliterario e hipertextual

A esta altura ya podemos confirmar la idea de que la obra de Stoppard se nos presenta como el ejemplo perfecto de teatro dentro del teatro, o metateatro. El concepto de “metateatralidad” fue introducido en 1963 por el crítico estadounidense Lionel Abel. Con gran potencialidad teórica, pero

también cierta ambigüedad, permitió nuevas rutas de análisis; aunque este término fue adaptándose según los objetivos perseguidos por los distintos estudiosos.

Es así que la obra de Stoppard se nos presenta como un acabado caso de metaliteratura, un texto que habla del teatro en el teatro en estos términos:

Actor: El mal termina infelizmente; el bueno, desafortunadamente. Eso es lo que significa tragedia (acto II: 33).

Actor: Somos más de la escuela de amor, sangre y retórica. Bueno, podemos hacerte sangre y amor sin la retórica, y podemos hacerte la sangre y la retórica sin el amor, y podemos hacer que los tres concurrentes o consecutivos. Pero no podemos darte amor y retórica sin la sangre. La sangre es obligatoria. Está en todas partes, ya ves (acto I: 11).

Guildenstern: Palabras, palabras. Son todo lo que tenemos que seguir (acto I: 15).

Actor: Las audiencias saben qué esperar, y eso es todo en lo que están dispuestos a creer (acto II: 34).

En este punto, esta máquina del tiempo nos acerca a Genette (1966) y a su concepto de transtextualidad. Es que para leer la obra de Stoppard y empezar a respondernos acerca de su calidad de juego hipertextual, hacemos foco en tres de los cinco tipos⁴ de transtextualidad que Genette reconoce:

a. La Metatextualidad: relación de “comentario” que une un texto a otro del cual habla y al cual, incluso, puede llegar a no citar. La crítica es la expresión más acabada de esta relación metatextual; en este sentido, *¿es Rosencrantz y Guildenstern han muerto* una crítica?, y, en todo caso, ¿a qué criticaría: al teatro, a la tragedia, a los actores, a la producción teatral, a Hamlet, a Shakespeare, a todo escritor?; y la lista continúa si vamos hilando fino.

4- Genette (op. cit.) reconoce cinco tipos de Transtextualidad: Paratextualidad, Metatextualidad, Arquitextualidad, Hipertextualidad e Intertextualidad.

Guildenstern: La muerte seguida por la eternidad es lo peor de ambos mundos. Es un pensamiento terrible (acto II: 29).

Actor: La vida es una apuesta, a probabilidades terribles. Si fuera una apuesta, no la tomarías (acto III: 48).

Rosencrantz: no creo en eso de todos modos.

Guildenstern: ¿Qué?

Rosencrantz: Inglaterra.

Guildenstern: ¿solo una conspiración de cartógrafos, entonces?" (acto III: 45).

El azar, que se presenta en la escena inicial con la moneda, aquí y ahora, en esta nueva posibilidad de viaje, se relaciona a esa misma moneda pero, más que nada, a su poder adquisitivo. Nos hacemos la pregunta obligada sobre qué puede comprársele a esa máquina teatral con esa moneda. Otra vez se pone de manifiesto la crítica social a un teatro comercial que se vende por monedas.

Pronto la crítica se traslada a la concepción de la buena obra y así se llega a la tragedia y se la define como un género de los grandes clásicos de homicidios.

b. La Hipertextualidad: aquí tenemos un texto original llamado hipotexto del cual deriva otro llamado hipertexto. Este es el caso exacto de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, que además es la frase textual final de la obra de Shakespeare en boca del personaje del Embajador Primero.

Los protagonistas, invertidos aquí en el hipertexto, son dos personajes secundarios de Hamlet. Lo que vale resaltar es que en ambos viajes conservan la misma falta de control sobre su mundo y las circunstancias que les afectan, al igual que en el hipotexto de Shakespeare. En este sentido, el hipertexto se acerca al hipotexto.

Respecto al papel de Hamlet, también este se encuentra invertido, en cuanto a tiempo en escena y sus líneas, en comparación a su hipotexto; pero sí cobra mayor importancia en el hipertexto, cuando, por su culpa, estos antihéroes son inducidos hacia su irremediable final.

Otro aspecto lejano al hipotexto es el hecho de que estos dos personajes, en lugar de conducir los acontecimientos, pasan el tiempo haciendo ingeniosos juegos de palabras o meditando sobre los cómo, dónde, porqués y quiénes de su mala situación.

Rosencrantz: Es una tontería estar deprimido por eso. Quiero decir, uno piensa que es como estar vivo en una caja, uno se olvida de tener en cuenta el hecho de que uno está muerto, lo que debería marcar la diferencia, ¿no es así? Quiero decir, nunca sabrías que estabas en una caja, ¿verdad? ... Incluso teniendo en cuenta el hecho de que estás muerto, no es un pensamiento agradable. Especialmente si estás muerto, de verdad. Pregúntate, si te lo pregunté directamente, te voy a meter en esta caja, ¿prefieres estar vivo o muerto? Naturalmente, preferirías estar vivo. La vida en una caja es mejor que no tener vida (acto II: 28-29).

En este sentido, podríamos acercar ideológicamente esta obra a *Esperando a Godot* del autor irlandés Samuel Beckett (1952), porque observamos en sus personajes la misma falta de objetivos y comprensión de la situación que los rodea. Otra coincidencia estructural es que también son dos los protagonistas en la obra de Beckett, Vladímir y Estragon; asimismo, la repetición de las acciones es un motivo que conecta las dos obras.

c. La Intertextualidad: en el hipertexto aparece el hipotexto y esta co-presencia se manifiesta ya desde la cita que es su título. Pero nos quedamos con otro modo de intertextualidad, la alusión. Stoppard da por supuesto que el lector conoce el hipotexto y que comprenderá la alusión a Hamlet. Si como lectores (o espectadores) no conocemos el texto base, no se podría realizar la comprensión plena del mensaje⁵ del hipertexto; este viaje se vería aplazado o mediado por varios espacios en blanco.

