

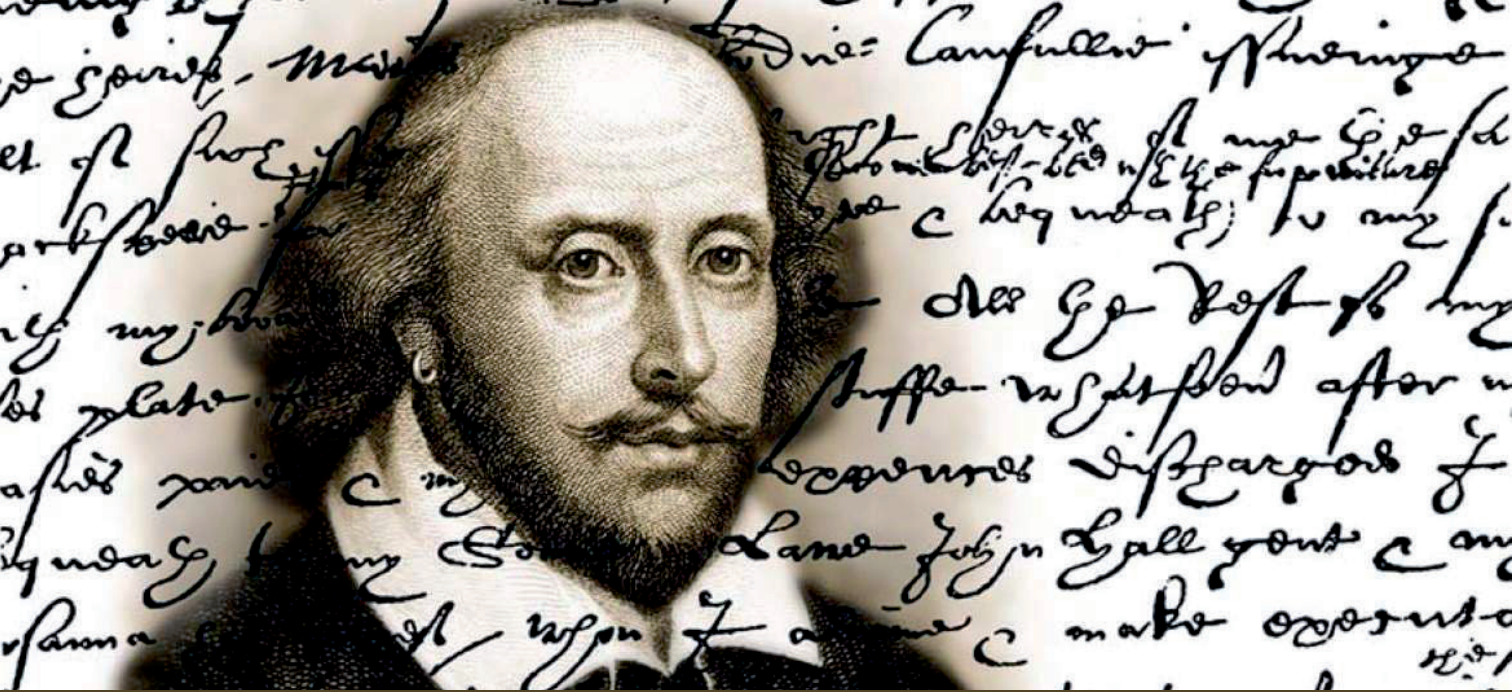


RevistaDigital
>>PALABRA

Revista Palabra
ISSN 2145- 7980
puchmuller@gmail.com
Universidad Nacional de San Luis
Argentina.

Puchmüller, Andrea B
Los dramas histórico-romanos de Shakespeare como prácticas discursivas
Revista Palabra, vol 6, Marzo 30 de 2016, p.96-111
Universidad Pontificia Bolivariana
Montería, Colombia

Disponible en: <http://>



LOS DRAMAS HISTÓRICO-ROMANOS DE SHAKESPEARE COMO PRÁCTICAS DISCURSIVAS

»Resumen

El propósito de este trabajo es interpretar y describir al drama histórico romano shakespeareano (Tito Andrónico, Julio César, Coriolano, Antonio y Cleopatra y Cimbélino) desde su relación dialéctica con el contexto de la Inglaterra pre-moderna. Se emplea el modelo de análisis crítico propuesto por Mozejko y Costa (2003) mediante el cual es posible analizar a las producciones literarias como prácticas discursivas productos de un agente social inmerso en un contexto. Desde esta perspectiva, las obras romanas de Shakespeare devienen en una respuesta crítica a los sentimientos imperialistas de la Inglaterra pre-moderna. Este género devela una postura de índole cívico-social del dramaturgo y enmascara la figura del enunciador como crítico de su sociedad y de la historia.

Palabras clave: Shakespeare- dramas romano- prácticas discursivas- contexto.

»Abstract

The purpose of this work is to interpret and describe Shakespeare's roman history plays (Titus Andronicus, Julius Caesar, Coriolanus, Antony and Cleopatra and Cymbeline) from its dialectical relationship with the context of pre-modern England. The model of critical analysis proposed by Mozejko and Costa (2003) is used to analyze the literary productions as discursive practices, products of a social agent immersed in a context. From this perspective, Shakespeare's roman his-

tory plays become a critique of pre-modern England imperialist sentiments. This genre reveals a social-civic position of the playwright and masks the construct of the narrator as a critic of society and history.

Keywords: Shakespeare- roman history plays- discursive practices- context.

»Introducción

Para establecer el objetivo de este trabajo es necesario precisar el concepto de género como constructo histórico y socio-cultural y como participante de una relación dialéctica que entabla con el contexto. El contexto social, cultural e histórico en el que surge un género deviene importante generador y participante de los significados del mismo, mientras que el género es también respuesta a las exigencias socio-históricas del contexto. De acuerdo a Oberti (2002, p. 76-77) “los géneros literarios conservan huellas del proceso de producción, es decir marcas del contexto en el que fueron generados”.