5- Genette (op. cit.) considera que estas relaciones entre lectura y escritura son “el alma de la hipertextualidad”.

Shakespeare in love o Shakespeare desacralizado

*It just seemed that I'd be
the only person who could treat the
play with the necessary disrespect.*

Tom Stoppard

Cuando la obra fue adaptada para la película homónima que se estrenó en febrero de 1990, con guión y dirección del mismo Stoppard, así opinaba él sobre su crédito de dirección: “Empecé a aclarar que podría ser una buena idea si lo hiciera yo mismo, al menos el director no tendría que seguir preguntándose qué quiso decir el autor. Consideraba que sería la única persona que podría tratar la obra con la necesaria falta de respeto” (Demastes, 2013).

Años después, en 1999, con un guión para otra película sobre Shakespeare⁶, conocida en el mundo latino como *Shakespeare enamorado*, ganaría el Oscar y el Globo de Oro.

A partir de la lectura del guión teatral y el análisis crítico de la película⁷ se observa que podemos experimentar más viajes en el tiempo y en el espacio cuando se pone en abismo la original tragedia de Shakespeare: *Hamlet*, obra teatral que también contiene una *mise en abyme*⁸, es decir, una obra de teatro en una obra de teatro.

Es un viaje a otro “ahí” la representación encargada por Hamlet, la que reproduce el asesinato de su padre por Claudio. Esta *mise en abyme* aparece en la escena 2 del acto III y consiste en la escenificación de la obra de teatro *La Souricière le roi (La ratonera)*. Este recurso escogido hábilmente por el astuto Hamlet provocará el estallido de la verdad porque, en *La ratonera*, la obra que representa justamente un asesinato similar al cometido contra su padre por su tío, el mismo Claudio se reconoce y se apresura a irse.

6- Su primera puesta en escena fue en el Fringe Festival de Edimburgo en 1966.

7- Director y guionista: Tom Stoppard. Fotografía: Peter Biziou. Intérpretes: Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss, Joanna Roth, Iain Glen. Reino Unido, 1990.

8- Una *mise en abyme* consiste en insertar un trabajo en otro trabajo: el trabajo insertado mantiene relaciones de similitud con el trabajo en el cual se inserta. El dispositivo establece así un juego de espejos entre las dos obras.

“¡Estamos andando en círculos!”

La máquina falla y tantas idas y venidas trastornan al dúo, tanto que creen estar andando en círculos, como uno de ellos lo expresa, y nosotros, los espectadores, interpretamos que están perdidos, pero cuesta responderse dónde.

Guildenstern: ¿Qué es lo primero que recuerdas?

Rosencrantz: [piensa] No, no es bueno. Fue hace mucho tiempo.

Guildenstern: No, no entiendes lo que quiero decir. ¿Qué es lo primero que recuerdas después de todas las cosas que has olvidado?

Rosencrantz: Oh, ya veo... he olvidado la pregunta (acto I: 4).

Siguiendo a Genette (1966) y a su concepción del Tiempo en el Relato, encontramos que en la obra las alteraciones témporo-espaciales se manifiestan como distorsiones de orden. Hay una clara decisión de Stoppard de alterar la secuencia cronológica de la historia original de la obra Hamlet, con plena libertad para adelantar acontecimientos o producir anacronías a modo de analepsis (retrospectiva) o prolepsis (adelanto, anticipación).

Gracias a la presencia de estos dos tipos de anacronías es que podemos realizar viajes dentro y fuera del hipertexto como si dispusiéramos de una máquina del tiempo (y del espacio), tal como observamos en los siguientes fragmentos:

Guildenstern: Cruzamos nuestros puentes cuando llegamos a ellos y los quemamos detrás de nosotros, sin nada que mostrar para nuestro progreso excepto el recuerdo del olor a humo y la presunción de que una vez que nuestros ojos se humedecieron (acto II: 24).

Guildenstern: Un hombre que rompe su viaje entre un lugar y otro en un tercer lugar sin nombre, carácter, población o importancia, ve a un unicornio cruzarse en su camino y desaparecer. Eso en sí mismo es sorprendente, pero hay precedentes de encuentros místicos de varios tipos, o para ser menos extremos, una elección de persuasiones para atribuirlo a la fantasía; hasta que –“Dios mío”, dice un segundo hombre, “debo estar soñando, creí ver un unicornio”. En ese punto, se agrega una dimensión que hace que la experiencia sea tan alarmante

como lo será alguna vez. Un tercer testigo, usted comprende, no agrega ninguna otra dimensión sino que la extiende más delgada, y una cuarta más delgada, y cuantos más testigos hay, más delgada se vuelve y más razonable se vuelve hasta que es tan delgada como la realidad, el nombre que ceder a la experiencia común: “¡Mira, mira!” recita la multitud. “¡Un caballo con una flecha en la frente! Debe haber sido confundido con un ciervo” (acto I: 6).

Guildenstern: Las ruedas se han puesto en marcha, y tienen su propio ritmo, a lo que estamos... condenados. Cada movimiento está dictado por el anterior: ese es el significado del orden. Si empezamos a ser arbitrarios, será un caos: al menos, esperemos que sí. Porque si sucediera, descubriéramos, o sospecháramos, que nuestra espontaneidad formaba parte de su orden, sabríamos que estábamos perdidos. Un chino de la dinastía T'ang -y, por definición, un filósofo- soñó que era una mariposa, y desde ese momento nunca estuvo seguro de que no fuera una mariposa soñando que era un filósofo chino. Envidiarlo su doble seguridad (acto II: 23).

Conclusiones

Nos aventuramos a viajar dentro de la galaxia Hamlet desde esta visión, “desde abajo”, de dos personajes secundarios, los desorientados Rosencrantz y Guildenstern. Nos pareció oír resonar algunos ecos de *Esperando a Godot* en esta mezcla de realidad e ilusión, donde la fatalidad lleva a estos héroes a un trágico e inevitable final, el mismo que les depara en el texto base.

Esa *mise en abyme* que permite revelar una verdad, que es la del asesinato del difunto rey, acentúa así el poder del teatro que consiste en exponer y denunciar las verdades de una manera cómica o trágica. Esta escena también ayuda a avanzar en la jugada, ya que le informa al rey actual que Hamlet está al tanto de la situación.

Finalmente, esta *mise en abyme* fortalece la ilusión del teatro, porque el rey y sus súbditos, ante la representación de *La ratonera*, ocupan la misma posición que los espectadores en la sala.

Mirar desde afuera de la escena es también la consideración de un viaje a un “ahí”. Ir detrás de la acción como quien persigue un guión teatral

para atraparlo desde un punto de vista diferente o desafiante. Tal misión de Rosencrantz y Guildenstern es la misma que la nuestra al leer. Entrar y salir del texto como la voz que se siente de ellos en el otro espacio, el de la ficción-acción.

Cuando viajamos en el texto, gracias a Stoppard, olvidamos que estamos en el siglo XXI y nos dejamos transportar en el siglo XVII:

Actor: Allí estábamos, niños dementes mordisqueándose con ropas que nadie usaba, hablando como ningún hombre habló, jurando amor con pelucas y coplas rimados, matándose unos a otros con espadas de madera, vacías protestas de fe lanzadas después de promesas vacías de venganza -y cada gesto, cada pose, desapareciendo en el aire delgado y despoblado. Rescatamos nuestra dignidad a las nubes, y los pájaros incomprensivos escucharon. ¿No lo ves? Somos actores, ¡somos lo opuesto a las personas! (acto II: 25).

BIBLIOGRAFÍA

Abel, L. (1963). *Metateatro: una nueva forma dramática*. New York: Hilland Wang.

Demastes, W. (2013). *La introducción de Cambridge a Tom Stoppard*. Cambridge University Press, New York.

Genette, G. (1966). *Figures*. París: Du Seuil.

----- (1982). *Palimpsestes*. París: Du Seuil.

Stoppard, T. (1984). *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*. (Trad. Álvaro del Amo). Universidad de Puerto Rico, Departamento de Drama.

Ubersfeld, A. (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.

----- (1998). *Semiótica Teatral*. Cátedra. Madrid: ADE.

DISPOSITIVO DIDÁCTICO

ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN HAN MUERTO,
DE TOM STOPPARD

María Fernanda Escudero

Reflexiones

El personaje Hamlet de la obra homónima de Shakespeare muy a menudo se ha identificado con el tema de la locura. Efectivamente esta temática ha sido una de las vías críticas más habituales en el análisis de la obra. Esto no es de extrañar. Desde el inicio mismo de la obra se puede apreciar el estado de shock, confusión y extravío en que se encuentra no solo el personaje, sino toda Dinamarca. Todo parece estar dominado por la “locura” y el extravío. La situación del reino es sofocante y tensa. El mundo es una prisión, no hay lugar para el reposo y la razón. Horacio en la obra dice: “El sitio en sí mismo inspira horror (desesperación)”.

La “locura” de Hamlet se configura en el espacio de su intimidad, pero también en el espacio público. Por ello, no es desacertado decir que la locura en Hamlet es una cuestión política (Salkeld, 1993). La “locura de Hamlet” no sucede solo en su cabeza, sino que forma parte del más amplio conflicto que está en el centro de la obra: la crisis de soberanía, que se expresa en el vacío de poder generado por la muerte del viejo Hamlet. Dinamarca tiene dos cabezas, dos reyes: uno muerto y el otro falso. Uno advierte y presagia, el otro conspira e intriga, pero ninguno reina; de ahí la incertidumbre y el temor, el vacío y el extravío que se han instalado en Dinamarca (Osorio, 2013).

Actividades

1. Preguntas guía para el análisis

Metodología: Durante y luego de la lectura se responderán en forma individual las preguntas guía para luego hacer una puesta en común de las respuestas obtenidas.

Objetivo: Con esta actividad se pretende poner en ejercicio un tipo de lectura ágil y analítica.

- ¿Cómo se enfrentan Rosencrantz y Guildenstern a la cuestión de la locura de Hamlet? ¿Stoppard presenta a Hamlet como sano o demente? ¿Por qué?
- ¿La obra, en última instancia, sugiere que podemos superar la aleatoriedad del mundo?, ¿o aboga por aceptar el azar en nuestras vidas?
- Rosencrantz y Guildenstern no son héroes en ningún sentido tradicional, pero ¿hacen algo que la obra presente como heroico?
- ¿Cuál es el significado del Actor en el juego? ¿Por qué Stoppard lo presenta como una figura tan enigmática?
- La obra muestra el accionar de Rosencrantz y Guildenstern como un error cuando no hacen nada con respecto a la carta sobre la muerte de Hamlet. Dentro del mundo de la obra, ¿qué otras opciones tienen?, ¿qué oportunidades les brinda Stoppard para alterar los resultados de sus vidas?