Asimismo, Todorov (1976, p. 200) destaca que “como cualquier otra institución, los géneros traen a luz las características constitutivas de la sociedad a la que pertenecen”. Sin embargo, la dialéctica del género literario no se establece considerándolo como un “simple contenedor de significado, sino como un elemento de un sistema de significado mayor” (Pieters, 2001, p. 34). Esta dialéctica es eruditamente expresada por Greenblatt (citado por Pieters, 2001, p. 34) quien considera que “La obra de arte es uno de los lugares donde la cultura se forma y se transmite, y se autoriza, y se cuestiona, así

como también se representa y se expresa”. Asimismo, Montrose (citado por Greenblatt, 1988, p. viii) destaca que cualquier obra de Shakespeare es “una creación de la cultura isabelina, en un sentido doble, ya que también crea la cultura por la que es creada, moldea las fantasías por las que es moldeada, engendra aquello por lo que es engendrada”. También es importante resaltar la figura del artista en este proceso dialéctico de creación de los géneros. Un género, como producción artística y cultural, es “el producto de la negociación entre el creador, o una clase de creadores, equipado con un repertorio de convenciones comunmente compartido, y las instituciones y prácticas de su sociedad” (Greenblatt, citado por Pieters, 2001, p. 35). Por lo tanto, partiendo de estos conceptos teóricos, el propósito de este trabajo se constituye en interpretar y describir al drama histórico romano shakesperiano, a saber *Tito Andrónico*, *Julio César*, *Coriolano*, *Antonio y Cleopatra* y *Cimbelino*, desde su relación dialéctica con el contexto de la Inglaterra pre-moderna: como producto de las condiciones de posibilidad de la época y al mismo tiempo como lugar de crítica y de cuestionamiento del contexto. Para encarar la relación entre el género histórico romano de Shakespeare y el contexto de la Inglaterra pre-moderna se ha empleado el modelo de análisis crítico propuesto por Mozejko y Costa (2003) mediante el cual es posible analizar a las producciones literarias como prácticas discursivas productos de un agente social inmerso en un contexto.

»Consideraciones teórico-metodológicas

Texto, sujeto y contexto: competencia social y estrategias discursivas

Para abordar el objetivo planteado, este trabajo emplea el modelo crítico de Mozejko y Costa (2003) por medio del cual es posible analizar el discurso shakesperiano en cuanto práctica y en cuanto proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por Shakespeare como agente social, y que se hacen visibles a través de marcas en el enunciado y por otro, resultan explicables habida cuenta del lugar desde donde es producido. El texto se entiende como un espacio de circulación de sentidos y se reconoce su carácter de instrumento en las relaciones sociales. Se considera a los discursos como prácticas y se desplaza el centro de atención de los productos a los procesos de producción, marco desde el que se construyen los sujetos social y textual.

De acuerdo a Mozejko y Costa (2003, p. 9-39) las prácticas discursivas constituyen un ámbito en el que se pueden visualizar al menos tres dimensiones específicas relacionadas con la producción de sentidos: de producción, textualizada y de recepción. Para establecer la relación dramaturgo/género/contexto, el presente trabajo pone énfasis en la dimensión producción/texto. Tanto el sujeto que escribe como su construcción

en el texto constituyen dimensiones de una misma práctica que se entiende como proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social, que se hacen visibles a través de marcas en el enunciado (producto) al analizarlo en su especificidad, y se hacen comprensibles habida cuenta del lugar desde donde son producidas.

La figura del sujeto social se puede construir por medio de los conceptos de lugar y competencia. El término “lugar” se define como “el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria” (Mozejko y Costa, 2003, p. 19). Cuatro dimensiones conforman el concepto de lugar y constituyen la competencia o capacidad de relación del sujeto social: propiedades eficientes, sistema de relaciones, tiempo/espacio y trayectoria. Teniendo en cuenta estas cuatro dimensiones y que el “lugar” define la competencia del sujeto social que es indispensable identificar para estar en condiciones de comprender y explicar sus prácticas, se puede formular una definición de “competencia” en cuanto “capacidad diferenciada de relación fundada en el control diferenciado de propiedades y/o recursos eficientes, y en las orientaciones de uso y gestión de las mismas, incorporadas” (Mozejko y Costa, 2003, p. 27). La competencia se define dentro de un sistema de relaciones y de un momento/espacio determinado, resultado de un proceso, una trayectoria.

Es importante distinguir entre el sujeto social que realiza la práctica específica de producción discursiva, y la figura del enun-

ciador, que es una construcción textual mediante la que el agente social elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o simulación. En el caso de la enunciación se trata sobre todo de transmitir un saber (Greimas, citado por Mozejko y Costa, 2003, p. 29) que implica un recorte del objeto sobre la base de lo que el sujeto está en condiciones de aprehender dado el lugar desde donde se ubica, que implica también una posición epistémica y axiológica que lo lleva a diferenciar lo que sabe de lo que no sabe, cree o imagina, lo que selecciona como verdadero, importante, bueno, etc. Todo enunciado se construye en relación con normas institucionales que lo enmarcan en formaciones discursivas y géneros determinados. En todos los niveles del enunciado pueden detectarse huellas de las operaciones realizadas por el sujeto social gracias a las cuales pueden inferirse características del lugar relacional en el que se posiciona como enunciador.

El valor de esta metodología para el presente trabajo radica en que al considerar a los dramas romanos de Shakespeare como prácticas discursivas es posible explicar el género como proceso de producción de opciones habida cuenta del lugar desde donde son producidas. También permite develar el lugar desde el cual Shakespeare escribe sus dramas romanos, como sujeto social y textual, entendiendo que esta construcción constituye un paso clave en el modo de pensar la relación entre el género y el lugar de producción.