2. En busca de significados, las citas importantes

Metodología: En grupos, se elegirá una cita y se realizará la actividad solicitada.

Objetivo: Se propone leer las citas para develar cómo, o con qué elementos, de manera similar a la de *la tragedia de Shakespeare*, los acontecimientos de la obra de Stoppard acaban por demostrar que los dos protagonistas, perdidos y desesperados durante toda la obra, están muertos.

Cita N° 1:

Rosencrantz: ¿A qué estás jugando?

Guildenstern: Palabras, palabras. Son todo lo que tenemos que seguir (acto I: 15).

Este intercambio se produce en el Acto I, justo después de que Claudio y Gertrudis informan a Rosencrantz y Guildenstern de su misión. Explique qué situación pone de relieve esta cita.

Cita N° 2:

La incertidumbre es el estado normal. No eres nadie especial (acto II: 26).

Esta observación, que el Actor emite en el Acto II después de reunirse con Rosencrantz y Guildenstern en Elsinore, destaca uno de los principales temas de la obra, ¿cuál? Justifique.

Cita N° 3:

Las audiencias saben qué esperar, y eso es todo lo que están dispuestos a creer (acto II: 34).

El Actor hace esta afirmación al final del ensayo, en el Acto II. Guildenstern, enojado, dice que la interpretación silenciosa de las escenas de la muerte, por parte de los Tragedianos, es increíble y no se ajusta a la verdadera naturaleza de la muerte, pero la respuesta del Actor sugiere una visión diferente sobre nuestra relación con el teatro y con nuestras propias vidas. En el nivel teatral, ¿cuál es la observación que sugiere el Actor cuando apunta a nuestro papel como espectadores de los dramas de la vida?

Cita N° 4:

La vida es una apuesta, con una probabilidad terrible: si fuera una apuesta, no la aceptarías (acto III: 48).

El Jugador hace esta observación en el Acto III. La cita es una expresión sombría de una verdad muy difícil y aterradora. Elabore una reflexión acerca de las recompensas y los castigos teniendo en cuenta que Rosencrantz y Guildenstern no son personas horribles y no merecen ser ejecutados, pero ese es el destino que les sucede.

Cita N° 5:

Guildenstern: Hemos viajado demasiado lejos y nuestro impulso se ha hecho cargo; nos movemos ociosamente hacia la eternidad, sin posibilidad de indulto ni esperanza de explicación.

Rosencrantz: Sé feliz, si ni siquiera eres feliz, ¿qué tiene de bueno sobrevivir? Estaremos bien. Supongo que seguimos adelante (acto III: 51).

Esta discusión tiene lugar en el Acto III, inmediatamente después de que Rosencrantz y Guildenstern han descubierto que Hamlet ya no está a bordo del barco. Tan repentinamente como fueron llamados a su misión, su viaje se ha vuelto inútil, y Guildenstern se ha desesperado. Su comentario ¿qué nos refleja?, ¿y la respuesta de Rosencrantz?

3. Redacción de ensayo

Metodología: En forma individual se deberá presentar un ensayo de entre 5 y 8 carillas respondiendo a alguno de los dos temas propuestos a partir de los interrogantes y utilizando la bibliografía sugerida.

Objetivo: Esta actividad tiene por objeto mejorar la expresión escrita académica a través de un ensayo y facilitar la incorporación de normas de citación de fuentes bibliográficas.

Temas sugeridos:

1. ¿Cuál es el significado que tienen los comediantes en la obra? ¿Cómo afecta esto a la comprensión como un todo de la obra de Stoppard?
2. ¿Cómo se va dando la evolución de Rosencrantz y Guildenstern como personajes a lo largo de la obra?

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA PARA EL ENSAYO

Fleming, J. (2003). *El teatro de Stoppard: Encontrando el orden en medio del caos*. Austin: University of Texas Press.

Hunter, J. (2000). *Tom Stoppard: Rosencrantz y Guildenstern han muerto, jumpers, Travesties, Arcadia*. Londres: Faber y Faber.

----- (2005). *Sobre Stoppard: El dramaturgo y el trabajo*. Londres: Faber y Faber.

Jenkins, A. (1990). *Ensayos críticos sobre Tom Stoppard*. Boston: GK Hall.

Kelley, K. (ed.) (2001). *El compañero de Cambridge para Tom Stoppard*. Nueva York: Cambridge University Press.

Osorio, J. (2013). "El Juego de Mundo en Hamlet". *Revista Polis*, N° 19, 21 enero 2013, [en línea] Consultado el 20 de abril de 2018, en <http://journals.openedition.org/polis/3972>.

Sammells, N. (1988). *Tom Stoppard: El artista como crítico*. Nueva York: San Martín.

BREVE FILMOGRAFÍA SHAKESPEREANA

Sofía Judith Condorí
Rodrigo Méndez

Una de las prácticas más llamativas en la industria cinematográfica -sea en el mercado local o en el extranjero- es la cantidad de películas que se encuentran basadas en obras literarias. Este fenómeno no es nuevo, ya que se lo puede encontrar desde los filmes de George Méliès con adaptaciones como: *El enfermo imaginario* (1897), *Caperucita roja* (1901), *Viaje a la luna* (1902), *20.000 leguas de viaje submarino* (1907), etc.

El presente trabajo pretende dar cuenta de la relación que se ha establecido a lo largo del tiempo entre la literatura shakespereana y el cine, intentando analizar y definir las diferencias argumentales y estéticas entre la obra y los diversos filmes. Para ello se utilizarán adaptaciones realizadas en Estados Unidos, Inglaterra y Japón, y su elección estará justificada por el reconocimiento internacional en cuanto a la calidad en su realización, así como en la difusión y alcance obtenidos.

Enrique Martínez y Salanova Sánchez (2002) afirman que el cine es un lenguaje vivo, ya que, si no estuviera en constante adaptación y crecimiento, moriría. Por ello avanza, se enriquece, mira al pasado, busca futuro, enriqueciendo su propio lenguaje y el de la sociedad, acrecentando y mejorando así su propio lenguaje. Sin embargo, ese mismo lenguaje se asienta sobre los personajes que manifiestan o expresan a través de la actuación, la interpretación, una historia que en la literatura recae sobre un narrador que la cuenta cediendo la palabra cuando es requerida.

En este sentido, la obra de Shakespeare es un claro ejemplo de la expresión de este lenguaje vivo. Muchas de sus obras traspasaron las tablas y fueron llevadas al cine y, en muchas oportunidades, sufrieron numerosas adaptaciones, según el interés y gusto de los directores, con el

fin de otorgarle un nuevo giro a dichas historias (pero sin perder de vista el argumento inicial de las mismas) como así también poder llegar a un mayor público.

Así, la historia de Shakespeare en la gran pantalla es tan larga como la propia historia del cine, ya que corre a la par de su nacimiento como forma de arte. Durante la época del cine mudo se filmaron cerca de cuatrocientas adaptaciones de obras de Shakespeare, aunque gran parte de estas se han perdido irremediamente. Muchas de estas películas pasaron a los anales de la historia del arte como documentos valiosos al reproducir los estilos de interpretación, escenarios, iluminación, gestos, vestuarios y utilería que se usaban a finales del siglo XIX. La primera adaptación shakespeareana fue filmada en 1899; *El rey Juan* dirigida por William Dickson poseía una duración de aproximadamente cuatro minutos (de esta versión solo se conserva un minuto en la actualidad) y fue proyectada en un teatro de Londres. José Ramón Díaz Fernández (2006) afirma que este tipo de películas solía tener acompañamiento musical o se grababa el diálogo de las escenas en los primitivos fonógrafos o en los cilindros de cera. También era frecuente que actores situados junto a la pantalla recitaran ante el público los conocidos pasajes que interpretaban las personalidades de la escena de fines del siglo XIX.

Los estudiosos concuerdan al decir que el cine decidió recurrir a Shakespeare por motivaciones culturales y económicas: por un lado, el llevar los clásicos a la pantalla daba un aura de respetabilidad a una forma de expresión que aún no se establecía como arte propiamente dicho, sino como un espectáculo de feria; por otro lado, también es importante aclarar que con esto evitaban tener que pagar por los derechos de autor de obras contemporáneas en su momento. Con el correr del tiempo, el cine fue perfeccionándose hasta el punto de obtener buenas críticas por los primeros especialistas en el rubro dentro del ámbito periodístico, quienes observan cómo el cine se afianza en la cultura popular y permite al espectador disfrutar de tierras lejanas, internarse en otras civilizaciones, en definitiva, es una ventana al mundo.

Ya en la década de los años 40, llegaron las primeras obras maestras, de la mano de Laurence Olivier, considerado el mejor intérprete de

Shakespeare de su época. *Enrique V* (1944), filmada en Technicolor, podría ser considerada una de las primeras grandes películas basadas en Shakespeare junto a *Hamlet* (1948), ganadora de los Óscar a mejor película y mejor actor, y *Ricardo III* (1955). Algunos de los directores que empezaron a experimentar más con Shakespeare fueron Orson Welles (*Macbeth* [1948], *Otelo* [1952]), Peter Brook (*El Rey Lear* [1971]) y Roman Polanski (*Macbeth* [1971]) cuyas versiones toman la trama como punto de partida para interesantes exploraciones visuales. Otros directores, como en el caso de Akira Kurosawa, llevan a cabo una transposición de las obras originales a un contexto totalmente diferente como puede verse en *Trono de sangre* (1957) y en *Ran* (1985) siendo la sociedad feudal japonesa del siglo XVI el lugar y el tiempo en que se desarrollan estas versiones alternativas. Prado Campos (2015) afirma que Kurosawa era un buen conocedor y amante de la literatura y cultura occidentales, y mantuvo algunas de las constantes de los textos shakesperianos: la lucha contra el destino, el conflicto en el seno de la familia entre la autoridad paterna y la desobediencia filial, o el destino trágico del héroe motivado por factores internos o externos.

Como puede verse, por lo general, no se han realizado adaptaciones fieles al texto, pero eso no quiere decir que no contengan en sí mismas la intensidad, la pasión y los conflictos que caracterizan al teatro de Shakespeare. Así, por ejemplo, Kenneth Branagh, actor, director y guionista inglés, sostiene que sus filmes tienden a respetar lo más fielmente el texto shakesperiano, aunque a la hora de la verdad, suele introducir ciertos cambios, en algunos casos positivos y, en otros, no tanto, como por ejemplo en la película *Hamlet* [1996], en la cual respeta los parlamentos de la obra del dramaturgo inglés, lo que le juega en contra dado que la misma tiene una duración de cuatro horas, y esto significa un exceso para el público que la ve. En sus numerosas adaptaciones de las obras shakespereanas, él busca mantener la historia principal, pero no puede evitar agregarle una dosis de su propia inventiva para, de este modo, poder acercar el cine a una masa más popular.