El drama histórico romano shakesperiano en tanto prácticas discursivas

Shakespeare comienza a escribir sus dramas histórico-romanos justo a la mitad de su carrera como dramaturgo¹. Es importante entonces analizar las propiedades y recursos que pueden identificarse en ese momento, así como también su grado, estructura y gestión de los mismos. Para precisar el lugar desde el cual se escribe, se retoman brevemente las condiciones histórico-sociales de la Inglaterra Isabelina Renacentista en la que vive el dramaturgo, y se presentan los datos biográficos de Shakespeare pertinentes para las categorías propuestas. Luego se procede a la reconstrucción de la posición del dramaturgo a partir de la descripción de los recursos que controla, las disposiciones incorporadas en su trayectoria y las transformaciones operadas en su posición a través del tiempo.

Shakespeare y la Inglaterra del 1600

Shakespeare nace en 1565 en Stratford-upon-Avon, una pequeña ciudad del suroeste de Inglaterra, cuando ésta se encuentra bajo el gobierno de la reina Isabel. Como ya se describió en el marco teórico de este trabajo, la Inglaterra pre-moderna es un período de construcción de la identidad inglesa, en el que la autoridad política isabelina desempeña un papel preponderante como voz de control, domino y legitimación

¹ A excepción de Tito Andrónico, obra que escribe al comienzo de la misma.

ideológica (Pieters, 2001, p. 31) dejando poco espacio para el disenso, por medio de la persecución, la vigilancia y la coerción (Asquith, 2005, p. xv). La preocupación isabelina por lograr un carácter imperialista y colonialista es preeminente en el proceso de construcción de la *poiésis* nacional. Aunque Inglaterra empieza con su política imperialista a partir del siglo XVII, ya en el siglo XVI desarrolla acciones específicas para la concreción de la misma (Lee, 2001, p. 399). El imperialismo implica no sólo la expansión y el dominio sobre un espacio físico, sino también las prácticas discursivas para racionalizar y materializar tales prácticas (Lee, 2001, p. 399). Como ejemplos de prácticas discursivas en este sentido se pueden considerar: el estatuto parlamentario que en 1534 proclama a Inglaterra como “imperio” (Lee, 2001, p. 398), el programa político-religioso para desarrollar el destino colonialista de Isabel I diseñado por John Dee, consultor de la reina y las crónicas históricas que incluyen al mito de Bruto como padre de Inglaterra y a los ingleses como genuinos descendientes del imperio romano (Yates, 2001, p. 99). En 1589, el historiador inglés Richard Hakluyt publica su obra *Las principales navegaciones de la nación inglesa* que se convierte en una declaración de los sentimientos imperialistas del momento:

Hakluyt sugirió que el colonialismo era una cura para varias enfermedades inglesas tales como el creciente desempleo, la sobrepoblación, el crimen y el hambre; y que exportando hombres vagos a las colonias Inglaterra restablecería su salud, cosecharía beneficios y contendría el poder creciente de España, cuya riqueza colonial amenazaba con convertirla en un super poder europeo. También temía

que si no eran rejuvenecidos por el colonialismo, los ingleses se convertirían en salvajes caníbales como aquellos que habitaban las Américas (Loomba citado por Lee, 2001, p. 408).

La Inglaterra pre-moderna encuentra en la antigua Roma el modelo perfecto para la construcción de su identidad imperialista, un modelo en el cual “proyectar las actuaciones del sentido creciente de la identidad nacional” (Del Sapio Garbero, 2009, p. 8). Incluso los espectáculos públicos relacionados con las esferas del poder invocan a Roma y la unen con el orden político de Inglaterra: las entradas reales y las festividades de la coronación, los desfiles anuales del día de la ascensión de Isabel, las celebraciones de la victoria de Inglaterra sobre la Armada y las procesiones anuales municipales empleaban todos motivos romanos (Kahn, 1987, p. 5). Por ejemplo, el 24 de noviembre de 1588, para celebrar la derrota de la Armada, Isabel recorrió las calles en triunfo en una carroza simbólica, imitando a los antiguos romanos (Strong citado por Kahn, 1987, p. 5). “La bienvenida de Jacobo a Londres se realizó con estilo romano: arcos triunfales cubiertos con dioses romanos e inscripciones en latín, monedas, medallones y discursos lo presentaban como el César de Inglaterra” (Goldberg citado por Kahn, 1987, p. 5).

Los hombres conducentes del antiguo imperio romano se perciben como lo plantea Maquiavelo: “Los antepasados; una comunidad incorrupta de hombres reales, competentes para cuidar de ellos mismos sin ser dependientes de nadie más, que comparten una vida civil participativa y fraternal, que los hace políticamente autónomos” (Pitkin citado por Kahn, 1987, p. 85). Así, por medio

de Maquiavelo, entre otros, llega a Inglaterra un discurso del esplendor del *ethos* romano como netamente masculino (Kahn, 1987, p. 85). Isabel reina fundamentalmente como un monarca femenino guiado por el canon de un mundo masculino (Halliday, 1985, p. 22). De acuerdo a las convicciones culturales y sociales de la época, “las mujeres no eran dignas de impartir poder por sobre los hombres” (Abrams, 2001, p. 479). La capacidad del pensamiento racional era atribuida exclusivamente al sexo masculino, ya que se creía que las mujeres eran guiadas por sus pasiones (Abrams, 2001, p. 409). Shakespeare nace entonces, en una era en la que las artes de la retórica y la guerra son consideradas exclusivas de los hombres (Halliday, 1985, p. 33).

De acuerdo a Honan (1999), Shakespeare comienza su educación en Stratford, en la escuela local, una de las tradicionales “Grammar schools” y una de las mejores de la región. La formación está organizada de acuerdo al trivium medieval (gramática, lógica y retórica) y al quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música). La enseñanza es liberal, fundamentalmente en latín, y se estudian obras tales como la gramática latina de Lyly, los principales escritos de Ovidio, Virgilio, Plauto y Séneca. Para los hijos de los burgueses la educación es gratuita hasta la edad de dieciséis años. Debido a que la madre de Shakespeare pertenece a una prestigiosa familia del pueblo, y su padre es un hombre de negocios de gran influencia y luego intendente de Stratford, William tiene el privilegio de asistir a la escuela.

Cuando Shakespeare completa sus estudios a la edad de dieciséis años, el teatro

se halla en un estado lamentable (Halliday, 1985, p. 41). La Reforma ha acabado casi con el drama religioso y el Renacimiento aún no ha creado un teatro profano que pueda sustituirlo. Los actores son tratados como vagabundos y ladrones, y no existen teatros públicos. “*La literatura inglesa desde la muerte de Chaucer, ciento sesenta años antes, padecía una lamentable esterilidad*” (Halliday, 1985, p. 22). El trabajo de actor es reconocido oficialmente como una profesión legítima alrededor del año 1576, siempre que el actor se colocase bajo la protección de un noble del reino. Asimismo, la carrera de escritor profesional es prácticamente imposible: no existe el derecho de autor, no se pagan regalías al escritor de acuerdo a la venta de sus libros y no existe la noción de que alguien pueda llevar una vida decente escribiendo textos literarios (Halliday, 1985, p. 23). Así, comienzan a surgir importantes donaciones financieras por escribir prosa o poesía, ofrecidas por nobles (“mecenass”) que buscan resaltar su estatus por medio de las obras de sus clientes. Pero también surgen patronos isabelinos: humanistas cultos motivados por intereses estéticos. Con ellos, la actividad de los mecenas se extiende a financiar la creación de círculos literarios e intelectuales. Además de la corte y las familias nobles como mecenas de los artistas, la ciudad de Londres y las dos universidades (Cambridge y Oxford) también tienen un gran impacto en la literatura de la época. Londres es el centro del comercio de libros, la cuna de la creciente clase media “lectora” y el hogar de los teatros públicos.

De acuerdo a Honan (1999, p. 95), a los 23 años, en 1587, Shakespeare se traslada a Londres y llega a esa ciudad en uno de los momentos más prósperos de la historia del

teatro. Se han construido numerosos teatros públicos, y otros como La Rosa, están en proceso de edificación. Hay un buen número de acreditadas compañías de actores cuya capacidad interpretativa mejora rápidamente, creciendo en forma vertiginosa la competencia entre ellas. La propia reina Isabel ha tomado bajo su protección a una compañía compuesta por doce de los mejores actores disponibles. Es en este momento en el que surge también un grupo de jóvenes universitarios –autodenominados los ingenios de la universidad– que escriben obras teatrales de gran aceptación por el público, por los nobles y por la reina.

Shakespeare llega a Londres siendo un “don nadie” (Halliday, 1985, p. 50). Tiene que ganarse la vida y decide ingresar en una compañía de actores. Una compañía de actores consiste en unos ocho hombres, todos los cuales invierten dinero en un fondo común de obras y equipo, repartiéndose las ganancias en proporción a sus inversiones. Cuentan también con dos o tres aprendices, a los que enseñan a interpretar los papeles de mujer o papeles secundarios, y a los que se les paga si no tienen dinero para invertir. Es así como Shakespeare consigue su primer trabajo, de aprendiz contratado nada menos que en la compañía de la Reina.

Durante algunos años no se sabe nada del oscuro actor y aspirante a dramaturgo (Schoenbaum, 1987, p. 95-99). Es posible especular que se dedica a arreglar y re-escribir viejas comedias para su compañía –que es un tipo de entrenamiento asignado a los aprendices–, y a ensayar y representar los muchos papeles que tendría que aprender, ya que la compañía de la Reina pone en escena una obra diferente cada quince

días. La formación de un actor en una de estas compañías –y la de la Reina es la más favorecida– se basa en una educación liberal y con muchos beneficios. En el verano van de gira, establecen relación con los poetas que escriben sus comedias y conocen a los nobles que a veces los invitan a representar las obras en sus propias mansiones. Para las festividades de fin de año, actúan ante la propia reina y su corte. Por lo tanto, aunque Shakespeare llega a Londres sin una excesiva formación, poco a poco va formando parte de la vida cortesana e intelectual de la capital inglesa.

A finales de 1592, Shakespeare ha escrito ya las tres partes de Enrique VI, y se ha granjeado una gran fama como dramaturgo (Halliday, 1985, p. 56-81). Está claro que ya es popular, como se deduce de las cuentas de la Compañía de Lord Strange que ha representado la primera parte de Enrique VI en el teatro de La Rosa en 1591. Shakespeare aparece como el dramaturgo que más dinero ha ganado esa temporada. Además, en un fragmento autobiográfico que Greene escribe dirigido a sus colegas dramaturgos Marlowe, Nashe y Peele (competidores de Shakespeare) habla de un joven actor sin estudios y sin educación de caballero, un engreído “sacude-lanza” (shakes-spear) que ha tenido la audacia de hacerse pasar por dramaturgo y escribir obras que el público prefería a las de él, el gran Greene². Shakespeare pasa entonces de ser un simple aprendiz contratado a ser accionista de la compañía, y ya no un mero actor sino un dramaturgo. En los dos años siguientes escribe *Ricardo III*, *La comedia de las equivocaciones*, *La fierecilla domada*, *Los dos caballeros de Verona*, los

2 El relato autobiográfico mencionado es “Un céntimo de ingenio” (Ewbank Cit. en Halliday 59).

primeros sonetos, sus dos poemas *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*.

En 1594, la peste azota fuertemente a Inglaterra, en especial a Londres, diezmando a muchas de las compañías teatrales (Halliday, 1985, p. 68-81). La compañía de la Reina quiebra y las únicas que pueden hacer frente a la mala situación son las del Almirante y la del Chambelán. Cuando los teatros vuelven a abrirse, Shakespeare se une a la compañía del Chambelán, en la que permanecería durante el resto de su carrera. La vida teatral ha cambiado mucho, ya que los hombres que realizan la primera revolución teatral londinense han desaparecido: Greene muere en 1592, un año después matan a Marlowe en una pelea y Kyd también muere en 1593. Peele se encuentra moribundo, Lodge se ha convertido en un aventurero y ya no escribe y Nashe se ha dedicado más a la política que a la literatura. A la edad de treinta años, Shakespeare se queda sin rivales más importantes que Chettle y Munday. Es en esta época en la que Shakespeare escribe *Romeo y Julieta*, *Sueño de una Noche de Verano* y *Ricardo III*.