Por tal motivo es interesante reconocer cómo de la fusión de dos artes distintas, como lo son la cultura cinematográfica y la literatura, podemos hallar una especie de simbiosis que sumerge al receptor ante una nueva posibilidad de reencontrarse con una obra. En este sentido, una de las

cualidades del dramaturgo inglés ha sido apropiada por cineastas que comprendieron tan bien el texto que, aun modificándolo, logran extraer su poder y transmitir su propia interpretación.

Año de estreno	Películas	Características
1899	<i>El rey Juan</i>	<p>Pertenciente al cine mudo, es poco conocida. Fue dirigida por William Kennedy L. Dickson y representada en un teatro de Londres, por lo que podría decirse que más bien se trata de un montaje escénico.</p> <p>Solo se conserva 1 min de los 4 que duraba la película.</p>
1908	<i>Romeo and Juliet</i> (<i>Romeo y Julieta</i>)	<p>Es la primera versión estadounidense que se hizo de la obra de Shakespeare. Película perteneciente al cine mudo, fue dirigida por J. Stuart Blackton y filmada en Manhattan, Nueva York.</p> <p>Reparto: Paul Panzer, Florence Lawrence, John G. Adolphi, Charles Chapman, Charles Kent, entre otros.</p>
1919	<i>Richard III</i> (<i>Ricardo III</i>)	<p>También pertenece al cine mudo. Fue dirigida por Max Reinhardt (Maximilian Goldman), un productor y director de cine y teatro austríaco.</p> <p>Su técnica innovadora reside en el uso de la música, escenarios increíbles, gran cantidad de extras, primeros planos de los actores y una nueva forma de actuación que huía del naturalismo.</p>
1920	Hamlet	<p>Es una versión alemana, dirigida por la actriz danesa De Asta Nielsen. Esta película es considerada como una de las mejores de ese año por el <i>New York Times</i>.</p> <p>Reparto: Asta Nielsen (Hamlet), Paul Conradi, Mathilde Brandt, entre otros.</p>
1957	<i>Trono de sangre</i> (<i>adaptación de Macbeth</i>)	<p>Pertenciente al cine japonés, esta versión fue dirigida por Akira Kurosawa. La acción se desarrolla a fines del medievo y principios del Renacimiento en la sociedad feudal japonesa y retrata el periodo de guerras civiles.</p> <p>Reparto: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada, Takashi Shimura.</p>

1979	<i>The tempest</i> (<i>La tempestad</i>)	<p>De Derek Jarman, es una adaptación inglesa que se caracteriza por respetar los ambientes y la fuerza de la obra original. La película de Jarman reúne una visión “camp”, esotérica y desfachatada. Afín al estilo del director, esta película es una sucesión de escenas psicodélicas, fellinianas, con algún rasgo de los carnavales de Venecia, algún toque de Pier Paolo Pasolini, demencia en su estado más puro y mucho desnudo masculino. Por lo tanto, no es una versión fiel y clásica a la obra de Shakespeare, sino más bien una adaptación para los interesados en propuestas alternativas.</p> <p>Reparto: Heathcote Williams, Toyah Wilcox, Karl Johnson, Richard Warwick y Peter Bull.</p>
1989	<i>Henry V</i> (<i>Enrique V</i>)	<p>Dirigida por Kenneth Branagh, es considerada una de las mejores adaptaciones.</p> <p>Reparto: Kenneth Branagh, Emma Thompson, Christian Bale, Paul Scofield, Derek Jacobi, Judi Dench, Ian Holm, Robbie Coltrane, Michael Williams, Robert Stephens, Brian Blessed, entre otros.</p> <p>Entre los premios que obtuvo este film, cabe mencionar:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Premio NYFCC (1989): al mejor director incipiente. - Premio Óscar (1990): al mejor diseño de vestuario, Phyllis Dalton. - Premio CFCA Award (1990): mejor película extranjera. - Premios Sant Jordi de Cine (1991): al mejor actor extranjero, Kenneth Branagh. <p>Esta película se destaca porque es más cruenta, con elementos antibelicistas; y por una excelente puesta en escena; la solidez del reparto de actores y la calidad de la música.</p>

1993	<p><i>Much Ado About Nothing</i> (Mucho ruido y pocas nueces)</p>	<p>Película británica que fue protagonizada, adaptada y dirigida por Kenneth Branagh.</p> <p>Dato curioso: con un presupuesto de 6 millones de pesos, se rodó en ocho semanas en la Villa de Vignamaggio (la Toscana italiana) y contó con un reparto internacional. La cinta participó en la selección del Festival de Cannes del mismo año.</p> <p>Reparto: Kenneth Branagh, Emma Thompson, Kate Beckinsale, Robert Sean Leonard, Keanu Reeves, Denzel Washington y Michael Keaton.</p>
1995	<p><i>Othello</i> (Otelolo)</p>	<p>Película dirigida por Oliver Parker. Se destaca por haber sido rodada en un gran estudio en Italia y protagonizada por un actor afroamericano. En ella se añaden escenas que no forman parte de la obra shakespereana (por ej.: escenas de sexo, entre otras). Se caracteriza, además, por el uso de imágenes fuertes.</p> <p>Reparto: Lawrence Fishburne, Irene Jacob, Kenneth Branagh, Nathaniel Parker, Nicholas Farrell, Michael Sheen, etc.</p>
2000	<p><i>Love's Labour's Lost</i> (Trabajos de amor perdidos)</p>	<p>Comedia musical inglesa que integra canciones de Gershwin y Porter en los pentámetros yámbicos shakespereanos. Fue dirigida por Kenneth Branagh.</p> <p>La acción se desarrolla en 1930, durante el periodo de las dos guerras mundiales, con lo cual Branagh le imprime a su película un clima que raya entre la alegría y la frivolidad.</p> <p>Este largometraje resultó un rotundo fracaso económico.</p> <p>Reparto: Kenneth Branagh, Alicia Silverstone, Matthew Lillard, Natascha McElhone, Alessandro Nivola, Nathan Lane, Timothy Spall y Adrian Lester.</p>