En 1596, John Shakespeare, padre del dramaturgo, logra obtener un escudo de armas para la familia que había solicitado mucho tiempo atrás (Honan, 1999, p. 198). El escudo nobiliario es un honor que sólo se concede a familias adineradas, para que los hijos varones pudieran heredar el rango de “caballeros”³. El escudo nobiliario es otorgado a los Shakespeare, cuya situación económica se ha visto favorecida por el éxito de William como dramaturgo. Por lo tanto, Gentlemen Shakespeare pasa de ser simplemente el hijo de un campesino, a ser el hijo de un caba-

3 Gentlemen

llero. Poco después, Shakespeare comienza a hacer inversiones en su Stratford natal adquiriendo propiedades, algunas de ellas a un precio muy elevado.

La popularidad de Shakespeare sigue creciendo en Londres. En 1598 se publica un libro para escuelas⁴ que constituye un intento por encontrarles paralelos clásicos a los poetas ingleses contemporáneos. La publicación incluye doce obras dramáticas de Shakespeare. En este libro se pone de manifiesto que el bardo es considerado como el mejor dramaturgo de su tiempo, tanto en la comedia como en la tragedia. Se cuenta además, que los sonetos shakesperianos circulan con mucha aceptación entre los intelectuales de la época y también entre la realeza (Shoenbaum, 1987, p. 123).

En 1599, Shakespeare junto con su compañía deciden comprar un terreno frente al teatro de La Rosa para construir su propio teatro (Halliday, 1985, p. 90-107) al que deciden llamar “El globo”. El dramaturgo comienza a escribir entonces con destino a ese “círculo de madera”. Durante este período Shakespeare crea sus grandes tragedias y sus dramas histórico romanos. Otros dramaturgos del período, tales como Marlowe y Kyd, también escriben dramas romanos para el teatro isabelino (Ronan, 1995, p. 165-169). Esta invocación de personajes gloriosos romanos parece revelar “una importante continuidad de la representación de Roma en los estudios humanísticos y en el teatro público” (Kahn, 1987, p. 11). Hay por lo tanto una tendencia a reexaminar el pasado de la Roma clásica en el discurso ideológico del teatro inglés pre-moderno.

4 El editor es Francis Meres, que era maestro (Halliday 87)

»Lugar, competencia e identidad

Es posible observar entonces, que al momento de escribir sus dramas histórico-romanos, William Shakespeare no es el mismo agente social que cuando escribe por ejemplo *Romeo y Julieta*. Su identidad ha ido cambiando. Su capacidad de relación, es decir “la probabilidad de ser aceptado y/o imponerse, fundada en la posesión de propiedades y recursos socialmente valorados” (Mozejko y Costa, 2003, p. 20) resulta del conjunto de “propiedades y recursos que, habida cuenta de la valoración social, son operantes aún independientemente del individuo biológico en el que radican” (Mozejko y Costa, 2003, p. 21). En el momento de escribir sus obras romanas, el “ser dramaturgo” se ha convertido en una profesión valorizada, no sólo por la población civil sino también por las altas esferas del poder nobiliario. Es posible ver como la cotización de esta propiedad no es estable en el tiempo, ni siquiera dentro del mismo sistema de relaciones: cuando Shakespeare llega a Londres, la profesión de actor y dramaturgo es altamente descalificada y no tiene valoración social ni económica. Es importante por lo tanto, destacar la jerarquía de la dimensión temporal incorporada al definir el concepto de lugar.

La práctica de escribir de manera elegante y de poder expresar ideas, sentimientos y pensamientos con los que toda una generación se identifica (incluso, diferentes clases sociales) supone en Shakespeare el control de un recurso importante para la sociedad inglesa del siglo XVI. El valor otorgado por

la misma al “saber escribir para el teatro”, convierte a Shakespeare en un sujeto importante ya que éste valor “es equivalente a la importancia que la posesión de tal propiedad por parte de un sujeto tenga en cuanto generadora de su capacidad de relación en dicho ámbito” (Mozejko y Costa, 2003, p. 22).

También es significativo considerar las diferencias en grado/volumen en la posesión de cierta propiedad que fundan las diferencias en el reconocimiento otorgado como dramaturgo. Es muy importante en el reconocimiento de la competencia de Shakespeare como dramaturgo el haberse ‘distinguido’ en su participación en los espacios generadores de consideración de la época. Al momento de escribir sus dramas romanos, ya ha escrito unas veinte obras, desde *Trabajos de amor perdidos* y *Romeo y Julieta* hasta *Noche de Reyes*, *Troilo y Cressida* y *Hamlet*; ha producido una escuela de dramaturgos como no se ha visto antes ni en Inglaterra ni en ningún otro país; y se ha convertido en uno de los escritores favoritos de la nobleza –tanto la reina Isabel como Jacobo toman a Shakespeare bajo su protección- (Halliday, 1985, p. 109). Como empresario, ha fundado su propio teatro, lo que le permite cobrar como dramaturgo, como actor y como copropietario o accionista del Globo. También ha invertido en numerosas propiedades y terrenos, convirtiéndose en un hidalgo campesino con la mejor casa de Stratford. Sus amigos lo llaman “Guillermo, el conquistador” (Halliday, 1985, p. 109). Asimismo, la condición de hombre de William Shakespeare se suma a las propiedades que componen su competencia, ya que para ser aceptado como dramaturgo en la época isabelina –e incluso como actor- es condición neces-

ría la de ser hombre. Esta condición juega positivamente en la época en el momento de acceder a la posibilidad de ir a la escuela, a la que se suma la condición de ser hijo de una familia medianamente importante. Por lo tanto, al momento de escribir sus dramas romanos Shakespeare ha consolidado su posición social por medio de los recursos que posee y su gestión de los mismos, posicionándose como un dramaturgo reconocido, con autoridad literaria y económica, y con una trayectoria de participación en la vida cultural y social isabelina y jacobina.

El enunciado y el lugar del enunciador

Shakespeare ha sido caracterizado por la crítica como “uno de los escritores en cuyas obras resulta muy difícil poder discernir con cuál de sus personajes éste se identifica, ya que al escribir drama, no hay un narrador identificable” (Alexander, 1979, p. 254). El Shakespeare autor, dramaturgo, ciudadano inglés que firma sus obras no es igual al Shakespeare que cuenta sobre la muerte de Bruto o la rivalidad entre Antonio y Octavio César. Para poder clarificar esta diferencia es necesario distinguir entre el sujeto que actúa y realiza una práctica específica de producción discursiva (el agente social) y la figura del enunciador, que es una construcción textual (Mozejko y Costa, 2003, p. 16). El enunciador “es uno más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante las cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o

incluso simulación” (Mozejko y Costa, 2003, p. 16-17).

En el caso de los dramas de Shakespeare, podríamos referirnos a una enunciación implícita que se puede reconstruir mediante las huellas en el texto mismo, ya que al elegir comunicar por medio de un género como el drama, no se llega a configurar un enunciador manifiesto. ¿Quién es entonces el enunciador en los dramas de Shakespeare? ¿Cuál es el simulacro de sí que crea en sus obras? ¿Qué elige jerarquizar o minimizar para la creación del enunciador? En todos los niveles del enunciado pueden detectarse huellas de las operaciones realizadas por el agente social gracias a las cuales pueden inferirse características del lugar relacional en el que se posiciona como enunciador (Mozejko y Costa, 2003, p. 17). La imagen que Shakespeare crea de la Roma clásica en sus dramas romanos es opuesta a la imagen de extrema admiración que presenta Maquiavelo y que es la que promueve la política imperialista isabelina. Los romanos de Maquiavelo son políticamente sólidos y socialmente incorruptos, con una vida civil compartida, participativa y fraternal (Pitkin citado por Kahn, 1987, p. 85). Los romanos de Shakespeare son socialmente corruptos y un fracaso en el logro de la vida civil social, comunal e interdependiente (Puchmüller, 2007, p. 19-24). Muchos contemporáneos de Shakespeare, como Philip Sidney, Sir Walter Raleigh, los condes de Essex y Oxford, nutren sus escritos en los clásicos e intentan promover el ideal del romano como héroe épico dotándolo de proporciones sobrehumanas, grandes hechos y fama, y abundantemente provisto de virtud. Este ideal encuentra expresión dramática en obras tales como *Tamburlaine de Marlowe*,

Bussy D'Ambois de Chapman y en muchas otras obras escritas sobre Julio César. Por el contrario, Shakespeare no presenta una simple glorificación del héroe romano, sino una humanización del mismo por medio del conflicto dialéctico que experimenta frente al doble canon de la cultura romana (afecto y protección versus coraje y marcialidad). El drama romano shakesperiano deviene en una especie de deconstrucción de ambos términos binarios analizando las tensiones y contradicciones existentes en la oposición. El ideal de masculinidad, coraje, valor, violencia y militaridad tanto a favor del estado como para el logro de la gloria y la fama personal se asume como primario o fundamental y guía las acciones de los romanos en sus dramas, mientras que el afecto y los vínculos familiares y fraternales permanecen secundarios. Al orientar la síntesis final de sus dramas romanos hacia una inversión de la jerarquía, ya que la salud del organismo social se logra por medio de la incondicional pietas de los individuos, Shakespeare desestabiliza la jerarquía en cuestión, expone la contradicción del ethos romano y desestima así la propia autoridad del mismo.

Por otra parte, la Roma escénica de Shakespeare 'sí' coincide con el ideal de Maquiavelo de considerar a los romanos clásicos como "los antepasados" (Pitkin citado por Kahn, 1987, p. 85). Por medio del análisis de la inclusión de diferentes cronotopos dentro de la unidad espacio-temporal de las obras, se crea la ilusión de "retorno histórico romano" (Ronan, 1995, p. 32) y se enfatiza a la historia y a las leyendas romanas como "un fenómeno repetitivo" (Kranz citado en Ronan, 1995, p. 32) en el tiempo y en el espacio. Por lo tanto, Shakespeare cuestiona severamente el *ethos* romano pero al mis-

mo tiempo reconoce el poderío histórico de Roma. Este poder cíclico es el que inunda a la Inglaterra pre-moderna de Shakespeare, no sólo mediante el monumental legado cultural romano con su soberanía indiscutible en las artes, sino también por medio de la influencia que ejerce en el proceso de formación de la *poiésis* inglesa con su imagen de superioridad patriarcal, belicosidad, masculinidad e imperialismo. El género romano shakesperiano dramatiza las consecuencias sociales y humanas de tal canon y se constituye en una voz de disenso dentro del campo discursivo imperialista. "La razón de la representación de Roma por Shakespeare yace no sólo en la curiosidad cultural sino también en una necesidad ideológica" (Lee, 2001, p. 404). El drama romano se convierte en un vehículo por medio del cual el dramaturgo puede interpretar y reaccionar en contra del presente histórico inglés en el que Roma se transforma en "un modelo para el presente y el futuro de Inglaterra" (Kahn, 1987, p. 5).