BIBLIOGRAFÍA

Carrión Castro, J. (2017). *Entre Shakespeare y Marvel: el versátil clasicismo de Kenneth Branagh*. [en línea] Consultado el 13 de noviembre de 2017 en: <https://cine.nexos.com.mx/?p=15629#>

Díaz Fernández, J.R. (2005). "Shakespeare y el cine: un largo siglo de historia". *Quimera: Revista de literatura*, N° 265, Ediciones de Intervención Cultural, Vilasar de Dalt, España, 26-31.

Martínez Salanova Sánchez, E. (2002). "El cine, otra ventana al mundo". *Comunicar*, 18, marzo 2002, (pp. 77-84). Huelva, España: Grupo Comunicar.

Peñalva, J. J. (2011). *Shakespeare en el cine*. [en línea] Consultado el 13 de noviembre de 2017 en: www.lespectadorimaginario.com/pages/junio-2011/investigamos/sakespeare-en-el-cine.php

Sobre los autores

María Soledad Blanco. Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Salta y profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de Jujuy. Se desempeña como profesora adjunta de las cátedras de Literatura Europea I y II y en el seminario de la Licenciatura “Dramaturgia Shakespereana y Cultura contemporánea. Versiones, adaptaciones y reescrituras”. Es investigadora categorizada de la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales. Participa en eventos académicos y culturales. Posee numerosas publicaciones de carácter local, regional y nacional. Sus estudios se concentran en la perspectiva comparatista de las literaturas europeas con las producciones literarias y culturales en otros espacios y contextos.

Alvaro Fernando Zambrano. Docente en la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Jujuy, donde se desempeña como profesor adjunto de la cátedra Literaturas Clásicas y JTP de la cátedra Teoría y Crítica Literaria. Actualmente reviste como Coordinador del Proceso de Autoevaluación de la carrera de referencia (ANFHE) y como coordinador por la FHyCS en el Proceso de Autoevaluación Institucional de la UNJu (CONEAU). Ha participado en diversos proyectos de investigación que se orientan al estudio de la literatura, en general, y a la poesía lírica, en particular. Sus reflexiones se enfocan en los estudios de la significación en el orden del lenguaje poético. Ha dictado conferencias y cursos destinados a docentes. Ha publicado en revistas científicas, de divulgación y culturales, en el ámbito regional, nacional e internacional.

Paola Andrea De Spirito. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy y cursa la Licenciatura en la misma institución. Se desempeña como docente auxiliar en la cátedra de Literatura Europea I de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu. Además enseña Literatura en el nivel medio de educación desde el año 2003. Fue adscrita de la cátedra de Literatura Argentina, a partir de la cual participó de un equipo de investigación que estudió la literatura de Jujuy en el Centenario. Colabora en la organización de actividades académicas y culturales en el ámbito local.

María Belén Rojas Naser. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy. Participó como adscrita docente en las cátedras de Literatura Europea I y Literatura Europea II de la carrera de Letras de la FHyCS. Fue docente a cargo de la materia Comunicación Oral y Escrita de la carrera de Enfermería Profesional del Instituto de Enseñanza Superior N° 11. Se ha desempeñado como ateneísta en el marco del Programa Nacional de Formación Situada “NUESTRA ESCUELA”. Actualmente se desempeña como profesora de nivel medio, miembro vocal de CELIJ-Ju y trabaja en la edición de tres libros de su autoría, de carácter ficcional. Además es correctora en la revista científica *Jornaler@s*.

Florencia Raquel Angulo Villán. Magíster en Estudios Literarios y profesora en Letras. En 2006 co-dirigió el proyecto “*Sombras, aparecidos y fantasmas: cuentos orales de terror*”, del que surge un libro que ha tenido amplia difusión en la provincia: *Fantasmas de Jujuy*. Además, ha obtenido la Beca para Proyectos Grupales del Fondo Nacional de las Artes con el proyecto de *Fantasmas* y, en 2008, le han otorgado el segundo premio de Ensayos sobre Mitos y Leyendas de la Argentina del Consejo Federal de Inversiones. Desde 2014 es coordinadora del Aula Abierta José María Arguedas. Actualmente dirige el proyecto de Investigación “Lenguajes Artísticos, Memorias y Violencias. Área Andina”, aprobado por SECTER-UNJU en 2018.

Mariel Silvina Quintana. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy, cursa el Doctorado en Letras en la UNT. Se desempeña como docente auxiliar de Literatura Española I y II y jefe de Trabajos Prácticos de Historia de la Lengua en la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJU. Es investigadora de la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales de la UNJU. Integra proyectos de investigación orientados a la literatura oral y escrita del NOA, y el estudio de la lengua en Jujuy.