Shakespeare, como agente social productor de sus prácticas discursivas, construye un simulacro de sí mismo análogo al de un historiador. El enunciador se ubica fuera del enunciado al optar por un género (la obra teatral) que de alguna manera enmascara a la figura del enunciador y que le permite posicionarse como un observador de la realidad construida en el drama. Hay una configuración de Shakespeare en la dimensión histórica como miembro de la sociedad inglesa pre-moderna, coherente con el lugar desde donde escribe sus dramas romanos. Los conocimientos incorporados por Shakespeare en su formación escolar (orientada a los estudios greco-romanos) y en su formación como actor y dramaturgo, sumados al

momento en el que vive (el renacimiento de la antigüedad clásica en un estado absoluto inglés en proceso de desarrollo, preocupado por su ascendencia imperialista) se corresponden con su producción de un género relacionado con la historia de Roma antigua. “La historia romana era un discurso que uno no podía darse el lujo de ignorar” (Burt citado por Lee, 2001, p. 406). Al re-interpretar y adaptar el material que encuentra en Plutarco, Ovidio, Livius, Holinshed⁵, entre otras fuentes, Shakespeare se convierte en un intérprete de los hechos históricos por medio de una tradición que es netamente textual, y reflexiona acerca de ella. En sus dramas romanos, Shakespeare incorpora momentos de conciencia histórica (como la escena del lavado de manos en *Julio César* o la dramatización que *Cleopatra* imagina de su destino en Roma, en *Antonio y Cleopatra*) que develan el posicionamiento del dramaturgo como observador de la historia. “De esta manera, el dramaturgo provoca preguntas sobre la naturaleza del conocimiento histórico: fueron los eventos y los personajes realmente como éstos?” (Thomas, 1991, p. 79). Al re-interpretar a la historia romana, Shakespeare reflexiona sobre el carácter textual e interpretativo de la historia y sobre la imposibilidad de conocerla en la manera exacta en que ocurrió. Asimismo, a la conciencia historiográfica de la continuidad, discontinuidad y mutabilidad en el tiempo se suma la reflexión acerca de la “historia como mejoradora o regeneradora” (Parker, 2004, p. 16). “Ya que los eventos y los fenómenos se repiten en el tiempo, el pasado informa e instruye al presente” (Parker, 2004, p. 16). La reflexión sobre esta postura se ve claramente en *Cimbelino*, en donde la joven Bre-

taña se enfrenta con su pasado romano y se emancipa de su subyugación. Shakespeare dramatiza una situación en la que “se distancia de la idea de Roma como una presencia incuestionablemente formativa, [...] e invierte el modelo jerárquico de un centro cultural predominante y una periferia sometida” (Del Sapio Garbero, 2009, p. 10).

» Conclusión

El análisis de las obras romanas de Shakespeare como prácticas discursivas permite una relectura de las mismas que contribuye a develar una dimensión cívico-social del enunciado: el género romano de Shakespeare es una respuesta crítica a los sentimientos imperialistas de la Inglaterra pre-moderna. En esta dimensión emerge el posicionamiento del dramaturgo como agente social, cuyas decisiones y elecciones en el género romano son coherentes con el lugar en el que realiza la escritura.

En una primera dimensión del enunciado, es decir aquella del discurso explícito en el que se construye la historia de *Tito Andrónico*, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* y *Cimbelino*, Shakespeare opta por el género del drama, sin un enunciador explícito sino por “la representación de los actantes de la enunciación mediante el recurso de la actorilización” (Mozeiko y Costa, 2003, p. 18). Hay un yo implícito, que aparece en una segunda dimensión de carácter tácito y que es posible develar por medio de un estudio del enunciado. Esta segunda dimensión plantea una postura de índole cívico-social, y el enunciador, que se posiciona fuera del enunciado, deviene en un sujeto que cues-

5 Todavía hay dudas sobre el uso de las crónicas de Holinshed por Shakespeare (Kahn 9).

tiona el modelo imperialista romano para Inglaterra y que también repiensa y profundiza las prácticas históricas de su época.

Contextualmente, el género romano de Shakespeare se configura mediante un proceso dialéctico que involucra variables como la época isabelina y sus prácticas políticas, culturales y sociales, los dramas shakesperianos como expresiones artísticas, discursivas y como lugares de transformación de la cultura y la sociedad, y la figura del dramaturgo en tanto sujeto social que realiza opciones, explicables desde el lugar desde el cual las efectúa. Por medio de las huellas analizadas en el enunciado es posible concluir que el drama romano shakesperiano se constituye en una voz de disenso del modelo que Roma presenta para la Inglaterra Isabelina y Jacobina en proceso de formación de su identidad social y nacional. La Roma de Shakespeare representa todo lo contrario al modelo romano idealizado por la propaganda imperial isabelina ya que en su lugar, resalta la guerra, la contienda civil, la división, la traición, la crueldad, el oportunismo y la destrucción. Pero por sobre todo, subraya la incompatibilidad de la dualidad del *ethos* romano como fuerza propulsora de la auto-división de los individuos y de la destrucción social. Este posicionamiento ideológico y esta dimensión cívico-social son comprensibles desde el lugar en el que Shakespeare se posiciona cuando escribe sus dramas romanos. La posición de Shakespeare como dramaturgo y como ciudadano inglés es sólida, reconocida y valorada: ha ascendido en la escala social como escritor y como hombre de negocios, su trabajo es culturalmente valorado, se vincula con círculos de importancia política, ha obtenido privilegios de la realeza y de la *elite* culta. El lugar desde el cual Shakespeare es-

cribe permite comprender su representación como ciudadano crítico y como observador de cómo se escribe la historia. Sin embargo, esta dimensión permanece un tanto oculta o velada al elegir un género literario que carece de un enunciador explícito. El por qué su heterodoxia no se revela de manera más directa en el género romano puede deberse al ambiente de coerción y persecución tanto ideológica como religiosa que predomina en la Inglaterra pre-moderna. Sin embargo, es una pregunta que permanece aún abierta para el campo de la crítica y la investigación shakesperiana y que implica una complejidad de análisis de variables de índole tanto sociológicas como psicológicas.

Si bien este trabajo no se ha centrado en el estudio del destinatario del género romano, es posible especular que la figura del enunciatario construido por Shakespeare fuera la de un enunciatario metadieético, dotado de competencias para comprender los significados subyacentes de su obra. Es posible que en el momento de escribir sus dramas romanos, Shakespeare-popular dramaturgo, actor reconocido, prominente hombre de negocios, sujeto ilustrado, autoridad en el mundo del teatro- escribiera no sólo para los grupos populares y para la nobleza, sino también para un público intelectual, probablemente de pensadores humanístico-renacentistas, que pudieran comprender las diferentes dimensiones de su obra, incluyendo su posicionamiento en el plano social.

»Referencias

- Abrams, M. (2001). *The Northon anthology of English literature*. London: Norton & Co. Inc.
- Asquith, C. (2005). *Shadowplay. The hidden beliefs and coded politics of William Shakespeare*. New York: PublicAffairs.
- Alexander, M. (1979). *An introduction to Shakespeare and his contemporaries*. London: Pan Books.
- Del Sapio Garbero, M. (ed.) (2009). *Identity, Otherness and empire in Shakespeare's Rome*. EEUU: Ashgate.
- Greenblatt, S. (1988). *Representing the English Renaissance*. USA: University of California Press.
- Halliday, F. (1985). *Shakespeare*. London: Thames & Hudson.
- Honan, P. (1999). *Shakespeare: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Kahn, C. (1987). *Roman Shakespeare. Warriors, wounds and women*. London: Routledge.
- Lee, K. (2001). *Shakespeare's England, Shakespeare's Rome: National anxiety and imperial nostalgia*. *Medieval and Early Modern English Studies*, 15 (2), 395-418.
- Mozejko, D. y Costa, R. (2003). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Oberti, L. (2002). *Géneros literarios. Composición, estilos y contextos*. Buenos Aires: Longseller.
- Parker, B. (2004). *Plato's Republic and Shakespeare's Rome: a political study of the Roman works*. Nueva Jersey: University of Delaware Press.
- Pieters, J. (2001). *Moments of negotiation*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Puchmüller, A. (2007). "Los dramas histórico-romanos de Shakespeare: lugar, competencia e identidad." *Actas de III Simposio Nacional Ecos de la Literatura Renacentista Inglesa*. III. 19-24.
- Ronan, C. (1995). *Antike Roman. Power symbology and the roman play in early modern England, 1585-1635*. USA: The University of Georgia Press.
- Schoenbaum, S. (1987). *William Shakespeare. A compact documentary life*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, V. (1991). *Shakespeare's Roman worlds*. London: Routledge.
- Todorov, T. (1976). *The origin of genres*. USA: New Literary History.
- Yates, F. (2001). *The occult philosophy in the Elizabethan age*. London: Routledge.

William Shakespeare

BORN AND DIED ON THE SAME DAY
APRIL 23

34 PLAYS
10 TRAGEDIES, 7 HISTORIES, 17 COMEDIES

154 SONNETS

CREATED OVER **1,380** CHARACTERS

HE HAD A SON NAMED **HAMNET** (AND THAT'S NOT A TYPO)

WAS HAMLET A **MOTOR MOUTH?**
ABOUT **1/3** OF THE PLAY'S LINES ARE SPOKEN BY HIM



SOME **BELIEVE** HE DIDN'T
ACTUALLY AUTHOR ALL OF HIS WORK

NEW NAME GENERATOR:

HE'S CREDITED WITH INVENTING
MANY FIRST NAMES THAT ARE
STILL POPULAR TODAY, INCLUDING
JESSICA, MIRANDA AND OLIVIA

HE COINED MANY EXPRESSIONS
STILL IN USE TODAY:

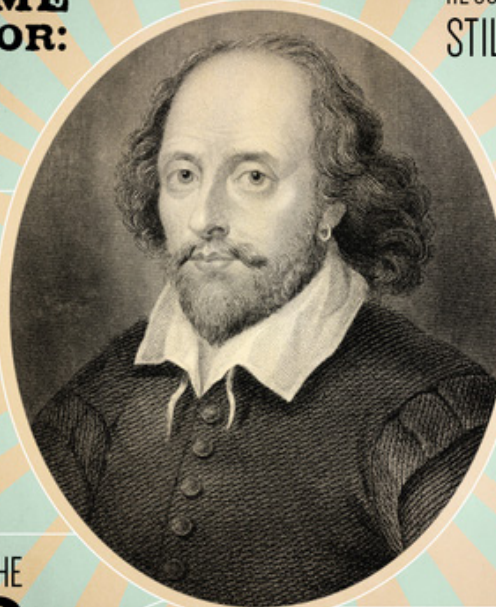
**KNOCK, KNOCK!
WHO'S THERE?**
(MACBETH)

**ALL'S WELL
THAT ENDS WELL**
(TITLE OF ONE OF HIS PLAYS)

LOVE IS BLIND
(THE MERCHANT OF VENICE)

GOOD RIDDANCE!
(TROIILUS AND CRESSIDA)

**HIS EPITAPH
WARNS VANDALS
AND GRAVE ROBBERS
TO STAY AWAY:**
"BLESSED BE THE MAN
THAT SPARES
THESE STONES / AND
CURSED
BE HE THAT MOVES
MY BONES"



IN THE ORIGINAL PLAY,
JULIET
WAS PLAYED
BY A MAN,
BECAUSE WOMEN WEREN'T
PERMITTED TO ACT

SHAKESPEARE IS THE
THIRD
MOST TRANSLATED AUTHOR
IN THE WORLD
(OVER **4,400** TRANSLATIONS)



PLAYS WITH THE MOST DEATHS:
MACBETH (**10 DEATHS**) AND
TITUS ANDRONICUS (**14 DEATHS**)

SHAKESPEARE'S PLAYS
CONTAIN OVER 20
DIFFERENT
WAYS TO DIE:

**POISONING,
DECAPITATION,
SNAKE BITE, HANGING,
DROWNING...**

PLUS, BEING EATEN
IN A PIE
AND DEVoured BY A
BEAR

Sources: BBC, Slate, ActuaLittle, absoluteshakespeare.com, history.com, nosweatshakespeare.com, Encyclopédie Larousse, Oxford University podcasts, BenQ, Unesco.

CBC books