María Fernanda Escudero. Profesora y licenciada en Letras egresada de la Universidad Nacional de Jujuy. Se desempeña como docente auxiliar en la cátedra de Literatura Europea II de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJU. También se desempeña como docente de Lengua y Literatura y referente de Área en el Nivel Medio. Tiene un postítulo de Especialista en Enseñanza de Lengua y Literatura del nivel secundario otorgado por el programa Nueva Escuela. Ha realizado una pasantía de investigación sobre los manuales de Literatura. Participa activamente en numerosos eventos artísticos relacionados a la Literatura, como directora y editora de una revista cultural, y como actriz en varias obras y grupos teatrales del medio local. Como poeta ha publicado cinco libros de autor y también fue antologada a nivel federal, regional y provincial

Sofía Judith Condorí. Estudiante en Letras de la Universidad Nacional de Jujuy. En la actualidad participa como adscrita en el seminario de la Licenciatura “Dramaturgia Shakespereana y Cultura Contemporánea. Versiones, adaptaciones y reescrituras” de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Cursa la Licenciatura en Letras y el Profesorado y Licenciatura en Filosofía correspondientes a dicha casa de estudios. Se ha desempeñado como adscrita en las cátedras de Literatura Europea I y II de la carrera de Letras. También ha participado de diversas jornadas, cursos, talleres y como correctora en la Revista *Jornaler@s*.

Rodrigo Méndez. Profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional de Jujuy. Ha realizado tareas de adscripción bajo la categoría estudiante y docente en las cátedras de Introducción a la Literatura, Literatura Europea I y II de la carrera de Letras de la UNJu. Ha participado en diversos eventos culturales y académicos relacionados a la literatura como organizador y expositor. Exbecario del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) bajo el programa de Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC). Actualmente, cursa la Licenciatura en Letras en la misma Universidad.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
Metateatro y <i>mise en abyme</i> en <i>Hamlet</i> de William Shakespeare <i>María Soledad Blanco</i>	11
Dispositivo didáctico: <i>Hamlet</i> de William Shakespeare <i>Alvaro Fernando Zambrano</i>	29
<i>Macbeth</i> , reflejo de un mundo en caos <i>Paola Andrea De Spirito</i>	43
Dispositivo didáctico: <i>Macbeth</i> de William Shakespeare <i>María Belén Rojas Naser</i> <i>Paola Andrea De Spirito</i>	57
Entre razón y sentimiento. Insumisiones de la oralidad en <i>El Rey Lear</i> de William Shakespeare <i>Florencia Raquel Angulo Villán</i>	67
Dispositivo didáctico: <i>El Rey Lear</i> de William Shakespeare <i>María Soledad Blanco</i>	81
Amor y tragedia: Tensiones entre lo privado y lo público en <i>Romeo y Julieta</i> de William Shakespeare <i>María Soledad Blanco</i>	91
Dispositivo didáctico: <i>Romeo y Julieta</i> de William Shakespeare <i>María Soledad Blanco</i> <i>Paola Andrea De Spirito</i>	115
Tensiones de la mirada en sonetos de William Shakespeare <i>Mariel Silvina Quintana</i>	127

Dispositivo didáctico: Los Sonetos de William Shakespeare <i>Mariel Silvina Quintana</i>	151
Una máquina del tiempo (y del espacio): <i>Rosencrantz y Guildenstern han muerto</i> , de Tom Stoppard <i>María Fernanda Escudero</i>	167
Dispositivo didáctico: <i>Rosencrantz y Guildenstern han muerto</i> , de Tom Stoppard <i>María Fernanda Escudero</i>	183
Breve filmografía shakespereana <i>Sofía Judith Condorí</i> <i>Rodrigo Méndez</i>	191
Sobre los autores	201

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY

Rector

Lic. Rodolfo Alejandro Tecchi

Vice-Rector

Dr. Ricardo Enrique Gregorio Slavutsky

Secretario General

E.S. Edgardo Aramayo

Secretario de Asuntos Académicos

Mg. Mario César Bonillo

Secretario Legal y Técnico

Dr. César Guillermo Farfán

Secretario de Administración

C.P.N. Jaime Sebastián Berástegui

Secretaria de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales

Mg. Sandra Adriana Giunta

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Ernesto Max Agüero

Secretario de Bienestar Universitario

Brom. Fernando Ramón Torrejón

Coordinador de EDIUNJu

Lic. Daniel González



MULTIVERSO SHAKESPEARE - Lecturas críticas, recorridos de indagación y escritura - Literatura Europea I y Seminario Dramaturgia Shakespereana y Cultura Contemporánea, de María Soledad Blanco (dir.) se terminó de imprimir en la segunda quincena del mes de septiembre de 2020, en los Talleres Gráficos de la Imprenta de la UNJu.

República Argentina.

Tirada: 200 ejemplares.

El punto de partida de este libro es la escritura shakespereana y sus reescrituras y reelaboraciones, bajo la premisa de que la obra literaria es un objeto eminentemente intertextual. Esto quiere decir que su valor se construye sobre la relación con otros textos, con los que teje conexiones temáticas, formales, ideológicas, etc. Esta conexión puede ser pensada desde la propia instancia de producción (por parte del escritor), pero siempre se actualiza en la instancia de lectura, en la subjetividad de quien lee y recuerda otros textos o los imagina.

Los textos que este libro de cátedra integra siguen esa pretensión: partir del análisis particular de una obra o autor para luego proponer un dispositivo didáctico que ponga en interrelación dicho análisis con otras obras y/o autores, realizando un ejercicio metacrítico. Particularmente, se presta atención a las obras de William Shakespeare que se articulan en el tiempo con otras, en una tensión permanente entre continuidad y discontinuidad. Cada aproximación analítica, y cada dispositivo didáctico, pretende ofrecer a los estudiantes un instrumental teórico-metodológico para una adecuada aproximación a las obras sin perder de vista los sucesivos discursos críticos y artísticos desde los que se las interroga y explica.

¿Y por qué Shakespeare?, podríamos preguntarnos; porque sus personajes, sus tramas, los mundos y pensamientos que expresó, siguen despertando respuestas en lectores y escritores de la actualidad.

ISBN 978-950-721-559-9

